

Predella journal of visual arts, n°20, 2006 

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

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

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

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

The recent exhibition Orangerie 1934: Les Peintres de la Réalité offered the opportunity to reflect upon a certain parallel between the current French political situation and the crisis that the country experienced in the seventeenth century.

Alla scadenza, ormai prossima, di elezioni presidenziali che si profilano in un orizzonte brumoso, i francesi si interrogano con sempre maggior inquietudine sul significato da assegnare alla propria identità nazionale. Lo testimoniano non solo gli interventi di esimi intellettuali – storici, filosofi, sociologi –, ma soprattutto lo sbandamento che attanaglia lo spirito dei cittadini, sempre più confusi da questioni capitali, quali l'appartenenza ad una sovranazione europea, i rapporti interni con il mondo islamico, le contraddizioni dei differenti schieramenti politici, la paura per una deriva conservatrice e persino autoritaria del Paese. E non ultima, quell'immagine che la Francia aveva consolidato negli anni Settanta e Ottanta, di modello esemplare per la politica della cultura e delle arti figurative, sembra oggi messa seriamente in discussione.

In questo clima di sensibile incertezza si inserisce, fornendo spunti di riflessione assolutamente attuali, la mostra che si è appena conclusa, *Orangerie, 1934: Les “Peintres de la Réalité”*, curata da Pierre Georgel, attuale direttore del Museo dell'Orangerie e artefice del suo rinnovamento. L'esposizione richiama in vita quella che fu dedicata alla corrente “realista” del Seicento francese, quella parte consistente della produzione pittorica che, esorbitando dalla luminosa galassia di Poussin, fu lasciata in ombra dalla critica classicista di Félibien. Voluta dal direttore del Dipartimento di Pittura del Louvre, Paul Jamot, l'esposizione di allora si basava sulle ricerche accurate di Charles Sterling che come chargé de mission visitò chiese e musei della provincia, grandi e piccole collezioni private, alla ricerca di opere sino ad allora sconosciute. Una ricognizione capillare che aveva alla fine portato ad esporre alle Tuileries ben 102 opere. Per ricostruire la storia di quell'evento, Georgel ha condotto un accurato lavoro di documentazione negli archivi del Museo. Nell'odierno catalogo[1] è riproposto integralmente quello del 1934, con i testi introduttivi di Jamot e Sterling e le schede firmate da quest'ultimo, mentre una dettagliata appendice dà conto delle opere richieste ma mai ottenute, delle liste continuamente accresciute dalle *trouvailles* del

giovane studioso. Le attribuzioni dei dipinti sono oggi precisate alla luce degli studi fondamentali recenti, tra cui dovranno esser menzionati almeno quelli di Jacques Thuillier e Pierre Rosenberg. L'elemento di maggior novità della mostra odierna è la presentazione aggiuntiva di opere della modernità che furono evidentemente influenzate dall'esposizione del 1934. Questo impatto della mostra sugli artisti contemporanei è attentamente studiato nel saggio introduttivo di Georgette e analizzato anche alla luce della consistente "Revue de la critique, 1934-1935" offerta in coda al volume. Nel 1932 Jamot e il suo assistente avevano organizzato la londinese *Exhibition of French Art*, che già proponeva al pubblico un'inedita immagine dell'arte francese. Per la prima volta assieme ai "campioni" Poussin e Lorrain venivano esposti Valentin, Philippe de Champaigne, Le Nain, Le Sueur e Georges de la Tour, artista pressoché sconosciuto. Il Seicento appariva così non più solo come il secolo del classicismo più puro e della retorica tragica; per la prima volta si poteva apprezzare un filone incline a rappresentare gli aspetti concreti e dimessi della vita del tempo, la *bonhomie* – come fu detto – propria dei francesi. Con l'esposizione del '34 i "maestri originali" del Seicento, come li chiamò Louis Dimier, vedono i propri cataloghi arricchirsi e precisarsi, si forgiavano nuove personalità, si riuniscono attribuzioni. Il lavoro più consistente interessa Georges de la Tour, vera rivelazione di quell'evento. Il pittore era stato sino allora studiato da due scrupolosi tedeschi, Hermann Voss e Werner Weisbach, ma è Sterling che con sensibilità ne fa risaltare la personalità distinguendolo dal più ortodosso caravaggismo e componendo un primo catalogo di una quindicina di pezzi. Un maestro intrigante, ma difficile da collocare, anche per la sua vicenda biografica ancorata alla Lorena, che non offre appigli per contatti documentabili con l'Italia e con le Fiandre: come vuole la leggenda critica, un caso esemplare di genio autoctono, e regionale più che nazionale. Più problematico fu il lavoro di individuazione delle personalità all'interno del nome collettivo Le Nain, peraltro ancora oggi non chiarito, se non per la preminenza qualitativa riconosciuta a Louis. Lo dimostra la revisione attuale che pone in evidenza la personalità del "Maître des Cortèges", sottraendo ai pittori di Laon le due straordinarie *Feste del Vino* (Philadelphia Museum of Art e Musée Picasso di Parigi).

I curatori della mostra del '34 si sforzarono di mettere a fuoco i caratteri poetici di questo filone pittorico, rintracciandoli nel tono modesto e nella dimensione "provinciale", non di rado intrisa di intimismo religioso. I fatti umani vengono rappresentati come tali, senza dover ricorrere a pretesti allegorici. I ritratti di gruppo si svolgono dai più antichi soggetti d'occasione, come i *Concerti* del Valentin, attraverso situazioni popolari intrise di sottile psicologia (i *Bari* e *La Buona ventura di de la Tour*), fino a più scarni "gruppi di famiglia in un interno"

di Le Nain, in cui bene si coglie quella che Jamot definiva la "simpatia" dell'artista, la sua capacità di partecipazione alle vicende umane. In dipinti come *La Forge e il Repas des paysans* del Louvre la lezione di Caravaggio e dei bolognesi si stempera in composizioni più essenziali, che richiamano semmai la sensibilità austera degli spagnoli, Velasquez, Zurbaran, Murillo; i gruppi di personaggi sono scanditi da gradazioni di bruni, stesi con pennellate veloci e sfrangiate, che esaltano la singolarità di ognuno: il fabbro dallo sguardo penetrante, i vecchi assorti in silenziosi pensieri, i bambini osservatori ingenui della scena e perciò veri *alter-ego* dello spettatore. I racconti biblici e evangelici continuano ad affascinare i pittori, ma non tanto per la suggestione narrativa, quanto per il mistero della presenza del divino entro la realtà quotidiana. Agli Augustins di Toulouse la splendida Deposizione di Nicolas Tournier è ancora giocata sul "contrappunto" cromatico: il fuoco sensibile della composizione non è tanto il corpo abbandonato di Cristo, quanto la presenza avvertita di un personaggio nascosto dietro la croce, e di cui spiccano soltanto le mani luminose, serrate sul legno scabro in un gesto contratto; di questo dipinto Sterling sottolineava come il "dolore vero e contenuto" facesse pensare ai Primitivi: rimando velato alla grande *Pietà* di Fouquet, scoperta nella chiesa di Nouans solo tre anni prima? Nei ritratti di religiose di Jean Tassel o di Philippe de Champaigne palpita la vita interiore del personaggio. Champaigne fu frequentatore assiduo di Port Royal e dunque sensibile all'austera spiritualità giansenista, alla sua visione "notturna" del destino dell'uomo, perennemente insidiato dal male. Anche opere eccelse di de la Tour, come il *San Gerolamo* di Stoccolma e il *Giobbe* del Museo di Épinal, tutte comprese tra gli anni Trenta e Quaranta del secolo, insistono proprio sul tema dell'espiazione della colpa attraverso la rinuncia al superfluo: lo esprimono la nudità della pelle avvizzita dei vecchi, la solitudine dei personaggi, il tormento che si riflette sui loro volti. Questa ricerca dell'essenziale permea anche lo stile di quei dipinti, giocati sulla drammaticità cromatica, su quei rossi intensi stesi su fondali vuoti in penombra. Mentre la speranza nella grazia divina si affaccia nel meraviglioso *Sogno di san Giuseppe* di Nantes, ove l'angelo-bambino, portatore di luce, visita il sonno inquieto del vecchio.

In maniera straordinaria questi dipinti riescono ancor oggi a parlarci della loro epoca contrastata. Con grande sensibilità Jacques Thuillier ha chiamato in causa l'opera di Corneille, le sue tragedie classiche ambientate nella Francia moderna, i suoi tipi umani austeri e dall'animo grande. Ma il riferimento al teatro non è solo letterario, credo ci introduca anche al mondo della musica, che permea ogni aspetto culturale di quel tempo. Musicisti e strumenti sono infatti soggetti privilegiati nella pittura francese di metà Seicento, come

testimoniano l'opera di de la Tour e di Callot. Rispetto alla tradizione veneta del Concerto corale, quegli artisti prediligono la raffigurazione di solitari suonatori di strada, ciechi accompagnati dalle loro ghironde (le "viole da orbo"), cantori che sono personaggi del popolo, certo, ma solitari e austeri come antichi aedi. Peraltro Sterling coglieva nella pittura di de la Tour una "stilizzazione lineare, astratta e musicale". Perché, al di là del soggetto raffigurato, i dipinti di questi "pittori della realtà" hanno una capacità straordinaria di risuonare, di evocare la musica del primo barocco francese (anch'essa, come la pittura, così legata alla Spagna), le sonorità di Sainte-Colombe e di Marais, dalle melodie intrise di malinconia, ma luminose nella ricerca di armonie e negli accordi del "basso continuo".

Per un panorama così ricco di temi e di inflessioni, fu ed è ancora lecito parlare di "realismo"? È questa la domanda centrale a cui tenta di rispondere la mostra di oggi. Nel 1934 l'etichetta funzionò come una vera *auberge espagnole*, in cui vennero riuniti i frutti concreti di ricognizioni e di rivisitazioni critiche sui maestri del XVII secolo. Quel "realismo" fu da allora in poi indicato come il linguaggio più autentico e duraturo del *genio* francese. Già Paul Jamot vedeva continuare l'arte dei Le Nain lungo una linea ideale fino in Corot e in Manet; pochi anni dopo Focillon parlava di una "Francia severa, simile ad un'ombra delicatamente impressa sull'asprezza di un muro", che trovava le sue origini nell'arte cistercense, per discendere in David e Degas, mentre Louis Aragon, più ideologicamente orientato, ne indicava gli sviluppi in Géricault e Courbet. Di questa ambiguità critica si accorse subito Lucien Febvre recensendo la mostra; in seguito se ne ricorderanno Francastel e Thuillier, che giudicarono severamente quell'operazione come una forzatura, perché metteva assieme opere dai linguaggi diversi, unite soltanto dalla coincidenza cronologica. Georgel si sofferma a lungo sui risvolti politici di quell'operazione. La Francia di quegli anni del Novecento è scossa da turbamenti sociali, scandali politici e rivolte popolari, e in piena *crise de l'esprit*. La forza contenuta delle emozioni, la severità che emana da quei personaggi, rappresentano un modello morale a cui aggrapparsi. In effetti il realismo esposto all'Orangerie fu il frutto di una consapevole selezione: lungi dal ritrarre la realtà sociale del regno di Luigi XIII, quei dipinti ne offrivano infatti una visione addolcita, non di rado pietistica. La mostra del 1934 offriva così l'immagine ideale di una Francia perduta, provinciale e rurale, dimentica della disperazione sociale, dei disastri delle lunghe guerre. Una *utopie à rebours*, come dice Georgel, offerta ai borghesi del Novecento. Il sogno di un carattere originario francese, quella "misura" che coniuga passione del vero e raffinato intellettualismo. Vero e proprio valore conciliatore nel nome della Patria, in cui si ritrovano negli anni Trenta le

opposte posizioni dell'Action Française e dei radicali moderati, animati da un sincero "umanesimo" pacifista e riformatore.

