


Predella journal of visual arts, n°11, 2004 

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

Redazione / Editorial Board: Chiara Balbarini; Paola Bonani; Gerardo de Simone; Antonella Gioli; Eva Marinai; Nadia Marchioni; Silvia Pagnin; Raffaella Pastore; Chiara Savettieri; Margherita Zalum

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

How does the combination between quantity and quality of works of art relate to the role played by labels in an exhibition? Six exhibitions held in Paris in spring 2001 offered good examples to reflect upon the issue.

Parigi, inizi d'aprile: piove e di primavera neanche un sentore.

Mi accingo, chiudendo l'ombrello, ad entrare al Grand Palais per l'esposizione *Paysages d'Italie*. «Forse vedrò un po' di sole» mi dico... il sole italiano immortalato da pennelli stranieri. Ecco che una gentile signorina, con quel lieve sorrisino un po' distaccato tipicamente francese, mi porge un giornalino: *Le Figaroscope*. Intravedo il titolo "une saison italienne" e senza riflettere borbotta: "Ma che stagione italiana ! Qui sembra d'essere al polo nord!". Dimentico il giornale e assaporo la splendida esposizione.

Uscita, sorpresa da qualche barlume di sole, mi siedo su una panchina, apro il giornale, lo leggo ed esclamo: « però 'sti francesi, pur ammalati di *grandeur*, amano l'Italia ! »

Le *Figaroscope* è tutto consacrato alle manifestazioni culturali parigine riguardanti il nostro paese. Sì perché se il sole francese esce timidamente, la primavera gallica si riscalda, almeno a livello culturale, d'Italia: dalla mostra al Grand Palais a quella del Louvre *Un siècle de dessin à Bologne (1480-1580)*, alle tre mostre al Musée d'Orsay *Italies. L'art italien à l'épreuve de la modernité (1880-1910)*, *D'Annunzio (1863-1938)*, *Carlo Bugatti, (1856-1940)*. Per non parlare della retrospettiva, presso l'auditorium del Louvre, sull'opera integrale di Rossellini: 80 suoi film realizzati per il cinema e la televisione, godibili a prezzo modico (30 franchi a film). Non è tutto: a coté de tutto ciò innumerevoli visite-conferenze al Louvre su temi e artisti italiani, la proiezione del film *Stendhal ou l'Italie du bonheur* all'Auditorium del Grand Palais per accompagnare la mostra *Paysages d'Italie*, il ciclo di conferenze al Musée d'Orsay sul mito dell'Italia nella letteratura francese, concerti di musica italiana (da Monteverdi a Petrassi), il film *La Galerie Umberto Primo à Naples 1885-1892* di Stan Neumann in accoglimento della mostra *Italies*. Un po' li invidio questi francesi, che possono godersi una primavera italiana fatta d'arte, musica, cinema. Argomenti disparati... ma pur sempre un modo per accostarsi all'Italia un po' da tutti i punti di vista. Mi sarebbe piaciuto assistere ad una primavera del genere in Italia, ad un rigoglio di iniziative sulla cultura di un dato paese...

Ma la primavera parigina non è stata illuminata solo dall'Italia: la ville lumière presentava ad aprile così tante mostre che vederle tutte in una settimana, il tempo del mio soggiorno, sarebbe stato impossibile, a meno che non si voglia vivere di sola arte (il che è difficile a Parigi!). Alla mostra *Rodin en 1900. L'exposition de l'Alma* al Musée du Luxembourg, sono tornata indietro nel tempo: ho ripercorso, assieme a numerosi altri visitatori, la mostra personale che Rodin organizzò in place de l'Alma nel 1900, ora ricostruita dai curatori in modo capillare. Al Grand Palais ho ammirato una bella esposizione su Signac, che mi ha fatto conoscere la straordinaria poesia di certe sue tele. Visitando le sale del Musée Carnevalet riservate alla mostra sugli artisti americani all'Esposizione universale del 1900, ho respirato l'atmosfera misteriosa e sottilmente inquietante sprigionata dai ritratti di Sargent, Whistler e dei meno noti Pearce o Chase. Mi sono divertita alla mostra *Picasso erotique* al Jeu de Paume: che ci fosse una spiccata componente erotica nell'arte del genio di Barcellona, ce n'eravamo accorti tutti, ma non fino a questo punto. L'insistenza di Picasso su tutte le forme d'erotismo e sugli attributi sessuali, spingendosi al limite della pornografia, fa davvero riflettere sul ruolo che questi temi avevano nella poetica del pittore. Significativa era la sezione finale con una serie di litografie sul tema "Raffaello e la Fornarina": vi ricorre lo stesso schema, variato, cioè Raffaello che fa l'amore con la Fornarina, mentre è osservato ora di nascosto, ora allo scoperto, dal papa o da Michelangelo. Compare, in queste scene da boudoir rinascimentale, il ritratto della Fornarina che scruta come un voyeur gli amplessi del pittore... con se stessa! La serie riassume il senso della mostra, chiarendo come la pulsione erotica faccia tutt'uno con la pulsione per l'arte e come in Picasso l'iconografia erotica abbia quasi un valore metartistico alludendo alla genesi della creazione come istinto sessuale. Un'esposizione intelligente perché se poche sono le didascalie, è l'accurata selezione delle opere a esplicitare l'argomento.

Qualcosa del genere ho riscontrato in un'altra sorprendente mostra, ospitata nell'affascinante Musée Maillol, quasi per nulla pubblicizzata in Italia: *La vérité nue*. Mi ha fatto rabbrivire d'emozione passare dalla prima sala del museo, dominata dalla solare atmosfera mediterranea emanata dalle creature di Maillol, alla seconda sala (la prima dell'esposizione), dove mi sono trovata dinanzi ai nevrotici ritratti di Egon Schiele, manichini scarnificati, bloccati nei loro scatti frenetici, ai densi grumi di colore di Boeckl, all'angosciante autoritratto di Gerstl, a quelle figure che sembrano sul punto di decomporsi di Kokoshka. Lo ammetto, mi sono commossa: non mi aspettavo che la piccola mostra racchiudesse capolavori del genere! Come nel caso dell'esposizione di Picasso poche ma essenziali didascalie, per il resto era la qualità delle opere a parlare. Chi, osservando quelle fanciulle

smagrite con gli attributi sessuali in evidenza, avrà avuto difficoltà a comprendere la centralità, nell'arte di Schiele, del rapporto Eros-Thanatos? Che quei corpi anoressici, consunti dall'esistenza, scheletri viventi dotati di sesso o sessi sul punto di esaurirsi, non esibiscono drammaticamente la nuda verità dell'esistere: la vita, la riproduzione, la morte? Il visitatore comprende grazie all'alta qualità e al non troppo esorbitante numero delle opere.

Questo dovrebbe essere l'obiettivo d'ogni esposizione: far parlare in primis le opere. Certo, alcune mostre, per l'argomento, richiedono più spiegazioni, necessitano di brevi testi che diano ragguagli sul contesto storico o qualche informazione sull'occasione che ha generato una data opera. Da questo punto di vista un modello è, per ritornare al sole italiano, la mostra *Paysages d'Italie*. Sintetici, pregnanti, ben visibili i cartelli esplicativi d'ogni sezione; utilissime le didascalie poste spesso accanto alle opere, perfette per aiutare il visitatore ad apprezzare i capolavori. Se si trattasse solo di testi esplicativi ottimi, ma concernenti opere di qualità media o mediocre, la mostra risulterebbe solo interessante, ma non un *plaisir des yeux* come l'esposizione *Paysages d'Italie*, il cui merito è d'aver realizzato l'oraziano "miscere utile dulci", selezionando un alto numero di opere straordinariamente belle, che riempiono lo sguardo anche di chi per nulla è edotto sull'arte.

La mia settimana parigina s'è conclusa tra il rammarico di non aver potuto vedere tutte le mostre e la soddisfazione di aver avuto la fortuna di averne apprezzate sei non solo belle, ma anche ben fatte...ma sarà solo fortuna o la conseguenza del "clima" parigino?

Report of a visit to the Raccolta Ragione in Florence, made up by the collection of modern Italian art bequeathed by Alberto della Ragione to the city of Florence.

Nel febbraio del 1970 l'ingegnere Alberto Della Ragione, illuminato e colto collezionista nonché amico e sostenitore di alcuni fra i maggiori artisti italiani del Novecento, donava la sua raccolta di arte contemporanea alla Città di Firenze. Visitando oggi la Raccolta Alberto della Ragione, sistemata nei locali che furono messi a disposizione del Comune dalla Cassa di Risparmio di Firenze (al n° 5 di Piazza della Signoria), non si può fare a meno di pensare a come la generosa scelta del collezionista di destinare la sua raccolta "a beneficio della comunità", non sia stata certo, nel tempo, ripagata con la dovuta riconoscenza dalla città e dai suoi amministratori.

La Raccolta, che presenta attraverso circa 240 opere un ampio panorama dell'arte italiana fra le due guerre, è stata solo parzialmente messa a disposizione del pubblico: fino ad oggi, infatti, è stata visitabile solo al mattino, con ingressi severamente scanditi da tre fasce orarie (9:00, 10:30, 12:00). Il visitatore che con perfetto tempismo riesca ad entrare e visitare la collezione, si troverà ad ammirare opere di notevole qualità artistica malamente sistemate in sale dalle pareti sporche e talvolta nascoste da bianchi pannelli ondulati che denunciano un allestimento ormai datato; procedendo nella visita potrà poi imbattersi nella suggestione squisitamente surreale di porte che si aprono lasciando intravedere ripostigli affollati di scope, secchielli, guanti di gomma ed altri attrezzi adatti alle pulizie domestiche, ma non certo a far bella mostra di sé in una sede espositiva. A questo ipotetico visitatore (ipotetico e raro, visto che la mattina in cui ho potuto finalmente recarmi a vedere la collezione, io ed il mio accompagnatore eravamo gli unici ad aver avuto l'ardire di disturbare il personale della biglietteria), un consiglio: sfogliare attentamente il catalogo della collezione prima di visitarla, e, possibilmente, memorizzarlo; al secondo piano, infatti, anche i cartellini che di solito forniscono le basilari informazioni sulle opere esposte, stanchi del loro ruolo esplicativo, si sono staccati dalle pareti, lasciando su di esse la traccia della loro permanenza portandosi appresso parte dell'intonaco, e giacciono uno sopra l'altro, come tessere di un domino, sistemati su poltroncine sdrucite poste agli

angoli delle sale, obbligando lo stranito visitatore al “gioco dei riconoscimenti e delle datazioni”.

Nel sito dei Musei fiorentini si legge che la Raccolta troverà una nuova sede nel Museo del Novecento che sarà allestito nel quattrocentesco complesso del Convento delle Oblate...speriamo presto, e bene! (È doveroso segnalare che da pochi giorni la collezione è visitabile con il nuovo orario 9:00-13:00, chiusa il martedì).

Sassocorvaro in the Marche region is mostly known for its fortress, which served as a refuge for works of art during WWII. Since 1997, Sassocorvaro has been hosting the yearly Rotondi prize, awarded for distinguished work in the field of protection of works of art.

C'è una località nelle Marche in cui si sta creando non una biblioteca di libri, ma una biblioteca di uomini, come l'ha definita il poeta e sceneggiatore Tonino Guerra. È la Rocca di Sassocorvaro, che tanti capolavori accolse e salvò durante la seconda guerra mondiale. Qui infatti vennero rifugiate dal soprintendente Pasquale Rotondi, uno dei protagonisti della protezione del nostro patrimonio artistico, non solo opere delle Marche, ma anche capolavori provenienti da Venezia e quindi Giovanni Bellini, il Veronese, Lotto, Mantegna, Tintoretto, Tiziano, Tiepolo, *La Tempesta* di Giorgione, *La Pala d'oro* di S. Marco.

