

**Predella** journal of visual arts, n°19, 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

## **Il Governo Prodi e i beni culturali. Cambia l'orchestra, ma la musica resta più o meno la stessa**

*The article denounces the tendency of Italian politicians to consider cultural heritage to be a sector of secondary importance. Despite the change of government (from center-right to center-left), the apparent lack of promised changes is reason for concern.*

Alzi la mano chi (tra gli storici dell'arte, gli archeologi, i restauratori e tutte le altre figure professionali gravitanti attorno ai beni culturali e ambientali), all'indomani del risultato delle elezioni politiche dell'aprile 2006, non ha tirato un sospiro di sollievo per la vittoria del Centrosinistra.

Alzi la mano chi non ha pensato che, finalmente, si sarebbe tentato di porre rimedio alle scelte del governo Berlusconi che, apportando sostanziali tagli alle spese per la cultura, aveva dimostrato l'incapacità di ripartire equamente i sacrifici e di capire quali sono le vere risorse per il futuro del Paese, ma soprattutto il livello infimo del fabbisogno culturale della classe politica. I dati parlano chiaro: questi riguardano la percentuale della dotazione finanziaria del Ministero per i Beni e le Attività culturali (Mibac) sul totale delle spese finali dello Stato negli ultimi cinque anni: 2001 = 0,61%; 2002 = 0,54%; 2003 = 0,55%; 2004 = 0,50%; 2005 = 0,45% ("Il Giornale dell'arte", dicembre 2005). Con il disegno di legge finanziaria per il 2006 le dotazioni del Ministero erano state ulteriormente ridotte in vari modi e i tagli alla finanza regionale e locale avevano comportato altre significative riduzioni dei finanziamenti pubblici ai beni e alle attività culturali. In totale negli ultimi cinque anni il Governo ha sottratto alla principale risorsa del Paese 1.300 milioni di euro ("Il Giornale dell'arte", n. 256, luglio-agosto 2006) e, tanto per rendersi conto di quanto i Beni culturali contino poco per i nostri governanti, basti sapere che spendiamo per la cultura soltanto lo 0,17% del PIL, una percentuale irrisoria.

L'ascesa al governo di Prodi & Co. era stata, dunque, bene accolta, anche perché, in campagna elettorale, il neopresidente del Consiglio aveva fatto delle significative promesse (come quella di reintegrare nel 2007 il Fondo unico per lo spettacolo, riportandolo ai livelli del 2001) che tutti speravano avrebbe mantenuto. Nel valzer delle poltrone di governo, il Ministero dei Beni Culturali è stato affidato al Presidente della Margherita Francesco Rutelli, che – a detta di alcuni – essendo anche Vicepresidente del Consiglio, sarebbe stato un Ministro forte, che avrebbe

fatto le riforme necessarie e acquisito le risorse adeguate, senza farsele sottrarre in sede di legge Finanziaria.

Quando il 15 giugno Rutelli aveva illustrato alla Commissione cultura scienza e istruzione della Camera dei Deputati le linee programmatiche del suo dicastero, il suo discorso – nonostante difettesse d'indicazioni e scelte concrete per l'ovvia ragione che esse sono il risultato di analisi e consultazioni complesse e quindi richiedono un tempo di elaborazione più lungo – conteneva degli spunti riformatori importanti e che lasciavano ben sperare gli addetti ai lavori. Innanzitutto aveva espressamente dichiarato di voler ritornare, nell'occuparsi del patrimonio artistico e culturale italiano, ai principi enunciati nell'art. 9 della Costituzione, troppo spesso ignorato dalla precedente legislatura. Queste le sue parole: «Nella passata legislatura c'è stata sicuramente un'impostazione astrattamente economicistica del nostro patrimonio culturale. Non vi è nulla di tanto lontano dagli orientamenti dell'attuale nuovo Governo quanto l'idea di fare fronte alle esigenze del bilancio della cultura attraverso la commercializzazione del patrimonio culturale» ("Il Giornale dell'arte", n. 256, luglio-agosto 2006).

Oltre al bisogno di riequilibrare le risorse di fronte al bilancio in rosso del settore cultura, il Ministro aveva, inoltre, riconosciuto la necessità di migliorare la capacità di reperire risorse private, necessità non in contraddizione con l'esigenza di accrescere la facoltà del pubblico di fare la sua parte: «Dobbiamo avere ben chiaro che il pilastro fondamentale per i beni culturali restano le risorse pubbliche, che un paese che non dà fondi alla cultura è un paese che si suicida, ma allo stesso tempo dobbiamo accrescere le fonti di finanziamento che ci arrivano dai privati» ("Il Giornale dell'arte", n. 256, luglio-agosto 2006). A tal proposito aveva annunciato l'intenzione di costituire una commissione ad hoc d'intesa con il Ministro dell'Economia per affrontare gli aspetti normativi e regolativi, gli incentivi riguardanti le defiscalizzazioni, il sostegno alle sponsorizzazioni.

Tra le assolute priorità, Rutelli aveva, infine, indicato la gravissima questione dell'invecchiamento del personale del Ministero, denunciato a più riprese da personaggi del calibro di Settis o di Antonio Paolucci che, in un'intervista ("L'Unità", 25 agosto 2006), lo aveva definito un "gerontocomio"; a tal proposito, si sarebbe reso necessario assumere e assorbire nelle forme opportune le posizioni di lavoro precario (ferme ormai da troppi anni) e procedere anche ad assunzioni mirate e a concorsi qualificati, sulla base di un dialogo costante con le Università e con un'intensificazione dello studio della Storia dell'arte anche nelle Scuole superiori.

Per quanto riguarda altre questioni spinose, come il Codice dei Beni culturali e la posizione della società Arcus (creata dal precedente governo per destinare alla cultura una quota del 3 e poi del 5% delle spese per Infrastrutture, e oggetto

di molte polemiche), il Ministro aveva dichiarato che sarebbero intervenuti, nel primo caso, con modifiche ben indirizzate a rafforzare la qualità della tutela e, nel secondo caso, con una specifica programmazione dei beni culturali entro la quale l'Arcus avrebbe dovuto operare.

La prima significativa decisione del nuovo Ministro è stata la ricostituzione del Consiglio superiore dei Beni culturali (un organismo molto snellito rispetto al precedente, con i comitati tecnico-scientifici ridotti a sei), ripristinato con un decreto approvato dal consiglio dei Ministri ai primi di agosto, alla presidenza del quale era stato nominato il professor Salvatore Settis, definito da Rutelli «una persona che rappresenta una garanzia di qualità scientifica, oltre che culturale» per tutti i temi connessi al patrimonio artistico e culturale. Direttore della scuola Normale Superiore di Pisa, docente di Storia dell'Arte e dell'Archeologia, protagonista di epiche battaglie e autore di numerosi interventi in nome della difesa del patrimonio culturale italiano, Settis aveva da subito annunciato quali sarebbero stati i punti di forza del suo operato: vantaggi fiscali per le donazioni ai musei, assunzioni al ministero per i Beni Culturali e nelle Soprintendenze, musei il più possibile aperti, meno mostre, più collezioni permanenti.

Secondo passo importante era stata l'istituzione di una Commissione per i prestiti e l'esibizione delle opere d'arte, nata sull'onda delle polemiche per il Cristo Morto di Mantegna, richiesto alla Pinacoteca di Brera per le tre mostre celebrative del maestro rinascimentale, ma che essa non aveva voluto concedere. L'utilità di questa commissione, presieduta da Andrea Emiliani e composta da altre sei personalità di alto profilo, era stata sottolineata dal Ministro con queste parole: «Le nostre opere sono richieste ovunque e i criteri di cui tenere conto sono numerosissimi, per questo è bene che siano affrontati in modo serio e stabile, per contenere le legittime polemiche. Per tali ragioni ho definito una commissione che realizzi in quaranta giorni, dal 1° settembre, delle linee guida per i prestiti di opere d'arte, che saranno poi trasmesse a me e quindi al Consiglio superiore dei Beni Culturali».

Nella calda estate romana, dunque, le premesse e le speranze per un intenso lavoro e per buoni risultati c'erano tutte, senonché in autunno si sono parzialmente infrante sui duri scogli della Finanziaria (di cui parleremo più avanti) e si è verificato un grosso scivolone da parte del nuovo Governo, rappresentato dal (falso?) fraintendimento sul disegno di legge, presentato il 5 settembre dal ministro della Funzione pubblica Luigi Nicolais. Questi i fatti: tale progetto legislativo prevede la reintroduzione dell'«idea - come l'ha definita Settis nell'articolo con cui ha denunciato la questione ("La Repubblica", 11 settembre 2006) - sgangherata e perversa del silenzio-assenso». Per chi non la conoscesse,

basti sapere che, negli anni di governo del Centrodestra, il principio del silenzio-assenso era stato introdotto, calpestando la Costituzione, prima a proposito delle alienazioni di beni culturali pubblici, e poi per favorire i costruttori privati. In sostanza, il principio del silenzio-assenso prevedeva che, nel caso di vendita di beni pubblici, se l'accertamento dell'interesse culturale da parte delle istituzioni non avveniva nel giro di 120 giorni, significava che quel bene non aveva alcun interesse e quindi non era vincolato; allo stesso modo, in occasione di domande di lavori di costruzione o ristrutturazione da parte di privati, se non fosse giunta alcuna opposizione «entro il termine perentorio di novanta giorni dal ricevimento della richiesta», questa si sarebbe intesa accolta, anche se ciò comportava la distruzione di un'area archeologica, di un paesaggio, di un palazzo antico e così via. Il Centrodestra, anche se tardivamente, aveva abolito questo strumento e adesso ce lo ripropone un ministro del Centrosinistra? È facile immaginare la reazione di larga parte di coloro che sono impegnati settore dei Beni culturali e di buona parte della maggioranza.

Il Ministro Rutelli ha messo subito le mani avanti, esprimendo il suo dissenso verso questa norma, ma ha aggiunto che «pur essendo appropriate le considerazioni del professor Settis, paiono premature le sue preoccupazioni perché il disegno di legge non è ancora stato esaminato dal Consiglio dei Ministri» (“La Repubblica”, 12 settembre 2006). Lo stesso Nicolais ha fatto marcia indietro, affermando che «il disegno di legge non è stato ancora presentato e che trattandosi di un provvedimento in itinere, tutta la materia verrà rinviata ad un ulteriore approfondimento dei ministri» (“La Repubblica”, 12 settembre 2006). Staremo a vedere...

Ma torniamo alla manovra finanziaria del Governo... Già prima della stesura del Dpef (Documento di programmazione economico-finanziaria), Prodi aveva annunciato una riduzione del 10% delle spese di funzionamento e degli investimenti nel settore dei Beni e delle Attività culturali che aveva suscitato grande preoccupazione poiché, nonostante la consapevolezza della necessità di mettere mano ai conti pubblici (applicando, quindi, dei giustificati tagli alle auto blu, alle consulenze e agli incarichi (cosiddetti) di studio di cui l'amministrazione pubblica non ha alcun bisogno, così come può fare a meno di molti convegni, soprattutto quelli che vedono centinaia e centinaia di dirigenti e funzionari mandati in missione a spese del ministero o, meglio, dei contribuenti), non era pensabile che il Ministero dei Beni e le Attività Culturali potesse essere considerato un ministero di minima spesa.

Nel primo Dpef presentato dal Governo, comunque, i dati preoccupanti sono state le limitate e astratte indicazioni riguardanti i beni culturali e il fatto che

queste siano state strettamente legate alle disposizioni per il turismo. Sotto il titolo, infatti, "Turismo e beni culturali", il documento ha ribadito l'intenzione del Governo di considerare l'investimento nella cultura tra i suoi compiti prioritari, ma non ha definito gli strumenti volti al reperimento delle risorse. In epoca di vacche magre quelle dei Beni culturali restano, dunque, tra le più magre: tanto per fare un esempio concreto la Finanziaria approvata ha ridimensionato, quasi cancellandolo, ogni impegno di spesa per dare al Paese un adeguato museo del contemporaneo, il cui cantiere a Roma è aperto ormai da anni. Eppure solo due settimane prima della presentazione della manovra, Rutelli aveva trionfalmente annunciato i finanziamenti necessari per fissare al dicembre del 2008 la consegna alla città dell'opera e aveva anche indicato i ratei di una somma che avrebbe raggiunto i 70 milioni necessari a completare il Museo. In sostanza, invece, il governo ha concesso al Maxxi (come viene citato in forma abbreviata il Museo dell'arte contemporanea) solo 5 milioni per ciascuno dei prossimi tre anni: appena un po' di più di quelli utili a tenere il grande cantiere aperto ma fermo, secondo l'opinione del giornalista Giuseppe Pullara ("Corriere della Sera", ed. Roma, 5 ottobre 2006). «Il ministro competente, Di Pietro - chiarisce Rutelli - non è riuscito a trovare i soldi per il museo. È un fatto negativo, certo, ma è così. Il finanziamento tocca alle Opere pubbliche, non ai Beni culturali ma io tengo molto al Maxxi al quale ho già assicurato 7 milioni. I 15 previsti - continua Rutelli - li metterò il mio dicastero, pur non essendo quello a cui spetta l'investimento.» ("Corriere della Sera", ed. Roma, 5 ottobre 2006). L'impressione generale è sempre la stessa: tanto fumo e niente arrosto, tante promesse fatte, ma poche mantenute.

In linea di massima, la proposta di manovra finanziaria presentata dal Governo (di cui riporto a fondo pagina l'art. 163), pur prevedendo per il Ministero per i Beni e le Attività culturali alcuni limitati interventi positivi (ad esempio, l'aumento per l'anno 2007 dei contributi per il restauro, la conservazione e la valorizzazione dei beni culturali per un importo di 10 milioni di euro), per altro diretti in buona parte allo spettacolo (già il decreto-legge "Bersani", n. 223 del 4 luglio 2006 si era mosso in favore di questo settore con l'integrazione della dotazione del Fondo unico per lo spettacolo (FUS) di 50 milioni di euro annui per ciascuno degli anni 2006, 2007 e 2008), dimostra di concentrarsi quasi di più sul turismo (anche se desta una certa perplessità la previsione di una possibile reintroduzione della tassa di soggiorno per i turisti). Complessivamente, c'è in materia di beni culturali una sorta di rinvio a momenti successivi degli interventi e dei relativi impegni finanziari, «in attesa che la riqualificazione della spesa pubblica possa far destinare più risorse alla valorizzazione della cultura», come indica la relazione del Ministro allo stato di previsione del Mibac per il 2007 e per il triennio 2007-09.

A parer mio, quest'atteggiamento dimostra come, nonostante i buoni propositi, anche questo Governo abbia un'impostazione mentale che non considera quello dei Beni culturali un settore primario del Paese e che quindi la sua ristrutturazione possa tranquillamente aspettare "tempi migliori" (ma arriveranno mai?). E' vero che ci sono materie ben più "scottanti" (come la Sanità e il Lavoro) su cui il Consiglio dei Ministri deve agire in fretta e – si spera – nei migliori dei modi, ma è anche vero che, sostanzialmente, la questione della tutela e della valorizzazione del nostro patrimonio artistico riempie le bocche dei politicanti in sede di campagna elettorale, ma poi viene relegata sempre in secondo piano e tutto continua ad andare alla deriva (musei, archivi, biblioteche, Soprintendenze). Quello che i nostri governanti dovrebbero comprendere davvero è che – secondo le parole illuminanti di Settis - «la più grande ricchezza dell'Italia è l'ineguagliabile continuum tra tessuto urbano e musei, fra case e monumenti, fra città e campagna, fra ambiente e paesaggio. La vera "redditività" di questo patrimonio non è negli introiti diretti e nemmeno nell'indotto che esso genera (incluso il turismo), bensì in un senso d'appartenenza che incide a fondo sulla qualità della vita, e dunque anche sulla produttività della società nel suo insieme» ("La Repubblica", 11 ottobre 2006). Fintanto, dunque, che i nostri politici non avranno ben chiaro il vero valore del nostro patrimonio, gli interventi che lo riguarderanno saranno sempre marginali, discontinui e molto spesso confusionari.

Per il momento, quindi, nonostante sia cambiata "l'orchestra", ci sembra che la "musica" sia sempre la stessa; concediamo al Governo l'attenuante di aver preso servizio da poco tempo, ma restiamo fermi nella speranza di vedere, nel corso di questa legislatura, atti concreti che riorganizzino efficacemente il settore dei Beni culturali.

*DISEGNO DI LEGGE APPROVATO DALLA CAMERA DEI DEPUTATI brevi stralci, il 19 novembre 2006 (v. stampato Senato n. 1183), MODIFICATO DAL SENATO DELLA REPUBBLICA il 15 dicembre 2006, presentato dal ministro dell'economia e delle finanze (PADOA SCHIOPPA).*

*Disposizioni per la formazione del bilancio annuale e pluriennale dello Stato (legge finanziaria 2007), trasmesso dal Presidente del Senato della Repubblica il 17 dicembre 2006.*

*Art. 163 Disposizioni in materia di beni culturali*

1. I rapporti di lavoro a tempo determinato previsti dall'articolo 1, comma 596, della legge 23 dicembre 2005, n. 266 sono prorogati fino al 31 dicembre 2007.
2. Per l'anno 2007, continuano ad applicarsi le disposizioni di cui all'articolo 3, commi 1 e 2 del decreto-legge 31 gennaio 2005, n. 7 convertito, con modificazioni, dalla legge 31 marzo 2005, n. 43.

3. Al fine di sostenere interventi in materia di attività culturali svolte sul territorio italiano, è istituito presso il Ministero per i beni e le attività culturali un Fondo per l'attuazione di accordi di cofinanziamento tra lo Stato e le Autonomie.
4. Per le finalità di cui al comma 1, è assegnato al Ministro per i beni e le attività culturali un contributo di 20 milioni di euro per ciascuno degli anni 2007, 2008 e 2009.
5. A favore di specifiche finalità relative ad interventi di tutela e valorizzazione dei beni culturali e del paesaggio nonché di progetti per la loro gestione è assegnata al Ministero per i beni e le attività culturali, un contributo di 31,5 milioni di euro per ciascuno degli anni 2007, 2008 e 2009. Gli interventi sono stabiliti annualmente con decreto del Ministro per i beni e le attività culturali non avente natura non regolamentare, sentito il Consiglio superiore per i beni culturali e paesaggistici.
6. Al Fondo cui all'articolo 12, comma 1, lettera e), del decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 28, e successive modificazioni, è assegnato un contributo di 20 milioni di euro per ciascun anno del triennio 2007- 2009. Tale contributo è finalizzato a favore di interventi di sostegno di istituzioni, grandi eventi di carattere culturale, nonché ulteriori esigenze del settore dello spettacolo. In deroga al comma 4 del predetto articolo 12, gli interventi sono stabiliti annualmente con decreto del Ministro per i beni e le attività culturali avente natura non regolamentare.
7. All'articolo 69 della legge 22 aprile 1941, n. 633 e successive modifiche e integrazioni, al comma 1, dopo la parola "diritto" sono soppresse le parole "al quale non è dovuta alcuna remunerazione".
8. All'articolo 69 della legge 22 aprile 1941, n. 633 e successive modifiche e integrazioni, dopo il comma 1, sono aggiunti i seguenti commi:
 

"1-bis Al fine di assicurare la remunerazione del prestito eseguito dalle biblioteche e discoteche di cui al comma 1, è istituito presso il Ministero per i beni e le attività culturali, il Fondo per il diritto di prestito pubblico (di seguito denominato "Fondo"), con una dotazione di euro. 3.000.000,00.

1-ter. Il Fondo è ripartito dalla Società italiana Autori ed Editori (SIAE) tra gli aventi diritto, sulla base degli indirizzi stabiliti con Decreto del Ministro per i beni e le attività culturali, sentite la Conferenza Stato- Regioni e le associazioni di categoria interessate. Per l'attività di ripartizione spetta alla SIAE una provvigione, in misura non superiore allo 0,01 per cento del Fondo, a valere esclusivamente sulle risorse del medesimo.