In questo clima politico le immagini sfoderano dunque tutta la loro forza ideologica. L'idea di un genio artistico francese, "realista" e "modesto", viene così opposto a quello "rilassato" degli Italiani, al naturalismo "volgare" dei discepoli di Caravaggio, o a quello "pittresco" dei Fiamminghi. Sterling parla di Georges de la Tour come di un francese spinto dall'"istinto della sua razza a epurare e a ordinare", o di Philippe de Champaigne come di un "fiammingo d'origine ma francese di spirito". Per contro, nella famosa recensione comparsa su "L'Italia Letteraria", Roberto Longhi (commissario italiano della mostra) critica con sarcasmo l'assenza del Merisi da una mostra che, a suo dire, avrebbe dovuto dirsi più italiana che francese.

La centralità accordata alla figura umana, alle forme monumentali, le composizioni fondate sul ritmo e su accordi cromatici smorzati, sono caratteri che mal si conciliano con un ortodosso "naturalismo". Il problema di un'esatta definizione si pose in tutta la sua evidenza a Jamot e Sterling, tanto che, coniato un comodo ossimoro, questi proposero di leggere la mostra dell'Orangerie sotto il segno di un "realismo-classico". Questo connubio di "ismi" colpì inevitabilmente i contemporanei, trovando consensi tra gli esponenti di quel ritorno all'ordine che veniva invocato da più voci contro i *déreglements* delle avanguardie di primo Novecento. Come quasi sempre accade, gli artisti precedono in questo recupero i critici. Infatti, se nel 1934 Longhi e Fierens ravvedevano i presupposti estetici del Cubismo nelle forme epurate di de la Tour, i più raffinati interpreti di quel movimento, Gris e Gleizes, già un decennio prima avevano additato Philippe de Champaigne e Le Nain come "veri maestri". Nel 1924 Fernand Léger affermava che i Le Nain avevano saputo "inventare le forme". Picasso coglieva tutta la grandezza di Le Nain, reinterpretando in chiave *pointilliste* la *Famiglia felice* del Louvre ed acquistando *La sosta del cavaliere* e una delle due *Feste del vino*. Negli anni intorno alla mostra Humblot e Balthus si cimentano poi con citazioni precise da Georges de la Tour, mostrando di averne pienamente assimilato la lezione.

Per gli storici dell'arte, rivisitare la mostra del 1934 significa soprattutto riflettere sull'inadeguatezza delle definizioni dinanzi alla complessità dell'opera d'arte. Nel 1934 René Huyghe si domandava quale elemento estetico unisse artisti così dissimili, e giungeva ad una conclusione unilaterale: dai dipinti dei *peintres de la réalité* era bandito l'immaginario. Ci sarebbe da riflettere su quest'affermazione perentoria, che sembra estirpare dalla storia dell'arte francese una categoria estetica (quella dell'immaginazione), a cui dalla metà dell'Ottocento avevano attinto a piene mani poeti ed artisti, gettando le basi per alcune delle più novatrici esperienze figurative,

il Simbolismo, il Surrealismo. Eppure già Jamot si era spinto a parlare di "atmosfera soprannaturale" per il *Sogno di San Giuseppe* di de la Tour, mentre André Lhote arrivava a definire il pittore lorenese come "il primo surrealista francese", gettando così le basi per l'interpretazione di Malraux sviluppata nelle bellissime pagine de *Les voix du silence*. Non stupisce quindi sapere che l'esposizione dell'Orangerie colpì profondamente anche maestri opposti al Realismo. Lo dimostra bene il dipinto scelto da Georgel come icona contemporanea della mostra, la *Lumière des coïncidences* di Magritte (1933), citazione da Georges de la Tour in cui risuona quella stessa poetica del mistero che è la cifra dei dipinti del lorenese.

Per il cittadino di oggi, la mostra dell'Orangerie offre l'occasione di ripercorre – per immagini – la storia lontana di una "certa idea della Francia": non la nazione della *grandeur* a cui faceva appello De Gaulle, ma quella di un paese in crisi, preoccupato della salvaguardia delle sue istituzioni, impegnato in una politica "di misura", giocata sul richiamo alle alleanze, sulla ricerca del consenso sociale. Niente di più attuale.

1. Pierre Georgel, *Orangerie, 1934: Les "Peintres de la Réalité"*, catalogo della mostra (Parigi, Musée de l'Orangerie, 22 novembre 2006 – 5 marzo 2007), Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2006.

During the 1990s the art collector Amedeo Lia decided to donate his art collection to the city of La Spezia and asked for a museum to be created in order to display it. The article describes the collection and the masterpieces it contains.

Amedeo Lia è acuto collezionista che in anni di ricerca ha formato un'amplessima raccolta, forte di oltre mille oggetti d'arte. Nel 1995 ha donato la sua composita collezione al Comune di La Spezia e, per esso, alla città, con la precisa clausola che in tempi brevissimi venisse aperto un Museo dove fossero ordinati i nuclei collezionistici. Dal 1996 il seicentesco convento di san Francesco di Paola, nella parte storica della città, ospita, debitamente restaurato e recuperato, il museo che del donatore reca il nome.

I dipinti costituiscono un nucleo di precisa forma, che dà luogo ad un campionario convincente della vicenda figurativa nel periodo compreso fra il XIII e il XVIII secolo, prevalentemente di ambito italiano.

Le tavole due, tre e quattrocentesche, cuore della pinacoteca, sono un florilegio esemplare della produzione pisana, fiorentina e senese, alla quale si aggiungono testi di area adriatica e di cultura veneziana e lombarda, testimoniando dapprima il passaggio dai tipi di matrice bizantina, come ben dimostra la tavola in cui è raffigurata la *Deposizione dalla croce*, opera di Lippo di Benivieni ancora compresa nel XIII secolo, nella quale sembrano convivere esperienze duecentesche e novità giottesche, per giungere alla pienezza espressiva trecentesca, si veda ad esempio, l'intenso *San Giovanni Battista*, già parte di un polittico eseguito per una comunità francescana negli anni Venti del Trecento da Bernardo Daddi, o il vigoroso *San Giovanni Evangelista* opera della piena maturità di Pietro Lorenzetti, ascrivibile al quinto decennio del XIV secolo.

Ed ancora si osservi la potente, dolorosa *Crocifissione* di Barnaba da Modena, databile al 1370 circa, che è suddivisa in episodi narrativi isolati e sembra avere un moto ascensionale, dal basso verso l'alto dove, nello spazio cuspidato, campeggia isolato il sacrificio di Cristo sormontato dal pellicano mistico. Al fondo oro gradatamente si sostituisce il paesaggio, il bagliore corrusco lascia posto alla campagna rappresentata, alla città narrata, contemporanea a chi racconta e in apparenza estranea a chi la abita. Si accende così la luce che avvolge lo sfibrato

San Girolamo di Alvise Vivarini posto a battersi il petto in un deserto tinto di Laguna, deserto umido di bagliori del tutto inverosimili, ma vivi e reali per il pittore che li osserva e li rappresenta.

Il Rinascimento veneziano si mostra potente nel vivo *Ritratto di gentiluomo*, tela eseguita da Tiziano intorno al 1510. Di forte cultura giorgionesca, il dipinto sembra realizzato per esaltare le qualità della luce sulla superficie delle vesti e dell'epidermide, senza che la cesura di segni grafici giunga a definire i contorni. Niente ci distrae dall'effigiato, non un particolare superfluo, nessuna architettura che lo ospiti, niente di niente, solo la figura umana fra buio e luce. Verità muta e assoluta.

Pontormo, modernissimo e stralunato, si autoritrae e guarda con posa estrema, "guastando e rifacendo oggi quello che aveva fatto ieri si travagliava di maniera il cervello, che era una compassione", come racconta Vasari. Il solipsismo e un filo di inestinguibile malinconia sembrano essere le costanti della vita del pittore, da subito funestata da un'impressionante serie di lutti familiari, che lo lasciano solo al mondo. Forzatamente la solitudine diviene abitudine e in questo clima di inquietudine e disamore il pittore approfondisce la meditazione su se stesso e sul suo lavoro: "alcuna volta, andando per lavorare, si mise così profondamente a pensare quello che volesse fare, che se ne partì senz'aver fatto altro in tutto quel giorno che stare in pensiero" - afferma ancora Vasari. L'*Autoritratto* conservato nel Museo, proveniente dalla Collezione Contini Bonacossi, sembra l'esatto resoconto di questi momenti di inattività fisica ma di grande e profondo travaglio mentale e spirituale. Inciso con una punta il disegno di massima su un embrice di terracotta, Pontormo esegue il proprio volto, nell'urgenza insindacabile di fissare quel momento dell'esistenza.

Il Ritratto di dama di Giovan Battista Moroni rivela forte e specifica affinità con il dipinto analogo conservato al Rijksmuseum di Amsterdam, anche se è possibile riscontrare assonanze, sia nella impostazione iconografica che nella resa pittorica, con una serie di ritratti eseguiti attorno al 1570, come la sensitiva *Dama trentenne* all'Accademia Carrara di Bergamo, posta, abbigliata e pettinata alla pari della nostra, secondo la moda di quel momento. L'ampia e voluminosa gorgiera, come Mina Gregori ha sottolineato a proposito del ritratto della Carrara, era particolarmente di moda proprio intorno al 1570, così come il gusto per la contrapposizione tra il velluto nero e l'esuberanza delle trine candide. Nel ritratto Lia il fondo monocromo, senza fremiti di luce e ombra, spegne l'animo della dama, "senza un pensiero nel cuore", e ne esalta l'esteriorità sontuosa e algida. Solido involucro dal contenuto leggero, la dama bergamasca non sorride e non accenna moto d'animo. Appare e basta,

congelata nell'assenza di luce e colori, lì posta in malinconica attesa di un domani uguale all'oggi.