È qui che ogni anno, dal 1997, viene assegnato il Premio Rotondi ai salvatori dell'arte, e i nomi dei vincitori entrano nel *Sentiero della memoria*, il corridoio che in tempo di guerra ospitò le opere più piccole e ora accoglie le immagini di chi si è dedicato alla tutela, intesa anche come divulgazione e valorizzazione, e al restauro dell'arte: una biblioteca di uomini, appunto. Qui incontriamo i personaggi e le istituzioni premiati negli anni precedenti fra cui Enzo Ferroni, Pinin Brambilla, i restauratori delle pareti laterali della Sistina, Pietro Zampetti, il soprintendente di Zara, Laura e Paolo Mora per il risveglio di Nefertari, Frank O. Gehry per il Guggenheim, il Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Artistico, il Nucleo Protezione Civile Beni Culturali per il lavoro nelle Marche colpite dal terremoto, l'Unesco, ma anche il regista di *Guerre Stellari*, George Lucas, Piero e Alberto

Angela, Franca Rame e Dario Fo.

Nell'edizione di quest'anno anche Pisa è entrata nel Sentiero della memoria con la premiazione, per la sezione Mondo, di Michele B. Jamiolkowski, presidente del Comitato internazionale per la salvaguardia della Torre di Pisa, restituita al pubblico dopo 11 anni di lavori. Per la sezione Marche ha vinto Marco Cobau, il progettista di *Azzurra*, che ha ricostruito una nave antica, quella riprodotta nella *Stele di Novilara* conservata nei Musei Oliveriani di Pesaro, risalente a circa 2800 anni fa. Un'opera di tecnica navale che ha coinvolto anche i ragazzi di una cooperativa sociale e che proprio il premio riuscirà a togliere dalle sabbie burocratiche in cui era arenata. Per la sezione Italia ha vinto Adriano La Regina, soprintendente per i beni archeologici di Roma e per la sezione Europa Manfred Korfmann, direttore scientifico del *Progetto Troia*, che dal 1988 conduce gli scavi sulla collina dove Schliemann aveva individuato la mitica città. La giuria, presieduta dalla figlia di Pasquale Rotondi, Giovanna Rotondi Terminiello, fino al 1996 soprintendente in Liguria, e composta da membri dell'amministrazione marchigiana, da storici dell'arte e da soprintendenti, ha infine assegnato il premio Speciale a Vincenzo Verzini, responsabile del progetto Mediaset *Cinema forever: Capolavori salvati* e protagonista del salvataggio di numerose pellicole. La premiazione si è svolta il 9 giugno, ma l'annuncio dei vincitori era stato dato a fine aprile e in quell'occasione ne ho approfittato anch'io per fare una gita nel Montefeltro. Ho così avuto modo di conoscere anche l'animatore della rinascita della Rocca, il coordinatore dell'Arca dell'Arte Salvatore Giannella, giornalista che per nove anni ha diretto *Airone*. Una simpatica accoglienza ha reso ancora più piacevole il soggiorno che è culminato, per me, con la visita alla Rocca: finalmente potevo vedere la piccola cappella dove era stata murata *La Tempesta*! Con la sua pianta a tartaruga, la Rocca di Sassocorvaro di Francesco di Giorgio Martini rappresenta un interessante tentativo fatto per resistere agli attacchi della bombarda. Ma si tratta di una difesa esclusivamente passiva: la fortezza poteva offrire una

buona resistenza ai colpi frontali e una buona capacità di deviazione di quelli obliqui, ma le sentinelle non avevano una buona visuale e i nemici potevano approfittare, per nascondersi, dei coni d'ombra offerti dalla Rocca stessa. All'interno troviamo il teatrino, la pinacoteca e un museo, essenzialmente didattico, con le riproduzioni delle opere salvate durante la guerra. Ma la cosa più suggestiva, in questo campo, è la traccia ancora visibile del solco scavato nei gradini dell'ingresso per far entrare le opere di maggiori dimensioni, come la pala con le Storie di S. Lucia del Lotto. E se ne volete sapere di più: S. Giannella, P.D. Mandelli, *L'Arca dell'Arte*, Milano, 1999 e www.arcaarte.it.

Al ritorno mi hanno accompagnato a prendere il treno a Pesaro dove non ho resistito e come prima cosa sono andata a vedere il mare. La seconda meta mi è stata suggerita da Filippa Aliberti Gaudioso, fino a poco tempo fa soprintendente del Veneto, e da Michele D'Elia che è stato direttore dell'ICR. Sono così andata a visitare il Museo Civico, o meglio, a guardare con calma un'opera sola: *L'incoronazione della Madonna* di Giovanni Bellini. Perché, come mi ha detto salutandomi il professor D'Elia, questo non è un bene culturale: questa è un'opera d'arte.

The II "Berlusconi government" took office starting on 11 June 2001. The article reviews the composition of three ministries: Public Education, Environment and Cultural Heritage.

MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, DELL'UNIVERSITA' E DELLA RICERCA

Il Ministero della pubblica istruzione ha inglobato le competenze sull'Università prima del Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica (MURST).

MINISTRO

LETIZIA MORATTI

Letizia Bricchetto Arnaboldi Moratti, Milano 26 novembre 1949; famiglia genovese fondatrice nel 1873 della prima società di brokeraggio italiana; sposata con il petroliere Gian Marco Moratti.

Laurea in Scienze politiche all'Università statale di Milano.

Esperta di diritto assicurativo internazionale comparato.

Tra i maggiori sostenitori, con il marito, della comunità di S. Patrignano per il recupero dei tossicodipendenti.

1974: imprenditore nel settore del brokeraggio assicurativo; amministratore delegato dell'azienda di famiglia Bricchetto Spa;

1990: prima donna nel Consiglio di amministrazione di un grande istituto di credito, la Banca Commerciale; 1992: fonda una società per l'ottimizzazione dei servizi dell'amministrazione pubblica; costituisce Quaser, istituto per servizi avanzati.

1994, 13 luglio: nominata dal primo Governo Berlusconi alla presidenza della RAI, vi rimane anche con il nuovo governo di centro-sinistra (dal dicembre 1994) fino alle dimissioni del 18 aprile 1996, dopo le quali resta consigliere d'amministrazione RAI fino alla scadenza del mandato il 12 luglio 1996; in RAI imprime una forte spinta manageriale, perseguendo il risanamento dei conti e lo sviluppo tecnologico; contrasti sulla gestione con i direttori generali Gianni Billia e Raffaele Minicucci hanno causato le dimissioni di questi ultimi.

Dopo le dimissioni dalla RAI ha più volte rifiutato incarichi politici, tra i quali un posto di ministro nel Governo D'Alema.

1998: con la nascita di News Corp Europe, è presidente del braccio europeo dell'impero di Rupert Murdoch che con l'ingresso nella pay tv Stream avrebbe

dovuto diventare un protagonista del sistema televisivo italiano; per contrasti con Murdoch si dimette nel settembre 1999. Oggi guida GoldenEgg, società che finanzia aziende nel settore delle telecomunicazioni e della multimedialità.

Tra le sue prime azioni come Ministro, il blocco della riforma dei cicli scolastici promossa dai precedenti ministri Berlinguer e De Mauro.

MINISTERO DELL'AMBIENTE

MINISTRO

ALTERO MATTEOLI

Cecina (Livorno), 8 settembre 1940.

Diploma di ragioneria; dirigente d'azienda. È stato Consigliere comunale di Castelnuovo in Garfagnana e Livorno; Segretario regionale toscano, membro della segreteria, membro dell'ufficio politico, responsabile del settore organizzativo del MSI-DN (Movimento Sociale Italiano-Destra Nazionale). Ha partecipato ai lavori della Commissione bicamerale d'inchiesta della loggia P2.

1982, 1987, 1992: eletto alla Camera nel collegio Pisa-Livorno-Lucca-Massa Carrara nelle liste del MSI-DN;

1994, 1996: eletto in Toscana nelle liste proporzionali di Alleanza Nazionale.

1994: nominato dal Governo Berlusconi Ministro dell'Ambiente.

2001, 13 maggio: Candidato per la Casa delle Libertà nell'uninominale nel collegio 23 di Lucca, batte di misura il candidato dell'Ulivo Giulio Lazzarini. Già l'11 aprile il leader del centro-destra Berlusconi aveva parlato di lui come del futuro ministro dell'Ambiente.

Si è già pronunciato contro il protocollo di Kyoto, con posizioni vicine a quelle del presidente americano Bush, a favore della costruzione di un'autostrada nella sua circoscrizione elettorale e della sanatoria per i reati ambientali compiuti dalle industrie.

MINISTERO PERI BENI E LE ATTIVITA' CULTURALI

MINISTRO

GIULIANO URBANI

Perugia, 9 giugno 1937.

Laurea in Scienze politiche. Ordinario di Scienza della politica all'Università Bocconi di Milano. Editorialista de «Il Giornale», «Il Corriere della Sera», «Il Messaggero», «La Stampa», «Il Mondo», «Il Sole 24 Ore» Membro del Centro Studi della Confindustria (1976-1988); direttore scientifico del Centro Luigi Einaudi di Torino. Elabora il programma istituzionale di Forza Italia, della quale ha la tessera n. 2.

1994: eletto alla Camera per FI, diviene Ministro per la Funzione pubblica e gli Affari regionali nel primo governo Berlusconi;

1996: rieletto nelle liste proporzionali di FI;

2001, 13 maggio: eletto nel maggioritario nelle liste di FI nel collegio di Vimercate, circoscrizione III (Lombardia 1); aspira alla nomina di Ministro delle Comunicazioni, avendo già pronto la riforma della RAI; viene invece nominato Ministro per i beni culturali, carica già offerta a Giuliano Ferrara.

SOTTOSEGRETARIO

Deleghe ancora non formalizzate (come per tutti gli altri sottosegretari), ma di fatto le competenze tra i 3 sottosegretari alla Cultura sono articolate in: Nicola Bono (AN) Spettacolo, Mario Pescante (FI) Sport, Vittorio Sgarbi (FI) Patrimonio culturale.

VITTORIO SGARBI

Ferrara, 8 maggio 1952.

Laurea in Lettere e Filosofia, specializzazione in Storia dell'arte. Ispettore della Sovrintendenza ai beni storici e artistici del Veneto, dove la sua attività viene fatta oggetto di critiche e provvedimenti anche per le ripetute e prolungate assenze per malattia. Autore di numerose pubblicazioni, tiene rubriche su diverse periodici; possiede una notevole collezione d'arte. Viene conosciuto dal largo pubblico grazie alla ripetuta partecipazione al Maurizio Costanzo Show; da anni conduce proprie trasmissioni televisive (nelle puntate di Sgarbi quotidiani del 28 e 29 giugno ha ripercorso il proprio iter politico e delineato l'attività futura), e realizza servizi promozionali e commerciali (mobilitici, aste ecc.).

1990: Consigliere comunale per il Partito Socialista Italiano a San Severino Marche, di cui diventa sindaco nel 1992;

1992: eletto alla Camera nel 1992 in Sardegna; viene sempre rieletto; la sua attività politica si concentra, in particolare, su una forte opposizione alla magistratura.