1- quater. Le disposizioni di cui al presente articolo si applicano ai prestiti presso tutte le biblioteche e discoteche di stato e degli enti pubblici, ad eccezione di quelli eseguiti dalle biblioteche universitarie e da istituti e scuole di ogni ordine e grado."
9. I contributi per il restauro, la conservazione e la valorizzazione dei beni culturali, nonché per l'istituzione del fondo in favore dell'editoria per ipovedenti e non vedenti di cui all'articolo 1, comma 1, tabella A n. 86 della legge 16 ottobre 2003, n. 291, sono aumentati per un importo pari a 10 milioni di euro per l'anno 2007.



*This article focuses on the story of Palazzo Madama in Turin and gives an overview of the restorations it underwent on the occasion of the 2006 Winter Olympic Games.*

Capita a volte che per portare a termine un progetto, pur animato da fervido entusiasmo ma disperso in un serie di direzioni, vuoi per ampiezza o per complessità, ci sia bisogno di un intervento esterno: non bastano le buone intenzioni né il tanto lavoro speso. Ci vuole un evento che fissi una scadenza. E questo è il ruolo che le Olimpiadi invernali 2006 hanno avuto per il progetto di Palazzo Madama che, chiuso per quasi 19 anni, il 16 dicembre ha di nuovo accolto i Torinesi, dei quali rappresenta, più di ogni altro edificio, la storia e l'identità. E' stato grazie alla scadenza data delle Olimpiadi che i lavori (che per la verità non sono stati mai fermi, piuttosto ostacolati da varie situazioni e anche beghe burocratiche) hanno mirato ad una scadenza precisa, che altrimenti avrebbe continuato a diluirsi all'infinito.

Alla fine del dicembre 2005, pochi giorni prima che il Comitato Olimpico vi si insediasse, Palazzo Madama ha mostrato nuovamente sé stesso alla sua città, restaurato nelle pareti, nelle volte e negli apparati decorativi, soprattutto quelli che gli conferiscono il volto barocco, dagli intonaci alle decorazioni a stucco, i manufatti lapidei e quelli vitrei, dalle sovrapporte ai pavimenti, dagli specchi agli affreschi, restituendo loro luce e colori originali, offuscati dalla patina del tempo. Ci si è anche accorti che il tempo aveva addirittura occultato alcune parti, come nel caso dello scalone monumentale e della facciata, dove sono riemerse le decorazioni scenografiche volute da Juvarra o gli allestimenti scenografici ottocenteschi nei registri superiori delle pareti nella volta della Sala del Senato. Contestualmente a questo, si è provveduto all'adeguamento degli spazi, non solo per ottemperare alle norme di sicurezza (causa prima della chiusura del Palazzo nel 1988), ma anche per dare nuovo volto al Museo di Arte Antica che in Palazzo Madama ha sede dal 1934, con un occhio attento alle preziose collezioni, anche esse oggetto di restauro. Un lavoro dunque complesso, articolato, guidato da una profonda e puntuale analisi scientifica compiuta da 45 studiosi, 135 restauratori, 78 ditte e, naturalmente, grazie a 32 milioni di euro.

I punti cardinali per orientare il lavoro sono stati fundamentalmente due: Palazzo Madama come manufatto architettonico e il Museo ivi ospitato come enorme patrimonio di forme, materiali, tecniche e la sua vocazione, che è stata trasformata in mission.

Palazzo Madama, situato nella centralissima piazza Castello, rappresenta la sintesi di duemila anni di storia. Le mura dell'odierno Palazzo erano una delle antiche porte che davano accesso alla città, in corrispondenza con il decumanus maximus di Augusta Taurinorum. Le due torri, ancora oggi esistenti, incorniciavano quattro aperture orientate ad est e verso Roma. Con la caduta dell'Impero Romano la porta, pur conservando la funzione di accesso alla città, divenne avamposto di difesa della stessa, con la chiusura degli archi romani e la costruzione di una fortificazione a ridosso delle torri. Nei primi decenni del Trecento, la porta, detta Fibellona, passò nelle mani dei Principi d'Acaja, ramo cadetto dei Savoia, e venne trasformato in castello. Con gli Acaja, il castello assunse forma quadrata con corte e portico e quattro torri cilindriche angolari, progetto ancora oggi in parte riconoscibile. All'estinguersi della famiglia d'Acaja il Palazzo diventò residenza per gli ospiti dei Savoia, teatro di cerimonie pubbliche e grandi feste. Il 1637 è un anno fondamentale per il Palazzo e per le trasformazioni che questo subirà successivamente. La reggente del duca Carlo Emanuele II di Savoia, Maria Cristina di Francia, per sottrarsi all'ostilità di una corte maldisposta verso la sua persona, lo elesse a propria residenza e ne iniziò l'ammodernamento, facendone coprire, tra l'altro, l'antica corte medievale. Alla fine del secolo, Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, vedova di Carlo Emanuele II, divenne l'artefice dell'odierno aspetto del Palazzo, che mutua il nome proprio dall'essere sede delle reggenze di due Madame Reali. Le trasformazioni attuate nascevano dall'alto valore simbolico attribuito alla magnificenza dell'architettura, pertanto il Palazzo doveva adeguarsi a nuove e più importanti funzionalità cerimoniali. Anche Guarino Guarini aveva presentato un progetto per Palazzo Madama, ma l'incarico fu affidato a Filippo Juvarra, che mise in atto un riadattamento ambizioso che purtroppo è rimasto incompiuto a causa della morte dell'architetto nel 1721, quando solo l'avancorpo e la scala monumentale erano compiute. Ciononostante, Palazzo Madama resta uno delle più significative realizzazioni del Barocco europeo, conservando questa curiosa dualità di stili che ne lasciano rintracciare le origini più antiche.

Nei decenni successivi, passando anche per la dominazione francese, la funzione del Palazzo venne ampiamente svilita e snaturata, fino a quando il re Carlo Alberto di Savoia, volendo apparire come sovrano illuminato e protettore delle arti, fece di Palazzo Madama la sede della Regia Pinacoteca, che aprì nel 1832. In una città in piena e costante trasformazione, le antiche vestigia dei principi

d'Acaja, che rischiavano di scomparire, devono la loro sopravvivenza all'alto valore che i Savoia attribuivano al monumento, simbolo della loro gloriosa dinastia. Con l'emanazione dello Statuto Albertino, nel marzo 1848, Palazzo Madama ospitò il Senato del regno Subalpino, e dal 1861 accolse il nuovo Parlamento Italiano, fino a quando, nel 1864, si decise il trasferimento della capitale. Simbolicamente, dopo questo evento il Palazzo sembrò restare chiuso in sé stesso e immemore degli antichi fasti, anche quando a Palazzo Madama si trasferì il Museo Civico di Arte Antica. Costituitosi nel 1860, da subito assunse un'impronta spiccata di Museo delle arti applicate all'industria, delle arti minori e decorative (o, in un certo senso, "utili"). L'idea fondante il Museo Civico di Torino non era tanto quella antica della "collezione" quanto l'idea, di matrice illuministica, di "servizio alla collettività" e, pertanto, il primo nucleo di opere era una raccolta di significative produzioni dell'artigianato locale, extraregionale ed internazionale che potesse fornire esempi e campioni sui quali gli artefici locali potessero formarsi, evolversi, affinarsi. Il Museo era visitabile solo due volte alla settimana dai maestri artigiani, mentre l'apertura al pubblico avveniva solo su richiesta. Negli anni la collezione è andata arricchendosi di numerose opere di pittura che spaziano dal Trecento al Settecento, miniature, pezzi scultorei di matrice piemontese e valdostana, ma la collezione di arti applicate e decorative con le numerose ceramiche, preziosi specchi graffiti e vetri dipinti (unica al mondo per quantità e qualità), nonché le raccolte di smalti, avori, oggetti di oreficeria è quella che conferisce al Museo la sua vera e profonda vocazione. Questa categoria sterminata di oggetti, accomunati dal fatto di essere strumenti d'uso e, troppo spesso, gravati da un pregiudizio di arte "impura", perché non destinati alla sola contemplazione, sono però quelli che segnano lo stile di una civiltà, portano in sé il segno dei rituali collettivi e privati, le differenze di classe e di costume. Tutto l'allestimento ha cercato di conciliare il percorso cronologico leggibile nella struttura del Palazzo con quello segnato dai pezzi delle collezioni, creando un percorso naturale, quasi scontato, ma sorprendente ad ogni angolo per la sovrabbondanza dei pezzi, disposti in una sorta di horror vacui espositivo. Salendo dal piano del fossato fino al livello delle merlature, percorrendo una ideale scala del tempo, si arriva fino alla cima di una delle due antiche torri: da qui si può gettare uno sguardo alla città, cambiata e accresciutasi nei secoli intorno al Palazzo che, insieme alla collezione che racchiude, ne custodisce la storia, l'identità, la cultura e ne incarna il fascino.



*A writing in memory of art historian and professor Luigi Spezzaferro, who passed away in 2006.*

Ricordare Luigi Spezzaferro è, per me, impresa davvero improba. Mi è quasi impossibile affidare il ricordo del “Professore” a episodi specifici o avvenimenti particolari, tanti sono stati. Per quindici anni e in modi diversi, ho avuto il privilegio di essergli vicina. Con ossequio e soggezione, quando con lui mi sono laureata. Con riconoscenza e gratitudine, quando di lì a poco pubblicai il primo articolo, non senza il suo severo ausilio. Con devota partecipazione, quando mi “elesse” tra i suoi collaboratori. Con stima paritaria e consapevole orgoglio di appartenenza alla sua scuola, col sopraggiungere dei primi tangibili riconoscimenti scientifici e professionali. Per tre lustri le frequentazioni con il mio maestro sono state assidue, i contatti giornalieri, gli scambi di idee quotidiani: alla base, una mia illimitata fiducia in lui, generoso mentore di orizzonti sconosciuti e panorami insospettati, costante sprone a leggere la realtà con maggiore attenzione, migliore ambizione e sottigliezza. Non esiste penna che potrebbe aiutarmi nel restituire un ritratto icastico della sua caleidoscopica personalità intellettuale. Mi limiterò allora a sottolineare quegli aspetti – per me più significativi – che tanta parte hanno avuto anche nella sua figura di docente e studioso: il pensiero divergente, l’autenticità umana, la generosità intellettuale.

Testimonianza concreta della sua autonomia di pensiero sono gli innumerevoli contributi che, nel loro insieme, partono da una comune matrice: intraprendere strade innovative, indicando antitetici ed inesplorati percorsi di ricerca nel tentativo di analizzare nella loro concretezza l’intessersi di relazioni, rapporti, accadimenti, ossia quelle diverse componenti che – dialettiche, parallele, tangenti o convergenti – incidono storicamente sulla produzione e sulla fruizione dell’opera d’arte. In primo luogo, gli studi sulla committenza, sul collezionismo e sulla produzione e ricezione della cultura artistica dal XVI al XVIII secolo: vorrei ricordare in particolare *Il recupero del Rinascimento* (1981) e le fondamentali pubblicazioni, da lui curate, *Geografia del collezionismo: Italia e Francia tra il XVI e il XVIII* (2001) e *Mercanti di quadri* (2004), oltre agli interventi sui Carracci (*I Carracci tra naturalismo e classicismo*, 1982; *I Carracci e i Fava: alcune ipotesi*,

1984), Mola (*Pier Francesco Mola e il mercato artistico romano: atteggiamenti e valutazioni*, 1989), Domenichino (*Le contraddizioni del metodo. La pittura perfetta del Domenichino*, 1996), Mattia e Gregorio Preti (*Mattia Preti tra immagine letteraria e realtà documentaria*, 1999; *Per Gregorio Preti: qualche riflessione e alcune ipotesi*, 2004).

Con la tenacia di una talpa ma con l'occhio attento del più esperto filatelico, tornava a distanza di anni sui medesimi argomenti, segno della sua instancabile passione per la ricerca: a titolo di esempio, il recentissimo contributo apparso nel catalogo *Siena e Roma. Raffaello, Caravaggio e i protagonisti di un legame antico* (2005), laddove analizzava e ampliava le vicende culturali ed artistiche della chiesa di Santa Caterina in via Giulia, sviluppando quei temi che già aveva affrontato nella sua prima opera *Via Giulia. Una utopia urbanistica del '500* (1975). Realizzata in collaborazione con Luigi Salerno e Manfredo Tafuri – suoi maestri dopo Giulio Carlo Argan – tale pubblicazione è ancora oggi pietra miliare nell'ambito degli studi sull'architettura e l'urbanistica romana del Cinquecento, oltre ai tanti e significativi apporti tra cui, sempre a titolo di esempio, citerei *Place Farnèse: urbanisme et politique* (1981) e i reiterati interventi sulla Roma di Sisto V (1983; 1991).

*Last but not least*, gli studi su Caravaggio, che gli valsero la definizione limitativa di 'caravaggista'. Troppo copiosa la bibliografia per citarla in questa sede: vorrei ricordare in particolar modo *La cultura del cardinal Del Monte e il primo tempo del Caravaggio* (1971), primo contributo al quale sempre è stato legato anche perché frutto delle ricerche eseguite per la tesi di laurea con Argan. Poi le pubblicazioni sui rapporti Michelangelo Merisi-Ottavio Costa (1974; 1975); i ripetuti interventi sulla pala dei Palafrenieri (1974; 1998), e quelli sui "presunti" rifiuti caravaggeschi (1980; 2001). Infine quelle *Conclusioni* agli atti del convegno *Caravaggio e l'Europa* che, paradossalmente, non è riuscito a terminare, ma che verranno pubblicate postume laddove la sua penna si è improvvisamente interrotta. Ancora una volta Gigi ha tracciato nuovi sentieri, lasciandoli – in questo caso – ancor più aperti.

Non vorrei procedere oltre sondando ancor più la produzione scientifica del "Professore", né tanto meno gettare le basi per un processo di santificazione, a lui non certo gradito. Papa Re sì, ma santo proprio no! Essere santo non lo interessava minimamente, tant'è che non perdeva occasione per ribadire la sua autenticità umana, aliena da ogni tentativo di dissimulazione al punto di mostrare intenzionalmente l'aspetto meno opportuno di sé. Ognuno di noi potrebbe facilmente riconoscere il Gigi (apparentemente) "pasoliniano" in quell'uomo imponente che – scoppola blu in testa, sciarpa rossa al collo, stretta la pancia, quasi un globo terracqueo, in un trench beige – faceva scattare gli

allarmi dei musei, o almeno i rimbrotti di solerti custodi, nel tentativo del tutto comprensibile di osservare meglio un'opera esposta. Oppure in quella persona che, noncurante delle regole, osava rispondere al trillo nervoso del cellulare nel silenzio partecipe e ossequioso di un convegno, di una biblioteca, di un archivio. Chi poi – non solo tra coloro che si interessano d'arte – non ha avuto modo almeno una volta di assistere, in situazioni ufficiali e non, ai suoi interventi, oppure a semplici conversazioni, sempre comunque connotati da toni accesi, pungenti, impetuosi? Queste immagini ora ci potrebbero forse far sorridere. Ma di certo erano sempre quei modi veri ed efficaci, schifanti del velleitarismo che, uniti alla sua fede politica fattiva e pragmatica, prendevano forma nell'impegno civile concreto: valga l'esempio di quando, in qualità di Preside del corso di laurea in Storia e conservazione dei beni artistici all'Università della Calabria, invitò ad intervenire all'apertura dell'anno accademico il Procuratore Nazionale Antimafia Pier Luigi Vigna. Un segnale forte, deciso, forse rischioso, che rispondeva ad un progetto che non era solo culturale, quanto anche politico. Perché la conoscenza, si sa, è uno strumento pericoloso. Così come lo è la Bellezza. Ed è per questo che con grande generosità intellettuale Gigi ci insegnava a riconoscerla, apprezzarla, amarla, difenderla, non solo e non tanto trasmettendoci il sapere "con passione", quanto piuttosto educandoci a distinguere "la passione" che è in noi, e a diventarne consapevoli.

Questa era la carta vincente che ne faceva un grande Maestro.

Da parte mia cercherò di portare avanti con onestà intellettuale gli insegnamenti che mi ha trasmesso in quindici anni di alunnato e collaborazione. E di non dimenticare mai la sua profonda integrità morale nel fare questo bel mestiere: lo storico dell'arte.

Ma forse, nel restituire questo pur parziale ritratto di Gigi Spezzaferro, qualche buon pennello potrebbe aiutarmi ad esprimere meglio ciò che la mia scrittura non è stata in grado di fare: voglio allora ricordare la sua incomprimibile energia attraverso una delle tante versioni de *L'eruzione del Vesuvio* di Wright of Derby; la sua ironia, volutamente ammiccante, con quella che trapela da alcuni quadri di Angelo Caroselli; la sua vitalità primigenia similmente espressa da *I fauni funamboli* delle Antichità di Ercolano.

Piroetta Gigi, lieve, su quei festoni intessuti con foglie d'alloro.



Anna Cipparrone

## **Per Luigi Spezzaferro /2 Ciao Prof....Ciao Gigi!**

*A writing in memory of art historian and professor Luigi Spezzaferro, who passed away in 2006.*

Ci sono notizie che lasciano inermi, notizie che non consentono di vedere “il lato positivo”, notizie per le quali più passano i giorni più ci si aspetta un “finale alternativo” che però non arriva mai...

La scomparsa del Professor Luigi Spezzaferro (...Gigi! E mi perdoni se anche io lo chiamo così abbandonando per un momento il timore reverenziale che mi lega a lui) è stata una notizia improvvisa ed ineluttabile. Tuttavia la cosa ancora più terribile è stata, per me, il non poterlo salutare un’ultima volta durante la commemorazione funebre, il non poter condividere con chi lo amava il dolore della sua perdita, il non poter ricordare i suoi “tratti tipici” con chi lo conosceva, nella speranza di mantenerlo sempre vivo.

Le notizie improvvisate sono sempre destabilizzanti, ancora di più se riguardano la scomparsa di qualcuno che con il suo carisma e la sua forza aveva assunto il ruolo di “punto di riferimento”. Il mio rapporto con il Professor Spezzaferro ha attraversato fasi ben differenti in un continuo crescendo poiché lui impersonava, con la sua vulcanica e coinvolgente poliedricità, la figura del Professore severo e intransigente, dell’inaspettato confidente, la persona il cui nome è ancora oggi scritto in tutte le mie pagine, colui il quale scioglieva un dubbio o dava una conferma, non già regalando soluzioni ma soltanto stimolando la mente con le sue eccezionali conoscenze.

Quando scompare qualcuno così ricco e così generoso, per chi resta, l’unica cosa da fare è raccogliergli i frutti: insegnamenti, ironia, capacità di critica e anche qualche esagerazione. L’ultima cosa che vorrei, e l’ultima cosa che vorrebbe il Professore, è scrivere una memoria strappalacrime solo perché è costume che la commemorazione di una persona scomparsa avvenga in questi termini. Già lo sento il Prof che dice: “Ehmbè... e che stiamo a fà qui? Ce stiamo a piagne addosso? Ce stiamo a dà arie da damigelle dell’Ottocento? Mettemose a lavoro anziché fà ‘e ragazzine sssttupide e cerchiamo di impegnarci 'na vorta tanto!”

Chi conosceva il Professor Spezzaferro finiva spesso col temerlo eppure, sebbene non fosse facile da affrontare, era una persona che conosceva il dolore,

il sapore delle scomparse premature e che aveva la sensibilità per sostenerti, spronandoti ad andare avanti, qualora provassi quelle stesse terribili sensazioni.

La nostra conoscenza risale al 1999, quando, a Cosenza, nacque il Corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali al quale io mi ero iscritta. Il Professore aveva allora unito un gruppo di docenti che oggi costituiscono il nucleo forte e preparato del Dipartimento di Storia delle Arti della mia città e, credendo nella validità di un progetto con convinzione e caparbia, aveva contribuito alla crescita dell'Università. Ma non credo sia stato facile. Il primo anno la confusione era dominante; eppure la sua passione e, soprattutto, le sue urla hanno reso possibile il conseguimento di un obiettivo importante che ha abbracciato, per qualche tempo, anche la Sovrintendenza di Cosenza ed una serie di progetti ad ampio raggio.