I dipinti seicenteschi, fra i quali spicca un notevole catalogo di nature morte, risentono in gran parte dell'influsso diretto o indiretto della lezione caravaggesca: si osservino il vecchio e potente *San Girolamo* di un anonimo seguace del Merisi, cardinale spogliato della vampa della veste in una mortificata esibizione della carne, e l'assorto e straniato *San Luca* riferibile al catalogo di Johann Ulrich Loth. Ed anche il fastoso dipinto veneziano in cui vengono celebrate le nozze tra *Bacco ed Arianna* o, ancor meglio, il momento in cui il diadema donato dallo sposo sta per esser lanciato in cielo e divenir così la costellazione che dalla sposa prenderà il nome, dipinto ricondotto ad Ermanno Stroifi, sia pur con ragionevole cautela, dopo una lunga attribuzione a Bernardo Strozzi. E' tela complessa, che pare assumere un valore paradigmatico nella cultura figurativa seicentesca: l'umano, umanissimo Bacco ha le mani arrossate di chi lavora la terra, e della terra reca i frutti, bruno di vita condotta all'aria aperta, vivace nella crudezza della carne, e con occhio che chiede qualcosa in cambio si rivolge ad Arianna, spogliata in una nudità affaticata e sensitiva, lo sguardo incapace di sostenere altri sguardi. Summa perfetta, in cui Caravaggio e Rubens paiono essersi accordati in quel trattenuto gesto michelangiolesco di mani che esitano a sfiorarsi.

E poi i dipinti del Grand Tour, carissimi ai viaggiatori d'Europa, dove Venezia e Roma appaiono modelle dilette ed infaticabili. Lo sguardo si perde nella *Piazza San Marco* di Bernardo Bellotto, coraggioso artista che dipinge Venezia senz'acqua, ritraendo il vasto spazio dalla piazzetta dei Leoni, punto di vista così insolito da far vacillare la sensazione di conoscere proprio quella città e proprio quella piazza, luoghi fra i più noti al mondo.

Ma, oltre ai dipinti, nel Museo sono conservati ed esposti importanti nuclei di miniature, una vasta sezione di avori, oreficerie preromane, romane, medievali e rinascimentali, smalti limosini, un amplissimo catalogo di bronzetti – mondo ridotto da poter stringer tra le mani –, vetri archeologici, rinascimentali e barocchi, terrecotte e maioliche.

Un cenno particolare merita, infine, quello che sicuramente è uno degli ambienti fra i più sorprendenti del Museo. Quasi alla conclusione del percorso si trova una piccola sala dove sono stati ordinati manufatti insoliti e preziosi, composti con materiali svariati e destinati a soddisfare incontentabili capricci di una committenza raffinata ed esigente. Questa minuscola sala, quasi una piccola *Wunderkammer*, ospita numerosi oggetti in cristallo di rocca, quarzo così resistente da dover essere molato con polvere di diamante ma che in antico si credeva ghiaccio freddo a tal punto da non potersi mai sciogliere. Il cuore gelato

del mondo, l'alchemico ed impossibile mistero dell'universo sembra divenire per alcuni versi l'emblema di questo prezioso Museo, sogno divenuto concreto grazie all'appetito insaziabile del colto Collezionista, fervidamente animato da spirito di scoperta e desiderio di conquista.

Federica Veratelli

**«...en Roma blyft ons 't Vaderland /
et Rome reste pour nous une patrie».
Gli artisti belgi e il viaggio di
formazione in Italia nell'Ottocento**

Recent exhibitions held Belgium offered the opportunity to rediscover many nineteenth-century artists who had traveled to Italy for their artistic training.

J'ignore si j'ai travaillé assez depuis mon absence de la Belgique, du moins j'ai employé mon tems aussi utilement que possible pour un voyageur : le voyage par lui même est si prodigue sous tous les rapports ... il cultive plus le jugement et l'esprit que le talent

(Lettera di Eugène Van Maldeghem a Gustave Wappers, Napoli, 14 febbraio 1843)

In occasione del centosettantacinquesimo anniversario della nascita dello stato belga e di venticinque anni di federalismo, l'intero paese ha vissuto tra il 2005 e i primi mesi del 2006 una intensa stagione culturale e artistica, animata da numerose iniziative, ma soprattutto da mostre. Si ricordano qui, tra le tante, quelle bruxellesi. Dal "Belgio visionario" di Harald Szeemann¹, alla esposizione delle maggiori collezioni di arte fiamminga (*Ensor à / tot / to Bosch*), con opere dal XV al XXI secolo provenienti dai musei di Anversa, Bruges e Gand². Dalla splendida mostra sul Romanticismo belga, allestita in tre sedi, che ha avuto il merito di raggruppare 250 opere tra dipinti, sculture e disegni che meglio rappresentano la fioritura delle arti sotto il regno di Leopoldo I (1831-1865)³, alla grande retrospettiva sull'opera di Panamarenko, forse il più famoso ed eccentrico artista belga contemporaneo, allestita presso il Museo delle Belle Arti del Belgio⁴.

Questi eventi espositivi hanno dimostrato ancora una volta come la cultura artistica belga non può e non deve essere esclusivamente identificata con la sola grande stagione della pittura fiamminga, come del resto anche pubblicazioni recenti di carattere generale tendono ad evidenziare con maggior forza. Così, ad esempio, in volumi collettivi di taglio manualistico, accade che accanto ai Jan Van Eyck, Pieter Bruegel, Pieter-Paul Rubens, AntonVan Dyck – ma anche Fernand Khnopff, James Ensor e René Magritte – omaggiati interpreti di una ideale macrostoria pittorica, sia possibile ammirare e collocare in sequenza visiva, i meno celebrati Nicaise de Keyser, Antoine Wiertz, Alfred Stevens, Gustave van de Woestijne, Constant Permeke⁵. Oltre agli illustri *primitivi* (dagli esordi della bottega del pioniere Melchior Broederlam fino al visionario Bosch), passando per il periodo forse più ricco e imponente dell'arte di Fiandra, che vede nel nuovo

ruolo di Anversa capitale europea, nel consolidamento del viaggio di formazione in Italia, nella nascita e nell'affermazione dei generi, punti essenziali di partenza e ulteriore sviluppo di straordinarie sintesi artistiche, si giunge, attraverso la parentesi neoclassica – in cui ci si attarda nella ripetizione di modelli francesi e italiani –, a quella romantica, la quale si distingue per la varietà e la singolarità delle proposte, che traggono (ognuna a loro modo) forza e ispirazione dai profondi mutamenti storici in atto⁶.

Mostre come quella dedicata al Romanticismo belgaci ricordano come la nostra percezione della cultura artistica di questo paese non debba ridursi ai soli secoli XV, XVI e XVII, come a pittori, modelli, temi e generi ben conosciuti ed indagati⁷. Volumi collettivi sostenuti da fondazioni che si occupano da sempre di argomenti particolarmente cari alla storiografia artistica, hanno saputo superare certi limiti cronologici, tematici e disciplinari, offrendo un panorama ricco ed interessante, che spazia dall'arte, alla musicologia, al cinema⁸. In anni recenti, convegni di taglio storico-letterario e ancora studi e pubblicazioni, sono occasione di riflessione collettiva e offrono indicazioni in relazione a problematiche ancora aperte⁹.

Proprio l'ottica storica come completamento dello studio dell'opera d'arte in tutti i suoi aspetti, indirizzata verso l'approfondimento dei risvolti sociali del fare artistico, in rapporto ad una tradizione come al ruolo e alla identità dell'artista stesso, è lavoro di grande utilità: in particolare in relazione a contesti e temi che siano in grado di legare tra loro tradizioni e culture diverse. Ecco che nel caso della storia secolare delle relazioni artistiche tra Belgio e Italia, tematiche classiche come quella del viaggio sembrano ancora offrire nuove occasioni di indagine, se ci riferiamo a secoli in parte inesplorati come l'Ottocento. Lo studio di Christine A. Dupont costituisce, per questo, un capitolo fondamentale in questa storia¹⁰. Il fascino esercitato sugli studiosi da secoli come il Cinquecento e il Seicento, in cui il viaggio *pour voir et pour apprendre dei fiamminghi* verso l'Italia è in grado di offrire un corposo panorama documentario¹¹, ha però contribuito ad oscurare secoli come il Settecento e l'Ottocento, nei quali la concezione del viaggio di formazione assume forme interessanti, in sintonia (o in contrasto) con i rivolgimenti politici e sociali in atto nell'Europa contemporanea¹². L'Ottocento, in particolare, dopo alcune ricognizioni iniziali¹³, riceve nuovo impulso grazie alle riflessioni di Dirk Pauwels, il quale in un articolo pubblicato nel 1989¹⁴, delinea un nuovo scenario della pratica tradizionale del viaggio di formazione in Italia dei *fiamminghi*, incentivato da numerose borse di studio e alloggi istituiti a questo scopo dalle istituzioni belghe. A partire dal 1830, infatti, l'esperienza italiana dei *fiamminghi* si inserisce nel tradizionale percorso accademico romano dei concorsi (sulla scia del ben più famoso *prix de Rome* francese¹⁵), in grado di assicurare una

carriera di tutto rispetto all'interno delle accademie d'arte in madrepatria; nei decenni successivi al 1860, il risveglio del gusto per i *primitivi* e, in particolare, per il Quattrocento italiano, indirizza un certo numero di artisti verso Firenze¹⁶, mentre si registrano contemporaneamente presenze artistiche in altre città italiane: Napoli¹⁷, Milano, Venezia.

A partire dalle riflessioni di Pauwels l'indagine della Dupont si propone di colmare consistenti lacune riguardo «l'étude du phénomène du voyage artistique des Belges en Italie au dix-neuvième siècle»¹⁸, tra cui: il rapporto degli artisti belgi con le istituzioni; l'importanza che il soggiorno italiano riveste nell'ambito della loro formazione, della loro carriera e identità artistica e come esperienza di vita vissuta; le condizioni di vita a Roma e il rapporto con la madrepatria; i grandi modelli d'ispirazione nel rapporto tra tradizione e rinnovamento. Il viaggio di questi artisti è indagato come campione di una situazione generalizzata: come ci si rapporta al modello italiano in un secolo caratterizzato dalla valorizzazione dei modelli nazionali e dallo svilupparsi di una nuova concezione dell'arte e dell'artista? Inoltre, come si collega tutto questo alle trasformazioni radicali che nel frattempo investono e mutano profondamente la moda del viaggio di formazione in Italia?¹⁹

Il fenomeno belga è, in questo senso, paradigmatico. La nascita del Belgio come stato nel 1830 segna una rottura con la tradizione del viaggio dei *fiamminghi* verso la penisola durante i secoli precedenti: ecco il perché della scelta da parte dell'autrice di un approccio storico, piuttosto che esclusivamente storico-artistico, come di un'allargamento dei confini nello studio della specificità artistica (non solo pittori, ma scultori, incisori: 'artisti', nel senso più ampio del termine).

Lo studio della Dupont – che nasce da una tesi di dottorato in storia – si presenta perciò come un'indagine molto ricca e puntuale, che studia da vicino queste problematiche su un campione di 300 artisti belgi che dal 1830 al 1914 si trovano in Italia. Il secondo volume – piuttosto smilzo – raccoglie una settantina di immagini (purtroppo in b/n) che illustrano l'attività artistica italiana di alcuni artisti belgi che hanno vissuto l'esperienza del soggiorno nella penisola (dipinti, sculture, disegni): paesaggi e vedute, copie delle celebri opere italiane, ritratti, dipinti di storia. Del resto, la stessa impostazione storica *tout court* di questa indagine e la sua vastità, ha obbligato la studiosa a operare una scelta, concentrandosi maggiormente sul dato documentario non figurativo²⁰.