2001, 13 maggio: persa la sfida per il maggioritario con l'ex sindaco di Trieste Riccardo Illy, viene eletto con il sistema proporzionale nella circoscrizione VII (Veneto 1) nelle liste di FI. Viene nominato sottosegretario per intervento di Giovanni Agnelli. Criticando ai predecessori Veltroni e Melandri una eccessiva teorizzazione, rivendica il proprio ruolo di "tecnico" per la salvaguardia concreta del patrimonio artistico. Tra sue prime azioni: l'istituzione del Museo dell'Olocausto a Ferrara; il proposito dell'ingresso gratuito ai musei (che ha suscitato l'interrogazione dell'ex ministro Melandri); l'opposizione al progetto di Meyer per l'Ara Pacis, agli interventi nell'abside del Tempio Malatestiano, nella piazza di Spoleto, al Palazzo Ducale ad Urbino; la responsabilità dello scempio della Valle dei templi indicata non nelle

costruzioni abusive, ma nella città stessa di Agrigento in generale e nell'edificio-deposito della Soprintendenza in particolare; il rifiuto della restituzione della stele di Axum all'Etiopia.

SEGRETARIO GENERALE

Figura centrale e dotata di larghe competenze istituita dalla legge di riforma MBAC, al Segretario Generale fanno capo le 8 Direzioni generali nelle quali si articola la struttura ministeriale: Patrimonio storico, artistico e demoantropologico; Beni architettonici e paesaggio; Beni archeologici; Architettura e arte contemporanea; Beni librari e Istituti culturali; Archivi; Cinema; Spettacolo dal vivo.

CARMELO ROCCA

Nominato il 28 giugno dal Consiglio dei Ministri su proposta del Ministro Urbani. Fino al 1996 Capo Dipartimento dello Spettacolo della Presidenza del Consiglio dei Ministri, poi Capo Dipartimento per gli Affari Regionali della PCM. Tra i numerosi incarichi: Vice presidente della Sezione autonoma del credito cinematografico e teatrale della Banca Nazionale del Lavoro; Commissario straordinario del Consiglio di amministrazione del Teatro dell'Opera di Roma; membro della Commissione di riforma della normativa per la tutela paesaggistico-ambientale del MBAC.

CAPO DI GABINETTO

MARIO GIACCIA

Nominato il 21 giugno dal Ministro Urbani. Consigliere della Corte dei Conti; è stato Capo di Gabinetto vicario del Ministro delle Poste e delle Comunicazioni, e Capo del Dipartimento delle Riforme Istituzionali presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri. Sta svolgendo una consulenza sugli strumenti procedurali e normativi delle Poste Italiane s.p.a.

CONSIGLIERE DEL MINISTRO PER LA PROMOZIONE DELLA CULTURA ITALIANA NEL MONDO

ALAIN ELKANN

Nominato il 21 giugno dal Ministro Urbani. Giornalista e scrittore, ex genero del senatore Giovanni Agnelli.

CONSIGLIERE DEL MINISTRO PER LA COMUNICAZIONE DEGLI EVENTI E LE SPONSORIZZAZIONI

ALBERTO SCANDOLARA

Nominato il 9 luglio dal Ministro Urbani. Esperto di comunicazione e consulente di varie aziende nazionali ed estere. Negli anni 'Ottanta è direttore

della comunicazione alla Fininvest e successivamente all'Alfa Romeo (Gruppo Fiat); ha ricoperto importanti incarichi nell'ambito della comunicazione pubblica nel primo Governo Berlusconi e nel Governo Dini.

COMMISSIONI CULTURA

Le Commissioni Cultura di Camera e Senato hanno competenza su: cultura; beni culturali; istruzione (compreso l'ordinamento dei docenti universitari); diritto d'autore; scienza; ricerca scientifica; spettacolo; sport; editoria; informazione compresa quella radiotelevisiva.

Le Commissioni sono così composte:

COMMISSIONE CULTURA ALLA CARRIERA

45 deputati di cui 13 Forza Italia, 10 Democratici di sinistra, 7 AN, 6 Margherita, 3 Biancofiore (CCD-CDU), 2 Lega Nord, 2 Comunisti italiani, 1 Rifondazione comunista, 1 gruppo Misto (Minoranze lingui-stiche). Presidente: Ferdinando Adornato (FI) Vicepresidenti: Guglielmo Rositani (AN) e Domenico Volpini (Margherita) Segretari Sabatino Aracu (FI) e Piera Capitelli (DS).

COMMISSIONE CULTURA AL SENATO

25 senatori di cui 6 Forza Italia, 5 Democratici di sinistra, 3 AN, 3 Margherita, 3 Biancofiore (CCD-CDU), 1 Verdi, 1 SDI, 1 Lega Nord, 1 Rifondazione comunista, 1 gruppo per le autonomie. Presidente: Franco Asciutti (FI) Vicepresidenti: Francesco Bevilacqua (FI) e Mauro Betta (Gruppo per le autonomie)

(Fonti: Ufficio stampa Ministero per i beni e le attività culturali, ANSA, « la Repubblica », siti istituzionali.)

Some thoughts about works of art admired while in Paris: the focus is laid on two paintings named Déluge, by Nicolas Poussin and by Anne-Louis Girodet, both housed at the Louvre; and on Au temps d'harmonie (l'âge d'or n'est dans le passé, il est dans l'avenir) by Paul Signac, on display at the exhibition in the Grand Palais.

Trascrivo sul taccuino elettronico di « Predella» qualche appunto di lavoro, scaturito da un breve soggiorno pasquale a Parigi, speso nelle sale espositive di musei e gallerie (e glorificato la sera da fumanti tagines e couscous, inaffiati dall'aromatico vino d'Algeria): si tratta di un paio di schede veloci e informali, per fissare qualche spunto per un ipotetico atlante (o meglio, iperatlante), tutto composto da immagini, con scarse didascalie di commento, intitolato (provvisoriamente) Arte nata dall'arte.

1. *Louvre*: Separati da qualche chilometro di sale, scale e corridoi, ma idealmente collegati da un invisibile cordone ombelicale, il *Déluge* di Poussin e il *Déluge* di Girodet.

Il *Déluge*, o più precisamente *l'Hiver*, di Poussin fa parte di una serie di quattro tele che rappresentano le stagioni con altrettanti episodi biblici. La serie fu dipinta dall'artista negli ultimi anni della sua vita, tra il 1660 e il 1664, per il duca di Richelieu, nipote del potente cardinale. Una curiosità: nel 1665, poco dopo che Bernini ebbe visitato la collezione in compagnia di Chantelou, il duca perse ad una partita di "jeu de paume" con Luigi XIV venticinque suoi quadri, tra cui i suoi tredici Poussin.

Il re, bontà sua, dopo averli incamerati (è per questa via che sono pervenuti al Louvre), si degnò di far versare al duca 50.000 *livres*. Delle quattro tele con le stagioni, *l'Hiver* fu senza dubbio il più celebrato: Loménie de Brienne dichiarò che era il suo preferito della serie, Jean-François Peyron volle copiarlo e anche Degas ne copiò l'incisione.

Nel 1668 Nicolas Loir ne fece oggetto di una conferenza all'Académie e Rousseau arrivò a dichiarare di non amare i quadri, ma che ce n'era uno solo che lo aveva veramente colpito: «le *Déluge* de Poussin ». Chateaubriand gli conferisce suggestivamente il carattere di un testamento spirituale e di un presagio, mettendone in relazione la lugubre atmosfera, rischiarata però da gesti di

preghiera e di speranza, con l'imminente morte dell'artista: « Souvent les hommes de génie ont annoncé leur fin par des chefs-d'oeuvre: c'est leur âme qui s'envole ».

Ma è Pierre-Narcysse Guérin, protagonista della "peinture d'expression" francese a cavallo tra Sette ed Ottocento, a dedicargli l'*ekphrasis* più densa e penetrante, in una conferenza sulla genialità artistica, tenuta all'*Institut* parigino nel 1821, in cui prende ad esempio delle facoltà creatrici del genio « cet austère chef, d'oeuvre », in cui Poussin, invece di moltiplicare gli episodi patetici e di enfatizzare gli effetti sconvolgenti del diluvio, ottiene il massimo della potenza espressiva con un minimo dispiegamento di mezzi: « Un ciel qui pèse sur les eaux et que la foudre sillonne avec effort; un soleil sans clarté; une barque où quelques hommes luttent encore contre les flots; un arbre, un rocher, un reptile, seuls restes des règnes de la nature, et une dernière famille chargée d'exhaler le dernier soupir du genre humain ».

Poussin, in definitiva, ha agito come uno scrittore o un oratore che punta sull'efficacia della sintesi, utilizzando la figura retorica della sineddoche: rappresenta la parte in luogo del tutto, imprimendo alla composizione il massimo risalto e lasciando libero campo all'immaginazione dello spettatore. Girodet, a sua volta, nel suo impressionante *Déluge* presentato al *Salon* del 1806, prende spunto dalla sineddoche visiva di Poussin, esasperandola ed enfatizzandola. Potenzia la sineddoche con un'iperbole: svuota ancor più lo scenario apocalittico del diluvio, che occupa la maggior parte dell'immensa tela, facendo così risaltare e giganteggiare sulla destra l'ultrapatetico gruppo dei disperati che cercano (invano?) di aiutarsi a vicenda, aggrappandosi l'uno all'altro e al dubbio sostegno di un albero scheletrito.

La speranza, che in Poussin è visualizzata dalla presenza dell'arca nello sfondo, ma anche dall'acuto delle poche note cromatiche che spezzano l'uniforme grigiore della composizione segnalando i guizzi di vita non ancora spenti, in Girodet è appesa ad un ramo che è visibilmente in procinto di spezzarsi. La catena umana che in Poussin è saldamente ancorata ai due estremi (la barca e la roccia), lasciando presagire il salvataggio del bimbo avvolto nella veste arancione, si rovescia nella catena precaria e slittante messa in scena da Girodet. In questo caso, però, il manto arancione non rappresenta un grido di speranza ma di disperazione, destinato come sembra a far da sudario al gruppo della madre, già ghermita dal gelo della morte, e dei figlioletti terrorizzati.

2. Nella grande antologica di Paul Signac al Grand Palais, m'imbatto in una grande tela, tre metri per quattro, di cui ignoravo del tutto l'esistenza: s'intitola *Au temps d'harmonie (l'âge d'or n'est dans le passé, il est dans l'avenir)*, fu eseguita tra il 1893 e il 1895 e proviene dal Municipio di Montreuil. Dal catalogo, apprendo

con un certo stupore che Signac era molto vicino all'anarchia, come del resto tanti amici della sua cerchia più stretta, dal più anziano e rispettato Pissarro (i cui legami con l'anarchia mi erano noti) ai compagni di militanza impressionista e *pointilliste* Maximilien Luce e Henri-Edmond Cross, al brillante critico Félix Fénéon, che fu addirittura imprigionato e sospettato per un attentato dinamitardo nel 1894. Con *Au temps d'harmonie*, il cui sottotitolo è tratto di peso da una frase trovata in un articolo della «Revue anarchiste», Signac vuol dar vita ad una grande tela manifesto, in cui allo stile rivoluzionario rappresentato dalla tecnica divisionista corrisponda un tema politicamente rivoluzionario e che per di più sovverta la tradizionale iconografia di ispirazione anarchica. Cross, che nell'estate del 1893 è ospite di Signac a Saint-Tropez e si dedica anche lui ad elaborare un analogo tema in un tela che s'intitola *Air du soir*, chiarisce alla perfezione questa volontà di discostarsi dalla tradizione iconografica dell'anarchia, in una lettera indirizzata a Signac: «La vostra idea per una grande tela è perfetta...Fino ad oggi, i disegni relativi all'espressione dell'anarchia o rappresentano la rivolta, oppure una scena che, per la sua impressionante miseria, incita alla rivolta. Immaginiamo invece l'epoca sognata della felicità e del benessere e rappresentiamo le azioni degli uomini, i loro giochi, i loro lavori in quest'era di armonia universale».