Decisi di seguire il suo corso in Storia dell'Arte Moderna durante il primo anno di Università e, durante la prima lezione sul *"kalòs kai agathòs"*, mi sono innamorata di lui e del suo straordinario e iniziatico potere dialettico. La verità è che non avevo capito nulla della lezione, o meglio, non era stato facile capire che ogni sua frase criptica e inizialmente senza connessione con il resto, era il singolo tassello di un discorso ben profondo che, solo negli ultimi cinque minuti, magari con una parola-chiave, illuminava tutto il senso della lezione, quasi come un'epifanica apparizione caravaggesca. Fu allora che il mio obiettivo divenne averlo come relatore di tesi e come maestro e fu da quel momento che, dopo ogni lezione, tornavo a casa come se avessi scalato una montagna: stanca ma realizzata!

In principio era solo il terrore del Dipartimento, capace di far gelare l'aria al suo passaggio, eppure quando mi chiamava "a Pivot" solo per la mia altezza...ogni ansia scompariva con l'orgoglio di essergli rimasta impressa alimentando il mio spirito di sacrificio per l'impresa "tesi".

Duro sì, da far paura anche, ma era una persona buona ed onesta!

Mentre il Corso di Laurea cresceva, cresceva anche la stima dei ragazzi nei suoi confronti; tutti chiedevano consiglio a lui, anche se prima di entrare nel suo studio dovevano prepararsi psicologicamente! Ma tutti iniziavano a capire che il Professor Spezzaferro era un mito! Un uomo capace di parlare dell'universo intero anche davanti alla domanda più banale; un uomo capace di urlare furibondo, diventando rosso e sbattendo pugni sul tavolo, per poi muovere quel suo labbrone e farti capire che non era davvero arrabbiato...beh quando lo era realmente però...c'era da aspettarsi un brutto quarto d'ora!

Pur non essendo questa la sede per ricordare episodi personali, ce ne sono alcuni che fanno parte del patrimonio di ricordi di chi lo ha avuto come maestro, e

che facilmente sorriderà leggendo queste parole che lui mi ripeteva ogni qualvolta mi richiamava all'ordine per le correzioni della tesi (a volte anche strappandone le pagine): "E mò? Nun me di' che te metti a piagne? Te cchè voi fa... 'a storica dell'arte o 'a maestrina de scola?"

Non è mai successo davanti a lui (se non per motivi esterni allo studio) ma le sue reazioni hanno spesso causato grande sconforto eppure non ho mai smesso di ammirarlo, mai una critica seppure in molti (non comprendendolo nel profondo) mi dicessero di desistere. Credo che la fiducia e l'affetto a volte siano più forti di qualsiasi batosta e di qualsiasi scenata; è per questo che sono andata avanti e ne sono felice. Col tempo il Professore si è mostrato sempre più "padre", sempre più "amico" lasciandosi andare anche a sue confidenze personali, a scherzi e ad un rapporto di stima e reciproco affetto!

Purtroppo adesso non c'è più e per molte persone viene a mancare un saldo punto di riferimento e un amico fidato; l'inizio e la fine di tutte le ricerche, la persona a cui chiedere consiglio quando sul computer si affiancano dubbi e intuizioni; la persona da chiamare prima di ogni esperienza e dopo; la persona per la quale lo stimolo a dare sempre il massimo si accompagnava alla seria paura della sua reazione e, soprattutto, colui il quale sapeva simpaticamente mettere in risalto tutti i tuoi difetti!

Spero che, come me, lo ricordino bene, ma soprattutto per sempre, tutte le persone che lo hanno conosciuto perché ciascuna sarà capace di raccoglierne i ricordi tra una lacrima e, ne sono sicura, anche tra molti sorrisi.



*The article describes the steps undertaken to research the attribution of an oil panel painting, possibly made by Van Gogh in the last few months of his life.*

Quando osservai per la prima volta la tavoletta che poi sarebbe diventata oggetto di molte ore di studio, presente in una collezione privata italiana, la prima cosa che mi interessò, tanto da abbandonare per qualche tempo le mie carte settecentesche, fu quel piccolo microcosmo fatto di segni e colori così vibrante ed intenso che mi si impose in tutta la sua essenzialità.

Avevo di fronte un manufatto che sembrava esigere attenzione proprio per quella sua mancanza di grandezza dimensionale e allo stesso tempo per la finitezza esaurita che lo rendeva un discorso concluso. Il piccolo olio realizzato su legno, forse il coperchio di una scatola di sigari (come suppone l'analisi del supporto), si offriva ad uno studio inedito per confermare, o meglio sostenere, le intuizioni del proprietario che lo faceva risalire, valorizzando la memoria storica familiare, alla mano di Vincent Van Gogh. Avuta questa segnalazione attributiva così importante, ma di facile mitizzazione, l'atteggiamento verso la tavoletta cambiò radicalmente. Idealizzarla sarebbe stata forse la strada più semplice e immediata, ma l'esperienza e la consuetudine a esercizi metodici, mi hanno invece condotta verso un percorso più conforme alla tradizione.

Tornata ad affilare le armi della ricercatrice, ugualmente interessata a rafforzare da un lato le intuizioni del proprietario, ma allo stesso tempo conscia dell'esigenza di dover tessere una serie di trame che potessero non emozionalmente ricondurre ad una provenienza così prestigiosa, iniziai come primo passo dalla rilettura delle bellissime lettere che l'artista aveva inviate al fratello Theo. Fonti, che seppur molto studiate, si possono prestare ancora una volta a restituire ulteriori elementi che senza dubbio sono in grado di arricchire lo straordinario scenario umano ed artistico nel quale si mosse uno dei più grandi autori della storia dell'arte moderna. La frequenza con cui l'artista travasò la cronaca della propria esistenza su quelle pagine, ed al tempo stesso la meticolosa attenzione nel precisare gli eventi legati alla procedura quotidiana, rendono l'intreccio informativo degli scritti di Vincent un repertorio unico. E sarebbe forse sbagliato e limitante individuare come indizio alla stesura di questo presunto studio, una particolare frase o lettera; in

realtà la percezione dello stato d'animo dell'artista negli ultimi mesi della sua vita e l'intravedere la possibilità che ce lo rende plausibile esecutore di quella scena, matura e prende forma proprio da una lettura complessiva del suo pensiero.

Questa prima ricognizione documentaria fu contemporaneamente integrata da un passaggio fondamentale per lo studio della nostra tavoletta: un esame riflettografico eseguito da un operatore non solo esperto da un punto di vista tecnico, ma egli stesso storico dell'arte che ha saputo realizzarlo con sensibile competenza. Il risultato dell'immagine riflettografica ha restituito quello che esisteva sotto lo strato pittorico, un disegno preparatorio già autonomo nella sua completezza formale e compositiva, ma soprattutto esecutiva, di tratto sicuro e rafforzato, dove il tracciato della cannuccia con cui era stato realizzato, netto ma allo stesso tempo corposo, è pienamente in sintonia con la produzione accertata dell'artista nei casi in cui aveva utilizzato la stessa tecnica disegnativa.

Brevemente ricordiamo come Van Gogh nei primi mesi del suo volontario ricovero nell'istituto psichiatrico Saint-Paul-de-Mousole a Saint-Rémy, non avendo il permesso di uscire, fece diventare il giardino di quell'antico monastero e la propria stanza l'universo di cui aveva bisogno per esprimersi e lavorare. Il ritorno al disegno, che in questo periodo si manifestò con grande decisione, fu dunque dettato non solo dalla sua ricerca personale, ma soprattutto dalla mancanza di tele che il fratello per varie contingenze non poteva procurargli. A queste giornate seguirono miglioramenti che lo fecero, come è noto, riavvicinare ad un'intensa attività pittorica, ma un nuovo ed esasperante alternarsi di ricadute lo colpirono anche quando, dopo aver lasciato definitivamente l'Istituto, volle sistemarsi a Auvers-sur-Oise, la sua ultima meta. Nei settanta giorni che visse a Auvers l'intensità della malattia si alternò con quella della sua produzione. Il disegno tornò nuovamente ad interessarlo come troviamo scritto in numerosi brani dell'epistolario, con un desiderio forte di usare il lapis, la cannuccia, il gessetto "perché più veloci, più carnali, dove il filtro della pennellata del pigmento colorato, della sua materia corposa" non doveva necessariamente interporre tra la mano e il supporto. In queste settimane disegnerà anche sui rovesci dei fogli già impressionati, realizzerà studi di piccole dimensioni, rigarderà al passato, agli autori amati come Millet, Delacroix, Rembrandt, si applicherà all'esercizio della copia nella volontà di fermare la memoria visiva di quello che lo aveva più intensamente segnato, quasi in un timore consapevole della propria instabilità percettiva.

È in questo contesto emotivo che potrebbe collocarsi l'esecuzione della nostra tavoletta, che offre alcune attinenze iconografiche molto interessanti con pezzi conosciuti. Si osservi ad esempio l'albero ermetico, essenziale, simile a molti, ma riprodotto quello del *Garden of Saint-Paul Hospital*, o le case con lo stesso

segno di sintesi del tetto e della finestra, riconducibili tra i molti, all'acquerello di Amsterdam dei *Vecchi cascinali*. La proporzione distribuita nella figura intera di spalle, la posizione dell'incedere dei piedi, il taglio della vita segnata dall'abito stretto da un prevedibile paragrembo, la massa che esso assume identica in tutte le raffigurazioni dell'autore, soprattutto in questo periodo, come nella *Strada a Auvers*, propongono un filo continuo tra queste opere ed il nostro olio. L'atteggiamento delle figure sulla destra, con un ripensamento nella tipologia della figura più bassa centrale (con busto di adulto e, come vedremo, braccia e volto da bambino), presenta un interessante traslato tematico che potrebbe far pensare a un progetto di scena laica con riferimento religioso. Non solo quindi una relazione, forse più scontata, con la *Resurrezione di Lazzaro*, evocata per una vicinanza cronologica, per la figura che sorge dal terreno, ma soprattutto il confronto con *I primi passi* del gennaio 1890, dove la Sacra Famiglia laicizzata ripresa dalla composizione di Millet (che a sua volta aveva guardato a *La donna delle frittelle* di Rembrandt) quasi naturalmente, riconduce nelle due figure di destra a quelle della nostra operetta. L'insistenza con cui si ricorre alla scena della "famiglia" è incoraggiata soprattutto dalla nitida lettura del disegno preparatorio svelato dall'indagine riflettografica prima ricordata, dove proprio per i tratti del volto della figura che sembra emergere dalla terra si può affermare che si tratta senza dubbio di fattezze marcatamente infantili, a loro volta coerenti alla definizione delle braccia anch'esse di bambino che portano sempre più lontano dall'ipotesi di un Lazzaro.

Gli studi che Vincent Van Gogh stava eseguendo nel maggio del 1890 e di cui puntualmente informava il fratello, avrebbero potuto con *i Casolari con tetti di paglia, il Vecchio vigneto con contadina e Fattoria in un campo*, riferirsi anche al progetto espresso sulla tavoletta in esame, dove ancora una volta lo scorcio della casa e la tipologia della figura-contadina, coincidono pienamente con gli elementi formali di questi tre preziosi fogli.

Brevi annotazioni dunque su un dipinto che da quando giunse in collezione privata nei primi decenni del secolo passato, suscitò spesso curiosità e inquietudine, nonché la volontà di capire meglio e studiare possibili nessi con l'artista che sempre era riuscito ad evocare in coloro i quali lo avevano osservato. Quando gli occhi di Federico Zeri, pochi giorni prima della sua scomparsa, si posarono su questa tavoletta, fu immediata la sua inclinazione per una provenienza preziosa, tanto da sollecitarne uno studio approfondito. Alcuni anni ci dividono da quell'autorevole invito, che, comunque raccolto, ha infine condotto ad una lettura non convenzionale, all'impostazione di uno stimolante percorso di ricerca che mi ha trovato a condividere curiosità e attesa per un'affascinante e nuova possibilità attributiva.



*The testimonies of travellers and chroniclers of the sixteenth and seventeenth century are crucial to understand the residential architecture of Istanbul in those times. Very little evidence can be observed today, especially because the houses were built of wood. The works published by the bolognese count Luigi Ferdinando Marsili (1658-1730), described in this article, are of the utmost importance.*

Ci si allontana per vicoli su cui si affaccia di tratto in tratto una grande casa di legno, konak o semplice abitazione, unita alla successiva da un muro alto e chiuso. La via fa una curva, non si vedono altro che i due alti muri rosa come carne di salmone. Ci si sente felici, impressionati dalla gioia di vivere che c'è al di là di questi cinquanta centimetri di mattone o di pietra, – vita di fantasticherie in giardini gelosamente custoditi. Prigioni, è vero, ma prigioni da odalische. E per noi è come essere in un ambiente melanconico, benefico, un po' doloroso.

Le Corbusier

Per lo studio dell'architettura residenziale a Istanbul, così come appariva sia nel periodo di massimo splendore della città, durante l'impero di Solimano il Magnifico, sia nei due secoli successivi, le testimonianze dei viaggiatori e dei cronisti dell'epoca sono oggi documenti indispensabili. Se infatti è ancora oggi possibile una conoscenza diretta degli antichi monumenti, l'architettura del "quotidiano" è invece andata in gran parte perduta, soprattutto perché era stata realizzata con materiali lignei, facilmente aggredibili dai frequenti incendi sviluppatasi nel tessuto urbano nel corso dei secoli. Tra il 1633 e il 1698, ad esempio, ben ventun incendi divamparono nella capitale, radendo al suolo, di volta in volta, uno o più quartieri<sup>1</sup>. Il legname, flessibile e resistente più della pietra se sottoposto ai movimenti tellurici, era particolarmente adatto alla stabilità e alla permanenza in opera delle costruzioni in una città, come Istanbul, insediata su una faglia. Oltre che per queste ragioni, la scelta di materiali lignei strutturalmente solidi, economici ma deperibili usati per le comuni dimore, si iscriveva anche nella concezione islamica della società: solo le moschee e i palazzi del sultano dovevano essere opere durevoli, le uniche quindi da realizzarsi in muratura.

Tra Otto e Novecento, inoltre, gran parte dei quartieri storici sono stati cancellati per risanare e rinnovare intere zone di Istanbul, cosicché l'antica struttura della città, caratterizzata da strade strette e tortuose entro le mura di Teodosio, è stata trasformata attraverso la ricostruzione di vaste aree densamente abitate, racchiuse da larghe arterie di scorrimento<sup>2</sup>.

D'altra parte, non si è data mai grande attenzione alle antiche dimore, un'architettura considerata generalmente di poco rilievo, un giudizio questo condiviso dai viaggiatori e dagli eruditi, i quali erano più orientati a osservare gli edifici monumentali, il cui valore era di immediata lettura, basti pensare alle numerose opere di Sinan (1491-1588), dalle scuole coraniche alle moschee, dai ponti agli acquedotti<sup>3</sup>.

Al di là del loro giudizio, il ruolo dei memorialisti è diventato importante, proprio perché essi, non essendo interessati a un unico aspetto, sono riusciti a darci una visione complessiva di una determinata società, con i costumi e gli usi che la connotavano. Tra Sei e Settecento, alcuni viaggiatori italiani e stranieri, descrivendo Istanbul sotto il profilo naturalistico e monumentale e facendo riferimento alle attività quotidiane degli abitanti, hanno preso in considerazione le residenze ottomane. Così l'italiano Pietro Della Valle, che visitò la capitale nei primi anni del XVII secolo, il Grelot, un memorialista francese che descrisse quei luoghi alla metà del Seicento, Le Bruyn, altro viaggiatore francese, Evliya ed Eremiya Celebi, due storici turchi del XVII secolo<sup>4</sup>.

Di grande interesse appaiono anche le meno note pubblicazioni del conte bolognese Luigi Ferdinando Marsili (1658-1730). A soli ventun anni, questi si era recato per mare in Turchia, al seguito di Pietro Civrani, nominato all'epoca nuovo bailo della Serenissima presso la Porta Ottomana. Nel suo primo viaggio, il Marsili si era dedicato all'osservazione e allo studio del luogo: «Affinché si abbia una perfetta, ed intiera notizia di questo Imperio [...], nel che mi servirò della maniera solita à tenersi da Filosofi, che in simil materia esattamente descrivono l'aria in cui si vive, i cibi, che ci nutriscono, le bevande, che ci dissetano, il moto, che ci mantiene, le abitazioni, che ci difendono, le malattie, che ci assaltano, gli affetti, e le passioni dell'animo, che ci alterano, ed altre cose simili»<sup>5</sup>.

Da questa prima esperienza, nacque in lui il desiderio di scrivere un trattato sull'impero, sull'esercito ottomano, sulla popolazione turca, partendo dall'analisi attenta e minuziosa delle tradizioni di quel paese. Il suo interesse fu anche rafforzato dal fatto che, proprio in quegli anni, il governo veneziano, per avvicinarsi alla cultura ottomana, aveva istituito una scuola, a cui il Marsili poteva riferirsi. Alla fortuna di questi studi, contribuì Giovanni Battista Donado, un ex bailo veneziano, il quale scrisse, nel 1688, il trattato "Della letteratura de'Turchi"<sup>6</sup>. E fu proprio per elogiare quest'opera che il Marsili, in una lettera inviata all'autore, affermò: «non poteva Vostra Eccellenza intraprendere sogetto più confacente al di lei nobile genio nel tempo della sua rapresentanza per la Serenissima Republica alla Porta Ottomana [...], con questa lettera, potrà aumentare le sue dimostrazioni, che la nazione Turca non sij senza studio, e letteratura secondo il comune concetto

fondato su le relazioni dei passati Relatori, che mai si saziavano d'esagerare l'ignoranza de'Turchi, l'immensità de'Tesori, l'numerabili forze Militari senza altra distinzione, che quella li veniva data da una superficiale recognizione, e per questo cossi impresso il Mondo»<sup>7</sup>.

Quando era in vita, il Marsili dette alle stampe nel 1681 una prima memoria, dal titolo "Osservazioni intorno al Bosforo Tracio overo Canale di Costantinopoli", sulle questioni relative alle correnti marine di questo stretto, e una seconda, nel 1685, sulla descrizione di una bevanda tipica: il caffè alla turca<sup>8</sup>. Due anni dopo la sua morte, nel 1732, in un libro dal titolo "Stato Militare dell'Impero Ottomano, incremento e decremento del medesimo"<sup>9</sup>, vennero pubblicati i resoconti da lui raccolti fino ai primi anni del Settecento, durante le campagne belliche a cui aveva partecipato con la carica di colonnello prima e di generale poi. Il Marsili, partecipando alla guerra contro i turchi che assediavano Vienna (1683), alle battaglie di Belgrado (1688), della Serbia (1689) e della Transilvania (1690), aveva svolto diversi incarichi soprattutto per la messa a punto delle fortificazioni. Grazie alla sua conoscenza del mondo turco e dei territori contesi tra i due imperi, quello asburgico e quello ottomano, nel momento in cui si giunse a una volontà di pace, egli fu nominato commissario imperiale e fu incaricato della definizione dei confini (Pace di Carlowitz, 1699).

Le testimonianze del conte bolognese erano riferite a un periodo – gli ultimi venti anni del Seicento – che corrispose a una fase di declino dell'impero ottomano. Infatti, dopo due secoli e mezzo di espansione, tanto che i territori conquistati andavano dalle frontiere con l'Austria fino al Golfo Persico, dal Mar Nero alle coste dell'Algeria, l'impero subì un processo di europeizzazione<sup>10</sup>. Tale influsso culturale si affermò soprattutto negli anni Venti e Trenta del XVIII secolo, ossia nel periodo noto come Lale Devri, l'Età dei Tulipani, che ebbe inizio proprio con la firma del trattato di Passarowitz del 1718. Quest'epoca fu caratterizzata, come si comprende anche dalla denominazione con cui la si indica, da un clima di pace e di benessere, da una ricerca del bello e del piacere<sup>11</sup>.

A partire dalla fine del XVII secolo, le strutture commerciali, politiche e culturali ottomane furono condizionate da quelle europee<sup>12</sup>, in relazione, principalmente, a un mancato impulso propositivo da parte della classe dirigente dell'impero, una rigida e formalistica struttura sociale che rallentava l'evoluzione del paese<sup>13</sup>. Riflessi di questa situazione si ebbero anche sull'architettura e sulle arti decorative che, raggiunta la loro massima espressione durante il sultanato di Solimano<sup>14</sup>, subirono l'influenza degli stili europei, dal barocco al rococò, dal neoclassico al neogotico.

E proprio all'architettura il Marsili dedicò una certa attenzione, sia in qualche pagina dei suoi diari sia nella lettera, prima citata, a Giovanni Battista Donado.