Aprire il corposo primo volume una densa introduzione che descrive nel dettaglio scopi e organizzazione della ricerca, e l'impressionante apparato delle fonti, italiane e belghe, per la maggior parte inedite. Segue la prima parte, che è dedicata al ruolo centrale delle istituzioni (*Le voyage artistique en Italie vu de*

la Belgique: hommes et institutions)²¹. Si tratta di capire, infatti, se esisteva anche per gli artisti belgi una vera e propria istituzionalizzazione del viaggio artistico in Italia: da quali istituzioni veniva sponsorizzato (es. *les concours de Rome; le prix Godecharle; la Fondation Darchis*)²², con quali modalità era organizzato, e soprattutto come questo veniva inteso in rapporto al nuovo scenario artistico che si andava costituendo all'interno del nascente stato²³. A completamento del quadro generale, una sezione particolarmente interessante è dedicata ad una «présentation nuancée des effectifs humains concernés par cette expérience»²⁴: sono indicati qui, attraverso alcuni esempi a tema, il profilo sociale dei 300 artisti indagati, il loro capitale culturale, ma soprattutto la loro formazione artistica «de manière à bien saisir la portée que ces données de base peuvent avoir sur la manière dont ils vivront l'Italie»²⁵.

Nella seconda parte del volume (*En Italie: voyages, séjours et fréquentations des artistes*)²⁶, questi profili diventano l'oggetto di una indagine specifica e approfondita in base a tre tematiche principali: la *dualité artiste-touriste*; le attività degli artisti praticate durante il soggiorno italiano in rapporto a quelle praticate invece in madrepatria; la sociabilità di questi artisti in Italia, che costituisce a ben vedere la componente principale dell'insieme delle esperienze indagate in questo studio. Caso interessante rimane quello di François-Joseph Navez (1787-1869), per il quale il soggiorno romano (1817-1821), è determinante. Ritornato in patria diventerà direttore dell'Accademia di Belle Arti di Bruxelles (1831), vivendo la propria veste pedagogica nella *nostalgie* del soggiorno romano, incitando gli allievi a seguire il suo esempio, come testimoniano l'intenso scambio di lettere tra il maestro e gli studenti residenti nella città eterna²⁷.

Particolarmente affascinante risulta la questione degli itinerari e dei percorsi scelti dagli artisti, che diventano occasioni di confronto tra itinerari tradizionali e qualche leggera variante²⁸. Attraverso la corrispondenza ("professionale", "artistica" e "intima") e i diari di viaggio, è possibile seguirli in questi itinerari. Tra i tanti esempi un percorso molto dettagliato (e segnato dalla malattia) è quello di Antoine Wiertz (1806-1865), forse l'artista belga di questo periodo più eccentrico e curioso. Dalla sua corrispondenza apprendiamo che egli nel 1834 segue alla lettera il percorso suggeritogli dal maestro Philippe van Brée (1786-1871): attraversate le Alpi per il Moncenisio, giunto dopo qualche giorno a Torino, rimane per lungo tempo malato a Milano, passa per Parma, visita Bologna e rimane cinque giorni a Firenze. Si dirige poi a Roma via Siena dove rimarrà circa tre anni. Nel 1837 si sposta a Napoli dove si imbarca per Livorno, visiterà di nuovo Firenze, e poi di²⁹ nuovo Bologna, ma anche Ferrara, Padova, e infine Venezia. Si dirigerà poi verso l'Austria attraverso il Brennero, poi la Germania, per rientrare di nuovo in Belgio³⁰.

La terza parte (*Des goûts et des couleurs*), invece, è dedicata alle questioni relative alla percezione e alla rappresentazione (non solo figurativa) dell'Italia, proposta da questi artisti, ovvero «un préalable indispensable a dès lors été d'examiner la manière dont le terrain a été préparé, dont une série d'images préexistant à l'appréhension même du pays»³¹. La visione dell'Italia da parte di questi artisti oscilla tra le classiche due interpretazioni: l'Italia-museo, da una parte, che si concentra intorno a specifici temi e figure d'interesse artistico (l'Antichità, il Rinascimento con Raffaello³², Michelangelo e i Veneziani, la "scoperta" dei Primitivi in pittura come in scultura, l'arte fiamminga conservata nella penisola³³); l'Italia contemporanea, viva e pulsante, dall'altra, quella dei paesaggi e delle popolazioni, che sono materia di ispirazione inesauribile per gli artisti³⁴. Scriveva, a questo proposito, Victor Rosseau (1865-1942), vincitore del *prix Godecharle* per la scultura (1890): «A part la question des beaux-arts, l'Italie est encore la première, fertile en impressions diverses. Le caractère des différents peuples de ses contrées, leur manière de vivre, de se vêtir, leurs chants, leur poésie locale, auxquels se mêle presque toujours un reste de vieille tradition, excitent l'intérêt du voyageur, lui communiquent une foule d'impressions qui ne manquent pas de le charmer autant que de l'instruire»³⁵.

Ma l'alternativa al viaggio di formazione in Italia non va dimenticata perché non fu trascurabile: la quarta parte e ultima parte è dedicata alle voci difformi che si levarono contro l' 'istituzione' del viaggio di formazione italiano, o a quegli artisti che scelsero altre destinazioni (es. Parigi, l'Africa) o che non viaggiarono affatto (*Contre l'Italie?*)³⁶. Le conclusioni, infine, si dispiegano intorno alle quattro tematiche portanti originate da questa indagine (*L'Italie des artistes belges entre tradition, institutions, nationalisme et modernité: quelques conclusions*)³⁷. Completano il volume gli apparati, tra cui un utile elenco degli artisti con bibliografia relativa (*Liste des artistes belges en Italie avec bibliographie 1830-1914*)³⁸, che rendono questo lavoro di ricerca uno strumento importante, sia per la storia degli artisti stranieri in Italia che per quella che è stata definita a buon diritto «una grande tradizione culturale»³⁹.

1. *La Belgique visionnaire / Visionair België* (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 4 marzo-15 maggio 2005), catalogo Bruxelles, Fonds Mercator/Brussel, Mercatorfonds, 2005.
2. Una buona occasione, quest'ultima, che ha visto riuniti nella capitale i capolavori dei maggiori musei fiamminghi. Cfr. il catalogo: *Ensor à / tot /to Bosch* (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 15 giugno-11 settembre 2005), a cura di T.H. Borchert, Leuven, Davidsfonds, 2005.
3. *Le romantisme en Belgique. Entre réalités, rêves et souvenirs*, mostra (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Espace Culturel ING, Musée Antoine Wiertz, 18 marzo-31 luglio 2005) e catalogo a cura di D. Marechal, Bruxelles, Éditions Racine, 2005.

4. *Panamarenko: de retrospectieve!* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 30 settembre 2005-29 gennaio 2006), catalogo Gent, Ludion, 2005.
5. H. Vlieghe, C. Stroo, H. Van Gelder, *Vlaamse meesters. Zes eeuwen schilderkunst*, Leuven, Davidsfonds, 2004. Il taglio manualistico in un settore così specifico degli studi storico-artistici, permette, una volta tanto, di abbracciare – visualmente e criticamente e nelle sue contraddizioni – una intera cultura pittorica, che tanta importanza ha avuto sugli sviluppi di buona parte della produzione artistica europea. In questa pubblicazione l'approccio verso personalità e produzioni artistiche specifiche è inserito in un percorso diviso in tre sezioni, dal XIV secolo ai giorni nostri. Il primo sforzo è in direzione della definizione, nonostante le evidenti difficoltà, in rapporto a questioni (non secondarie) di identità geografica, politica e linguistica, che hanno interessato questo angolo di Europa in sei secoli di storia. "Quanto fiamminga è l'arte fiamminga?" si chiede, perciò, Hans Vlieghe nella breve ma incisiva introduzione al catalogo (*Hoe Vlaams is de Vlaamse kunst?*, ivi, pp. 9-10).
6. *L'argents des arts : la politique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940*, a cura di G. Kurgan-Van Hentenryk, V. Montens, Bruxelles, 2001.
7. Si pensi, ad esempio per quanto riguarda l'Ottocento, alla maestosa pittura di storia (Gustaaf Wappers, Henri Leys), come al genere del ritratto celebrativo (Nicaise de Keyser), reinterpretato da voci eccentriche ma curiose (Antoine Wiertz). Da qui in poi l'arte di questo paese si adegua alle correnti di portata europea: realismo, impressionismo, simbolismo, fauvismo, espressionismo, nei meandri delle quali spiccano nomi autorevoli (Khnopff, Ensor, Wouters). L'affermazione dell'astrattismo tra le due guerre vede protagonista Anversa e Bruxelles, mentre la stagione surrealista posiziona Magritte e Delvaux sulla scena internazionale. Dalla fine della seconda guerra mondiale (dove si alternano le proposte del neorealismo, dell'animismo e della Jeune Peinture Belge) fino alla significativa esplosione degli anni Cinquanta (Cobra e Zero), e alle varianti belghe della pop art e del nouveau réalisme, si giunge agli anni Ottanta e Novanta dove singole voci danno vita ad un contesto figurativo complesso ed estremamente vario (cfr. in particolare: H. Van Gelder, *Schilderkunst in het onafhankelijke België (1830-heden)*, ivi, pp. 202-293).
8. Cfr., ad esempio: Italia Belgica. *La Fondation nationale Marie-José et les relations artistiques entre la Belgique et l'Italie*, Bruxelles-Rome, Institut Historique Belge de Rome, 2005.
9. Si vedano, in particolare, per il XIX secolo: *Italia e Belgio nell'Ottocento europeo*. Nuovi percorsi di ricerca (Atti del convegno Roma 25-26 maggio 2001), Roma, 2003; S. Gola, *Un demi-siècle de relations culturelles entre l'Italie et la Belgique (1830-1880)*, Bruxelles-Rome, Institut Historique Belge de Rome, "Bibliothèque", 46, 1999, 2 voll.
10. C.A. Dupont, *Modèles italiens et traditions nationales. Les artistes belges en Italie (1830-1914)*, Bruxelles-Rome, Institut Historique Belge de Rome, "Bibliothèque", 54, Brepols, 2005, 2 voll. (I: 682 pp.; II: 77 pp. con illustrazioni in b/n), ISBN: 90-74461-54-9, € 56,00 (entrambi i volumi).
11. Cfr. N. Dacos, *Les peintres belges à Rome au XVIe siècle*, Bruxelles-Rome, Institut Historique Belge de Rome, "Étude d'histoire de l'art" 1, 1968; Id., *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma Donzelli, 1995 (n. ed. 2001); D. Bodart, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège à Rome au XVIIe siècle*, Bruxelles-Rome, Institut Historique Belge de Rome, "Étude d'histoire de l'art" 2, 1970, 2 voll.; il catalogo della mostra: *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, a cura di A.C. de Liedekerke, Milano, Skira, 1995.