Nella tela di Signac non mancano specifici richiami al repertorio simbolico della tradizione anarchica (il gallo, il seminatore), ma l'accento è posto sulla beata armonia di un luminoso paesaggio mediterraneo, quello di Saint-Tropez, dove lavoro e tempo libero s'intrecciano pacificamente e gioiosamente. Il lavoro del resto non sembra comportare particolari fatica e sudore, ma si presenta anch'esso come "libera occupazione", sereno e fiducioso *loisir*.

Una decina d'anni prima Seurat, con *Un dimanche à la Grande Jatte* aveva dato vita al suo grande manifesto di pittura monumentale e decorativa, mettendo in scena la passeggiata domenicale dei parigini in una composizione che arieggiava da un lato i grandi pannelli allegorici e classicisti di Puvis de Chavannes, dall'altro risaliva a suggestioni più arcaiche, conferendo alle impettite *silhouettes* della folla parigina la statica e rigida fissità della pittura egizia e di Piero della Francesca. Signac ricalca lo schema tripartito della *Grande Jatte* (una zona d'ombra in primo piano, il resto inondato di luce, sulla sinistra lo specchio scintillante dell'acqua), ma ne inverte il senso di lettura: da sinistra verso destra e non da destra verso sinistra. Anch'egli paga il suo tributo a Puvis, modello ammiratissimo di pittura allegorico-monumentale, un debito che si estende dalla composizione generale a molte singole figure, tra cui quella dell'uomo in primo piano che, deposta la pala, alza il braccio sinistro per cogliere un fico dal ramo. Il gesto si colora di una laica fiducia nella benevolenza della natura, rovesciando il senso dell'analogo gesto che l'iconografia cristiana riserva al

tema della tentazione nell'Eden, da cui invece conseguono la cacciata e la condanna a procacciarsi da vivere con il sudore della fronte.

La citazione dal *Doux Pays* di Puvis al Musée Bonnat di Bayonne (1882) è puntuale per l'albero di fico, un po' meno per il gesto, ma in altre idilliache rappresentazioni dell'*âge d'or* eseguite da Puvis troviamo infinite varianti del gesto di chi allunga un braccio per cogliere un frutto (una per tutte: quella in *L'Automne*, del Musée des Beaux-Arts di Lione, 1864). Ma di rimando in rimando, come non rievocare analoghi gesti in tele celeberrime di Gauguin, anch'esse, più o meno esplicitamente, memori della pittura allegorico-classicista di Puvis? Mi riferisco, ovviamente, a *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* del Museum of Fine Arts di Boston (1897), ma anche al meno noto *Nave Nave mahana (Jour délicieux)* del Musée des Beaux-Arts di Lione (1896), in cui Gauguin celebra a sua volta la pacifica e indolente *harmonie* del paradiso terrestre polinesiano.

Ma tornando alla posa del raccogliitore di fichi di Signac, come scacciare dalla mente il sospetto che assieme al ricordo delle figure di Puvis, abbia agito nella mente di Signac anche il ricordo della *Primavera* di Botticelli, con quel Mercurio che scaccia con il caduceo le nubi che minacciano il giardino delle Esperidi, tenendo anche lui una mano alla vita e l'altra che si tende verso un ramo?

Nonostante l'impegno profuso, la grande tela-manifesto di Signac non ebbe il successo sperato. Per qualche tempo l'artista vagheggiò di poterla sistemare nella *Maison du Peuple* di Bruxelles, che proprio in quegli anni Victor Horta andava costruendo su incarico del Partito socialista belga, ma poi, irritato dai continui rinvii (« se è il titolo che li irrita –scrisse con amaro sarcasmo a Octave Maus –potremmo cambiarlo, per farglielo piacere, in *Au temps des députés socialistes* »), e sdegnato dallo scarso interesse mostrato da Horta, che avrebbe dovuto predisporre un'adeguata cornice per adattare il quadro all'ambiente, ritirò l'offerta («Poiché il tirilinee della *Maison du peuple*, Horta, non si è degnato in sei mesi di trovare il tempo per far installare le quattro tavole che dovevano servire da cornice alla mia decorazione, procedo al ritiro puro e semplice della mia offerta »). Anche il più modesto progetto di pubblicare una vivace litografia della composizione nella rivista anarchica « *Les temps nouveaux* », diretta dall'amico Jean Grave, non ebbe seguito. Fu così, che dopo la morte dell'artista, nel 1935, la vedova, incoraggiata dall'esecutore testamentario Georges Besson, offrì la tela alla Municipalità comunista di Montreuil, benché Signac non avesse mai aderito al partito comunista, verso cui nutriva le prevedibili riserve di un vecchio, ma non dimentico seguace di Bakunin e Kropotkin.

A dispetto della sua "sfortuna" critica, la grande tela di Signac non passò invano. Basti pensare a quanto gli debba *Luxe, calme e volupté*, il capolavoro *pointilliste* che

Matisse concepì proprio quando passò nel 1904 un'estate a Saint-Tropez ospite di Signac, e che quest'ultimo volle acquistare per esibirlo nella sua sala da pranzo, pagandolo 500 franchi in contanti e 500 *en peinture*" (Matisse scelse il quadro di Signac *La maison verte* (Venise)).

Il sotterraneo ma documentabile rapporto che lega la tela di Matisse al quadro-manifesto di Signac insinua un insospettabile venticello di anarchia nei tanti eden mediterranei di cui è disseminata la pittura post-impressionista e fauve: gioiosi paradisi terrestri di un'*Arcadia au bord de la mer*, dove regnano "harmonie" e "joie de vivre", realizzando in pittura (e visualizzando sulla tela) quell'imperturbata "âge d'or" di cui l'utopia anarchica sognava invano l'avvento.

Report of a visit to the Art Museum in Toledo, Ohio, and to the Harvard University Art Museums in Cambridge, Massachusetts, USA.

Ho avuto di recente occasione di visitare i musei di due cittadine americane, tra loro diversissime almeno quanto le “consorelle” europee da cui traggono il nome: Toledo, Ohio, e Cambridge, Massachusetts.

Poco a sud di Detroit, nel mezzo della campagna senza fine, tagliata solo dagli interminabili rettilinei delle highways, del Midwest americano, l'Art Museum di Toledo, che si staglia alle porte della città, verso nord, accoglie il visitatore con l'inconfondibile impianto neoclassico, solenne e imponente, tipico dei grandi musei americani. La prima cosa che colpisce, oltre all'ingresso gratuito, è l'affabilità e la gentilezza del personale, composto di volontari, per lo più anziani in pensione, che dispensano sorrisi anche quando sono costretti a rimproverare, magari perché in una data sala non si può fotografare.

Il pubblico, piuttosto numeroso – siamo di venerdì, giorno di apertura prolungata fino alle 22, e la mostra in corso sui pezzi di Arte Egizia prestati dal British Museum agisce da gran richiamo – è fatto per lo più di famiglie con prole al seguito (l'abbondanza di bambini, accompagnati dalle famiglie o dalle scuole, è una positiva quanto significativa costante nei musei d'oltreoceano), e l'effetto che si crea è quasi quello di una allegra festa di campagna. Il museo, di cui ricorre quest'anno il centenario dalla fondazione -opera benemerita del magnate dell'industria vetriera Edward Drummond Libbey, con il fondamentale apporto della moglie Florence - possiede oltre 30.000 opere, che spaziano, con criterio onnicomprensivo anche questo tipico delle più ambiziose istituzioni museali statunitensi, dall'antichità greco-romana all'Estremo Oriente all'Africa fino alla pittura e scultura sia europea che naturalmente americana: una notevole importanza è assegnata alle arti decorative e applicate, con speciale, doveroso riguardo alla manifattura del vetro (la cui sezione è, nel suo genere, tra le più ricche al mondo). Con discutibile vizio eurocentrico, mi limito a segnalare alcuni dei capolavori del Vecchio Continente che formano oggi l'orgoglio di questa operosa comunità dell'Ohio: una magnifica, dolcissima *Maestà* di Lorenzo Monaco, un superbo tondo con Adorazione del Bambino di Piero di Cosimo, la poderosa

infilata di grandi dipinti secenteschi nella Great Gallery, da Rubens a Mattia Preti a Poussin a Valentin ad un raffinato *Autoritratto* giovanile di Rembrandt, che apre le due sale dedicate al Seicento olandese; senza dimenticare alcune autentiche rarità, come *l'Ulisse e Penelope* del Primaticcio e l'unica altra versione dipinta da David del *Giuramento degli Orazi*. Tra i nomi "da manuale" della pittura europea le presenze eccedono le assenze, e il livello medio delle opere esposte è decisamente alto - basti pensare allo strepitoso *Campo di grano con mietitori*, Auvers, di Van Gogh, del 1890. Tutt'oggi il museo continua ad espandersi e arricchirsi: il corridoio perimetrale inferiore del Peristilio del Teatro è saturato magicamente dalle forme geometriche piane fluttuanti e colorate del *Wall Drawing #760* di Sol Lewitt, del 1994; l'annesso Center for the Visual Arts, completato nel 1992 e sede dell'Art Department dell'Università di Toledo, è opera di Frank Gehry.

Cambiamo aria. Orgogliosa e nobile dirimpettaia di Boston, sulla sponda settentrionale del River Charles, a un passo dall'Atlantico, Cambridge è nota nel mondo in quanto città di Harvard, la più antica università degli Stati Uniti (1636) e tra le più prestigiose al mondo. Attraversato per intero l'elegante e ordinato campus georgiano, in per-fetto stile New England, si esce dal lato opposto all'animata e un po' punk Harvard Square, per arrivare al Fogg Museum. Col retrostante (e comunicante) Busch-Reisinger, Ldedicato all'arte di ambito culturale germanico e mitteleuropeo del XX secolo, e con l'adiacente Arthur Sackler, che ospita le collezioni archeologiche e asiatiche, forma il complesso degli Harvard University Art Museums. A sfogliare il catalogo delle ricche collezioni permanenti, si resta interdetti nello scoprire il numero di opere notevoli purtroppo non visibili al pubblico. La ragione è presto detta: ampie sezioni degli spazi museali sono «statutariamente» deputate alle esposizioni temporanee. Nel periodo della mia visita il solo Fogg presentava: una rassegna sui vivaci bozzetti in terracotta di Bernini; un'altra sulle "visioni sacre e profane" del Rinascimento veneziano, occasionata dalla recente acquisizione di una monumentale *Sacra Conversazione* - mi stupisce che i curatori, che giustamente indicano in Giovanni Bellini e Cima da Conegliano i nomi al cui contesto, con le dovute, fresche iniezioni giorgionesche, riferire il quadro, si astengano poi dal fare il nome cui più plausibilmente, a mio avviso, il dipinto può essere accostato, quello di Vincenzo Catena; ancora, un'antologica sul disegno in Europa dal Quattrocento fino al Novecento. Mostre, queste come le altre ospitate nei due musei vicini (di cui una sul Mondrian "musicale" del periodo americano), che occupano ciascuna lo spazio di una o due sale: l'intento è chiaramente didascalico nel senso più nobile del termine, cioè di istruire e fornire spunti di studio, non andare alla ricerca dell' "evento" ad ogni costo. La funzione, si direbbe, che è giusto venga assolta da musei universitari; ma

per apprezzare il livello di interpenetrazione tra università e museo basta fare un salto all'Arthur Sackler, modernissimo e neoarcaico nell'ispirazione, dove lungo la scalinata stretta e rettilinea si incontra ogni pianerottolo da un lato l'ingresso ad una sezione espositiva, dall'altro il dipartimento corrispondente.