«Termino con l'Architettura, distinguendola in civile, e Militare, mentre per la prima nella sontuosità delle Moschee, e vaghezza de' Regi Seraglij si sovenirà esservi cose degne d'amirazione tanto per la disposizione delle piante adatte alli loro necessarij usi, quanto per la magnificenza degl'ornati, che non molto si slontanano dal Gotico trovandomi d'havere appresso di me piante di Moschee, e molti altri disegni d'ornati di Colone, Porte, Cornici, che comprobaranno sempre al pubblico la verità de' miei aserti, e che già longo tempo mi furono ricercati dal Cavalier Fontana moderno, e cossì abile Architetto di Roma, e per mia trascoragine non mai contentato»<sup>15</sup>. E quello dell'osservazione architettonica, è forse l'elemento meno studiato dell'opera del viaggiatore bolognese, viceversa sufficientemente conosciuta in molti altri suoi aspetti<sup>16</sup>. Al pari di altri viaggiatori stranieri, il Marsili riconobbe l'importanza dei monumenti turchi, ma espresse un parere riduttivo di fronte all'architettura residenziale, definendo "rozzi" gli edifici che la costituivano. Tuttavia, egli cercò di spiegarne la tipologia e le tecniche costruttive, sulla base delle tradizioni e delle usanze di questo popolo, a cui il memorialista riconosceva meriti e doti.

Le descrizioni del Marsili, pur nella loro brevità, rimandano alla peculiarità della dimora tradizionale: una casa inserita in un giardino. Nota con la dizione di *konak*, la residenza urbana dei benestanti si sviluppava maggiormente in senso verticale, per un'altezza di circa dodici zira (cubiti) pari a nove metri circa, ed era composta, prevalentemente, da alcuni corpi di fabbrica tra loro adiacenti, collocati lungo il perimetro del giardino o del cortile<sup>17</sup>. Il giardino era delimitato da un recinto in muratura; secondo il Marsili «quassi tutte le Case fanno in profilo la vista [...], e ciò è famigliare redico massime nelle case de' grandi, che per lo più sono recinte da mure alte due homini in circa, dal che ne viene posso credere la denominazione di Seraglio»<sup>18</sup>.

Le funzioni domestiche, attinenti alla cucina e alla lavanderia, erano svolte, talvolta, nei corpi di fabbrica autonomi, di dimensioni modeste, oppure avevano un ingresso indipendente al pianoterra della residenza stessa.

I prospetti del *konak* che si affacciavano sul giardino erano arricchiti da chioschi (*köşk*), logge (*hayat*) e piattaforme sopraelevate di legno (*taht*)<sup>19</sup>. Sul fronte stradale, invece, muro di cinta e pianoterra si fondevano, mentre il prospetto del piano superiore, il cosiddetto piano nobile era in aggetto sulla strada, all'opposto della tipologia occidentale, in cui il giardino è generalmente collocato tra la casa e la via<sup>20</sup>. Il pianoterra era caratterizzato da un numero limitato di aperture, a differenza dei piani superiori che avevano molte finestre con grate di legno<sup>21</sup>, finestre «spesse», scrisse il Marsili «a fine di render luminosa la stanza, cosa amata dai Turchi, ma per lo più fatte in alto nella forma non poco imitante il Gotico»<sup>22</sup>.

Contrariamente, quindi, alle case arabe, il cui affaccio era permesso solo sul cortile interno, la dimora turca consentiva una visuale sulla strada.

Anche negli yali del Bosforo, abitazioni di medie o di grandi dimensioni, sviluppate maggiormente in senso orizzontale, con annessi corpi di fabbrica, le aperture verso l'esterno davano la possibilità di contemplare il giardino insieme al mare e alle colline limitrofe. Giardino e paesaggio circostante rimanevano quindi in stretto rapporto, per cui il "disegno" della natura doveva riflettersi sul "disegno" del verde, dove gli elementi essenziali, come le piante d'alto fusto, i fiori e le fontane, erano inseriti senza seguire uno schema geometrico ortogonale<sup>23</sup>, una caratteristica, questa, del giardino persiano o di quello moghul, suddiviso in quattro parti e denominato *chahar bagh*<sup>24</sup>.

A Istanbul, sia nella residenza urbana sia nella dimora sul Bosforo, la "contemplazione del giardino" vuole richiamare, come d'altra parte in tutto il mondo islamico, il concetto di paradiso descritto in uno dei novantasette versi del Corano: «E Iddio li ha preservati dal male di quel giorno, e ha fatto trovar loro radiosità e delizia, – e li ha ricompensati della loro perseveranza con un giardino, ove, in seriche vesti, – staranno adagiati su divani, senza soffrire né calore di sole né rigore di freddo. – Vicina sarà loro l'ombra degli alberi, e bassi, a portata di mano, ne penderan loro i frutti; – saranno fatti circolare fra loro vassoi d'argento, e i recipienti saranno ampolle, – ampolle d'argento riempite nella misura richiesta, – e verrà colà lor data a bere una coppa miscelata di zenzero; – di una sorgente che si trova in quel giardino, chiamata *Salsabil*»<sup>25</sup>.

L'interno delle case turche, secondo il Marsili, sembrava un luogo, se non ricco, almeno gradevole e accogliente, esteticamente ricercato negli addobbi e nelle suppellettili. Al pianoterra, c'erano l'ingresso, i locali di servizio, i depositi e le stalle, mentre il primo piano era destinato all'abitazione vera e propria. A seconda delle possibilità del proprietario, il *konak* era costituito da uno o due corpi principali: il primo, il *selàmlik*, riservato agli uomini, e il secondo, l'*haremlük*, destinato alle donne. Quando queste strutture formavano due distinti edifici, esse venivano riunite da un corridoio sospeso che ne metteva in comunicazione i rispettivi primi piani. «Il solaro a basso dai Turchi poco, o nulla si stimma non usando ad abitarvi, e se pure ne fabricano qualche parte, è per uso delle Done. Quarto, che domandano *Arà parola Arraba*, che vol dire loco proibito; ma bensì quello di sopra che vien distribuito con sufficiente giudizio, facendo un loco aperto che di qua, e di là ha stanze, che non entrano come le nostre in una, e in l'altra. Quelle che sono dalla parte della strada, le portano avanti qualche piede più del Muro Maestro sostenendo questa parte sopra travi, che pogiano sopra d'esso muro, e ciò lo fanno per stare in luoco, che sij più luminoso, e arioso, mentre in talli lochi li sogliono fare i loro *Soffà*»<sup>26</sup>.

Le dimore signorili di Istanbul avevano quindi o una pianta simmetrica, con un grande corridoio che attraversava tutta la lunghezza dell'abitazione, oppure le stanze disposte a "U" o a "L", attorno all'androne, al quale si accedeva attraverso una scala di legno, collocata fuori dall'abitazione, in modo che l'entrata avvenisse dal giardino e non dal pianoterra. Al piano superiore, alcune pareti del soggiorno accoglievano scaffalature e nicchie, mentre profondi armadi a muro per contenere i materassi di lana, le imbottite trapuntate e i cuscini utilizzati durante la notte si ritrovavano nell'ingresso.

Il soggiorno diveniva sala da pranzo nel momento in cui si poneva su uno sgabello un grande vassoio di rame o di ottone, che fungeva da tavolo. I commensali sedevano sui cuscini, collocati direttamente sul pavimento. In questo tradizionale arredo, l'unico elemento fisso era rappresentato dal sedir, una sorta di panca larga e bassa. Il locale veniva riscaldato o con un braciere o con un fuoco dotato di un camino dalla cappa a forma di cono<sup>27</sup>.

«Ornati di molti cuscini di Damasco d'oro, e coperti di stuoie Caiarine, e poi panni superbissimi e nel mezzo una, o due Fontane che con molto spirito operano. Il volto di queste saranno a cupola parte, e l'altra a Cono quadro ornati con pitture alla persiana vaghe non solo per la varietà de' colori, ma più per la ricchezza del'oro, e le Mura non si veddono usando loro di portar fuori da esso qualche [...] piedi con asse, che sono pontigliate formando Armero, o letti, che si chiudono con sportelli, che chiusi rasembrano muro archito degl'ornamenti come quei dei Travi, che non si distinguerebbero se non lo mostrasse la porta per la quale s'entra nella stanza; in alcune vanno i loro Camini [...] coperti di maiolica tutti»<sup>28</sup>.

Il Marsili descrive poi certi momenti di vita quotidiana che si svolgono nei locali: «non può negarsi che il cibo loro notabilmente differisca dal nostro e per conseguenza sia degno di osservazione, particolarmente nella forma di mangiarlo, servendosi essi di maniera barbara [...], benché abbiano procurato di incivirla col lusso familiare, avendo Tavolette alte d'un palmo e ½, e di larghezza capace d'un gran Baccile, che pongono sopra il soffà, fatto di Tavole, alto due palmi dal piano della Camera, coperto, o con stuoje di Alesandria o con Tappeti del Cairo, e cinto di coscini di Velluto o di altre robbe simili, secondo la possibilità di ciascheduno. Intorno a questa tavoletta si pongono con le gambe incrociate [...] e coperte con drappo variegato che serve di salvietto»<sup>29</sup>. E ancora: «i loro letti non sono punto similare alli nostri; poi che usano di star sopra certi cuscini, larghi 6 spanne, ma molto ricchi, avendo il lusso in grandissima stima, particolarmente le Donne: sono alti tre dita e vengon posti sopra il soffà. In questo Coscini non si distendono totalmente come noi, ma restano quasi a sedere, pongono il capo sopra molti grossissimi coscini di velluto»<sup>30</sup>.

Quanto ai materiali da costruzione «non si devono intieramente tasare i Turchi per rozi negl'edifizij loro, ma bensì per privi d'amaestramento perfetto, mentre loro procurano con il legname far quella pompa altre nazioni fanno con muri, eccetto però le Moschee, che nel'edificarle hanno havuto per Maestra Santa Sofia<sup>31</sup>, e per Miniera di ricchi Marmi la Grecia, e l'Egito, che gl'hanno somministrato i Parisi, e i Graniti, e Porfidi».

Grande era la disponibilità di legname e facile il suo trasporto: da alcune zone dell'Anatolia, coperte di boschi, il materiale giungeva, attraverso i porti del Mar Nero, abbastanza rapidamente a Istanbul<sup>32</sup>. Con il legno i tempi di realizzazione erano abbastanza brevi, tanto che in due o tre mesi si portava a termine un edificio di medie dimensioni, la cui stabilità era assicurata anche durante gli eventi sismici, ma facilmente aggredibile dalle fiamme, alimentate dai venti tutt'altro che rari a Istanbul<sup>33</sup>. Alle case di artigiani o di commercianti, per limitare il propagarsi del fuoco, al legno venivano aggiunti altri materiali da costruzione, comunque poveri, mattoni cotti e crudi, malta di argilla e paglia ricoperta di uno strato di calce<sup>34</sup>. I konak prevedevano l'utilizzazione di un telaio ligneo comprendente elementi verticali, distanziati dai sessanta ai centoventi centimetri, travi orizzontali, anch'esse ravvicinate, e capriate di copertura. Questi elementi, tutti con sezione modesta, erano controventati con altre componenti diagonali ancora di piccole dimensioni. Il telaio veniva riempito con mattoni cotti o crudi oppure con pietrame. Anche il rivestimento interno ed esterno era quasi sempre di legno. Le doghe orizzontali venivano inchiodate direttamente sul telaio stesso e contribuivano alla resistenza statica della struttura<sup>35</sup>.

«Per ben anatomizzare un corpo bisogna sempre haver per mira l'esame delle parti principali acciò di poter formare un esame, che stabilischi un fondamento proporzionato alla Mole, che si deve erigere; mentre dirò prima che i Turchi non molto si approfondono nei loro fondamenti, che sostengono le mura armate di Legno alzando travi [...], che si conetono con traversi lunghi quanto importa la grosezza del muro che vogliono fabricare [...], tra i quali a pezzo a pezzo alzano i Muri con sassi vivi, mentre le pietre cotte poco l'usano facendole semplicemente di terra secca all'ombra, e mischiati con paglia, e altre cose simili. Per lo più gl'edifici domestici non arivano fin al coperto con il Muro, mentre al primo solaro si servono del legname, [o] vero di terra creta, che mescolano con stoppe affine che la stabilitura sij più forte, che conoscendola per non sufficiente all'ingiuria del tempo usano a copirla con lastrette di tagliola d'Abete larghe once 4, e lunghe due piedi in circa, che fermate come quasi una sopra all'altra per il traverso, con lastrette lunghe che tengono unite queste dette lastrette»<sup>36</sup>.

Sebbene queste tecniche costruttive non presupponessero una manodopera altamente specializzata, i turchi facevano comunque ricorso a maestranze straniere: «fra' Turchi l'avvocazione al travaglio delle fabbriche non è troppo in uso, servendosi degl'Armeni, Greci che con sollecitudine, e polizia gl'ho veduti travagliare pottendo assicurare, che questi omini tanto che in pace, che in guerra hanno resi gran servizij al'Impero Ottomano, e massime negl'Assedij tanto per li travagli di terra, che di legname»<sup>37</sup>.

Luigi Ferdinando Marsili riuscì, insomma, a cogliere, durante i suoi viaggi, molti aspetti della vita quotidiana e a comprendere come si articolava, come era strutturata e vissuta la dimora alla fine del Seicento a Istanbul. Fin dall'inizio, osservò tutto questo in modo distaccato e oggettivo, cercando di penetrare una cultura come quella islamica a lui ancora abbastanza estranea. Per esempio ben evidenziò la deperibilità dei materiali da costruzione, in relazione alla cultura di un popolo, così come scrisse che, all'interno della dimora, ogni locale era adibito a più funzioni, per cui i mobili non avevano una collocazione fissa e definitiva, ma venivano spostati a seconda delle quotidiane esigenze: «non c'erano letti, di notte si stendevano a terra dei materassi che di giorno venivano riposti negli armadi a muro», una tradizione, questa, che va ricercata nelle radici dei turchi, nella loro origine nomade, un tempo abituati a vivere nelle tende.

La concezione architettonica degli edifici residenziali di Istanbul rimanda chiaramente a una società teocratica, dove il sultano rappresentava Allah e nessuno dei sudditi poteva possedere un'abitazione più imponente e lussuosa della sua. Tuttavia, stando anche alla descrizione del Marsili, queste dimore dai prospetti disadorni, tanto nelle case di medie dimensioni quanto nei palazzi più lussuosi, apparivano quasi sempre proiettate verso il mondo esterno, grazie ai corpi aggettanti sul fronte stradale e alla presenza di grandi aperture, e non erano quindi esclusivamente rivolte all'universo familiare, riservato e chiuso soltanto in una visione contemplativa dell'esistenza.

- 1 P. Mansel, *Costantinopoli. Splendore e declino della capitale dell'impero ottomano 1453-1924*, Mondadori, Milano, 1997, p. 160.
- 2 P. Cuneo, *La città del mondo islamico tra conservazione e trasformazione*, in *Architettura nei paesi islamici*, Seconda mostra internazionale di architettura, La Biennale di Venezia, Venezia 1982, p. 230.
- 3 Vedi C. Massi, V. Ghilardi, *La moschea di Solimano il Magnifico a Istanbul* nella concezione architettonica del 'mimar' Sinan, in «Quasar», 21, 1999, pp. 77-91.
- 4 Vedi P. Della Valle, *Viaggi di Pietro della Valle il Pellegrino con minuto ragguaglio di tutte le cose notabili osservate in essi...*, Appresso Vitale Mascardi, Roma, 1650; M Grelot, *Relation*

- nouvelle d'un voyage de Costantinople*, Paris, 1681; *Le Bruyn, Voyage au Levant*, trad. franc., Delft, 1700; E. *Çelebi*, *Tarih-i seyrah* (Storia del viaggiatore), 10 voll., Istanbul, 1898-1928, E. *Çelebi Kömürçüyan*, *Istanbul Tarihi*, XVII asirda Istanbul (La storia di Istanbul nel XVII secolo), Istanbul, 1852.
- 5 Biblioteca Universitaria di Bologna (da ora in poi BUB), *Fondo Marsili*, mss. Marsili, vol. 51, cc.269 r-269v.
  - 6 P. Mansel, *Costantinopoli...cit.*, p. 204.
  - 7 BUB, *Fondo Marsili*, mss. Marsili, vol. 81, c. 83 r.
  - 8 L. F. Marsili, *La Bevanda asiatica ed istorica medica del cavè*, 1685.
  - 9 L. F. Marsili, *Stato Militare dell'Impero Ottomano, incremento e decremento del medesimo*, Haya Gosse, 1732.
  - 10 B. Lewis, *I musulmani alla scoperta dell'Europa*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1991, pp. 254-255.
  - 11 Cfr. A. Barey, *Sulle Sponde del Bosforo. Istanbul tra Oriente e Occidente*, in «Lotus», 26, 1980, p. 21, Id., *Istanbul 1453-1980*, in «AAM», 23, 1982, pp. 12-14, e G. Goodwin, *Il periodo dei tulipani*, in «Lotus», 26, 1980, p. 34.
  - 12 Il rapporto tra la Toscana dei Medici e l'Impero ottomano alla fine del XVII secolo è descritto da L. Zangheri, *Cosimo III de' Medici e la Turchia di Maometto IV*, in *L'Arco di fango che rubò la luce alle stelle*, studi in onore di Eugenio Galdieri per il suo settantesimo compleanno, Roma 29 ottobre 1995, a cura di M. Bernardini, F. Cresti, M. V. Fontana, F. Noci, R. Orazi, Edizioni Arte e Moneta SA, Lugano, 1995, pp. 349-361.
  - 13 P. Cuneo, *Storia dell'urbanistica. Il mondo islamico*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1986, p. 377.
  - 14 C. Massi, V. Ghilardi, *La moschea di Solimano il Magnifico a Istanbul nella concezione architettonica...*, cit., pp. 77-91.
  - 15 BUB, *Fondo Marsili*, mss. Marsili, vol. 81, c. 88 r.
  - 16 Per quanto riguarda la figura e l'opera di Luigi Ferdinando Marsili si veda G. Fantuzzi, *Memorie della vita del Generale Conte L. F. Marsili*, Leliodalla Volpe, 1770; L. Frati, *Il viaggio da Venezia a Costantinopoli del Conte Luigi Ferd. Marsili (1679)*, Visentini Cav. Federico, Venezia, 1904; G. Bruzzo, L. F. Marsili. *Nuovi studi sulla sua vita e sulle sue opere minori edite e inedite*, Zanichelli, Bologna, 1921; B. Ducati, "Marsili", Corbaccio, Milano, 1930; E. Lavarini (a cura di), *Marsili L. F. Autobiografia*, messa in luce nel centenario dalla sua morte, Zanichelli, Bologna, 1930; Comitato Marsiliano (a cura di), *Scritti inediti di L. F. Marsili raccolti e pubblicati nel secondo centenario della morte*, Zanichelli, Bologna, 1931; M. Longhena, Il conte L.F. Marsili, *un uomo d'arme e di scienza*, Edizione Alpes, 1930; ID., *L'opera cartografica di L.F. Marsili*, (s. e.), Roma, 1933.
  - 17 M. Cerasi, *Città e architettura del Settecento*, in «Rassegna», 72, 1997, pp. 43-44.
  - 18 BUB, *Fondo Marsili*, mss. Marsili, vol. 51, c. 206 v.
  - 19 M. Cerasi, *The Istanbul Divanyolu, Orient-Istitut der DMG*, 2004, pp. 75-79.
  - 20 M. Cerasi, *La città del Levante. Civiltà urbana e architettura sotto gli Ottomani nei secoli XVIII-XIX*, EditorialeJaca Book spa, Milano, 1986, p. 167.
  - 21 A. Borie, *La modernizzazione dell'architettura*, in «Rassegna», 72, 1997, p. 65.
  - 22 BUB, *Fondo Marsili*, mss. Marsili, vol. 51, c. 207 r.
  - 23 M. Cerasi, *Il giardino ottomano attraverso l'immagine del Bosforo*, in *Il giardino islamico. Architettura, natura, paesaggio* a cura di Attilio Petruccioli, Electa, Milano, 1994, pp. 230-231.