12. Cfr. per il Settecento: D. Coekelberghs, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles-Rome, Institut Historique Belge de Rome, "Études d'histoire de l'art" 3, 1976.
13. D. Coekelberghs, *Le voyage en Italie, in 1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique*, mostra (Ixelles, Musée Communal, 14 novembre 1985-8 febbraio 1986) e catalogo a cura di D. Coekelberghs, P. Loze, Bruxelles, 1985; M. Dumoulin, *Découvertes de l'Italie par les Belges aux 19e et 20e siècles ou la psycho-géographie d'un malentendu*, in *Hommes, Cultures et capitaux dans les relations italo-belges aux XIXe et Xxe siècles*, a cura di M. Dumoulin, H. Van der Wee, Bruxelles-Rome, Institut Historique Belge de Rome, "Études d'histoire économique et sociale" 10, 1993.
14. D. Pauwels, *Italie als leerschool voor kunstenaars uit onze gewesten in de 19de eeuw*, in «Museummagazine», Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 8, 1989, pp. 25-32.
15. C.A. Dupont, *L'impossible Villa Médicis belge. Comment et pourquoi la Belgique a-t-elle voulu, au dix-neuvième siècle, créer à Rome une académie pour les artistes*, in «Bulletin de l'Institut historique Belge de Rome», 67, 1997, pp. 199-224.
16. R. Van Leeuwen, *Kopiëren in Florence. Kunstenaars uit de Lage Landen in Toscane en de 19de-eeuwse kunstreis naar Italië*, Firenze, 1985; S. Valcke, François-Joseph Navez et les peintres primitifs, in «Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis en oudheidkunde», 27, 1988, pp. 79-87; L. Tomassini, *Itinerari e viaggiatori. Verso una nuova percezione della Toscana nel secondo Ottocento, Viaggio di Toscana. Percorsi e motivi del secolo XIX*, a cura di M. Bossi, M. Seidel, Venezia, 1988, pp. 237-261 (Atti del convegno, Firenze, 1996).
17. S. Susinno, Napoli e Roma: *la formazione artistica nella «capitale universale delle arti»*, in *Civiltà dell'Ottocento. Cultura e società*, catalogo della mostra, Napoli, 1997, pp. 83-91.
18. C.A. Dupont, *Modèles italiens et traditions nationales*, cit., p. 8.
19. Si veda nello specifico: C. Poppi, *Il viaggio degli artisti stranieri nel mito e nella realtà dell'Italia*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano, 1991, II, pp. 539-564, e più in generale: J. Pemble, *La passione del Sud. Viaggi mediterranei nell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1998 [ed. orig.: *The Mediterranean Passion. Victorians and Edwardians in the South*, Oxford, 1987].
20. Cfr. C.A. Dupont, *Modèles italiens et traditions nationales*, cit., vol. I, p. 25.
21. Ivi, pp. 33-256.
22. Cfr. D. Bodart, *La Fondation Darchis de 1800 à 1850 in Alumni*, t. 46, 1975, pp. 27-37; M. De Smet, La Fondation Darchis (XVIIIe et XIXe s.). *Les Fondations Nationales belges sous la période française*, in in «Bulletin de l'Institut historique Belge de Rome», 50, 1980, pp. 59-74; J. Puraye, *La Fondation Lambert Darchis à Rome*, Rome-Liège, 1993; *Les artistes liégeois à Rome. La Fondation Darchis*, catalogo della mostra, Liège, 1996; *La Fondation Godecharle 1871-1971*, Bruxelles, 1971; *Les Concours Godecharle ont cent ans, 1881-1981*, catalogo della mostra, Bruxelles, 1981.
23. F.X. Van der Straeten-Waillet, *Présence diplomatique belge à Rome près le Royaume d'Italie avant 1914*, in in «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», 50, 1980, pp. 237-270.
24. C.A. Dupont, *Modèles italiens et traditions nationales*, cit., vol. I, p. 15.
25. *Ibidem*. Su questo campione non viene dimenticata la parte femminile, rappresentata da cinque donne, di cui solo per tre di loro è attestata la presenza in Italia (cfr. ivi, pp. 222-225).
26. Ivi, pp. 227-343.

27. Ivi, pp. 212ss. Ma si veda in particolare: *D. Coeckelberghs, A. Jacobs, P. Loze, François-Joseph Navez. La nostalgie de l'Italie*, Bruxelles, 1999.
28. Cfr. C.A. Dupont, *Modèles italiens et traditions nationales*, cit., vol. I, in particolare il capitolo IV [Voyages d'artistes], ivi, pp. 237-256.
29. C.A. Dupont, *Modèles italiens et traditions nationales*, cit., vol. I, pp. 345-580.
30. C. Terlinden, *La correspondance d'Antoine Wiertz, prix de Rome, au cours de son voyage en Italia* (septembre 1833-juin 1837), Institut Historique Belge de Rome, "Bibliothèque", 5, Bruxelles-Rome 1953, pp. 32-39, 88-92. Su Wiertz e l'Italia si vedano anche: I. Wybo-Wehrli, *Le séjour d'Antoine Wiertz à Rome (mai 1834-février 1837)*, in «Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique Bulletin», 1973, 1-4, pp. 85-145; S. Gola, «C'est dommage que Wiertz soit un Wallon!» Antoine Wiertz, son voyage en Italie et son séjour à Rome, in «La Vie wallonne», 67, 1993, pp. 5-28.
31. Ivi, pp. 15-16.
32. D. Pauwels, Rafael en de Fornarina (1842), een historisch genrestuk van Nicaise de Keyser (1813-1887). *Kanttekeningen, theoretische en kritische reflecties bij een der "parels" van het Antwerpse Salon van 1843*, in «Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen», 1991, pp. 211-314.
33. S. Sulzberger, *La peinture flamande en Italie vue par des voyageurs étrangers*, in «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», 25, 1949, pp. 337-341 ; *Id., La réhabilitation des primitifs flamands 1802-1867*, Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires, 12/3-Koninklijke Academie van België/Klasse der Schone Kunsten, Verhandelingen, Verzameling in-8, 12/3, Bruxelles, Palais des Académie, 1961 ; *Om iets te weten van de oude meesters: de Vlaamse Primitieven, herontdekking, waardering en onderzoek*, a cura di B. Ridderbos e H. Van Veen, Nijmegen-Heerlen 1995, recentemente riedito : *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*, a cura di B. Ridderbos, A. Van Buren, H. Van Veen, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.
34. Queste due visioni vengono analizzate con una attenzione particolare verso i meccanismi del gusto (cfr. nello specifico: C.A. Dupont, *Modèles italiens et traditions nationales*, cit., vol. I, pp. 505-509). *Sui pittori di paesaggio belgi e il loro contatto con l'Italia*: ivi, pp. 537ss. (con una particolare attenzione alla tradizione del genere in rapporto ai primi fiamminghi a Roma). Sul genere nell'Ottocento in rapporto ai Paesi Bassi, utile e suggestivo: *Reizen naar Rome. Italië als leerschool voor Nederlandse kunstenaars omstreeks 1800. Paesaggisti ed altri artisti olandesi a Roma intorno al 1800* (catalogo della mostra, Haarlem e Roma) Roma, 1984.
35. *Passage d'un rapport de Victor Rosseau*, pubblicato nel «Bulletin de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique», terza serie, t. 27, 1894, p. 977 (cit. in C.A. Dupont, *Modèles italiens et traditions nationales*, cit., vol. I, p. 554).
36. Ivi, pp. 581-587.
37. Ivi, pp. 589-598.
38. Ivi, pp. 617-651.
39. A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale dal XVI al XIX secolo*, Milano, 1987.

Desiderio da Settignano: la scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento

The article reviews a traveling exhibition that recently made a stop in Florence. Despite managing to analyze in depth the work of Desiderio da Settignano, it failed to catch the attention of a wider audience.

Uscendo dal museo del Bargello, dopo aver visitato la mostra “Desiderio da Settignano. La scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento” (fino al 3 giugno 2007, direzione di Beatrice Paolozzi Strozzi) si ha l'impressione di essere penetrati a fondo nell'opera e nella poetica di questo scultore-principe della metà del XV secolo. Certamente l'appuntamento – prodotto dal Polo Museale di Firenze con l'Ente Cassa di Risparmio, già organizzato al Louvre e visibile dopo la tappa toscana anche alla National Gallery di Washington – è prezioso e ottimamente concepito anche se forse qualcosa di più si poteva fare in seno alla divulgazione per il pubblico appassionato ma non esperto. Di Desiderio (nacque secondo Gentilini nel 1429/1430 e morì giovane nel 1464) infatti ancora poco si conosce in termini di documenti e soprattutto di opere, con altalenanti attribuzioni non sempre confermate all'unanimità dalla critica. Va anche detto che forse si è esagerato – anche nella “riscoperta” ottocentesca – nel definire le sue sculture con un'aggettivazione troppa “romantica”: già il primo biografo, Vasari, utilizza termini come “grazia, leggiadria, affetti” nella sua breve notizia sulla vita dell'artista e anche gli studiosi moderni non si limitano troppo, ricorrendo sovente a termini come “patetico, commovente, straziante”. Non paia un semplice cenno linguistico perché la tradizione può aver influito sull'assegnazione o meno di alcune opere e sull'analisi generale, come perspicacemente ricorda Gaborit in catalogo. L'imposizione vasariana di un Desiderio virtuoso senza pari nel trasformare il duro marmo in leggera nuvola graziosa ha contribuito forse al fatto che nel 1848, all'asta della collezione francese Debruge-Duménil, gli esperti assegnassero alla sua mano un busto di *Beatrice d'Este* che presenta sì le caratteristiche rientranti nell'aggettivazione vasariana ma che spetta in realtà a Gian Cristoforo Romano (1470-1512, lavorò per gli Este, gli Sforza e i Gonzaga; la scultura in questione è oggi al Louvre). Anche sull'apprendistato presso Donatello sussistono più dubbi che certezze nonostante il solito Vasari scriva che “fu costui imitatore della maniera di Donato”: non tanto perché negli anni giovanili dello scultore di Settignano il grande fiorentino fosse attivo a Padova (1443-1453) con un gruppo di “aiuti” tra

i quali Desiderio non viene menzionato. Le motivazioni che invitano a muoversi con i piedi di piombo in questo senso sono legate alla stessa scultura di Donatello, capace di alternare moltissime “forme” in un complesso coacervo stilistico da cui diventa non semplice definire una linea di demarcazione chiara tra le “graziosità” desideriane e le “asprezze” del supposto maestro. Lo stesso *San Giovanni Battista Martelli* che apre la mostra al Bargello e viene oggi assegnato a entrambi tormenta da anni gli studiosi (Donatello? Desiderio? L’uno e l’altro in successione?). Dal 1453, al più tardi, Desiderio doveva essere già ben noto e autonomo se viene chiamato in qualità di esperto a giudicare i rilievi marmorei eseguiti da Andrea Cavalcanti il Buggiano per il pulpito di Santa Maria Novella. Restando ai dati documentari quel che si può invece ricordare è che il protagonista di questa ottima rassegna monografica nacque in una famiglia di artisti (il padre Francesco di Bartolo si definisce “scharpellatore” e dichiara che tre figli lo seguivano in questa attività, Francesco, Geri e Desiderio appunto) nello stesso paese che diede origine alla famiglia dei Gamberelli che poi altri non sono che gli scultori Bernardo e Antonio Rossellino. Geri e Desiderio, secondo un documento catastale del 1458, hanno una bottega comune ben avviata: forse già dallo stesso 1453 e, tenendo conto che a giudicare il Buggiano era stato chiamato anche il coetaneo Antonio, si può supporre una formazione comune dei due fratelli presso Bernardo Rossellino.