Athanasius Kircher. Il museo del Mondo

Review of the exhibition Athanasius Kirchner. Il Museo del mondo. Macchine, esoterismo, arte (Rome, Palazzo Venezia, 28 February - 22 April 2001).

Much ado about nothing. Viene spontanea, la citazione shakespeariana, uscendo dalla mostra *Athanasius Kircher. Il Museo del Mondo* a Palazzo Venezia (Roma), centrata sulla figura di Padre Athanasius Kircher, gesuita tedesco che visse quasi la metà dei propri anni nel Collegio Romano, e sul suo strepitoso *Museo*, raccolta di oggetti di ogni tipo provenienti dai quattro angoli del globo e destinati a ricreare nel cuore della Roma barocca un piccolo microcosmo nel quale studiare “scientificamente” la realtà naturale in tutti i suoi aspetti.

La mostra riuniva, per la prima volta dopo due secoli, una parte dei reperti che componevano il Museo, cose davvero uniche e straordinarie, come le quattro grandi tavole astronomiche su lavagna, che raramente è dato di vedere e di conoscere; è quindi grande il merito di chi ha ricostruito, seppure con alcune incertezze e lacune (ad es. per la pinacoteca), il percorso di questi manufatti dal Seicento oggi e li offre alla contemplazione del grande pubblico.

In effetti, l’interesse potenziale di un’esposizione come questa era enorme: essa avrebbe consentito di far conoscere una delle personalità più affascinanti e più ingiustamente trascurate della Roma secentesca e di gettare luce sulla complessità della cultura storica e scientifica del secolo, generalmente appiattita a favore di una visione che tiene conto solo delle “magnifiche sorti, e progressive” del sapere umano. Invece, al di là dell’approccio con l’orizzonte sconfinato degli interessi kircheriani e della possibilità di ammirare oggetti decisamente insoliti, la mostra tradisce alcune carenze che rendono deludente la visita.

E per cominciare, si deve segnalare la superficialità dei cartelloni esplicativi, che nelle prime sale sono del tutto assenti, privando il pubblico di un esauriente inquadramento biografico su Padre Kircher: fatto grave, considerata la primaria finalità divulgativa di una mostra. Inoltre, la genericità dei testi impedisce di cogliere il significato che gli oggetti rivestivano agli occhi dell’epoca e quindi di capire le sottili ma profonde connessioni che legavano gli uni con gli altri nella mentalità secentesca. Così, il percorso si snoda attraverso una serie di sale che agli occhi del visitatore meno avvertito risultano del tutto irrelate tra loro e viene a

mancare la comprensione del fondamento epistemologico del sapere kircheriano, in virtù del quale le molteplici branche del suo sterminato e variegatissimo sapere erano ricondotte ad unità. Anche ad un livello più generale, mancano riferimenti pregnanti al contesto storico e culturale e le citazioni di personaggi contemporanei risultano occasionali e prive di spessore.

Queste carenze risaltano ancora di più se confrontate con la veste spettacolare che si è voluta dare all'esposizione: la realizzazione delle macchine descritte nei trattati kircheriani e la ricostruzione del Mu-seo fanno credere che tutto lo sforzo degli organizzatori si sia concentrato nella realizzazione di un allestimento teso– stavolta sì, in sintonia con l'epoca– a suscitare la meraviglia e lo stupore affascinato dello spettatore, grazie al proprio eccezionale virtuosismo: una strategia che già altre volte si era riscontrata in mostre allestite a Palazzo Venezia, ma che non corrisponde alla trasmissione di nuovi contenuti sul padre gesuita e sul suo mondo intellettuale e scientifico e che purtroppo impedisce di godere appieno della visita.

La mostra sembra quindi il brutto epilogo della ricca serie di grandi esposizioni su personaggi eccellenti della Roma secentesca che ha caratterizzato gli ultimi anni. Anzi, essa avrebbe ottimamente rappresentato la metà complementare di quella belloriana, integrandone la prospettiva storica e critica in favore di un più completo e veritiero rispecchiamento della realtà culturale romana nel Seicento.

Review of the exhibition Cinema e fotografia futurista (Rovereto, MART, 18 May - 15 July 2001)

Il 18 maggio è stata inaugurata presso l'Archivio del '900 del Mart (Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto) la mostra *Cinema e fotografia futurista*. Curata da Gabriella Belli e Giovanni Lista, l'esposizione è organizzata dal Mart in collaborazione con l'Estorick Foundation di Londra e rimarrà aperta al pubblico fino al 15 luglio 2001. Nello spazio al secondo piano dell'Archivio sono ospitate più di 100 fotografie, fotomontaggi, foto-collages e ritratti futuristi provenienti da collezioni pubbliche e private, nazionali e internazionali.

Il percorso espositivo inizia con quattro opere, sicuramente tra le più belle della mostra, della fotografa triestina Wanda Wulz. Questi suoi quattro fotomontaggi, tutti del 1932, provenienti dal Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari di Firenze, sono emblematici delle ricerche fotografiche svolte dai futuristi sin dalla nascita del movimento. Il dinamismo di corpi dell'*Esercizio ginnico* e di *Wunder bar*, e il fotomontaggio, della famosa *lo + gatto*, sviluppano alcune sperimentazioni intraprese, già negli anni Dieci, da Anton Giulio e Arturo Bragaglia, ai quali è dedicata la sezione successiva della mostra. Questa si apre con la loro opera *Dattilografia, fotodinamica* del 1913 e prosegue con i lavori di Montacchini, Castagneri e Lomiry, fino ad arrivare al linguaggio completamente astratto della *Fotografia futurista: pugno nell'occhio* di Ottavio Bérard, del 1932.

L'esposizione si articola poi attraverso un'ampia sezione dedicata ai ritratti. Come afferma Giovanni Lista nel ricco catalogo che accompagna la mostra, « i futuristi hanno ampiamente utilizzato la fotografia per diffondere la loro immagine, per trasmettere un messaggio o anche solo per affermare la loro presenza alla vita culturale italiana ». Ritratti di Prampolini, Boccioni, Dottori, Viviani, Settimelli, Balla e molti altri compongono una documentazione ricca e interessante sul movimento. Ampia è soprattutto la documentazione su Depero, proveniente dall'archivio dell'artista conservato presso il Mart: si va dai suoi autoritratti iperbolici fino ai foto-collages degli anni del suo viaggio a New York.

La seconda parte della mostra, incentrata tutta sugli anni Trenta, presenta una serie di opere di Tato, che insieme a Marinetti scrisse, nel 1930, il *Manifesto*

della fotografia futurista. Suo il Ritratto guerriero letterario di Mario Carli, del 1930, che richiama incredibilmente, nel gioco stabilito tra immagini e parole, un certo linguaggio cubista, di cui i futuristi furono attenti osservatori e insieme critici. Lo stesso Tato, con Carmelich, Bellusi e Gianni Croce si sono poi cimentati nella realizzazione del "dramma di oggetti", in alcune composizioni con forti eco surrealiste e dada.

L'ultima parte dell'esposizione ospita una bellissima veduta aerea di Masoero, del 1930 ca., versione fotografica della neonata aeropittura; una serie di opere di Enrico Pedrotti, fotografo trentino di suggestivi paesaggi di montagna non tutti propriamente futuristi; alcuni foto-collages di Vinicio Paladini e altri di Bruno Munari, che nonostante le sue giovanili frequentazioni futuriste qui sembra guardare più all'avanguardia internazionale, dada innanzitutto.

Accanto alla mostra prevista, nei mesi di giugno e luglio, un'interessante rassegna di cinema futurista e d'avanguardia, con opere di Carlo Ludovico Bragaglia (*Thais, 1916*), Umberto Barbaro (*I cantieri dell'Adriatico, 1932*), André Deed (*L'uomo meccanico, 1921*), numerose opere di Corrado D'Errico, Walter Rutmann e ancora Tina Cordero, Pippo Oriani, Alberto Cavalcanti, Protazanov, Hans Richter e Eugène Deslaw.

Recensione a Enrico Castelnuovo, *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno 2000, £ 70.000.

Se le scelte che la vita impone spesso ci costringono ad accantonare alcuni dei nostri numerosi interessi e a privilegiarne altri, ci sono momenti in cui, sull'onda di uno stimolo percettivo forte, incisivo, questi interessi tornano prepotenti a noi, facendo riaffiorare antiche passioni sopite ma mai spente e magari un po' di rimpianto per aver scelto, del bivio, un'unica via.

È quello che mi è successo immergendomi nella lettura di questa raccolta di saggi di uno dei più grandi studiosi contemporanei di arte medievale: Enrico Castelnuovo; la densità e la significatività di queste pagine mi hanno davvero riportato al mio grande amore di studentessa per i cosiddetti "secoli bui", abbandonati poi per vicissitudini di percorso, ma evidentemente sempre pronti a rifare capolino nella mia coscienza curiosa...

In effetti il volume, che ha raccolto a circa un anno dalla sua pubblicazione numerosissimi consensi da parte del pubblico e della critica, costituisce una sorta di intelligente summa dei grandi temi affrontati con coerenza e rigore dallo studioso nell'arco di circa quarant'anni, dai primi saggi dedicati alla scoperta dell'universo artistico avignonese apparsi su "Paragone" negli anni 'Cinquanta, ai "gloriosi" interventi degli anni 'Sessanta sotto l'egida di Einaudi, fino a scritti di carattere diverso, anche giornalistico, risalenti ad anni più recenti.

Due sono a mio parere le linee conduttrici che si intrecciano e si richiamano nel libro, a dare il senso di una continuità della ricerca anche nella diacronia degli interventi: la prima riguarda alcuni concetti fondamentali di metodologia, sia pura che applicata, che ripercorrono la problematica storia dell'affermarsi di principi che a noi appaiono oggi condivisi e assimilati, ma che al momento della loro formulazione erano tutt'altro che scontati; primo fra tutti il concetto di frontiera nell'arte, intesa non più come mero ostacolo geografico, ma come orizzonte (anche culturale) instabile, mobile, varcabile, suscettibile di momenti di apertura e di volontaria chiusura, in una complessità e molteplicità di aspetti che hanno

ingarbugliato parecchio l'idea di un Medioevo statico, chiuso, difficile. Utilizzando come esempio privilegiato le amate valli alpine e lo straordinario ambiente del papato avignonese, veri crocevia delle tendenze artistiche in particolare nel periodo gotico, Castelnuovo studia i movimenti e gli itinerari degli artisti, delle idee, dei modelli iconografici, da Michael Pacher a Matteo Giovannetti, da Simone Martini a Tommaso da Modena, individuando il configurarsi di un'arte di "sublime irregolarità" che dopo il momento d'oro del XIV° secolo subirà una irreversibile decadenza con l'affermarsi di nuovi modelli.

La presentazione di un pluralismo di paradigmi possibili, l'attenzione agli aspetti produttivi e ricettivi dell'opera, all'idea di accettazione e resistenza in cambio del vetusto e passivo concetto di "influenza", la caduta della distinzione tra arti maggiori e minori, rappresentano ancora oggi alcuni dei portati più produttivi per chiunque voglia accostarsi ad una ricerca sensata e articolata.

Alcuni saggi affrontano temi ancora più generali, quali la riflessione sul significato stesso del mestiere di critico oggi, indagini sulla museologia in Italia, la ritrattistica, la pratica dell'attribuzione, affrontate sempre con un taglio aperto, storico, mai apodittico.