- 24 D. Ogrin, L'Islam. *I giardini dei quattro fiumi*, in *Giardini del mondo. Storia, protagonisti, stili dei giardini di tutti i paesi dall'antichità al XX secolo*, Fenice 2000, Milano, 1992, p. 238.
- 25 "Sûra LXXVI", 11-18, in Il Corano a cura di Martino Mario Moreno, UTET, Torino, 1992, p. 547.
- 26 BUB, *Fondo Marsili*, mss. Marsili, vol. 51, c. 206 v.
- 27 U. Vogt-Goknil, *Architettura Ottomana*, Il Parnaso Editore, Milano, 1965, p. 139-141.
- 28 BUB, *Fondo Marsili*, mss. Marsili, vol. 51, c. 207 r.
- 29 *Ibidem*, cc. 272v-273r.
- 30 *Ibidem*, cc. 282r-282v.
- 31 *Ibidem*, c. 206 r.
- 32 J. D. Hoag, *Architettura Islamica*, Electa, Milano, 1989, p. 161.
- 33 «L'aria di Costantinopoli non è limitata dalle stagioni, come in altri Paesi; ma è regolata dall'incostanza de' venti, i quali vi operano con diversità di Natura molto grande, e sono gli Arbitri delle stagioni, facendo provar nell'Inverno giorni d'Estate e nell'Estate giorni d'Inverno: ond'è che a mio credere, non se le può attribuire natura stabile, e determinata, essendo soggetta a due venti, che a vicenda, e con molta contrarietà vi soffiano.
- Uno di questi è la Tramontana, che sboccando dal Mar Negro, costringe con il suo vigore gli Abitanti a tenere il Turbante in capo di giorno, e di notte, et ad adoprar le pelliccie, vestito familiare de'Turchi, ed usato per ciò anche di Estate. Questa nel mese di Settembre e di Ottobre ogn'anno si fa sentire, senza già mai quasi cessare, del che, oltre all'asserto commune ne sono io buon Testimonio, poi che per 46 giorni, c'impedi l'entrate nei Castelli.
- L'altro vento è lo Scirocco, che nel Canal di Costantinopoli, soffiando dal Mar Bianco, cagiona un eccessivo caldo, e non proporzionato alla stagione [...]. I Venti poi di Levante, come che passano per il Monte Olimpo, quasi sempre coperto di nuvole, cagionano più tosto freddo che altro [...]. Lo Scirocco rende il cielo chiaro ed il giorno limpido, impedendo le piogge, che rare volte vengono d'Estate» in BUB, *Fondo Marsili*, mss. Marsili, vol. 51, cc. 270r-270v-271r.
- 34 R. Mantran, *La vita quotidiana a Costantinopoli ai tempi di Solimano il Magnifico e dei suoi successori*, XVI-XVII secolo, BUR, Milano, 1985, p. 246.
- 35 M. Cerasi, *La città del Levante...cit.*, p. 171.
- 36 BUB, *Fondo Marsili*, ms. Marsili, vol. 51, cc. 206r-206v.
- 37 BUB, *Fondo Marsili*, mss. Marsili, vol. 81, c. 83r.

*Overview of the monographic exhibition on Beato Angelico, which took place at the Metropolitan Museum of Art in New York on the occasion of the 550th anniversary of his death (1455-2005).*

Nel 550 anniversario della morte (1455-2005), il Metropolitan di New York ha reso omaggio al Beato Angelico con una grande mostra monografica (la prima su suolo americano, preceduta in Italia solo dalla mostra cinquecentesca in Vaticano nell'ormai lontano 1955), curata da Laurence Kanter con la collaborazione di Pia Palladino. Per il numero, la qualità e spesso la novità delle opere esposte, per l'inclusione dei pittori dell'orbita angelichiana (Battista di Biagio Sanguigni, Zanobi Strozzi, il Pesellino, Benozzo, il Maestro del Chiostro degli Aranci), per la radicalità e l'estensione delle proposte critiche, la mostra e il catalogo relativo rappresentano il tentativo più ambizioso di ridefinizione dell'intero percorso dell'Angelico da trent'anni a questa parte, vale a dire dalla *standard monograph* di Pope-Hennessy del 1974 e dai saggi di Boskovits del 1976. Nell'impossibilità di documentare in sede espositiva la produzione ad affresco e le grandi pale d'altare, ha sopperito il catalogo offrendo una mappatura pressoché completa.

Innanzitutto a venire delineata con una fisionomia del tutto nuova è stata la fase iniziale della formazione e dell'attività di Guido di Pietro prima del suo ingresso nell'ordine domenicano, con l'ipotesi di un apprendistato nella bottega di Lorenzo Monaco, il principale pittore attivo a Firenze nei primi due decenni del Quattrocento. La mano del giovane Angelico viene ravvisata in alcuni scomparti di predella di pale di don Lorenzo, ad esempio dell'*Incoronazione della Vergine* per S. Maria degli Angeli (1414), in virtù di un razionalismo compositivo e di un realismo rappresentativo alieni dal goticismo astratto del maestro. Così nei disegni acquerellati che illustrano iniziali e *bas-de-pages* di un gradale oggi smembrato (cat. 1), la mano di Guido è ipotizzata negli elementi fogliacei e vegetali, la cui fragranza naturalistica spicca a cospetto dell'irrealismo spaziale delle storie che incorniciano. Uno studio approfondito è stato condotto dalla Palladino sul rotolo illustrante le *Peregrinationes* di Petrus de Cruce (1417 c., cat. 5), resoconto edificante del pellegrinaggio in Terra Santa del terziario domenicano (combinato con *il Viaggio ai luoghi santi* di Giorgio Gucci), importante sia per il probabile coinvolgimento come disegnatore del giovane Fra Giovanni, sia in

relazione al contesto storico, culturale e religioso (la riforma degli ordini monastici – con il domenicano Giovanni Dominici in prima linea –, la fortuna letteraria e iconografica delle *Tebaidi*).

Uno spostamento di datazione all'indietro investe la maggior parte dell'opera dell'Angelico: negli anni tra il 1415 e il 1420 c. sono collocate le opere giovanili, quali le Madonne di Cedri (Pisa), dell'Hermitage di San Pietroburgo, di Rotterdam (cat. 6), le due inedite, notevoli tavolette con *Angelo annunciante e Annunciata* di collezione privata (cat. 3), la *Crocifissione Griggs* (cat. 8), il *San Gerolamo* di Princeton (cat. 9). Al 1419-21, a logico ridosso dell'insediamento della comunità monastica osservante (per iniziativa proprio del citato Dominici), è anticipato l'altar maggiore per San Domenico a Fiesole – presente in mostra con alcuni scomparti minori (cat. 10) –, di cui Kanter rilegge acutamente le radiografie eseguite da Baldini nel 1972, avvedendosi dell'edicola incorniciante la Vergine (come nella coeva *Madonna* di Francoforte) prima del restyling tardoquattrocentesco di Lorenzo di Credi, e individua le derivazioni, valide come *ante quos*, in Bicci di Lorenzo, Arcangelo di Cola, Giovanni da Ponte ed altri. La pala fiesolana inaugurerebbe così la "velvet revolution" impersonata dall'Angelico, precedente, e non meno influente sulla scena fiorentina, quella più radicale di lì a qualche anno capeggiata da Masaccio. Come ben compreso da Vasari e da Longhi (1940), l'Angelico fu il primo e più dotato intenditore delle novità masacesche; ma il suo genio si manifestò prima e indipendentemente dal grande valdarnese, sviluppando una poetica meno rivoluzionaria e meno drammatica ma più ricca e sfumata: per la propensione agli effetti luministici e alle tonalità chiare (che ne fa uno dei capifila della belliosiana "pittura di luce"), per il gusto per la preziosità decorativa (arricchito dal contatto con Gentile da Fabriano), per la sensibilità unica nel tradurre in pittura le verità di fede e i messaggi teologici, di impronta tomista.

Ancora più sostanzioso, rispetto alla datazione comunemente accettata, l'anticipo del trittico dipinto per il convento domenicano femminile fiorentino di S. Pietro Martire (fondato nel 1417), di cui era visibile in mostra la predella (cat. 13; giusta l'identificazione di Cecilia anziché Dorotea: le sante effigiate sono le stesse di uno dei reliquiari commissionati all'Angelico da Giovanni Masi, dei quali Kanter propone, su base stilistica, una cronologia scansionata nel tempo, dal 1425 c. della *Madonna della stella* al 1433-34 c. della *Dormitio/Assunzione* di Boston (cat. 28): solitamente ancorato a ridosso del saldo di pagamento finale del 1429 e interpretato in chiave di influenza masacesca, viene riferito al 1421-22 (nel 1421 si stabiliscono le prime monache nel convento) da Kanter, il quale giudica il realismo delle figure autonomamente maturato dall'artista, anche alla luce delle persistenti imprecisioni proporzionali e prospettiche. Al 1424 c. è arretrato

il *Giudizio Universale* proveniente da S. Maria degli Angeli, congetturando una commissione a Lorenzo Monaco passata all'Angelico a seguito della morte del primo. La prima opera denunciante con chiarezza l'impatto con Masaccio sarebbe l'*Annunciazione* del Prado, in via ipotetica legata ad un documento del 1425. Su questa linea si collocano le Madonne delle collezioni d'Alba e Thyssen (cat. 18 – di cui segnalerei i puntuali echi nella Madonna di Alvaro Pirez in S. Croce in Fossabanda a Pisa).

La brillante *connoisseurship* di Kanter ha trovato poi un campo di applicazione privilegiato nella ricostruzione di opere smembrate, ricomposte come con gli sparsi e frammentari pezzi di più puzzle: le due tavole con quattro santi di collezione privata (cat. 12), associate, come laterali di trittico, alla *Crocifissione* scoperta da Russell nel 1996; le due coppie di santi della Yale University Art Gallery con *l'Angelo* e *l'Annunciata* del Getty Museum (cat. 16); il tabernacolo, incompleto, avente come centrale la splendida *Madonna dell'umiltà* di Parma (1428-30 c., cat. 21); il trittico dipinto per la compagnia di S. Francesco in S. Croce a Firenze, (1429 c., cat. 24), ricostruito per merito di Boskovits (1976), Henderson e Joannides (1991); la predella divisa tra i musei di Fort Worth, San Marco, Philadelphia, San Francisco e la coll. Feigen di New York, ricomposta nel tempo da Longhi (1940), Fahy (1987) e Kanter (2000), base di un polittico avente secondo quest'ultimo nella cuspide centrale il *Redentore benedicente* di Hampton Court e gli *Angeli adoranti* della Galleria Sabauda, nelle laterali *l'Angelo annunciante* e *l'Annunciata* di Detroit, e che, se si accettasse l'identificazione della *Madonna di Pontassieve* come centrale del polittico originario, potrebbe risalire all'altare della cappella da Filicaia in S. Croce (1430 c., cat. 25).

La fase pienamente, ma tutt'altro che passivamente, masaccesca, documentata dalle ultime tre opere citate e al massimo grado dall'*Annunciazione* di Cortona (1430-31 c.) e dalla *Deposizione Strozzi* (1432 c.), mostra un miracoloso equilibrio tra austero classicismo e virtuosistico naturalismo: culmina nell'*Incoronazione della Vergine* del Louvre (1432-34 c.), capolavoro insuperato di sofisticatezza prospettica e di raffinatezza mimetica. Nella seconda metà del quarto decennio Kanter coglie una svolta verso un'accentuata monumentalità figurale e un'inedita ricerca di *pathos* drammatico: le composizioni si fanno più serrate e compatte, i personaggi si schierano sul primo piano o in prossimità di esso, i fondali sono meno profondi, viene meno il minuzioso descrittivismo anche paesistico. Eloquente in proposito il confronto tra la *Deposizione Strozzi* e il *Compianto* di S. Maria della Croce al Tempio (1436-41).

A questa nuova poetica sarebbero improntati, pur nella loro diversità, i due grandi cicli ad affresco di S. Marco (1438-43) e della Cappella Niccolina (1448).

La pala d'altare conclusa in tempo per la consacrazione di S. Marco il 6 gennaio 1443, alla presenza di Eugenio IV e di Cosimo de' Medici, rappresenterebbe la prima formulazione angelichiana di 'sacra conversazione' ovvero di 'pala quadrata' (cat. 34): Kanter infatti – e l'ipotesi è insieme innovativa e convincente – considera la pala di Annalena, per lo più datata al 1434 c. (talora ritenuta una delle pale brunelleschiane di S. Lorenzo), una evidente derivazione dalla pala di S. Marco (e da quella di Bosco ai Frati del 1449-50 c.), e ne assegna l'esecuzione a Zanobi Strozzi, su disegno o sotto la supervisione dell'Angelico; il convento di Annalena, da cui l'opera proviene, verrebbe così ad essere plausibilmente la destinazione originaria del dipinto, e la datazione, conseguente alla fondazione nel 1453, ovvero all'indomani della definitiva partenza dell'Angelico per Roma, spiegherebbe bene il passaggio di commissione all'allievo.

Più problematica invece la questione relativa al polittico di Perugia (cat. 30): Kanter ne accetta, sulla base di considerazioni stilistiche, la datazione al 1437 testimoniata da una fonte cinquecentesca; Strehlke invece (p. 206) condivide l'ipotesi di Middeldorf (1955) e De Marchi (1985), da molti accettata, di ritardarne l'esecuzione di un decennio (posizione che ritengo più convincente). Una replica della pala perugina, e, nella predella, di quella dell'*Incoronazione* del Louvre, sarebbe il trittico di Cortona, assegnato ad un assistente di bottega su disegno del maestro e datato agli anni quaranta.

Non meno riccamente documentata la tarda maturità: il fiammingheggiante *Cristo coronato di spine* di Livorno (cat. 33), di cui Palladino propone una datazione al 1439-41, ricordando l'ipotesi di Brunetti (1977) che lo identificava con il "volto sancto" ricordato in un inventario sull'altare dell'Annunziata nell'omonima chiesa fiorentina; il *Giudizio universale* di Berlino (cat. 32, nel quale l'Inferno, come già nella tavola di S. Maria degli Angeli, è modellato sull'affresco del Camposanto pisano), decurtato e ridotto a trittico in un secondo momento, di probabile provenienza romana (vista la copia fattane dallo Spranger per Pio V) e committenza domenicana, forse cardinalizia per la posizione preminente (notata già da Bode nel 1888), tra i Beati indossanti l'abito dei frati predicatori, assegnata ad un porporato identificato dal cappello e affiancato da un pontefice: potrebbe trattarsi o dell'aragonese Juan de Casanova (morto nel 1436), come sembra preferire la Palladino per ragioni di cronologia (contrariamente alla datazione corrente posteriore di almeno un decennio), oppure di un altro spagnolo, Juan de Torquemada, creato cardinale nel 1439. Certamente a quest'ultimo spetta invece la commissione della *Crocifissione* del Fogg Art Museum (cat. 39, datata sempre da Palladino al secondo soggiorno romano anziché, come in prevalenza, al primo), probabile centrale di un trittico di cui si conosce, anche se solo in

fotoriproduzione, un laterale con S. Sisto, alla quale avrebbe giovato il confronto fotografico (vista l'irreperibilità dell'originale) con la *Crocifissione* scovata da Boskovits nel 1983, di identica committenza e candidata plausibile anch'essa, a mio avviso, come centrale del S. Sisto. Benché non presente in mostra, un tentativo di chiarimento ha ricevuto un altro *Giudizio*, conservato nella Galleria Corsini di Roma: Palladino ha sostenuto infatti la non pertinenza, già sospettata in passato, dei laterali attualmente con esso incorniciati, raffiguranti *l'Ascensione* e la *Pentecoste* – forse smembrati da un ciclo della Passione –, e ha riabilitato l'ipotesi, finora confinata alla bibliografia botticelliana, di identificare il *Giudizio* con quello facente un tempo parte del lascito di Francesco del Pugliese alla chiesa di S. Andrea a Sommaia (presso Firenze), che si presentava fiancheggiato da due 'ali' di mano del Botticelli; tuttavia rileggendo gli inventari Corsini (Magnanimi 1980) resta più verisimile l'originaria provenienza romana delle tre tavole e tutto sommato anche l'appartenenza ad un'unico ciclo; non è infondata inoltre l'ipotesi di Strehlke che le scene rispecchino alcune delle *Storie di Cristo* affrescate dall'Angelico nel 1446 per Eugenio IV nella distrutta Cappella del Sacramento nel Palazzo Vaticano.

A suggello dell'Angelico tardo due primizie: le due facce, per la prima volta riunite insieme dal 1886, della tavola ottagonale *double-face* mostrante sul verso *la Madonna col Bambino, angeli, santi e committente* (Boston, Museum of Fine Arts) e *sul recto il Volto di Cristo* di collezione privata (finora noto solo in fotografia), di probabile provenienza romana – forse commissionata da un canonico lateranense o vaticano per l'elezione di Niccolò V – e in cui Kanter ravvisa, come nel poco conosciuto ma notevole trittico di Oxford, la partecipazione congiunta dell'Angelico e di Benozzo (cat. 36); gli scomparti di una pregevole – ancorché incompleta – predella (cat. 37), mai ricomposta in precedenza, illustranti *Episodi della vita di S. Domenico* (Yale e Stoccarda, più una tavola di ubicazione ignota ma nota in riproduzione) e *la Crocifissione e santi al centro* (Metropolitan): tutte, per quanto rovinate, di qualità strepitosa, e pressoché ignote agli studi (tranne l'ultima, la cui pertinenza alla predella è invero più problematica), è forte la tentazione, ma mancano prove in merito, di associarle alla pala d'altare che Vasari ricorda dipinta dall'Angelico per la chiesa romana di S. Maria sopra Minerva.

Passando alla cerchia dell'Angelico, Kanter ha ribadito l'identificazione, da lui già avanzata nel 2002, del cosiddetto Maestro del 1419 con Battista di Biagio Sanguigni (1393-1451), il miniatore (e pittore) tardogotico che patrocinò l'ingresso del pressoché coetaneo Guido di Pietro nella compagnia di S. Nicola al Carmine (1417), e che visse poi uno stretto sodalizio col più giovane, e più dotato, Zanobi Strozzi (1412-1468). Alla mano di Battista, ma su probabile disegno angelichiano, vengono assegnati il pregevole trittichetto devozionale di Christ Church

(cat. 42, cui viene associata una finora ignorata piccola *Crocifissione del Louvre* e che godette di una certa fortuna iconografica, testimoniata da varie repliche) e la *Madonna dell'umiltà* della coll. Feigen (cat. 43). Sia Battista che Zanobi furono a lungo attivi nella bottega dell'Angelico, sia nella pratica miniatoria che in quella pittorica: il secondo agì come suo 'vice' a Firenze durante il soggiorno romano del maestro (1446-1449). A Zanobi Kanter assegna l'esecuzione di due pale commissionate all'Angelico: *l'Annunciazione* di S. Giovanni Valdarno, finora spesso identificata, senza appigli concreti, con quella commissionata all'Angelico dai serviti di Brescia nel 1432 (che sarebbe stata rifiutata per qualche ragione per poi cambiare destinazione – anche Gilbert nel 2005 ha respinto l'ipotesi), e la già ricordata pala di Annalena. Meritoria e inedita la ricomposizione del polittico zanobiano, con possibile intervento dell'Angelico nella predella, avente come centrale *la Madonna col Bambino* dell'Hermitage (cat. 44), di destinazione francescana (forse San Salvatore a Firenze). Interessante l'ipotesi della Palladino in relazione ai nove disegni a biacca su pergamena rossa con *Storie della Passione* divisi tra i musei di Rotterdam e Cambridge (Mass.), di recente riferiti all'Angelico (Boskovits 2002) ma da lei accostati a Zanobi, circa la possibile provenienza da un reliquiario (cat. 47); anche se Strehlke preferisce pensare ad un codice devozionale, magari un dono di Niccolò V all'imperatore Niccolò III, incoronato in S. Pietro nel 1452, e, dato ancor più interessante, ad un loro rapporto con i già ricordati affreschi della Cappella del Sacramento in Vaticano.