Venendo più specificamente all’esposizione (di tutte le vicende attributive si discuterà al convegno, curato da Beatrice Paolozzi Strozzi, Joseph Connors e Gerhard Wolf, del 9-10-11 maggio al Kunsthistorisches Institut di Firenze), la prima monografica in assoluto dedicata a Desiderio, va ricordato che la tappa fiorentina è imprescindibile rispetto alle altre per la possibilità di vedere due capolavori inamovibili come il *Monumento funebre di Carlo Marsuppini* in Santa Croce e il *Tabernacolo del Sacramento* in San Lorenzo. Nelle sale sono esposte statue, tondi e ritratti che hanno contribuito alla grandezza di Desiderio con tratti espressivi pressoché inconfondibili e forse in parte visivamente già noti anche al largo pubblico. Che dire ad esempio del *Fanciullo che ride* (1460-1464) o del *Cristo Bambino* proveniente dalla Kress collection con quel ciuffetto modernissimo, quasi un “tirabaci” che pende dalla fronte? (quest’ultimo è tra l’altro l’unico busto di cui si possa indicare la collocazione fiorentina prima del XIX secolo, l’oratorio dei Vanchetoni). La maestria e la perizia sono al massimo grado, così anche negli altrettanto straordinari capi d’opera, il *Giovinetto del Bargello* (1450-55), la *Marietta Strozzi* di Berlino (1460 ca., non tutta la critica è però concorde sull’attribuzione), *La Gentildonna* del Bargello ammirata da Leonardo per lo sfumato, il tondo Arconati Visconti (1455-57) dove il dialogo tra i piccoli Gesù e san Giovanni raggiunge vertici di intima confidenza, il rilievo marmoreo ‘stiacciato’ con *San Gerolamo nel*

deserto e le Madonne col Bambino, (Panciaticchi, Foulc, Galleria Sabauda, etc.). Tutte opere suddivise per tipologie nel percorso tematico. Un'ultima nota deve necessariamente riguardare il catalogo, pubblicato da 5 Continents Editions, partner editoriale del Louvre, in tre lingue. Pur non essendo una monografia in senso stretto diviene lo strumento di riferimento per lo studio di Desiderio. Curato da Beatrice Paolozzi Strozzi, Marc Bormand e Nicholas Penny affianca all'eleganza grafica una completezza encomiabile per quanto riguarda le schede delle opere (si poteva solo forse aggiungere la nota sulle "esposizioni" per i pezzi amovibili) e soprattutto i saggi – di Jean René Gaborit, Giancarlo Gentilini, Francesco Caglioti, Andrea Baldinotti – di specialisti di varie scuole.

Margherita Melani

**Valencia a Firenze.
L'impronta fiorentina e fiamminga a
Valencia. Pittura dal XIV al XVI secolo**

The article briefly reviews the exhibition Valencia a Firenze, which earned positive comments but also raised some doubts concerning the way it shed a light on the complex connections between Spanish, Flemish and Italian painters.

Mostra in Firenze, Palazzo Medici Riccardi,
4 marzo – 24 aprile 2007. Catalogo a cura di
di Fernando Benito Domenech e José Gomez
Frechina, in lingua spagnola con traduzione
italiana.

Valencia, grazie al suo porto sul Mediterraneo, nel XV secolo era uno dei principali centri commerciali d'Europa, non a caso i banchieri valenciani prestarono denaro a Isabella I di Castiglia per il viaggio di Cristoforo Colombo del 1492. Lo sviluppo economico favorì le arti e la cultura a tal punto che Valencia fu la prima città spagnola con una pressa da stampa utilizzata nel 1478 per stampare la prima Bibbia in una lingua neolatina. Non dobbiamo quindi stupirci della presenza di artisti italiani a Valencia nel corso del XV secolo a partire da Gherardo Starnina (doc. 1354 – 1409), che visse ed operò nella città dal 1395 al 1401, eseguendovi il *retablo* della Certosa di Portacoeli (1396-97, ora nel Museo de Bellas Artes di Valencia) insieme ad altre opere perdute come il *retablo* per Sant'Agostino (1398-1400) e le pitture murali sulla tomba del mercante Guglielmo Costa nel chiostro dei Francescani (1398). Nel 1418-24 a Valencia è documentato Giuliano di Giovanni da Poggibonsi, allievo di Lorenzo Ghiberti, autore di una serie di dodici rilievi in alabastro, con episodi del Vecchio e Nuovo Testamento, per il coro della cattedrale (ora nella Cappella del Santo Calice).

Gli scambi con l'Italia furono poi favoriti dal cardinale Roderic de Borja i Borja (italianizzato in Borgia), il futuro Alessandro VI (1431-1503), inviato a Valencia come legato di Sisto IV nel 1472. Rodrigo Borgia, nato a Xàtiva a poco più di 60 km da Valencia, come personale omaggio alla cattedrale valenciana donò una *Madonna col Bambino* del Pinturicchio (Valencia, Museo de Bellas Artes) e portò con sé un seguito di tre pittori incaricati di decorare il coro della cattedrale cittadina (poi scialbato): Paolo da San Leocadio di Reggio Emilia (1447-1519), Francesco Pagano

di Napoli e Maestro Riccardo.

Gli artisti italiani furono sicuramente un punto di riferimento per pittori iberici come Llorenç Saragossà (doc. 1363-1406) autore di quattro tavole con *Storie di San Luca* esposte, fino al 24 aprile, a Palazzo Medici Riccardi di Firenze insieme ad altre 24 tavole in gran parte provenienti dal Museo de Bellas Artes di Valencia. Tra le opere in mostra, tutte recentemente restaurate, non si può fare a meno di notare *la Madonna col Bambino, san Giovannino e angeli con gli strumenti della Passione* dello spagnolo Vicent Macip (c.1475-1550), che denota la conoscenza diretta della pala di Pinturicchio, o la tavola del figlio Joan de Joanes (1500 –1579) con *l'Assunzione della Vergine*, unica opera della rassegna fiorentina che ricorda l'artista definito il 'Raffaello spagnolo'.

Analoghe considerazioni si possono fare per gli scambi artistici intercorsi tra Valencia e le Fiandre. Alfonso V d'Aragona (1396-1458) durante la sua reggenza aveva dimostrato uno spiccato apprezzamento per i fiamminghi a tal punto da inviare il pittore Lluís Dalmau in Fiandra per completare la sua formazione (1431-36) e chiamare a Valencia il fiammingo Luis Alimbrot (dal 1439). Questo spiega la presenza di elementi fiamminghi nella produzione di artisti spagnoli come Gonçàl Peris Sarria (c. 1380 - 1451) la cui *Vera immagine della Vergine* è stata assunta ad icona della mostra, Joan Reixach (doc. 1431-1486) qui rappresentato da uno splendido *retablo* con scene della *Passione di Cristo*, o di Bartolomé Bermejo di cui si può vedere la *Vergine del latte*.

La mostra fiorentina poteva sicuramente essere un'ottima occasione per richiamare l'attenzione del pubblico, con una serie di opere rappresentative, sugli scambi intercorsi tra Valencia e l'Italia, ma anche tra Valencia e le Fiandre. Purtroppo i pannelli affiancati alle opere erano scarsi di informazioni di tipo storico, dimostrando invece una netta preferenza per elementi iconografici e indicazioni sui recenti restauri. La mancanza non era colmata da altri elementi didascalici che inquadrassero il periodo storico, l'unico pannello d'insieme riportava il testo del pieghevole promozionale (coincidente con quello del comunicato stampa), eccessivamente generico. Solo approfittando dei due comodi divani neri posti nella prima sala, e leggendo con calma uno dei due cataloghi messi a disposizione dei visitatori – unico modo peraltro di avere accesso al catalogo, il bookshop essendone incredibilmente sfornito –, era possibile ricavare le informazioni necessarie alla comprensione della mostra dai saggi di Fernando Benito Domenech e José Gomez Frechina.

Katiuscia Quinci

Cézanne a Firenze. Il vivace ambiente culturale del capoluogo toscano tra Otto e Novecento attraverso le collezioni di Egisto Paolo Fabbri Jr. e Charles Alexander Loeser

The author reviews a recent exhibition that displayed the incredible collections of E.G. Fabbri and C.A. Loeser, the two American collectors that "discovered" the artistic importance of Cézanne's paintings.

Cézanne a Firenze: due collezionisti e la mostra dell'Impressionismo nel 1910. Firenze, Palazzo Strozzi, 2 marzo - 29 luglio 2007. Catalogo Electa.

«Ho sempre avuto simpatia per gli indesiderabili...Soltanto in questo modo si può pensare di formare una collezione». Questa frase di Charles Alexander Loeser (New York 1864 - Firenze 1928) rispecchia emblematicamente la filosofia alla base delle scelte collezionistiche di questo importante personaggio, che tra Otto e Novecento, contemporaneamente ad Egisto Paolo Fabbri (New York 1866 - Firenze 1933), raccolse nel capoluogo toscano la prima grande raccolta europea di opere di Paul Cézanne (Aix-en-Provence 1839 – 1906), contribuendo non poco all'affermazione di un genio sperimentale e solitario, incompreso e "indesiderato" dalla critica contemporanea, dal pubblico e anche da molti colleghi.

Nato da una famiglia benestante che desiderava per lui una carriera d'avvocato, Cézanne dimostrò ben presto di preferire i pennelli ai libri di diritto e così, nonostante gli accesi contrasti con il padre, intraprese l'attività di pittore, trasferendosi a Parigi dove iniziò a frequentare intellettuali e artisti, fra cui alcuni dei futuri maestri dell'Impressionismo.

Nel 1870 scoppiò la guerra tra Francia e Prussia e, per evitare la chiamata alle armi, Cézanne lasciò Parigi per la Provenza, trasferendosi all'Estaque, nel golfo di Marsiglia, insieme a Hortense Fiquet, sua modella, poi moglie e madre del figlio Paul. Il decennio 1872-82 fu quello di maggiore vicinanza di Cézanne all'Impressionismo: insieme all'amico Camille Pissarro - fra tutti gli impressionisti quello cui era più legato - iniziò a dipingere *en plein air* nella campagna a nord di Parigi, trasponendo sulla tela la sua personale scoperta del colore e della luce. Negli anni Ottanta e nei primi anni Novantainsistè nella realizzazione dei medesimi soggetti (paesaggi, marine, bagnanti, giocatori di carte, nature morte e la famosa montagna Sainte-Victoire) che dimostrano la sua ossessiva ricerca della perfezione, mentre il suo stile

andò progressivamente distaccandosi da quello degli impressionisti per una nuova attenzione allo spazio e alla volumetria delle forme.