L'altro grande filone che accompagna il lettore per tutto il libro è la rievocazione dei grandi studiosi del passato, dei loro metodi di ricerca, dei loro apporti più significativi alla disciplina della critica d'arte tutta e di quella medievale in particolare: le figure di Warburg, Chastel, Focillon, Friedländer, Toesca, Panofsky, appaiono nitide nel ricordo diretto e indiretto dell'autore, che, con rispetto e spesso con nostalgia, fa rivivere momenti e congiunture culturali cruciali di un passato perduto nel tempo ma non nei suoi frutti più fecondi.

Su tutti, campeggia la ponderosa immagine di Roberto Longhi, maestro amato del Castelnuovo, che a lui dedica uno dei saggi più appassionati, *Roberto Longhi nella storia dell'arte del XX secolo*, tratto da una conferenza inedita tenuta dal critico al Louvre nel 1993, oltre a molti altri pezzi e passaggi in tutto il volume.

È al Longhi, di cui l'autore ripercorre la storia di uomo e di studioso geniale, dalla "scoperta" di Caravaggio ai grandi saggi dedicati alle scuole regionali, vere pietre miliari nello studio della geografia artistica italiana, che in definitiva il Castelnuovo ascrive le sue origini, con orgoglio e grande umiltà, ed è questo tono sereno, mai sopra le righe, sempre aperto e disponibile al lettore uno dei pregi di questo libro, che mi sento di consigliare a tutti gli appassionati e non.

Un unico rimpianto, nella pur curata veste editoriale del volume: la completa mancanza di immagini, che in molti punti avrebbero completato piacevolmente le vivide descrizioni dell'autore.

Recensione a Glenn W. Most, *Leggere Raffaello. La Scuola di Atene e il suo pre-testo*, Torino, Einaudi, 2001.

Questo breve studio risale, nella sua prima versione presentata al Wissenschaftskolleg di Berlino, al 1994.

L'aggiornamento intervenuto, secondo quanto dichiarato dall'autore, negli anni successivi, appare alquanto parziale: non compare menzione, ad esempio, del restauro e del relativo resoconto di Arnold Nesselrath (Ed. Musei Vaticani, 1997), in cui viene riproposta, col beneficio del fresco sondaggio di prima mano, la tesi che possa essere stata la *Scuola di Atene* il primo degli affreschi eseguiti nella stanza della Segnatura, contrariamente alla opinione invalsa, su basi stilistiche, da Bellori in poi. Ma lo scopo del saggio non è di ordine storico-filologico, e gli si può perdonare dunque anche di non ricordare il Sodoma quale iniziatore della decorazione della Stanza, limitatamente alla partitura della volta: tanto più che l'autore, docente all'Università di Chicago, non è uno storico dell'arte di professione, bensì uno studioso di filosofia classica e letterature comparate. La ragion d'essere del libro poggia sulla presunta individuazione della fonte scritta cui Raffaello avrebbe attinto per la realizzazione della Scuola: un passo del *Protagora* di Platone (314e-316a), in cui è descritto il convegno di filosofi cui si trovano ad assistere Socrate e Ippocrate al loro ingresso nella ricca dimora ateniese di Callia. « In vestibulo porticus » -- come recita la traduzione latina di Marsilio Ficino in uso fino alla prima edizione dell'originale greco, del 1513 (e per chi non conosceva il greco, come Raffaello, anche dopo) -- il celebre sofista Protagora filosofeggia « more peripatetico » circondato e seguito da ambo i lati da uno stuolo di ascoltatori e interlocutori. « Sub opposito porticus vestibulo » tiene banco invece Ippia da Elide, interrogato dagli astanti sulla natura e sui fenomeni celesti. Infine, un terzo e più lontano gruppo, « in tabernaculum quoddam », fa capolino attorno a Prodico di Ceo, i cui ragionamenti tuttavia Socrate non arriva ad afferrare. *Mutatis mutandis*, vale a dire i nomi dei personaggi, avremo nella *Scuola di Atene* la coppia Platone/Aristotele in luogo di Protagora, con corrispondente "coro" deambulante

all'unisono coi due filosofi; il gruppo intorno a Tolomeo – identificato dalla corona, in basso a destra – al posto di quello di Ippia; e il gruppo attorno a Pitagora, in basso a sinistra, quale parallelo di quello di Prodicò di Ceo. *Trait d'union* tra le due rappresentazioni la figura di Socrate, identificabile nell'affresco dalla canonica calvizie e dal naso camuso, alla sinistra di Platone e Aristotele, e con le spalle rivolte a loro. Quanto poco agevole sia la sovrapposizione del brano platonico all'affresco raffaellesco, è fin troppo evidente. Anche ammettendo la possibilità dello slittamento dalla *convention* di sofisti alla diacronica “panoplia” dei più eminenti rappresentanti del pensiero greco, come accordare il Socrate-spettatore ai margini della scena nel dialogo platonico con quello che è invece parte attiva del discettare nella zona centrale dell'affresco – e la perplessità cresce ipotizzando, come fa Most, che Ippocrate possa essere il giovane a torso nudo che sopraggiunge sulla sinistra, così lontano dunque da Socrate? Inoltre l'unico dei tre gruppi di cui Socrate non riesce a captare i discorsi, perché più distante, quello di Prodicò, finirebbe nell'affresco con l'essere assai più vicino dell'altro (Ippia/Tolomeo) le cui parole gli risultano al contrario perfettamente intelleggibili; senza dire di altri particolari, presenti nel dialogo e assenti nell'affresco, come il fatto che Ippia e il suo uditorio sono seduti su seggioloni e sgabelli (a differenza di quanto vediamo nel gruppo di Tolomeo), mentre Prodicò e i suoi accoliti risultano addirittura distesi su letti e canapé, e in un altro ambiente della casa!

La suggestione – già accennata in una nota dall'archeologo danese Karel Jeppesen nel 1983 – del pretesto viene da Most inserita in un più ampio inquadramento della *Scuola di Atene* nel contesto storico-culturale della Roma di Giulio II. Sulla scia degli studi di Chastel, Gombrich e Garin (ma con la colpevole ignoranza degli scritti recenti sulla Stanza della Segnatura di Giovanni Reale, di certo non l'ultimo arrivato in fatto di studi platonici), la diade Platone-Aristotele al centro della composizione viene interpretata alla stregua di quella *concordia Platonis et Aristotelis* che aveva animato i dibattiti filosofici fin dalla querelle Gemisto Pletone (e Bessarione) vs Trapezunzio, per poi passare ai protagonisti del Neoplatonismo, Ficino e Pico. Il tema della concordia viene così ad includere sia le scienze più ermetiche (come la numerologia musicale pitagorica) sia quelle di più certo dominio (l'astronomia di Tolomeo e del probabile Zoroastro, la geometria di Archimede/Euclide), in un'ottica di unificazione del sapere direttamente preludente alla rivelazione cristiana, che si attua nella *Disputa del Sacramento* dipinta sulla parete di fronte. Ma Most accresce in modo ancor più fantasioso il suo castello ermeneutico, mettendo insieme l'ipotesi, formulata per primo da Pfeiffer (1972), che ad elaborare il programma della Scuola come dell'intera Stanza sia stato Egidio da Viterbo – agostiniano, “teologo di corte di Giulio II”, platonico insigne

nonché artefice, con Annio, del cosiddetto “Rinascimento etrusco” – è l’idea che l’edificio grandioso e monumentale che incornicia i filosofi riprenderebbe l’arco romano tetrapilo conosciuto come *Giano quadrifronte*, nel Foro Boario (idea già di Hülsen nel 1911). Egidio infatti in un suo scritto, *l’Historia viginti saeculorum*, parla di Giano, mitico re etrusco, come precursore di Cristo e iniziatore della filosofia, e dunque nulla più del suo presunto tempio poteva prestarsi ad accogliere una rappresentazione della Filosofia. Che nel tempio dedicato a Giano trovino poi posto le statue di Apollo e di Minerva, e nulla di chiaramente riferibile al dio bifronte, è difficoltà talmente palese che lo stesso Most non può fare a meno di riconoscerla. Se infine appare degno di interesse il richiamo ad un passo del Discorso ai Greci dello Pseudo-Giustino in merito alla caratterizzazione gestuale di Platone e Aristotele (Dio unico e al vertice dell’universo, in uno strato igneo, per il primo, quinta sostanza eterea per il secondo), non si può non rilevare la troppo scarsa attenzione riservata all’interpretazione dell’affresco nel suo rapporto con il resto della decorazione della Stanza, con cui forma un tutt’uno imprescindibile: in proposito Most, pur citandolo in nota, non sembra aver scandagliato in profondità il volume a più mani, curato da Marcia Hall, edito dalla Cambridge nel 1997 - *Raphael’s School of Athens* – in particolare la menzione, nel saggio di Timothy Verdon, *Pagans in the church*, della *Concordia dei poeti, filosofi e teologi* di Giovanni Caldiera quale possibile pre-testo dell’intera Stanza.

Recensione a Marshall McLuhan, *Dal cliché all'archetipo. L'uomo tecnologico nel villaggio globale*, Milano: SugarCo, 1987.

Mentre in questi giorni sembra farsi più acceso il dibattito sugli effetti della cosiddetta globalizzazione, ammantata dei più vari epiteti, la voce autorevole di McLuhan – studioso di mezzi di comunicazione di massa, morto nel 1980 – ridesta dal torpore dei luoghi comuni.

Risalire dal cliché all'archetipo. È l'invito che proviene dal suo libro *Dal cliché all'archetipo. L'uomo tecnologico nel villaggio globale*. Comporta un atteggiamento di ricerca costante; implica la disponibilità a guardare oltre valori e forme accolti per discernere quanto vi sia di autentico in ciò che è stato scartato dalle mode o dai poteri dominanti.

Se «l'archetipo è una coscienza o una consapevolezza recuperata», tuttavia anche il cliché, derivante dall'eccessivo logoramento, può assurgere al grado di archetipo, una volta "recuperato". Ciò è possibile – diremmo noi – attraverso una sapiente pratica di riciclo dei rifiuti, ovvero grazie ad uno sguardo liberato da preconcetti utilitaristici, disposto a soffermarsi nel «negoziato da rigattare del cuore»

(W. B. Yeats), dove trascogliere oggetti e parole antichi e nuovi, emotivamente carichi di significato è sorprendente, a distanza di più di trent'anni dalla sua pubblicazione, la forza interlocutoria di questo libro, soprattutto a fronte di una materia così magmatica e soggetta a obsolescenze, quale la comunicazione nella società tecnologica.

Ed è proprio intorno ai valori e significati di quest'ultima che si dispongono capitoli densi di citazioni, in uno stile decisamente *postmoderno*. La citazione stessa, intessuta in una pertinente composizione tipografica, è una forma di recupero dell'"originale", all'interno di un contesto nuovo e organico. Struttura e tematiche riflettono il dibattito culturale, artistico, politico tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, riproponendoci, insolute, questioni cruciali per l'*homo technologicus*. L'eccesso di informazione, prodotto di una società

evoluto e consumistica, è avvertito come rischio, capace di disperdere il senso e quindi vanificare il fine per cui l'informazione stessa è stata creata. In termini tecnici di *information retrieval*, si parla di "effetto rumore".

Lungi dal demonizzare le nuove tecnologie, McLuhan intende collocarne la portata innovativa nel giusto alveo, stigmatizzandole come veicoli particolarmente *efficienti* di messaggi. Ma proprio per la loro funzionalità spiccata, sono inclini a rivelarsi non funzionali. Banalizzare i processi di comunicazione significa sottrarre forza al messaggio per distribuirlo così, irresponsabilmente, nell'universo dei segni. Abbandonato alla deriva o prodotto in quantità industriale, senza cura del destinatario finale se non per scopi commerciali, il messaggio è destinato, sin dal suo sorgere, all'immensa discarica invisibile che accompagna l'altra, ugualmente minacciosa, delle moderne città.