Un risultato importante poi è l'aver chiarito la pertinenza a Zanobi e al Pesellino (1422-1457) dell'*Assunzione della Vergine*, oggi a Dublino, e della relativa predella (Prato, Museo Comunale), opera per la quale erano stati autorevolmente fatti, anche di recente, i nomi di Domenico di Michelino (che forse avrebbe meritato una presenza in mostra) e di Giovanni di Consalvo. Giusto il ravvisamento della Padoa Rizzo (1997) di affinità con gli affreschi del Chiostro degli Aranci: ma l'autore di questi non sarebbe Giovanni di Consalvo, bensì, secondo Kanter, Zanobi, esecutore, su disegno dell'Angelico che della commissione dovette essere il titolare, della maggior parte del ciclo. Al pittore portoghese – di cui sono accertati i rapporti con Zanobi e con S. Domenico di Fiesole, e che è sì l'unico nominato nella documentazione sul chiostro, ma solo in relazione all'acquisto di pigmenti (è doveroso peraltro segnalare i recenti interventi di Bonavoglia, 1998, e Boskovits, 2004) –, potrebbero piuttosto spettare le due scene più modeste, e marcatamente tardogotiche, del ciclo (apparentabili peraltro anche al Sanguigni). Kanter si spinge a proporre, in via ipotetica, l'identificazione di Giovanni di Consalvo con il Maestro della Predella Shearman, pittore 'isolato' da Pope-Hennessy e criticamente

definito da Longhi (e di recente da Tartuferi), presente in mostra con alcune tavole (cat. 57-58). La questione è problematica, ma è merito indiscutibile l'averla riaperta, evidenziando la qualità prospettica e disegnativa delle sinopie del Chiostro, da Kanter attribuite all'Angelico, cui assegna pure alcune parti di affresco, come il monaco che regge il bicchiere di vino rosso nel *Miracolo del vino avvelenato*. (Nella scena del Miracolo del pane avvelenato farei notare, a sostegno della paternità ideativa angelichiana, il bellissimo motivo di 'pittura pura' del drappo appeso all'assicella, impiegato dall'Angelico pure nella predella del polittico di Perugia).

Del duo Zanobi-Pesellino, il cui sodalizio durò circa tre anni (1446-48), erano esposti il *Viaggio di Gaspare* del primo e il *Viaggio di Melchiorre* del secondo (cat. 54, attribuiti da Fahy nel 2001), unici superstiti di un (assai raro) ciclo del *Viaggio dei Magi* la cui testimonianza più nota è nella cappella Medici affrescata da Benozzo (1459): se Strehlke ipotizza una commissione di Alfonso d'Aragona per la ricorrenza delle fasce giallorosse aragonesi nella tavola di Williamstown, Kanter opta per una destinazione fiorentina, in particolare l'oratorio della Compagni dei Magi in S. Marco, suggerendo, anche attraverso una rilettura delle opere menzionate nella "camera di Lorenzo" nell'inventario mediceo del 1492, la possibile pertinenza, tutta da dimostrare ma certo suggestiva, al ciclo del celebre 'Tondo Cook', che lui ritiene completato dall'Angelico con l'assistenza di Benozzo, nel quinto decennio, e per qualche ragione, al momento sconosciuta, in buona parte ridipinto da Filippo Lippi intorno al 1460.

*Bibliografia citata: Mostra delle opere del Beato Angelico nel quinto centenario della morte (1455-1955), Firenze 1955; W. von Bode, La Renaissance aux Musée de Berlin, IV: Les peintres florentins du XVe siècle, in "Gazette des Beaux-Arts", 37, 1888, pp. 472-489; S. Bonavoglia, Ricordi precoci del luminismo di Jan van Eyck a Firenze: alcuni documenti per João Gonçalves e il chiostro degli Aranci, in "Arte documento", 12, 1998, pp. 62-71; M. Boskovits, Un'adorazione dei Magi e gli inizi dell'Angelico, Bern, 1976; Id., Appunti sull'Angelico, in "Paragone", 27, 1976, n. 313, pp. 30-54; Id., La fase tarda del Beato Angelico: una proposta di interpretazione, in "Arte cristiana", 71, 1983, pp. 11-24; Id. in Benozzo Gozzoli. Allievo a Roma, maestro in Umbria, a cura di B. Toscano e G. Capitelli, catalogo della mostra (Montefalco 2 giugno-31 agosto 2002), Cinisello Balsamo 2002; Id., Per Giovanni, "dipintore di Portogallo", in Arte collezionismo conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini, a cura M. L. Chappell, M. Di Giampaolo, S. Padovani, Firenze, 2004; G. Brunetti, Una vacchetta segnata A, in Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci, a cura di M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto e P. Dal Poggetto, Milano 1977, 1, pp. 228-235; A. De Marchi, Per la cronologia dell'Angelico: il trittico di Perugia, in "Prospettiva", 42, 1985, pp. 53-57; E. Fahy, The Kimbell Fra Angelico, in "Apollo", 125, 1987, n. 301, pp. 178-183; Id. in Omaggio a Beato Angelico. Un dipinto per il Museo Poldi Pezzoli, a cura di A. Di Lorenzo-A. Zanni, catalogo della mostra (Milano 20 settembre-2 dicembre 2001), Cinisello Balsamo 2001; C. Gilbert, Lex Amoris. La legge dell'amore nell'interpretazione di Fra Angelico, Firenze 2005; J. Henderson - P. Joannides, A Franciscan Triptych by Fra Angelico, in "Arte cristiana", 79, 1991, pp. 3-6;*

L. Kanter, *A rediscovered panel by Fra Angelico*, in *"Paragone Arte"*, 51, 2000 ser. 3, 29, pp. 3-13; *Id.*, *Zanobi Strozzi miniatore and Battista di Biagio Sanguigni*, in *"Arte cristiana"*, 90, 2002, pp. 321-331; R. Longhi, *Fatti di Masolino e Masaccio*, in *"Critica d'Arte"*, 3-4, 1940, pp. 145-191; *Id.*, *Il Maestro della predella Shearman*, in *"Proporzioni"*, 2, 1948, pp. 161-162; *Id.*, *Un nuovo numero del Maestro della predella Shearman*, in *"Paragone Arte"*, 31, 1967, n. 211, pp. 38-40; G. Magnanini, *Inventari della collezione romana dei principi Corsini*, in *"Bollettino d'arte"*, 65, 1980 n. 7, pp. 91-126, e 8, pp. 73-114; U. Middeldorf, *L'Angelico e la scultura*, in *"Rinascimento"*, 6, 1955, pp. 179-194; A. Padoa Rizzo, *La Cappella dell'Assunta nel Duomo di Prato*, Prato 1997; J. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, New Haven-London 1974; F. Russell, *An early Crucifixion by Fra Angelico*, in *"The Burlington magazine"*, 138, 1996, p. 315-317; A. Tartuferi in *Miniatura del '400 a San Marco. Dalle suggestioni avignonesi all'ambiente dell'Angelico*, a cura di M. Scudieri-G. Rasario, catalogo della mostra (Firenze 1 aprile-30 giugno 2003), Firenze 2003.

## La “Madonna Lia”. Francesco Napoletano nella bottega di Leonardo a Milano

*The article is focused on the story of the painting Madonna col Bambino, probably made in the workshop of Leonardo in Milan at the end of the fifteenth century. The masterpiece was exhibited in the Museo Civico Amedeo Lia, in La Spezia, for the 10th anniversary of the museum.*

Dieci anni fa, apriva le sue porte a La Spezia il Museo Civico Amedeo Lia. Straordinaria raccolta di opere d'arte di tipologie svariate –dagli oggetti di oreficeria alle sculture in legno, terracotta e bronzo, dai codici miniati ai dipinti su tavola, tra cui spiccano gli esemplari di Tre e Quattrocento che formano un nucleo compatto –, essa è un esempio raro di collezionismo raffinato ed oculatissimo, messo al servizio di una città che si è così riqualificata dalla sua veste industriale (del museo ci parlerà il suo direttore, Andrea Marmorini, nel prossimo numero di *Predella*). Per celebrare l'evento, rimarrà esposta presso il Museo un'opera eccezionale, appartenente alla collezione personale di Lia: una piccola *Madonna col Bambino*, realizzata con ogni probabilità nella bottega milanese di Leonardo negli anni novanta del XV secolo. A questo dipinto e alle altre *Madonne* devozionali eseguite da collaboratori di Leonardo, ma strettamente dipendenti da idee compositive del maestro, è dedicato il saggio da David Alan Brown –curatore della Pittura italiana alla National Gallery di Washington –, meritoriamente tradotto da Ariella e Marina Lia (D. A. Brown, *Leonardo da Vinci. Arte e devozione nelle Madonne dei suoi allievi*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale 2003). Un dvd, nella sala in cui è esposta l'opera, ne illustra le vicende e ne ricostruisce la genesi. La *Madonna Lia* appartiene agli anni della multiforme attività di Leonardo per la corte sforzesca –in primis il monumento equestre a Francesco e la decorazione della Sala delle Asse nel Castello –che doveva lasciare poco tempo alla produzione delle piccole opere devozionali, eseguite dai collaboratori sulla base dei disegni precedenti del maestro. Attraverso l'analisi della *Madonna di La Spezia* e delle altre ad essa strettamente correlate, come quella della Kunsthhaus di Zurigo, vengono delineate le modalità di collaborazione all'interno della bottega milanese. Come risulta da testimonianze coeve e da indicazioni presenti in alcuni disegni leonardeschi –vedi quello di Windsor –, sembra che Leonardo revisionasse il lavoro degli allievi e dei collaboratori, arrivando in alcuni casi a ritoccarlo, ma che generalmente non intervenisse in modo sostanziale. Il rapporto degli allievi con il

maestro era d'altra parte così intimo che essi potevano riprendere puntualmente, nelle *Madonne* sopra menzionate, i modelli leonardeschi, la cui profonda assimilazione è ben dimostrata dalla *Madonna Lia*. Le sofisticate tecniche audiovisive utilizzate nel dvd proiettato in mostra rendono quasi tangibili tali rimandi, in un affascinante gioco di accostamenti e sovrapposizioni. *La Vergine delle Rocce*, da un lato, e, dall'altro, il foglio con il *Bambino che gioca con il gatto* conservato agli Uffizi, riemergono chiaramente nella composizione delle figure nel dipinto di La Spezia. Ma un elemento singolare si impone all'osservatore: il paesaggio che si intravede attraverso le finestre, sullo sfondo della *Madonna Lia*, costituisce un indizio assai significativo per risalire alla committenza del dipinto. Come ha evidenziato Andrea Marmorì, la finestra di sinistra, alle spalle della Vergine, mostra difatti una veduta obliqua del Castello Sforzesco. Se è possibile avanzare l'attribuzione dell'opera all'autore della *Madonna di Zurigo* -ovvero Francesco Galli, detto Napoletano -, riconosciuto come collaboratore di Leonardo nella seconda versione della *Vergine delle rocce* (oggi alla National Gallery di Londra), la *Madonna Lia* si può datare tra il 1494 e il 1495, nel momento in cui Ludovico Sforza è impegnato nell'azione di legittimazione della presa del potere, avvenuta in maniera illecita. Sembra pertanto che proprio Ludovico sia da identificare con il committente del dipinto, dimostrando un livello tale di simbiosi tra maestro e allievo da consentire l'affidamento al primo persino di un'opera di così alto prestigio.

*The article gives an overview of the exhibition Tiziano, le pouvoir en face, held in Paris at the Musée du Luxembourg, which was focused on portraiture, especially that of men of power.*

Parigi. Tiziano. Due sinonimi di nobiltà, grandezza ed eleganza. Due nomi che si uniscono perfettamente nel contesto espositivo del Musée du Luxembourg nel quale, fino al 21 gennaio 2007, sarà ospitata l'esposizione "*Tiziano, le pouvoir en face*" nata da un accordo tra il Museo e la Soprintendenza di Napoli. Il Musée du Luxembourg, posto sotto la responsabilità del Senato, ha impostato la sua programmazione sulla celebrazione dell'arte moderna e del Rinascimento italiano. L'esposizione su Tiziano si inserisce infatti in un ciclo di mostre iniziato con "*Raphael, Grace et Beauté*" e continuato quella su "*Botticelli. De Laurent le Magnif que à Savonarole*" e quella su "*Véronèse profane*".

L'eleganza e la solennità del Museo, insieme al genio tizianesco, trovano perfetta unione ed espressione in un allestimento austero e altisonante. "*Le pouvoir en face*", titolo dell'esposizione, è un'espressione densa di significati poiché sintetizza il tema del ritratto di uomini di potere che Tiziano ebbe modo di guardare "*face à face*" ed esprime al contempo la forza con la quale le immagini sottomettono lo sguardo dello spettatore. I personaggi, uniformati dal genere del ritratto e dal convergere dei loro sguardi al centro della sala, esprimono una condizione politica, economica e sociale cui Tiziano non si sentì inferiore, ma che domina sullo spettatore. Dai loro attributi, ma soprattutto dalla fermezza dei loro volti, traspare la superbia di uno status sociale nel quale Tiziano riuscì ad inserirsi rappresentandolo con precisione e minuzia; consapevole del proprio talento, Tiziano non esitò mai nelle richieste economiche divenendo il principe degli artisti, o l'artista-principe, uomo d'onore e di denaro e amico dei sovrani.

Tutte le corti d'Europa fecero appello a Tiziano per possedere un suo ritratto; ritratti che avevano la seduzione tattile della verità e che nell'esposizione parigina restituiscono quella verità (la verità del lusso e del potere) con immagini complessivamente austere ma anche attente ai dettagli: guanti, armi, gioielli, vesti, e soprattutto sguardi. La fedele restituzione figurativa si unisce ad un elemento voluto dagli allestitori e, a mio avviso insolito ed interessante, che è la spiegazione didascalica non solo dell'opera ma anche del personaggio

effigiato, del tipo di gioielli o armatura che indossa e del contesto che occupa.

L'esposizione di Parigi si dispiega in poche sale e si presenta elegante fin dall'allestimento in cui i colori rosso-marrone delle pareti unificano uno spazio piuttosto ristretto; artisti come Rubens, Paris Bordone, Tintoretto e Parmigianino completano la galleria dei ritratti di Tiziano del quale sono esposti quello di *Francesco I, Carlo V, Isabella d'Este*, in una sala dedicata al periodo in cui fu più occupato con uomini di potere, i ritratti dei *Doghe veneziani*, dei *Madruzzo*, di *Guidobaldo II della Rovere, Alfonso I d'Este, Federico II Gonzaga* ecc ...

La grandezza del Tiziano ritrattista emerge nella sala dedicata all'universo femminile: *Venere, la Sultana russa e la Giovane dama con il cappello di piume* (per citarne alcuni); in quest'ultima, seminuda ed incurante della sua nudità all'antica greca, la nobiltà ed il potere emergono dal manto verde e oro, dai suoi gioielli e dal cappello di piume perfettamente e realisticamente restituitoci. Allo stesso modo nella piccola *Clarice Strozzi* del 1542, la ricchezza di una bambina di due anni è suggellata dalle vesti, dall'acconciatura e dal mobile con bassorilievi classici che la affianca.

La capacità di Tiziano, artista del ritratto, è dunque quella di unire perfettamente i tre livelli che, secondo Antonio Paolucci, sintetizzano l'essere ritrattista: mimesi dell'identità e della reale fisionomia; restituzione delle peculiarità caratteriali e del temperamento attraverso gli sguardi e gli attributi dell'effigiato e, infine, intuizione e rappresentazione dei molteplici aspetti (sociali, culturali ed ambientali) che conferiscono al personaggio il proprio ruolo ed il proprio status.

Tiziano è riuscito ad unire questi tre livelli nei ritratti di uomini illustri e di poterama anche nelle effigi di nobili ed intellettuali suoi amici. Una sala dell'esposizione parigina è infatti dedicata, dopo il potere papale e quello temporale, alla cultura: da musicisti e letterati inizialmente poco noti a personaggi quali *Giovanni Paolo delle Anticaglie o l'Aretino*; questi, osservando il suo ritratto realizzato dalla mano di Tiziano disse al granduca Cosimo de' Medici: "respira, pulsa e possiede un slancio di spirito così come quando mi vedo in faccia".

L'attività di Tiziano ritrattista si inserisce in una biografia molto complessa che ha inizio tra il 1488 e il 1490 a Pieve di Cadore. Dapprima, al seguito di Giorgione, dal quale apprese la lezione veneta sul cromatismo e la luce, l'artista cercò immediatamente il consenso dei circoli esoterici veneziani e poi quello degli uomini di potere della Serenissima; in seguito, si dedicò al grande pubblico perseguendo sempre, come primo obiettivo, il riconoscimento economico e la fama che lo spinsero di volta in volta ad entrare nelle corti più altisonanti d'Italia e d'Europa.

Un artista longevo la cui attività ha vissuto fasi spesso distanti l'una dall'altra mantenendo come assoluto punto fermo la consapevolezza della propria

unicità. Una unicità che permise a Tiziano di guardare *"face à face"* il potere. E' da qui il probabile duplice significato del titolo dell'esposizione, *"Le pouvoir en face"*, e vale a dire superbia dei personaggi di potere effigiati o superbia di un artista che ebbe l'ardire di guardarli in faccia?



***La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici elettrice palatina in mostra a Firenze***

*The exhibition La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici elettrice palatina can be visited in the Palatine Gallery at Pitti Palace, in Florence. The exhibition doesn't just focus on the collector and her collection; it also sheds light on the whole life of Anna Maria Luisa de' Medici, described against the backdrop of early eighteenth century European cultural context.*

Il 23 dicembre 2006 si è aperta, nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze, una mostra su Anna Maria Luisa de' Medici, curata da Stefano Casciu, che si concluderà il prossimo 15 aprile 2007. L'esposizione offre diversi piani di lettura proprio perché essa non si esaurisce nell'analisi di una collezionista e della sua collezione ma, illuminando l'intero percorso biografico di Anna Maria Luisa dei Medici, che spese la sua vita tra le corti di Firenze e Düsseldorf, apporta incisivi approfondimenti sul contesto culturale europeo di primo Settecento. Emerge dunque una figura importante, da accostare a quelle forse maggiormente note di Cosimo III e soprattutto del Gran Principe Ferdinando: e grande risalto assume il milieu artistico fiorentino di primo Settecento in cui si vanno a collocare opere qualitativamente assai elevate come quelle in bronzo (straordinaria la sezione in cui si raccoglie la serie dei bronzetti), oppure i gioielli, le raccolte di cineserie ed oggetti "esotici", oltre che la pittura, tra cui è debito ricordare la nutrita presenza di dipinti fiamminghi. Il merito dell'iniziativa fiorentina, tuttavia, ed il motivo fondamentale per cui abbiamo deciso di redarre questa breve segnalazione, risiede nella forte sottolineatura che è stata conferita alla *Convenzione di famiglia* generalmente nota col nome di Patto di famiglia, ossia quel documento con cui l'Elettrice Palatina ed il primo Granduca di Asburgo-Lorena, Francesco Stefano, il 31 ottobre 1737 legarono il patrimonio artistico ereditato dalla principessa alla città di Firenze e allo Stato di Toscana: la nuova dinastia regnante si impegnava a salvaguardare «Gallerie, Quadri, Statue, Biblioteche, Gioje ed altre cose preziose... della successione del Serenissimo GranDuca quello che è per ornamento dello Stato, e per utilità del pubblico, e per attirare la curiosità dei forestieri, non ne farà nulla trasportato, o levato fuori della capitale, o dello stato del granducato» (cit. dall'articolo III). Il documento, fino ad oggi non certo ignoto o ignorato ed anzi spesso richiamato a testimonio di un'operazione tanto rara quanto illuminata, acquista rinnovata luce proprio perché posto a culmine di un percorso esposi-

tivo che documenta un collezionismo “privato” qualificato e soprattutto continuo nel tempo. Si rinnova cioè la riflessione sulle tangenze tra pubblico e privato in materia di patrimonio culturale, tra gloria e magnificenza del proprio casato e beneficio pubblico comunque connesso alle opere d’arte e alla loro raccolta. In una parola, una lettura della storia del collezionismo e della tutela capace di mostrare l’intima connessione tra queste due sfere solo apparentemente opposte e contrastanti.

Lasciamo pertanto considerazioni ulteriori e più accurate riflessioni a visite più approfondite: intanto valga però la segnalazione di un’iniziativa di cultura, capace di collocarsi come fonte di discussione a tutto raggio nella stretta e più viva attualità, utilizzando il patrimonio culturale in quella che probabilmente è la sua essenza più vera: testimonianza di civiltà.