Bistrattato dai critici e dal pubblico, rifiutato dai *Salon* parigini (partecipò soltanto a quello del 1882, dove dominava una pittura accademica e tradizionalista), negli ultimi anni della sua vita Cézanne si ritirò nella solitudine della campagna provenzale, tra Aix, Gardanne, l'Estaque e la tenuta di famiglia del Jas de Bouffan, oggi inglobata nella città di Aix. Il carattere, da sempre ombroso, divenne sempre più chiuso e incupito da una profonda rabbia verso il mondo intero; nonostante fosse malato, l'artista continuò a dipingere fino alla morte, sopraggiunta per una polmonite causata dalla lunga permanenza all'aperto.

Posta a sigillo delle manifestazioni celebrative per il centenario di questa ricorrenza, l'esposizione *Cézanne a Firenze* rappresenta, dunque, un'occasione eccezionale per ammirare una serie di capolavori del pittore francese provenienti dalle più famose collezioni internazionali, qui riunite seguendo il filo conduttore rappresentato dalle brillanti personalità di Fabbri (che fu anche un pittore di discreta qualità, come dimostrano alcune sue opere esposte in questa sede per la prima volta) e Loeser, alle cui biografie è dedicata la prima sezione della mostra.

Di origine italiana (Fabbri) e tedesca (Loeser), nacquero entrambi in America e furono accomunati dalla fortuna di disporre di ingenti risorse finanziarie e dal pionieristico interesse per Cézanne che si manifestò concretamente a Parigi nel 1896 quando, presso la galleria di Ambroise Vollard, acquistarono ciascuno tre dipinti dell'artista provenzale. Trasferitisi a Firenze negli anni novanta, Fabbri e Loeser non si frequentarono, ma continuarono a procedere di pari passo nella loro passione per Cézanne, proteggendo gelosamente i suoi dipinti in loro possesso (Fabbri arrivò a possederne trentadue, Loeser "soltanto" sedici) e mostrandoli esclusivamente a quegli amici e conoscenti che (secondo loro) sarebbero stati in grado di capirli. Alle vicende di queste due collezioni è dedicata la seconda sezione della mostra, in cui sono esposte alcune delle più famose opere del pittore provenzale: *La stufa nell'atelier* (1865 ca.) proveniente dalla National Gallery di Londra, *Madame Cézanne sulla poltrona rossa* (1877 ca., Museum of Fine Arts di Boston), *Cinque Bagnanti* (1880 ca., Detroit Institute of Arts), la *Casa sulla Marna* (1888-89, eccezionalmente prestata dalla Casa Bianca), due *Autoritratti* (tra cui quello con il berretto del 1873-75, dal quale sembra emergere tutta la scontroosità, tutte le asperità del carattere di Cézanne) e diverse nature morte. È proprio osservando queste ultime (in particolare la stupenda *Natura morta con ciliegie e pesche* del 1883-86, conservata al County Museum of Art di Los Angeles) che si riesce a comprendere la vera rivoluzione della pittura di Cézanne. Egli diceva ad Émile Bernard nel 1904: «Tutto in natura si modella secondo la sfera, il cono, il cilindro. Bisogna imparare a dipingere sulla base di queste figure

semplici, dopo si potrà fare tutto quello che si vorrà». Ed ecco, infatti, le ciliegie e le pesche ridotte a sfere di puro colore che risaltano prepotentemente sul fondo bianco dei vassoi, collocati su di un tavolo la cui resa prospettica disobbedisce alle ferree regole della rappresentazione visiva tradizionale.

Oltre ai dipinti, in questa sezione è esposto anche un interessante apparato documentario, nel quale spicca la lettera autografa che Cézanne inviò a Fabbri nel 1899 in risposta alla sua richiesta di potersi recare ad Aix-en-Provence per conoscerlo e manifestargli tutta la sua ammirazione. Il pittore, con la ritrosia che riservava anche ai pochi ammiratori, si rifiutò di ricevere Fabbri perché temeva di deluderlo («Il timore di apparire inferiore a quello che il mondo si aspetta da una persona considerata all'altezza di ogni situazione, è senza dubbio la scusa che mi fa vivere in disparte»), ma non nascose una sincera meraviglia nell'apprendere che, a quella data, il giovane collezionista possedeva già sedici suoi quadri.

Comunque non soltanto Fabbri e Loeser dimostrarono precoce attenzione verso l'artista francese: Gustavo Sforzi – raffinato collezionista e mecenate – fu il primo fiorentino, nel 1911, ad acquistarne un'opera, l'importante *Ritratto di monsieur Chocquet*, ulteriore significativo segnale del rilievo che la pittura di Cézanne stava acquistando a Firenze in quegli anni.

A quest'argomento sono dedicate le successive sezioni dell'esposizione, le quali offrono un rilevante spaccato del panorama artistico e culturale internazionale tra Otto e Novecento che trovò nel capoluogo toscano un eccezionale centro di aggregazione, in cui confluirono nomi di stranieri illustrissimi (Bernard Berenson, Vernon Lee, Edith Wharton e tanti altri studiosi, artisti, scrittori). Fu anche grazie allo stimolo dato dal collezionismo di opere di Cézanne che a Firenze, nelle sale del Lyceum, venne organizzata da Ardengo Soffici la Prima Mostra Italiana dell'Impressionismo (1910), in parte ricostruita in questa sede con l'esposizione del *Giardiniere* di Van Gogh (appartenuto a Gustavo Sforzi) e di una nutrita antologia di sculture di Medardo Rosso, all'epoca provocatoriamente scelte da Soffici per mostrare al pubblico degli esempi di plastica "impressionista", lontana dai canoni scultorei accademici.

La sezione finale è dedicata agli effetti che la presenza a Firenze di queste importanti collezioni ebbe sugli artisti fiorentini e toscani. Primo fra tutti Soffici, che soggiornò a Parigi all'inizio del Novecento e che nel 1908 su *La Voce* pubblicò un fondamentale saggio su Cézanne. A lui si affiancarono Giovanni Fattori, Amedeo Modigliani, Oscar Ghiglia, Eduardo Gordiniani, Alfredo Muller, alcuni pittori livornesi, Felice Carena, e gli scultori Libero Andreotti, Antonio Maraini e Romano Romanelli, i quali, interpretando lo stile del maestro francese in linea con lo spirito del loro tempo, si espressero con un linguaggio comune.

Recensione a Creighton Gilbert, *Lex Amoris. La legge dell'amore nell'interpretazione di Fra Angelico*, Firenze: Le Lettere, 2005, 120 pp.

In Lex Amoris. La legge dell'amore nell'interpretazione di Fra Angelico Creighton Gilbert offers an innovative study on the history of the panels with scenes from the life of Jesus Christ painted by Beato Angelico in Florence in the fifteenth century.

L'Armadio degli Argenti è una delle opere più complesse e affascinanti del Beato Angelico, ma anche, nonostante la notorietà delle singole scene, tra quelle non ancora sufficientemente studiate nel suo insieme. È così chiamato, metonimicamente, in quanto i trentasei scomparti quadrati che lo compongono – per un totale di trentacinque episodi, il Giudizio Finale occupa due scomparti – in origine fungevano da ante esterne dell'armadio ligneo che custodiva le preziose offerte votive (gli "argenti", appunto) destinati dai fedeli all'affresco dell'Annunciazione venerato nella chiesa fiorentina della SS. Annunziata, collocato a sinistra dell'ingresso principale e incorniciato dal monumentale tabernacolo commissionato da Piero de' Medici – committente anche dello stesso Armadio – a Michelozzo e Pagno di Lapo Portigiani (1448). *L'armadio* era posto dietro il tabernacolo, nella prima cappella sinistra: il sistema convenzionale di apertura ad ante fu sostituito nei primi anni sessanta del Quattrocento da un più ingegnoso meccanismo a "cateratta", cioè a saracinesca azionata da una carrucola (si vedano in proposito gli studi di E. Casalini, in "Commentari", 14, 1963 e *La SS. Annunziata di Firenze. Studi e documenti*, Firenze 1971), con ogni probabilità per consentire un migliore accesso al vano della cappella. L'agile volumetto di Creighton Gilbert – pubblicato direttamente in traduzione italiana –, segna un decisivo progresso nella vicenda critica dell'opera, e ne chiarisce in modo risolutivo la lettura.

Gilbert infatti, recuperando un'indicazione presente sì in precedenti, lontani studi sulle tipologie biblico-iconografiche – A. von der Gabeläntz, *Die Kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter*, Strasbourg 1907, e H. Cornell, *Biblia Pauperum*,

Stockholm 1925 – ma finora del tutto trascurata nella bibliografia angelichiana, ha rintracciato in un manoscritto illustrato della Biblioteca Marciana di Venezia (Ms. Lat. I, 72 [=2501]) la puntuale fonte iconografica e testuale dell'intera opera. Come è noto, *l'Armadio degli Argenti* illustra nove episodi dell'infanzia di Cristo, dall'Annunciazione alla Disputa tra i dottori, tre relativi alla vita adulta di Cristo (Nozze di Cana, Battesimo, Trasfigurazione, spettanti alla mano di Alesso Baldovinetti), venti storie della Passione (dalla Resurrezione di Lazzaro alla Pentecoste) seguite dal *Giudizio Finale* e da altri due pannelli. Aprono e chiudono la serie due riquadri più complessi: il primo mostra uno schema, tipico dei trattati di mnemotecnica, a doppia ruota concentrica, con i quattro Evangelisti e i quattro apostoli autori del Nuovo Testamento in quello interno, dodici profeti in quello esterno, a evidenziare il tema canonico della *concordia Veteris ac Novi Testamenti* che informa tutto il ciclo narrativo; nei due angoli inferiori le figure accovacciate di Ezechiele e di S. Gregorio Magno, i cui passi rispettivi sono riportati negli angoli superiori – quello del profeta è infatti la fonte della "rota in medio rotae", quello di Gregorio ne è il commento. Coerentemente, tutti gli episodi del ciclo sono incorniciati da due cartigli, uno in basso relativo al corrispondente passo evangelico, l'altro, in alto, indicante il precedente veterotestamentario. Nell'ultimo appare, sotto forma di una personificazione femminile, la *Lex Amoris*, ma gran parte del campo pittorico è occupata da una sfilza di cartigli affissi su di un candelabro a sette braccia e ai lati della croce d'oro sveltante dal braccio centrale del candelabro, chiara simbologia della superiorità del Nuovo Testamento sul Vecchio: tale immagine è tratta, come per primo si avvide Orlandi (*Beato Angelico*, Firenze 1964, p. 120), da un passo della *Summa Theologica* di S. Tommaso (I. II. 107), nel quale sono anche citati i passi di Ezechiele e Gregorio presenti nel primo pannello. L'Aquinata è dunque il teologo della "Legge dell'Amore" del Nuovo Testamento contrapposta alla "Lex Timoris" del Vecchio, l'auctoritas alla base tanto del manoscritto veneziano quanto del dipinto dell'Angelico.