La preoccupazione di McLuhan si fa particolarmente pressante per gli ambienti urbani che divorano, cannibalizzano, ogni altro tipo di organizzazione sociale ed eliminando le differenze, si approssimano all'autodistruzione. L'immagine della città desolata, la *Waste Land* di Eliot, diviene icona di una civiltà che non sa ricostruirsi poggiandosi sulle proprie rovine, non apprezza e non coltiva una concezione stratificata della propria identità, tantomeno tollera le differenze. Proiettata unicamente verso un futuro di consumo, con cui tarda a confrontarsi, diviene vittima essa stessa dell'onnivoro *zooning*. «Rimuovendo tutto il superfluo – avverte McLuhan –, ci presentano uno sterile guscio».

È come se con uno sforzo erculeo per «ripulire le stalle augee del discorso» ci si fosse liberati anche del «negozio da rigattiere del cuore», così indispensabile all'artista, come punto di partenza delle sue creazioni.

**Kubrickiana/I.
Immagini del cinema e altre immagini:
un tentativo di confronto.**

Kubrick's movies could be analysed from a variety of points of view, for example the role played by music and the relationship with the original texts. Among these many aspects, one worth of consideration is Kubrick's relationship to visual arts, which is exemplified in references to works of art, which his movies are rich in.

Da tempo Kubrick è una mia fissazione, di certo ben da prima è considerato un grande, tanto che di fronte a ogni suo film nessuno riesce ad astenersi dal prendere una posizione. Di conseguenza, su Kubrick si sa tutto, addirittura se ne conosce il rovello mentale, il carattere, le manie; addirittura di fronte al quasi postumo *Eyes wide shut* si è detto che, nella sua mirabile follia, ha così logorato ed esaurito i protagonisti, allora marito e moglie anche nella vita, che, se i due hanno poi divorziato, non è per i fatti loro, ma è tutta colpa di Kubrick (fortuna che è morto, altrimenti il senso di colpa lo avrebbe fatto soccombere...).

Andando a ritroso, come a me è necessario (poichè solo da *Full metal Jacket*, del 1987, ho visto i suoi film in "diretta cinematografica"), vorrei su ognuno dei 12 lungometraggi di Kubrick tentare un'analisi di quanto egli guardi all'arte; o meglio di come lui artista guardi e interagisca con le altre arti. Ma subito ho scelto di non entrare nel merito del rapporto con i testi: rapporto fondamentale per Kubrick che ha sceneggiato ogni film partendo da un testo altrui, sempre un classico nel suo genere: nel poliziesco *Clean Break* di Lionel White non è meno famoso di *Lolita* di Nabokov, come *Barry Lindon* di Thackeray non vale più del racconto di fantascienza *The sentinel* di A.C. Clarck. Limitazione che è anche ricerca di obiettività, poichè (tranne Nabokov) ogni originale letto dopo aver visto il film mi ha deluso: per prendere a esempio *EWS*, basterebbe la battuta finale di Nicole Kidman a rendere la sceneggiatura mille volte migliore della scialbetta prosa di Schnitzler (l'idea del romanzo è geniale ma, credo, nella Vienna d'inizio secolo, a meno di andare in giro con paraocchi, paraorecchie e non avere nemmeno un attacco isterico, non imbattersi in figure geniali fosse difficile... Canetti docet). Analogamente non considererò il rapporto tra immagine filmica e sonoro, dal momento che le colonne sonore, incastonate nel film con accuratezza infinitesimale su scelta di Kubrick stesso, sono tanto ricche da diventare fondamentali per la comprensione dell'immagine: quanto senso di straniamento uscirebbe da *Full Metal Jacket* se i

militari alla fine non cantassero *Viva Topolin*? O come si potrebbe avvertire disagio fisico di fronte a una ridda di splendidi corpi nella cosiddetta scena dell'orgia senza *Musica ricercata II* di Ligeti?

Escludo anche osservazioni sulla fotografia: ancora in *EWS*, ad esempio, notare i bruschi passaggi dal freddo-azzurrognolo al caldo-dorato sarebbe semplicistico senza vederne il significato in relazione alla vicenda (i luoghi della vicenda sono pochi, ma il protagonista ci passa molte volte, soprattutto ogni volta ci trova persone diverse e ci prova diverse emozioni). Idem a proposito del montaggio; vero erede di Welles, Kubrick in un montaggio ci fa viaggiare dalla 5th Av. all'interno di un loft londinese. Lui, sì, ha capito i vantaggi del telelavoro: ha trovato il modo di non uscire dalla sua ariostesca stanzetta e di farci fare il giro del mondo, usando, invece di un atlante, una macchina da presa.

Ancora limiterò questa ricerca in modo da non dover valutare la maestria di un regista che riesce a tirare fuori doti recitative non solo da grandi attori (Douglas o Nicholson), ma anche da interpreti privi di esperienza cinematografica (come Danny Lloyd, il terrorizzato/ante bambino di *Shining*) o da grandi "personaggi", scelti però soprattutto per il loro essere fuori ruolo, come Ryan O'Neal, fino a *Barry Lindon* ritenuto capace solo di sdolcinate *love stories* o Tom Cruise, sul cui odontoiatrico fascino almeno io non discuto, ma che certo rischiava di sfigurare non poco accanto a una moglie uscita vittoriosa dall'ultracervellotico *Ritratto di signora*.

Infine, dunque, il campo di questi prossimi appunti sarà limitato ai rapporti tra immagini kubrickiane e immagini di altre arti figurative. Certamente tra *Barry Lindon* e Gainsborough o tra certe maschere di *EWS* e il *Cristo portacroce* di Bosch; ma anche, ancora per *EWS*, coi *Modi* di Raimondi o con disegni di Giacometti; o il design del periodo e le scenografie di *2001* e *Arancia meccanica*, film in cui compare per la prima volta il nome di Christiane Kubrick, autrice di alcune pitture e sculture usate nelle scenografie.

Artista interessante e soprattutto una donna che si è presa l'onore l'onere di sposare un simil regista.

Review of the movie In the Mood for Love (2000) which tells the story of a man and a woman whose spouses have an affair together and who slowly develop feelings for each other.

Il cinema di Hong Kong, dalla metà degli anni Ottanta a quella del decennio successivo è stato uno dei più innovativi e originali di tutto il panorama mondiale, e la sua vitalità dura pressochè intatta. All'interno di una produzione prevalentemente di genere, Wong Kar-wai rappresenta la figura dell'autore per eccellenza: colui che ne ha rivisitato i codici in modo personale o che li ha scavalcato verso racconti e forme di rappresentazione altri, originalmente debitori del cinema d'autore europeo degli anni Sessanta, *Nouvelle Vague* in testa. Il suo ultimo film segue questo secondo orientamento.

Hong Kong, 1962, Il signor Chow e la signora Su Lizhen si trasferiscono in affitto in due appartamenti attigui, all'interno di un condominio piccolo borghese dalla condizione piuttosto popolare. La lenta disgregazione delle rispettive relazioni coniugali si manifesta indirettamente, secondo una drammaturgia e una messa in scena dell'assenza - delle scene di litigio e di crisi coniugale prima e poi di quelle erotiche fra Chow e Su; degli stessi altri due coniugi della scena e, quando sono, raramente, presenti, dal quadro, relegati come sono in frustranti fuori campo - e dello svuotamento - del senso dei rapporti intimi e privati, compensato dalla cortesia anestetica di quelli sociali e pubblici — e attraverso piccole "confidenze narratoriali" — una telefonata compromettente, un appuntamento disdetto, diluendosi nel ritratto di un microcosmo sociale intriso di sottile perbenismo, dove l'adulterio non è che l'altra faccia dell'istituzione matrimoniale. Nel rovescio di questo quanto narrativo, all'insaputa

e al riparo di tutti *tranne che dello spettatore*, si genera lentamente la relazione fra Su e Chow, negli incroci casuali nei corridoi e sulle scale dell'abitato e nelle brevi conversazioni formali, interferiti da una tensione sospesa, fino al primo appuntamento, complice un sospetto da entrambi condiviso, *tranne che dallo spettatore*, il quale, per farlo insorgere in sè, prima della sua formulazione da parte dei due protagonisti, può avvalersi solo di alcuni indizi aleatori, a comprensione ritardata, "esche" indiziarie che si attaccano al suo sapere narrativo senza che se ne avveda troppo: il principale di Su si era fatto portare due borsette identiche dal

manto di lei, una per la moglie e l'altra per l'amante (riflesso anticipato di ciò che accade a Chow, per una cravatta, e a Su, proprio per una borsetta). Chow scopre che il pagamento di una moderna pentola di fabbricazione giapponese fatta portare dal marito di Su era già stato effettuato da sua moglie (eccesso di zelo innocuo solo a quello stato del racconto). Chow e Su l'hanno indovinato e se lo dicono insieme: i loro rispettivi coniugi sono amanti. Vogliono ricostruire la scena e i motivi del tradimento, ma è un tentativo di sostituzione atroce che li invischia nel confronto con un doppio angosciante e il fantasma della coppia adultera graverà sulla vita di quella nuova contribuendo a determinarne il sacrificio: « Non dobbiamo essere come loro », è il loro imperativo etico-estetico.

Ma sono "lo sguardo e il tempo del film" a fare di questo racconto ciò che è: un discorso sulla nostalgia delle cose sospese, interrotte e perdute. Le uniche coppie necessarie forse sono quelle che non riescono mai a realizzarsi compiutamente. Lo spettatore, attraverso la tecnica del campo reso ingombro da un elemento scenografico in avampiano, posa di nascosto il proprio sguardo sui due amanti soli o insieme, costantemente impiantato nella scena, alla distanza della discrezione, destinatario di una confidenza mormorata, accarezzando da lontano la sensualità ineffabile che scorre fra di loro come una corrente invisibile e vera, sulla punta delle loro dita che sfiorano soltanto, sull'orlo delle loro labbra che non si baciano mai. I *ralenti* sui dettagli, sui piani ravvicinati dei gesti minimi, quotidiani ed eleganti — come i vestiti floreali di Su, segni distintivi del suo fascino composto e intenso oltre che dagli scarti temporali del racconto - sulle camminate, sulle mani e sulle gambe, trattengono disperatamente un tempo che è già scorso via, espandono attimi assoluti ed effimeri. La luce calda anche negli ambienti dimessi, la saturazione dei colori, gli improvvisi scrosci di pioggia notturna datano la narrazione nel tempo di una coscienza elegiaca. È la materia di cui è composta questa visione sensuale, che non sarebbe la stessa se non facesse corpo con le canzoni d'amore latino-americane di Nat King-Cole e il melanconico tema originale, che la impastano ancora di tristezza e impossibilità.

Hong Kong 1962; Singapore 1963; ritorno a Hong Kong, Cambogia 1966: la scansione delle sedi spazio-temporali del racconto è sempre chiara, esplicita. Dopo la fine precoce della loro storia d'amore, dopo la prima partenza di Chow per Singapore, la decisione tardiva e poi rinnegata di Su di raggiungerlo; e poi ancora, al termine di un'elissi meno determinata, il ritorno separato a Hong Kong dei due, con tutti gli sfasamenti e gli equivoci degli amori avversati, e infine la presenza di Chow in Cambogia: la sua storia d'amore con Su è divenuta cenere del tempo, segreto confidato alle mura di un tempio buddista, sospirato in una fenditura, il tempio di Angkor-vat, luogo della convivenza paradossale del

sentimento della vanità del tutto e dell'aspirazione all'assoluto. Ma lo sguardo del film abbandona in ultimo anche Chow e si inoltra lungo i paesaggi e le pareti del tempio, memore dei corridoi e delle stanze di un barocco albergo di Marienbad, trascorrendo lentamente su questi luoghi in cui il tempo si è come stratificato e reso solido, attraversando intatto se stesso, la propria eterna, serena immobilità .