*The article gives an overview of the exhibition Léon Spilliaert. Un esprit libre held at the Musées Royaux des Beaux-Arts in Brussels and entirely devoted to this prominent "gure of Belgian symbolism.*

Dopo la grande retrospettiva Khnopff organizzata nel 2004, i Musées royaux des Beaux-Arts di Bruxelles dedicano ora di nuovo un'importante mostra a un'altra figura di spicco del simbolismo belga.

Già nel 1996, in occasione del cinquantesimo anniversario della morte di Spilliaert (1881-1946), una manifestazione simile era stata organizzata a Ostenda, città natale dell'artista, sotto gli auspici di Anne Adriaens-Pannier, direttrice della presente mostra.

Grazie a questa grande specialista dell'opera del pittore, un nuovo aspetto di Spilliaert si svela lungo questo percorso che sa essere al contempo coerente ma diversificato e che, attraverso numerose opere inedite, provenienti da collezioni private, sottolinea la profonda originalità dell'artista, la posizione che ha occupato nella sua epoca e le affinità con la letteratura del suo tempo.

Uno dei maggiori meriti di questa retrospettiva consiste proprio nel mostrare come il pittore, pur condividendo perfettamente le preoccupazioni e la sensibilità della fine del XIX secolo, sviluppa un linguaggio originale.

Esemplari sono in questo senso i confronti presentati nella prima sala. Il «gioco di specchi» che si stabilisce tra alcune opere emblematiche di Spilliaert e quelle di altri artisti, quali Khnopff, Redon, Kubin, Mellery o Rops, riesce a mettere ben in risalto l'originalità con cui il pittore affronta alcuni temi trattati anche dai suoi contemporanei. Interni stregati, paesaggi «stati d'animo», donne ieratiche o bevitrici d'assenzio assumono, sotto il pennello di Spilliaert, un carattere particolarmente espressivo, basato su una grande economia di mezzi e una semplificazione del tratto che lo distinguono dalle ricerche dei simbolisti e preannunciano già gli interessi del primo Novecento.

A cavallo tra due secoli, l'opera di Spilliaert si caratterizza proprio per questa ambivalenza che fa di lui un simbolista dal linguaggio molto personale, al riparo dalle influenze e dall'impronta d'una formazione accademica classica.

Una buona prova ci è fornita già dalle sue illustrazioni per il teatro e la poesia di Maeterlinck. Il termine stesso d'«illustrazione», d'altronde, risulta inadeguato,

poiché Spilliaert sembra essere risalito fino alle fonti profonde dell'ispirazione di Maeterlinck per farne emergere delle immagini sorprendenti, che hanno un potere di suggestione pari a quello delle parole delle poesie. Una profonda affinità unisce i due artisti, che, come mostrano alcuni libri provenienti dalla biblioteca di Spilliaert, dovevano condividere anche le stesse letture: Wagner, Nietzsche, Verhaeren... Come se Spilliaert, senza soffermarsi sull'imagerie simbolista, avesse penetrato a suo modo l'essenza di una poetica anch'essa fondata sui poteri dell'immagine e di cui purtroppo molti poeti hanno mutuato solo gli aspetti più superficiali.

Personaggi soli, pensierosi, prostrati, sono fissati nel momento dell'attesa: come nei drammi di Maeterlinck. Di spalle o, tutt'al più, con un profilo solo accennato, annegati nell'ombra o avvolti in un alone misterioso, si sottraggono allo sguardo dello spettatore. Un'iconografia ricorrente, che il pittore, tuttavia, nel suo percorso artistico, cercherà costantemente di rinnovare.

Così, nel primo decennio del '900, queste figure solitarie, trasformatesi in mogli di pescatori in riva al mare, assumono un carattere più umano. In altri casi, ridotte al ruolo di semplici supporti per ricerche plastiche, esse diventano delle silhouettes enigmatiche, di cui restano solo i contorni: pure forme in cui si esprimono le ricerche cromatiche e geometriche dell'artista. La figura umana ritorna ancora nell'inquietante faccia a faccia che riporta il volto al centro della rappresentazione nell'impressionante serie di autoritratti, altrettante tappe dell'inchiesta introspettiva che sonda le profondità e gli abissi dell'io attraverso sorprendenti inquadrature.

Un'altra parte dell'opera di Spilliaert presenta, invece, dei paesaggi e degli interni privi di ogni presenza umana. Sono le famose vedute di Ostenda, che, per le loro prospettive vertiginose e inattese, propongono una visualizzazione inedita del paesaggio, che a volte confina con l'astrazione. Altrove compaiono interni deserti, che sembrano quasi stregati, come se fossero abitati da strane presenze, in cui gli oggetti – flaconi, bottiglie, scatole, orologi – vivono una vita silenziosa e impenetrabile.

Quello che colpisce, in tutte queste opere, è l'eccezionale maestria acquistata nel tempo dall'artista, che, da vero sperimentatore, ha saputo sfruttare, con piena originalità, le potenzialità tecniche offerte da tutta una serie di strumenti diversi: l'inchiostro di china, i pastelli, il gesso colorato o l'acquerello. Spilliaert riesce così a far nascere la luce dal nero e a creare dei sottili effetti di alone, di riflessi e di riverberi, dando visibilità e funzione anche al bianco stesso del materiale su cui dipinge. Nel corso degli anni, i colori diventano più intensi, la paletta del pittore si arricchisce, senza che però si perda l'attenzione per le sfumature che caratterizza le prime opere.

Questo percorso ricco di sperimentazioni formali rivela tutta l'inventiva di un pittore che, pur ricorrendo ad un numero ridotto di motivi e di tecniche da autodidatta (Spilliaert non ha mai imparato a dipingere con i colori ad olio), ha saputo crearsi un linguaggio proprio, messo al servizio di un'opera coerente, ma che è, tuttavia, in continua mutazione. Fino alla fine della sua carriera, Spilliaert resta rigoroso, ma non rigido, sempre fedele a se stesso, ma anche aperto e sensibile ai cambiamenti e alle domande estetiche dei suoi anni, a cui risponde con originalità, impiegando il lessico che si è via via creato, da solo, con libertà estetica.

Forse il suo lessico non è stato compreso appieno dai suoi contemporanei. Questo linguaggio sarà però senz'altro eloquente per i visitatori della mostra, che non potranno non associarvi altre «voci»: quelle di Giorgio de Chirico, di Magritte o di Morandi. E forse, lasciandosi un po' sorprendere, si ritroverà anche il lavoro di un Antonioni o di un Sugimoto: qualcosa – spersonalizzazione della figura? astrazione dello spazio? – che appare già nell'opera di Spilliaert e che fa di lui, ancora oggi, un nostro contemporaneo.



*The article reviews the exhibition devoted to André Derain (1880-1954), which took place at Palazzo dei Diamanti in Ferrara. Divided in 11 sections, the exhibition presented artworks on loan from collections all over the world.*

Al Palazzo dei Diamanti di Ferrara si è svolta fino al 7 gennaio una notevole retrospettiva a cura di Isabelle Monod-Fontaine dedicata all'attività pittorica di André Derain (1880–1954), a trent'anni di distanza da quella tenutasi in Roma a Villa Medici. L'attuale rassegna, patrocinata dal Comune e dalla Provincia di Ferrara con il contributo dello Statens Museum for Kunst di Copenaghen (che ospiterà la mostra dal 10 febbraio al 13 maggio 2007), ha raccolto, nelle sue undici sezioni, opere provenienti da importanti collezioni di tutto il mondo, ripercorrendo la parabola artistica di un maestro dall'altalenante fortuna critica (basti ricordare la lunga eco dell'anatema scagliatogli contro per aver partecipato nel 1941, insieme con altri artisti francesi, ad un viaggio in Germania organizzato dalle forze naziste occupanti).

Apriva l'esposizione un gruppo di opere dedicate agli esordi dell'artista (1899-1904): *Il funerale* (1899), bozzetto che fu in collezione Matisse, *Le rive della Senna a Pecq* (1904) e la grande tela con la raffigurazione della *Salita al calvario* (1901), copia da Biagio d'Antonio e primo manifesto di quel confronto con i maestri dell'arte della Rinascenza che sempre costituirà un imprescindibile elemento per la comprensione profonda della sua arte – non fu di fatto lo stesso Derain a dire che i primitivi significavano per lui, in quei primi anni, «la vrai, la pure, l'absolue peinture»? Si tratta di tele sorprendenti, che richiedono, come ha già sottolineato Alberto Giacometti, di meditare a lungo di fronte ad esse, per cercare di carpire, «al di là della loro apparenza immediata», quel significato profondo, quella «parvenza meravigliosa, attraente e sconosciuta» rintracciabile, del resto, in tutte le opere di Derain, anche in quelle meno riuscite. Al periodo della prima formazione dell'artista appartiene il *Ritratto del padre*, piccolo dipinto eseguito nel 1904, che si misura con la ricerca pittorica cézanniana (in quello stesso anno il Salon des Indépendants dedicava al maestro di Aix un'importante retrospettiva).

La mostra ha riservato un'intera sala ai dipinti del periodo fauve, quando a Collure, nell'estate del 1905, Derain dipinse in compagnia di Matisse: sono

opere rare, dai colori puri, in cui la pittura esplode sulla tela come “fuochi d’artificio”. Quest’ispirata stagione – che Derain definì come «la prova del fuoco» – comprende anche tre opere del 1906-1907, *Il ponte di Waterloo*, *Le due chiatte*, e *la Veduta di Westminster*, riconducibili alla serie di paesaggi londinesi eseguiti per Ambroise Vollard, sulla scia di un percorso già tracciato, anche se sotto una differente luce, da Monet. Nella stessa sala compare una delle opere più note di Derain, *la Donna in camicia* (1906) che, con la sua eletta veemenza, rappresenta un *unicum* nella produzione dell’artista. E’ solo una tappa di un più articolato percorso: lo testimonia, nello stesso ambiente, il ritratto di *Lucien Gilbert* (1905), straordinaria prova eclettica della capacità di Derain di padroneggiare diversi linguaggi pittorici. Correlate a questo gruppo di dipinti, alcune xilografie di nudo (1906), che ripercorrono la lezione di Gauguin, e, unica scultura in mostra, il *Nudo in piedi* del 1907, a testimonianza di quella precoce attenzione che l’artista dedicò al “primitivismo” e all’arte dell’Africa nera, di cui egli stesso fu tra i primi a comprendere la portata.

Terminata la fulminante stagione *fauve*, quelli successivi al 1907 sono anni di serrato confronto con l’arte moderna: dapprima con Cézanne – basti pensare alla serie delle *Bagnanti* e alla *Natura morta sul tavolo* del 1910, proposta in mostra – e poi con Braque e Picasso. Nei soggiorni a Cassis e Martigues nasce un vocabolario fatto di forme sintetiche, prossime all’astrazione. Al riguardo vanno segnalati tre dipinti, tutti in mostra, realizzati a Martigues nell’estate del 1908, che si originano dalla strutturazione di Cézanne per spingersi fino ad una semplificazione estrema del paesaggio, “primitiva” e simbolica ad un tempo. Sono opere poco note, che precedono una stagione di capolavori, quella del periodo “gotico”, che cade negli stessi anni dell’affermazione del cubismo. Questa sezione centrale della mostra ha presentato una panoramica di quella felice fase nell’arte di Derain, che nella sua personale risposta al cubismo licenzia composizioni ardite, come intagliate nel legno, in cui le forme sembrano emergere sulla tela attraverso il filtro della cultura figurativa dell’artista, che spazia dall’arte antica a quella romanica, guardando con religiosa riverenza ai grandi maestri della tradizione dell’arte occidentale. Queste opere precorrono gli esiti della figurazione del primo dopoguerra: nascono allora *l’Italiana* (1913), spoglio idolo della mediterraneità, il monumentale *Ritratto di Ragazza in abito nero* (1912–1914), appartenuto al grande collezionista russo Schukin, il *Ritratto di Iturrino*, omaggio ad El Greco, e, da ultimo, il *Ritratto di Paul Poiret*, eseguito nel 1915, mentre l’artista è coinvolto in prima linea nel primo conflitto mondiale. Per comprendere meglio questa nota tappa della parabola pittorica di Derain vengono in soccorso le parole di Guillaume Apollinaire che, nell’introdurre l’artista alla sua prima personale alla Galerie Guillaume nel 1916,

lo definì «temperamento audace e disciplinato» dedito allo studio dei “grandi maestri”, capace di trarre, «attraverso la semplicità e la freschezza, i principi dell’arte e le discipline che ne derivano». Le sue opere rivelavano già allora «quella grandezza espressiva che si potrebbe definire antica».

Nel primo dopoguerra Derain divenne artista acclamato in patria - come s'intuisce leggendo la “profetica” presentazione di Apollinaire - e noto in Italia soprattutto per la monografia che nel 1921 gli dedicò Carlo Carrà, comunque non il solo, nell’ambiente italiano, a prestare attenzione alla sua arte. In quel momento i riferimenti ai “grandi maestri” divennero ricorrenti: l’“ossessione” per il Louvre non dovette di certo abbandonare Derain nella sua seconda maturità, quando si confrontò con tutta l’arte antica, con i grandi maestri del Rinascimento e del Seicento italiano, con il periodo più felice dell’arte spagnola - Zurbarán e Velázquez - e olandese, senza mai dimenticare la grande tradizione pittorica francese - Ingres, David, Corot, Courbet, Renoir, per citare solo i riferimenti più immediati. E in questa stagione - che vede il maestro, a partire dalla metà degli anni Trenta, sempre più ombroso ed isolato - s’inseriscono altri capolavori permeati di grande liricità, quali il ritratto di *Donna seduta* (1933), *La tazza di tè* (1935), *Geneviève con lo scialle* (1937). In queste tele è rinvenibile una meditata attenzione per una luce che lascia emergere dallo sfondo la materia pittorica: ne nascono sagome come frutto di un’intrusione, vertiginose apparizioni nello spazio visivo dell’osservatore.

Le ultime due sale dell’esposizione proponevano con un taglio tematico la tarda maturità dell’artista ed erano dedicate alla natura morta e alla grande decorazione. Vanno segnalate *la Natura morta con coniglio* e *la Natura morta con zucca*, rispettivamente del 1938 e del 1939, veri e propri bodegones del XX secolo, e, infine, la grande Natura morta del 1944-48, in cui si può cogliere una colta e distante risposta a quella «epidemia dell’astrazione» denunciata da Pierre Matisse nel 1940 in una lettera indirizzata allo stesso Derain.

“Pittore difficile” è più volte definito André Derain nel catalogo della mostra; l’evento ha offerto la rara opportunità di saggiare lo spessore di una ricerca multiforme, sempre coerente con se stessa, spesso controcorrente e mai dimentica della lezione dell’arte del passato.

*André Derain*, a cura di Isabelle Monod-Fontane, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 24 settembre 2006 - 7 gennaio 2007, catalogo Ferrara Arte.



**Medioevo: L'Europa delle Cattedrali.  
Nuove prospettive sulla vicenda  
delle grandi Cattedrali europee all'IX  
Convegno Internazionale di studi di  
Parma**

*The article recounts issues and new perspectives discussed during the IX International Congress of Studies (Parma, 19-23 September 2006) focused on cathedrals in Europe during the Middle Ages.*

Nuove problematiche e numerosi spunti di ricerca sono emersi al IX Convegno Internazionale di Studi di Parma (Parma 19 – 23 settembre) sul tema *Medioevo: L'Europa delle Cattedrali*.

Il “via ai lavori” è stato dato dal prof. Arturo Carlo Quintavalle (Università di Parma) che ha presentato i temi del Convegno inquadrando le prospettive della storiografia medievalistica moderna. Lo studioso oggi – secondo Quintavalle – deve indagare l’analisi della storia delle cattedrali come modo per raccontare la storia delle città e per rileggere le strade; un modo per cogliere l’emergere dell’impegno politico delle committenze e il loro fondamentale ruolo nella scelta delle forme degli edifici, dei temi delle sculture e delle pitture, dunque un modo per comprendere i significati anche politici delle costruzioni.

Circa una sessantina di studiosi provenienti dalle Università di Francia e Spagna, di Germania e Inghilterra, oltre che dall’Italia, hanno offerto contributi che aprono le porte a nuove riflessioni su una significativa parte dei maggiori edifici dell’Occidente con ricerche nuove e letture di grande significato.

Periodo chiave su cui si è concentrato il convegno è quello a cavallo fra XI e XII secolo, che vede la contrapposizione fra Chiesa e Impero, fra mondo della Riforma gregoriana e mondo legato all’Impero germanico, periodo che va sotto il nome di Lotta per le investiture ecclesiastiche. Gran parte degli interventi si sono concentrati sulle forme e le immagini che contraddistinguono questo periodo, e sui suoi protagonisti responsabili delle scelte figurative ed ideologiche.

Attraverso la ripetizione di immagini, forme e modelli, si sottolinea, a giudizio di Quintavalle, una adesione ideologica a Roma ed ai programmi della Riforma. Questo è quanto emerge dalla relazione presentata dallo studioso intitolata *San Pietro pellegrino a Compostela*, basata sulla puntualizzazione di una metodologia dell’analisi delle immagini e volta a dimostrare una costante ripetizione dei modelli romani – quelli di Gregorio Magno – su tutte le chiese lungo il percorso per Compostela.

Ancora una chiesa filopapale è emersa dalla affascinante ricostruzione della Cattedrale di Milano presentata dal prof. Carlo Rossi (Università Cattolica del Sacro

Cuore - Milano) che ha anche evidenziato il ruolo del vescovo Crivelli su alcune scelte di carattere nettamente antimperiale. Nuovi risvolti anche per la Cattedrale di Parma di cui è tornato a parlare il prof. Arturo Calzona (Università di Parma) che ha finalmente sciolto l'antico dubbio sulla distruzione del terremoto del 1117. Dalla meticolosa e seria analisi delle mura e delle sculture, fatta sui ponteggi, e dall'incrocio con i documenti, Calzona è giunto a concludere che la distruzione interessò solo la parte alta della chiesa, e che non intaccò sostanzialmente la navata ed il presbiterio al primo ordine. Sui danni del terremoto del 1117 è tornato anche il prof. Achille Bonazzi (Università di Parma) a proposito della Cattedrale di Cremona. Altri interventi hanno analizzato le cattedrali, e non solo, del Nord Italia: di Genova, Acqui, Santa Tecla di Milano, la Cattedrale di Novara, le chiese di Verona ed altre ancora.

Il patrimonio petrino è stato oggetto di una riflessione iconografica da parte del prof. Valentino Pace (Università di Udine). Attraverso l'indagine di tre cantieri tra XI e XII secolo (San Clemente, Sant'Abbondio a Baronzio e il San Pietro a Tuscania) lo studioso ha dimostrato l'estraneità di questi dalle scelte del potere politico; ha inoltre sottolineato la persistenza di certe immagini ieratiche ancora fedeli alla spiritualità delle icone acheropite.

Ancora un'indagine iconografica quella presentata dalla prof.ssa Giusi Zanichelli (Università di Parma) concentrata sulle trasformazioni e sulla diffusione del culto mariano nella liturgia e nelle rappresentazioni dei cantieri riformati.

L'intervento del prof. Mario d'Onofrio (Università di Roma - La Sapienza), dedicato ad *"Alfano, i 'Carmina' e la Cattedrale di Salerno"*, si è concentrato sul ruolo e la figura del Vescovo e sull'adesione alla Riforma gregoriana attraverso una ripetizione di modelli cassinesi-desideriani, poggiando sull'analisi critica di alcuni arredi liturgici.

Altri interventi hanno poi tentato di inquadrare, con nuove proposte di lettura, le cattedrali del Centro Italia e del Sud, in particolare quelle poste lungo le grandi vie di pellegrinaggio.

Non poteva certo mancare a tal proposito un intervento sul grande centro di imbarco per la Terrasanta: Bari. La città pugliese è stata oggetto della relazione della prof.ssa Pina Belli d'Elia (Università di Bari) la quale ha fatto il punto sulla vicenda delle due cattedrali: quella più antica nel cuore della città, più tradizionale, ed il nuovo Santuario di San Nicola, sede del potere politico e civile, legata ai benedettini ed ai papi della Riforma (in particolare Urbano II). La studiosa ha dimostrato come in San Nicola l'adesione ideologica alla politica ecclesiastica si manifesti sia nella riproposta di un ideale modello del Laterano, sia nelle scelte tematiche del corredo figurativo, che anche nelle forme si accosta al linguaggio riformato delle sculture di stampo "wiligelmico".

Delle cattedrali siciliane si è occupato il prof. Francesco Gandolfo (Università di Roma – Tor Vergata) screditando le convinzioni degli studiosi che finora hanno attribuito all'Abbazia della Santa Trinità di Mileto il ruolo di mediazione dei modelli cluniacensi al Sud. Lo studioso ha proposto argomenti che portano a meditare sull'importanza rivestita dall'antica Cattedrale di Catania, che nel 1034 era contemporaneamente abbazia benedettina, e i cui resti più vetusti la fanno ritenere prototipo delle cattedrali di Mazara del Vallo e di Cefalù.

L'analisi delle cattedrali italiane è stata poi approfondita da confronti con le grandi mete sulle strade dei pellegrinaggi europei. Alle cattedrali francesi si sono rivolte le ricerche del prof. Xavier Barral i Altet (Université de Rennes II), del prof. Jean Pierre Caillet (Université Paris X, Nanterre) concentrata sulla figura del Vescovo nei programmi figurativi, e quella sulla Cattedrale di Poitiers della prof.ssa Chiara Piccinini (Université de Bordeaux III).

Attraverso la rilettura e ridatazione di alcuni importanti edifici iberici, dal San Martino a Fromista, alla Santa Fede di Conques, fino alla Cattedrale di Pamplona, il dott. Manuel Castineiras Goñzales (Departament d'Art Romànic MNAC – Museu Nacional d'Art de Catalunya) ha dimostrato come far derivare, o precedere, tutto pedissequamente da Santiago significa non tener presente una realtà molto più articolata, a partire dalla necessaria distinzione tra le due regioni della Navarra e dell'Aragona. Al panorama spagnolo si è rivolto anche l'intervento del prof. Peter Lineham (St. John's College – University of Cambridge) dedicato a *La vita ecclesiastica nelle cattedrali di Spagna*.

Le cattedrali e gli insediamenti monastici inglesi e tedeschi sono stati oggetto di un altro importante gruppo di interventi. Paul Binski (University of Cambridge) ha parlato della Cattedrale di Canterbury mentre la prof. Xenia Muratova (Université de Rennes II) è intervenuta su *Lo sviluppo dei programmi della decorazione delle facciate delle cattedrali inglesi: da York a Exeter*.

Eclatanti novità sul panorama tedesco proposte dal prof. Werner Jacobsen (Westfälische Wilhelms - Universität Münster) con l'anticipazione delle date della fase romanica del duomo di Worms. Un fortuito rinvenimento delle date di costruzione sui travi lignei delle coperture ha portato a ritenere che la Cattedrale sia frutto di un unico progetto, iniziato intorno al 1125 dal transetto (completato nel 1140) e proseguito con la navata, eretta tra il 1155 ed il '65. L'abside occidentale risulta invece una fase successiva, del 1180-81. Ne deriverebbe che le sculture dei capitelli, che erano state datate al 1180, ora risultano essere del 1125 e ciò comporta la retrodatazione di tutta una serie di documenti plastici del territorio e la riscrittura della gran parte della storiografia dell'architettura e della scultura romanica tedesca.

Date anticipate anche per la seconda Cattedrale di Durham (109-1133) secondo gli studi presentati dal prof. Eric Fernie (Courtauld Institute of Art, University of London). Lo studioso ha individuato nelle colonne del transetto decorate a 'zig-zag', diverse dalle altre della chiesa, l'identificazione del precedente edificio. La novità più significativa è stata però la dimostrazione che le volte a costoloni e l'alternanza di colonne e pilastri, che avevano fatto post-datare la Cattedrale, risalgono in realtà al tempo del Vescovo Walter di Liegi, e ciò giustificherebbe i legami precoci con le forme del romanico normanno. Fernie ha altresì provato che la presenza degli archi acuti, come dei semi-archi delle navate (protoforma degli archi rampanti) non può essere datata a dopo il 1128-1133, e ne deduce quindi che la Cattedrale di Durham fu il prototipo per le chiese del Nord Europa e che ebbe anche un ruolo fondamentale per la nascita del gotico. In sede di discussione si è puntualizzato il ruolo di mediazione che ebbero i Paesi Bassi.

Alternative ai modelli dell'Occidente sono state fornite da interventi dedicati alla grande tradizione del mondo bizantino ed orientale in genere. Un'analisi delle forme e dei luoghi delle cattedrali di Siria e Mesopotamia, dall'origine all'VIII secolo, è stata svolta dalla prof.ssa Maria Grazia Falla Castelfranchi (Università di Lecce), mentre il prof. Eugenio Russo (Università di Bologna) ha presentato una dettagliata relazione sugli scavi archeologici della Cattedrale di Efeso. Non poteva mancare una relazione dedicata a Santa Sofia, che il prof. Mauro Della Valle (Università di Milano) giudica nata come chiesa episcopale. La prof.ssa Raffaella Menna (Università della Tuscia – Viterbo) ha poi tentato un inquadramento sul tema *La Cattedrale e le incoronazioni a Bisanzio nel Medioevo*.

Sul ruolo della cattedrale nei riti imperiali si è concentrata anche l'affascinante relazione della prof.ssa Maria Andaloro (Università della Tuscia – Viterbo) costruita attorno ad una proposta 'ricostruttiva' dei riti, i vestimenta ed i *regalia* nelle incoronazioni dei Re normanni, attraverso i quali è possibile tentare anche una lettura degli spazi della chiesa.

Altre riflessioni sono state fatte su fasi delle cattedrali più tarde, fino al XIII secolo avanzato e al XIV, ed altre ancora, ad integrazione dell'analisi delle strutture, hanno riguardato i beni mobili delle cattedrali. *I tesori delle cattedrali* sono stati oggetto dell'intervento della prof.ssa Anna Rosa Calderoni Masetti (Università di Genova) la quale ha anche fatto un invito ad aprire nuove ricerche sul famoso lascito del Vescovo Alunco di Parma.

Ai manoscritti sono state dedicate le relazioni della prof.ssa Giulia Orofino (Università di Cassino – *I libri del Vescovo*) e della prof.ssa Federica Toniolo (Università di Padova). Quest'ultima analizzando l'Evangelistario di Isidoro della Cattedrale di Padova ha rivelato la persistenza di rimandi ottoniani, interpretandoli come un

riflesso di quel momento politico. Ha quindi messo in luce l'influenza esercitata dalla committenza del Capitolo, il quale aveva rapporti con la Germania, con l'imperatore Enrico e con sua moglie Berta.

Nell'impossibilità di elencare tutti gli interessantissimi interventi, non resta che aspettare la pubblicazione degli Atti, un volume già atteso e che, come sempre, segnerà un punto di riferimento imprescindibile per lo studio della cultura medievale.



*Review of the movie Flags of our fathers by Clint Eastwood. It tells the story of a young writer researching the men represented in the famous picture by Joe Rosenthal during the battle of Iwo Jima.*

In memoria di uno dei più grandi autori, Robert Altman.

I tre soldati, i tre patrioti, i tre ragazzi statunitensi protagonisti dell'ultima opera dell'assoluto dominatore della cinematografia statunitense contemporanea (Clint Eastwood), *Flags of our fathers*, altro non sono che tre "pupazzi bruciati" dal medesimo sistema (vale a dire il sistema U.S.A.) che hanno appena aiutato nella decisiva battaglia di Iwo Jima, in Giappone (1945), in un momento di grave criticità e nella economia americana del tempo e nella percezione della guerra in corso (corsi e ricorsi storici, si dice...), dal quale sono letteralmente distrutti nella loro dimensione "umana". L'umanizzazione, nel bene e nel male è d'altra parte un punto chiave del cinema tanto classico sia di Eastwood sia del qui co-produttore Spielberg.[1] E qui la dimensione "umana" dei protagonisti, la loro dimensione sinceramente patriottica, è ridotta loro malgrado a piccoli *cliché* di una sorta di "baracconata" mediatica letteralmente di cartapesta, mirata a tenere ancora insieme la nazione americana (non è più di cartapesta, oggi, si dirà...).

Ritenere che la seconda guerra mondiale sia stata la guerra fondativa, la guerra assoluta del Bene contro il Male, la guerra della libertà, la guerra del Vero, è un falso storico, uno espediente narrativo che unicamente una visione trascendentale della storia, definita attraverso una visione mono-prospettiva dei vincitori e per i vincitori poi usata in modo strumentale quale formula giustificatrice, può imporre (affermando talvolta brutalmente che la "pace" può esser portata soltanto dalla guerra). Un falso, che insieme tuttavia non smonta l'idea della eventuale necessità di una guerra, e della possibile bontà di una guerra. La questione in gioco è la questione della "costruzione" del tutto che noi si vedrà, e vale a dire falso tutto: la questione di una visione storica unica che imponga una necessità e una bontà nella "unilateralità". Appunto, il Bene contro il male, e una mitologia, con la sua mi(s)tificazione, di una guerra che se è stata un evento per così dire positivo per noi, non per questo è esente da aspetti oscuri, crudeli, da un velo ambiguo che riguarda ciò che ne è scaturito e – è ciò che Clint Eastwood qui mostra – ciò che è

stato, in corso d'opera.

Il tutto va a coincidere, in una certa visione delle cose, non con il Vero, bensì con il falso, come ebbe modo di dire o suggerire Adorno rispetto alla visione dialettica del Reale posta in atto da Hegel (il "Tutto" è il Vero). Il fatto è che nel reale, il tutto è il falso, e il *fare-vero* (Deleuze) del cinema classico, realista americano è stato un strumento di questa visione (Storia, Morale, Totalità da estendere), risultato di un artificio, tanto nel cinema quanto nella nostra percezione per così dire "comune". Il mondo da assoggettare, accrescere a piacimento, e colonizzare, e vale a dire la *Frontiera* del capitalismo omologante da rilanciare, il mondo sottoposto a Controllo unico è in questo senso l'aberrazione dello stato cosmopolita a governo unico di Hegel, Marx, Kant (con il loro "Tutto"), con il ribaltamento del Vero e della Pace, spesso mediante i media di massa complici. L'U.R.S.S., e ancor prima l'America con l'Olocausto degli indiani e la Germania nazista e oggi analogamente Israele, nelle loro tendenze alla conquista e allo sterminio per allargare e annullare i differenti, si muovono precisamente solo per estendere i confini del loro dominio, per porre tutto sotto i loro confini, scavando prima un vuoto – il vuoto dei corpi e dei soggetti francesi assentati dalla scena di *Salvate il soldato Ryan* di Spielberg, per esempio, quanto gli indiani nel cinema classico – di che è sua necessità sotto la loro idea, sotto una sorta di Utopia e Morale, non importa se falsa, al di là di un'etica.

Le modalità per smontare questa mi(s)tificazione fondante, questa grande Storia, Morale, Visione della guerra, in questa nostra fase che se non si vuol chiamare "postmoderna", comunque dovrà tener conto della crisi delle grandi narrazioni a tutto vantaggio delle differenze "prospettiche" e della necessaria confusione di Bene e Male (da Nietzsche a Lyotard e Vattimo), son sostanzialmente due, nel cinema, pur tra molteplici sfumature. Una è la tendenza "decostruttiva" dei *cliché* (Godard e Altman, e in particolare Pierrot le fou e M.A.S.H., per ciò che attiene alla questione bellica). L'altra, la tendenza, in fondo non molto usata, alla spaccatura dei clichè e del racconto, della *grande azione*, mediante un dualismo certo non tanto dialettico, bensì altrettanto rivelatore di differenze quanto il cinema "decostruttivo". E', questo, un cinema che è in fondo classico e che eppure vuole in qualche maniera – maniera che certo poi può esser vista come "moralistica" "pedagogica", e d'altra parte Clint Eastwood è un "pedagogo", un "educatore" (*Gunny* e *La recluta*) ed un conservatore, e dunque per certi versi nuovamente mistificante e "totalizzante", con la una Visione, una Morale, una Storia da cinema classico – scomporre, e non rinchiudere tutto in un unico punto di vista. E' letteralmente sdoppiandolo, che opera Eastwood, pur conservando, per via artificiosa, una forza soggettiva ("umana") della narrazione, con una voce

over.[2]> E' questo ciò che chiamiamo qui "ambigua classicità" del cinema di Clint Eastwood, o almeno per *Flags of our fathers*, aspetto positivo di una sceneggiatura certo non perfetta, nelle sue ridondanze (il finale didascalico...), e a fronte del vizio inevitabile della pur coraggiosa produzione, in questo incontro tra il suo cinema e Spielberg (qui co-produttore).

La modalità peculiare del film è quella di mostrare la vera bandiera e la falsa bandiera (e non una delle false vere bandiere che assillano certo succitato cinema statunitense recente, e vale a dire *Salvate il soldato Ryan*). La guerra con la sua dimensione feroce eppure umana – tra grande potenziale meccanico visto dal cielo e dal colle, e corpi seguiti terra, in prossimità, con quella fotografia desaturata, con quella macchina a mano, come a stare dietro alla azione, a volte fin troppo da vicino e a vedere fin troppo (e nondimeno il suo limite, Eastwood lo marca in maniera evidente –, e tuttavia fin troppo automatica nel suo dinamismo da una parte. Una guerra che è vuota di corpi, anime e soggetti a opporsi (esemplari americani automatici, e giapponesi pressoché scomparsi).[3]> Una guerra, poi, svelata invece in America nella sua propaganda. La dimensione umana, ancora, della guerra, coll'indiano "d'America" (sic!) che può esser parte e forza di un esercito, laddove non può poi esistere per via dell'*apartheid* istituzionale statunitense. La dimensione drammatica e d'azione, e la dimensione anti-drammatica, e nello stesso tempo ancora più drammatica, pur con punte commediche, in una sorta di feroce manicheismo contro le istituzioni americane ("non-umane"), che arriva a alcuni accenti persino maileriani. La dimensione del vuoto imperialista di cui sopra, con un occhio sulla guerra che più che a *Salvate il soldato Ryan* – che supera nelle sue aperture riflessive, elegiache quasi impossibili nel pieno battaglie, e in una più dolente "trasfigurazione" sul piano visuale – deve molto a *Il grande uno rosso* di Fuller e pure a *Orizzonti di gloria* di Stanley Kubrick. E una dimensione quasi caricaturale, in opposizione, di questo impero.

Se questa ambigua classicità nasca in questa opera dalla pura e semplice risoluzione autoriale di Eastwood o da un compromesso comunque ben accetto con la produzione, ciò non è dato di conoscerlo. Ne viene fuori un film che è tanto nel centro del mirino della attualità e tanto fuori tempo, laddove nel reale, ove vige forse più un *Minority report* o una sorta di *Nashville* su scala planetaria (non che poi non lo fosse nel 1975...). Se in America *Flags of our fathers* è stato accolto malamente, è forse poiché scontenta chi si aspettava la copia del succitato film di Spielberg, o un semplice film "da istituzione", alla John Ford (al di là del gioco tra reale e finzione, leggenda, menzogna, a "buon" fine di *L'uomo che uccise Liberty Valance*), dal sedicente destrorso Eastwood, che certo scontenta poi pure chi vuol una denuncia più forte, alla Altman, o solo più sfacciata, soltanto strillata, alla

*Farheneit 9/11*. La storia del cinema classico americano, in fondo, è anche la storia degli scontri tra i suoi più grandi autori (Ray, Kazan e Welles, e fino a ieri Robert Altman), le loro ambiguità, le loro piccole o grandi sommosse, dentro gli schemi delle grandi produzioni, qui in fondo molto più coraggiose che mai.

1. Per esempio in *Bird* e *I ponti di Madison County*, e ancor prima in *Breezy*, *Honky Tonk man* e *Gunny*, per Eastwood, più "anarcoide"; più "governata" in Spielberg, da *The terminal* ad una un po' più ipocrita umanizzazione, rispettivamente dell'F.B.I. e del terrorismo israeliano del Mossad, nei pur mirabili e efficaci *Prova a prendermi* e *Munich*, passando attraverso l'umanesimo fanciullesco di A.I.
2. Tanto quanto nel suo ultimo *Million dollar baby*, in cui la vicenda è tuttavia più privata, e risolta in maniera non conservatrice, ammesso che in un dilemma etico possa aver senso parlare di una posizione conservatrice e di una non.
3. Tutto ciò pensando a questo film quale opera singolare; tuttavia dovrebbe esser nelle sale tra pochi mesi una seconda (auspichiamo ardimentosa) versione, in cui i medesimi eventi sono veduti dalla parte e nella lingua giapponese.



Fig. 1: Torino, palazzo Madama.



Fig.1: J. Wright of Derby, *Eruzione del Vesuvio*, 1774.

Fig.2: A. Caroselli (1585-1653), *Vanitas*.

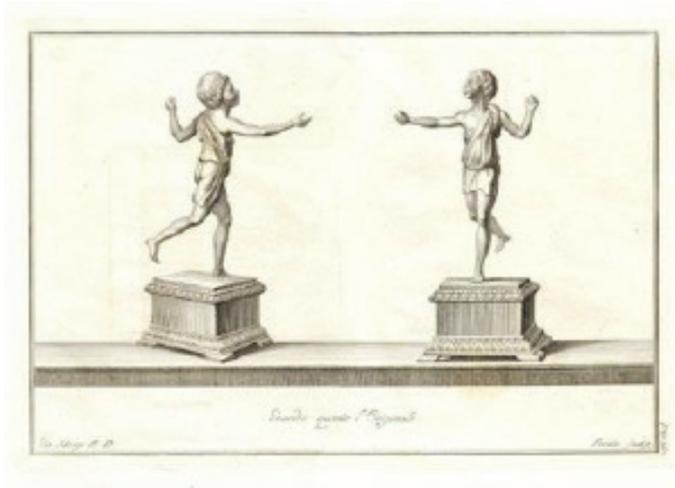


Fig.3: G. Morghen-J. D. Fiorillo, una tavola delle Antichità di Ercolano, 1744-1792.



Fig. 1: Riflettografia.

Fig. 2: Fotografia.



Fig. 1: A. Zanchi e A. Calza, *Ritratto equestre del Generale Conte Luigi Ferdinando Marsili*.



Fig. 2: Un konak ad Istanbul.

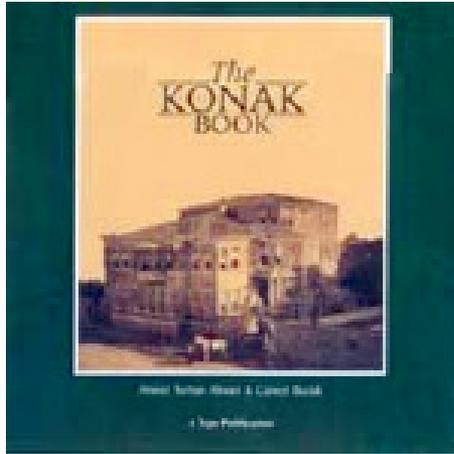


Fig. 3: La copertina di *The Konak Book* di Ahmet Turan e Cüneyt Budak.

Fig. 4: Uno *yali* sul Bosforo in un'illustrazione d'epoca.



Fig. 1: Beato Angelico, *Angelo annunciante*. Coll. priv. (cat. 3).



Fig. 2: Beato Angelico, *Vergine Annunciata*. Coll. priv. (cat.3).



Fig. 3: Beato Angelico, *Sogno di Innocenzo III e Visione di Pietro e Paolo a Domenico*.  
Yale University Art Gallery (cat. 37)



Fig. 1: Francesco Napoletano, *La Madonna Lia*.



Fig. 1: Tiziano, *Ritratto di Pietro Aretino*, 1545. Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti.

Fig. 1: Antonio Franchi, *Ritratto di Anna Maria Luisa de' Medici*, 1689-1691 c., olio su tela.



Fig. 1: Léon Spilliaert, *Autoportrait au miroir*, 1908. Ostende, Musées des Beaux-Arts.



Fig. 1: A. Derain, *Le due chiatte*, 1906-1907.



Fig. 1: Una scena di *Flags of our fathers*.