Sant'Andrea Teatro brought on stage a two-men show focused on the priest and teacher Lorenzo Milani (1923-1967), whose life and actions sparked a heated debate which is not solved yet.

Un paio di sedioline da pic-nic, la Gazzetta in mano, walkman nell'orecchio...

« Quanta strada n. ratto Bartali »...

« Arrivano? Ehi, Ago, arrivano? » « Silenzio. » « Gabri, Gabri, ho visto qualcosa. Stavolta ci siamo.» Pausa «No. Niente. » Pausa « E se fosse già passato e non l'abbiamo visto? ».

Dedi e Gogò al giro d'Italia. E mentre aspettano il loro Godot chiacchierano di sport e di tant'altro.

Don Milani, Patani, la vergogna, la squadra del cuore, la sinistra, l'obbedienza, la religione, la complessità del reale, Mc Donald's, Don Milani, l'obiezione di coscienza, la chiesa, la scuola, Pantani, Don Milani...

«oggi no. Avevamo detto di prenderci una giornata di svago. Non dovevamo nemmeno citarlo».

Ma don Milani non si cita, Don Milani entra da solo nelle piccole e grandi discussioni di ogni giorno, suscitando emozioni complesse.

Si ride, si sorride, si riflette.

Dedi e Gogò si è detto. Il robusto e l'esile, la mente e l'azione, il preciso e il lasco, il retorico e l'ideologo, quello che sfascia i Mc Donald e quello che ci compra i panini. Attendono e parlano. Parlano, parlano, parlano...l'uno con l'altro, l'uno sull'altro... Mentre Vladimir parla, Estragon non ascolta...O così sembrerebbe.

Ma il parallelismo con l'opera di Beckett finisce qui. L'attesa non conduce a un'atmosfera angosciosa e claustrofobica, l'immagine di un universo senza valori viene incontrovertibilmente ribaltata. Anche la comunicazione stessa non si dissolve nell'assurdo, assumendo, al contrario, connotati maieutici.

Questi due buddi individui, insegnanti cattolici (ma già ci immaginiamo l'uno con volenterosi studenti, l'altro alle prese con una banda di ingestibili quanto vitali pluriripetenti!) si scontrano, si pungono, sembrano viaggiare su rette parallele intersecandosi in un irraggiungibile infinito, invece si scoprono avanzare, man mano che lo spettacolo procede, lungo linee sinusoidali che spesso si incrociano e addirittura si sovrappongono.

Riuscire a creare un bello spettacolo attorno a don Milani non era operazione semplice.

Il "prete rosso" è un personaggio ancora oggi scomodo: fa parte della schiera degli individui sconosciuti ai più e malamente conosciuti da molti. Emergono nelle antologie brevi stralci sulla scuola di Barbiana, ottimi da cavalcare, previo isolamento e decontestualizzazione. Forse, in qualche occasione pacifista, qualcosa sull'obiezione di coscienza. Su tutto il resto, da sempre e dovunque, cala il silenzio.

Affrontare oggi don Milani, dar voce alle sue intuizioni quasi profetiche, mostrare la fragile natura dei castelli di sabbia degli oppositori è operazione ad alto rischio... Troppo facile mitizzare, dipingere un personaggio rivoluzionario, ribelle a una Chiesa retrograda in uno Stato immobilista, più difficile restituire all'immaginario collettivo un uomo coraggioso, forte di un'autentica passione amorosa, capace di sostenere con coerenza tesi controcorrente, ma al contempo non priva di contraddizioni e di anacronismi.

Riuscire a proporre una messa in scena che non schematizzasse la figura di Don Milani, ma riuscisse a delinearne, un frammento dopo l'altro, almeno un'immagine della complessità (quell'immagine trasparente della locandina) era impresa ardua.

È quindi con coraggio e con molta onestà che il Sant'Andrea Teatro, in collaborazione con i Sacchi di Sabbia, produce uno spettacolo sul « pretaccio » toscano, o meglio attorno a lui.

Seguendo l'idea brechtiana di « educare divertendo » Giovanni Guerrieri, con l'ironia amara che gli è propria, e i bravi attori Carli e Cerrai, riescono a dar volume alla figura di Milani lasciandola paradossalmente sparire nella *craquelure* di un quadro dolceamaro dell'Italia di oggi e di ieri. Regalando allo spettatore risa, pensieri, e autentiche emozioni, come quando sul tulle che visualizza la quarta parete (nuovamente in trasparenza, dunque!) don Lorenzo appare in un filmato d'epoca, e la sua vera voce, non la calda sonorità dell'attore, trasmette messaggi ancora straordinari. Straordinari e scomodi. « L'obbedienza non è più una virtù ». O quella semplice frase per i ragazzi di Barbiana nel testamento del 1 marzo 1966: « Ho voluto più bene a voi che a Dio... ».

Brief chronicle of a two-day international meeting organised by the Scuola Normale Superiore in Pisa on the relationship between words and images, characterised by a strong multidisciplinary perspective.

«Che felice mestiere quello del pittore, paragonato a quello dell'uomo di lettere! - si legge nel Diario dei fratelli Goncourt in data 1 maggio 1869 - All'attività felice della mano e dell'occhio dell'uno corrisponde il supplizio del cervello del secondo; e il lavoro che per l'uno è un godimento per l'altro è una pena».

Questa citazione, significativamente selezionata da Italo Calvino per recensire una mostra di scrittori-pittori, ci ricorda l'atavica disputa sul rapporto tra le arti sorelle: poesia e pittura.

Sorelle-rivali che spesso hanno lottato per un posto d'onore nell'Olimpo della cultura, ma che ancor più spesso si sono strette per mano emulando l'una le magie dell'altra. A questa gelosia e a questo amore si ispirano le due giornate di studi che hanno avuto come promotrice la Scuola Normale Superiore.

Ormai da molti anni l'interdisciplinarietà fiorisce nel nostro paese, e non solo; e in queste due giornate si sono voluti ricordare i territori di confine tra gli studi letterari e quelli storico artistici e gli stimoli che riceve la ricerca quando riscopre la validità e reversibilità del celebre precetto oraziano: *ut pictura poesis*.

La prima parte del convegno è stata dedicata alle mnemotecniche e alla memoria *tout court*. Mary Carruthers (New York University) ha sottolineato i particolari usi di queste tecniche per la predicazione e la meditazione nel Medioevo.

L'arte della memoria, conosciuta, praticata e tramandata dai retori classici consentiva di memorizzare lunghi discorsi, visualizzandone i contenuti in luoghi fisici percorribili.

A sostenere la fondatezza di tali tecniche è intervenuto Lamberto Maffei (Istituto di Neurofisiologia del CNR) che ha esposto i meccanismi su cui si fonda la memoria: l'uso di immagini. Il deposito, enfaticamente immaginato dai retori classici, esiste veramente nel nostro cervello immagazzina sotto forma di stimoli nervosi (immagini) le esperienze vissute.

Successivamente i lavori sono tornati a concentrarsi sul rapporto immagini-letteratura, lasciando spazio a due giovani studiosi: Luca Ragazzini Andrea Torre

(Scuola Normale). Quest'ultimo ha svelato un aspetto poco noto di uno dei poeti più noti della nostra letteratura: Petrarca e l'arte della memoria. Nel pomeriggio Petrarca ha continuato a essere il protagonista dei lavori. Si è riservata particolare attenzione al suo rapporto con l'arte figurativa, come hanno ricordato Maria Monica Donato (Università di Parma) e Roberto Fedi (Università di Perugia).

Il dialogo tra le discipline ha fatto sì che trovasse spazio nel convegno anche il cinema, che fonda la sua forza comunicativa proprio sull'unione di parole ed immagini. La prima giornata si è chiusa con la proiezione del *Mnemonista*, di Paolo Rosa, che mette in scena la tragedia di un uomo dalla memoria prodigiosa. Una memoria ipertrofica, involontariamente capace di utilizzare le tecniche degli oratori classici, e che finisce per fagocitare ogni istante dell'esistenza del protagonista, privandolo del rassicurante silenzio della dimenticanza.

La seconda giornata è stata dedicata all'esposizione di numerosi progetti, accomunati dalla duplice attenzione alle parole e alle immagini: un archivio di "sogni letterari", un atlante delle immagini della memoria, una biblioteca mitografica europea.

Ancora a dimostrazione dell'apertura interdisciplinare del convegno sono intervenuti anche Ernesto Franco (direttore editoriale Einaudi) e Stella Casiraghi (Piccolo Teatro di Milano).

Tutti questi progetti nascono, dunque, dalla medesima esigenza: esplorare in modo sempre più agevole gli straordinari mondi che le due *arti sorelle* hanno saputo creare.

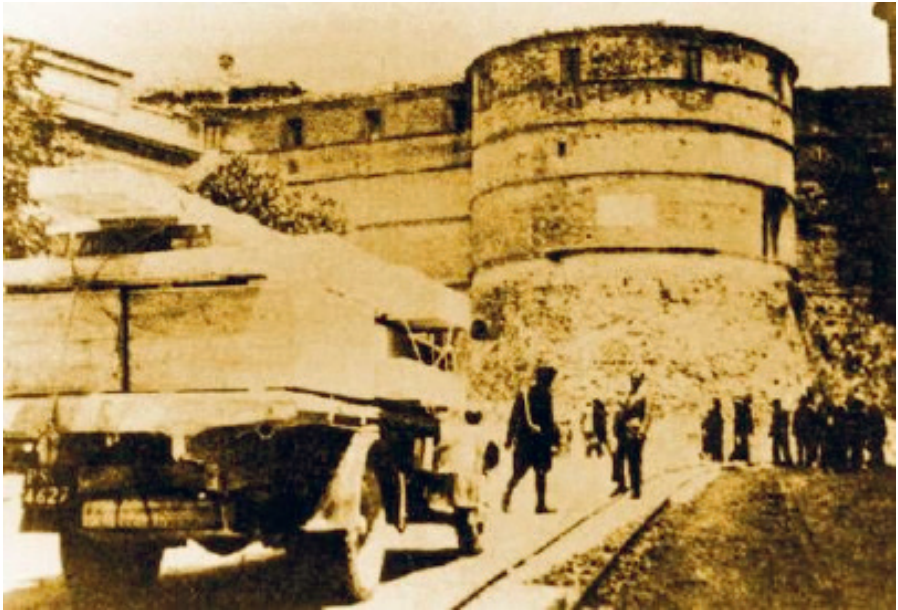


Fig.1: Rocca di Sassocorvaro.

Fig. 1: Deluge di Poussin.

Fig. 2: Deluge di Girodet.

Fig.3: Paul Gauguin, *Nave Nave Mahana, jour.*

Fig. 4: Paul Gauguin, *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?*

Fig. 5: Sandro Botticelli, *La Primavera*.

Fig. 6: Puvis, *Sweet Country*.

Fig. 7: Puvis, *Autumn*.

Fig. 8: Signac, *Au temps d'harmonie*.



Fig. 1: British Museum.

Fig. 2: Fog Museum.



Fig. 3: Arthur Sackler Museum.

Gerardo de Simone



Fig. 1: Raffaello, *La Scuola di Atene*.



Fig. 1: Bosch, *Cristo portacroce*, dettaglio.



Fig. 1: Locandina dello spettacolo *Parole, parole, parole. Tra il giro d'Italia e Don Milani*.