La successione delle scene e la scelta dei testi di accompagnamento appare identica, con qualche eccezione, nell'*Armadio* e nel manoscritto. Quest'ultimo, sulla base dello stile dei disegni acquerellati, sembra risalire ai primi del Quattrocento ed essere di fattura norditaliana, forse veneta. Secondo Gilbert il ponte con il domenicano Angelico potrebbe individuarsi nell'ambiente dell'Osservanza servita: molti serviti osservanti provenienti dal Veneto sono attestati presso la SS. Annunziata a partire dal 1441, per iniziativa del veneziano Eugenio IV, favorevole agli osservanti; il più importante convento osservante era quello di S. Alessandro a Brescia, che aveva commissionato proprio all'Angelico nel 1431 una tavola con *l'Annunciazione*, pagandola nove ducati. Gilbert ritiene

l'entità del compenso consona ad un dipinto di piccole dimensioni, non ad un pala d'altare, come si crede in prevalenza negli studi angelichiani, che sarebbe andata perduta, cadendo così l'ipotesi, finora assai accreditata, che essa possa essere stata eseguita e non consegnata (molti l'hanno identificata infatti con l'*Annunciazione* di Montecarlo) e che la pala commissionata a Jacopo Bellini nel 1444 possa considerarsi sostitutiva del dipinto dell'Angelico.

Nel manoscritto ciascun episodio neotestamentario è accompagnato da due precedenti tipologici veterotestamentari, di cui uno illustrato: l'Angelico mantiene solo il testo del *typus* non illustrato. La penultima scena dell'*Armadio*, sempre interpretata come Incoronazione della Vergine in virtù dello schema iconografico (malgrado l'implausibile seriorità rispetto al Giudizio e la non pertinenza delle iscrizioni), grazie al confronto con il manoscritto trova il suo reale soggetto nel Riposo eterno dell'anima ovvero Cristo incorona la vita eterna, presente anche nella *Biblia Pauperum* e la cui fonte prima è un passo della *Civitas Dei* di Agostino.

Le tre scene su citate dipinte dal Baldovinetti hanno sempre costituito un problema, sia quanto alla datazione, sia quanto all'ordine invertito tra le Nozze di Cana e il Battesimo, sia perché si è spesso creduto che in origine gli episodi della vita adulta di Cristo fossero di più, nove e non solo tre, così come nove sono le storie dell'infanzia. Una conferma in tal senso parrebbe venire del manoscritto marciano, in cui appunto sono nove, per un totale di quarantuno. Gilbert tuttavia, confrontando le dimensioni della cappella con quelle dell'*Armadio* nel suo insieme, argomenta che non ci sarebbe stato spazio sufficiente per le ipotetiche sei scene supplementari: di conseguenza sarebbe stata operata una selezione tra gli episodi della vita adulta, scartando i soggetti meno noti e meno (o quasi mai) ricorrenti nella tradizione, e dando un risalto particolare al Battesimo, in quanto sacramento; altrettanto si verifica con l'Eucarestia, simboleggiata da più episodi, e l'enfasi sacramentale è ribadita dall'elencazione di tutti i sacramenti – con i rispettivi passi biblici di riferimento – nel pannello conclusivo della *Lex Amoris*. In questo l'Angelico concentra, con miniaturistico virtuosismo, un sistema di iscrizioni che nel manoscritto occupa due pagine supplementari. Alla serie dei sacramenti in basso corrisponde, nella metà superiore, la serie dei dodici articoli del Credo niceno, con i 'tipi' relativi: qui il pittore mostra di attingere anche a codici del genere "*Speculum Theologiae*" (come il *Salterio* di Robert de Lisle).

Fin qui i meriti, come si vede molti e considerevoli, dello studio di Gilbert; non si può però tacere qualche appunto. Innanzitutto viene ignorata la voce bibliografica più puntuale ed esaustiva relativa all'*Armadio*, la scheda di Andrea De Marchi nel catalogo della mostra *Una scuola per Piero* (Venezia, 1992, pp. 114-120), i cui risultati nella ricostruzione della configurazione originaria

dell'*Armadio* e della sua vicenda storico-critica anticipano molte delle conclusioni dello studioso americano. A proposito dell'intervento del Baldovinetti si può osservare che mentre De Marchi, come già molti altri, lo datava in contemporanea o a ridosso dell'esecuzione angelichiana (l'opera nel suo complesso potrebbe essere stata pronta per la data di consacrazione della cappella, l'8 gennaio 1453, e sicuramente entro il 22 dicembre dello stesso anno, quando alcuni operai sono pagati per il montaggio degli stipiti), Gilbert lo sposta invece un decennio più tardi, al momento della trasformazione del sistema di apertura; a me sembra preferibile la prima ipotesi (va ricordato che il Baldovinetti risulta documentato in relazione alla chiesa fin dal 1450, poi ancora nel 1454 e nel 1460-63), giudicando verisimile una chiamata dell'artista più giovane a completamento dell'opera, rimasta interrotta per la chiamata dell'Angelico a Roma dopo il biennio in cui fu priore del convento domenicano di Fiesole (1450-52), e anche in considerazione del carattere schiettamente angelichiano, tale da far sospettare l'esistenza almeno di un disegno preparatorio di mano dell'Angelico, delle composizioni baldovinettiane, pur stilisticamente improntate a una diversa epidermicità materica sensibile alla lezione di Domenico Veneziano.

In merito poi alla funzione del dipinto dell'Angelico, di sportello di chiusura di un mobile, Gilbert ricorda come precedenti le ventotto storie di Cristo e di san Francesco dipinte da Taddeo Gaddi nel 1335 come anta esterna di una grande credenza della sacrestia di S. Croce (chiesa per cui l'Angelico aveva eseguito un trittico nel 1429), oggi custodite nella Galleria dell'Accademia (già segnalate da J. T. *Spyke*, *Angelico*, Milano, 1996, p. 80), il *Reliquiario del Corporale* in smalto nel Duomo di Orvieto, la tradizione veneziana delle porte dipinte (ad esempio delle ante di tabernacoli sugli altari), nonché, su scala monumentale, le porte bronzee del Ghiberti per il Battistero di Firenze; a questi ritengo che si debbano aggiungere anche alcuni esempi senesi, in particolare l'*Arliquiera* del Vecchietta per la ex cappella delle reliquie in S. Maria della Scala (1444), preceduta nel secondo Trecento dal trittico a sportelli del Museo di Pienza (proveniente dalla chiesa di S. Niccolò a Spedaletto) e nel primo Quattrocento dall'*armadio* di Benedetto di Bindo per la sacrestia del Duomo di Siena, e seguita dalle Storie di S. *Giovanni Battista* di Giovanni di Paolo (cfr. C. B. *Strehlke* in *La pittura senese del Rinascimento*, Milano 1989, p. 231).

Infine, Gilbert definisce l'*Armadio degli Argenti* "l'ultima opera dipinta da Fra Angelico, prima della sua morte nel 1455". Tuttavia, come credo di avere dimostrato in altra sede ("Ricerche di storia dell'arte", 76, 2002, pp. 41-87), l'Angelico si recò a Roma negli ultimi anni di vita (forse già dopo aver rifiutato, nel marzo del 1452, l'offerta di decorare la cappella maggiore del Duomo di Prato)

per affrescare il chiostro di S. Maria sopra Minerva con il ciclo delle *Meditationes* elaborato dal cardinale spagnolo Juan de Torquemada, committente dell'opera. Tale ciclo, includente storie del Vecchio e del Nuovo Testamento ed altri soggetti (come lo stesso cardinale in adorazione di san Sisto, la processione del Corpus Domini, la Messa dei morti), era contraddistinto da una cospicua presenza di testo scritto in calce ad ogni scena. L'interrelazione quanto mai complessa e inestricabile di parole ed immagini era ancora più sviluppata di quanto avviene nell'*Armadio degli Argenti*, che pure viene a ragione indicato da Gilbert come l'opera in cui l'impiego di iscrizioni da parte dell'Angelico (artista tra i più inclini all'adozione di inserti verbali lungo tutto il corso della sua produzione) raggiunge il suo acme. Inoltre il ciclo perduto è ricostruibile dalle illustrazioni di alcuni codici manoscritti e incunaboli a stampa delle *Meditationes*, che riproducono in modo spesso molto fedele le composizioni originarie: si profila così, sia pure con un rapporto inverso rispetto a quello tra il manoscritto marciano e la *Lex Amoris*, un quadro, meritevole di approfondimenti ulteriori, degli ultimi anni dell'attività del pittore domenicano contrassegnato da un intreccio sempre più fitto tra produzione pittorica e cultura letterario-teologica, con un fertilissimo, reciproco interscambio tra progettazione iconografica e sistema di elaborazione e impaginazione dei libri illustrati.

Recensione a Simone Ferrari, *Jacopo de' Barbari. Un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, Milano: Bruno Mondadori, 2006, 256 pp.

In his book, Simone Ferrari tried to fill a gap in scholarship by reconstructing the origins, life and artistic personality of the Venetian artist Jacopo de' Barbari.

Il volume di Simone Ferrari colma una lacuna spesso lamentata nel panorama degli studi sull'ambiente artistico veneziano fra Quattro e Cinquecento e i suoi legami con il Nord. La definizione della personalità artistica di Jacopo de' Barbari è questione spinosa, perché viziata da una vicenda storiografica ampia e stratificata, che ha dato luogo a malintesi interpretativi e ad uno scenario «quasi privo di certezze», come indica lo stesso studioso nella premessa al volume (*Questioni risolte e problemi aperti*, p. VII). Nella bibliografia sull'artista «luogo e data di nascita, formazione, interpretazione del simbolo del caduceo, catalogo dei dipinti, cronologia delle incisioni, rapporti con Dürer, valore intrinseco dell'artista vengono infatti prospettati secondo opposte modalità o non trovano soluzione». La ricerca –che trova pubblicazione in questa che si presenta come la prima monografia sull'artista –ha creato sin da subito non pochi problemi, in parte superati grazie alla verifica dei documenti e ad un attento spoglio bibliografico, che ha permesso di rintracciare testimonianze successive poco conosciute sull'artista, contribuendo a fornire un quadro più completo su questa personalità eclettica del Rinascimento veneziano. Infatti, è soprattutto attraverso la sua fortuna critica (cui questo lavoro dedica ampio spazio) che la figura di *Jacopo de' Barbari* (come lo chiama il Michiel) sembra acquistare rinnovato vigore e fuoriuscire dal panorama «assai nebuloso» che lo ha sempre contraddistinto: fortunatamente che qui è «intesa non come successione di diverse opinioni ma come fondante momento di snodo, di possibile soluzione di singoli problemi, di variegato telaio che contribuisce a delineare l'effettiva e non banale caratura del maestro». Proprio ad un primo dispiegamento di alcune questioni legate alla analisi della sua fortuna critica è dedicato il primo capitolo (*La fortuna*

critica di Jacopo de' Barbari: problemi di geografia artistica, pp. 1-15), che indaga con chiarezza e cognizione le prime indicazioni e le letture che si sono susseguite dal Cinquecento in poi, con momenti di alta concentrazione critica successiva, come l'Ottocento e il Novecento. Le tematiche privilegiate vanno dall'intenso e precoce dialogo con il Nord (supportato dai svariati soggiorni oltralpe dell'artista a partire dal 1500, al servizio di committenti e corti come quella di Margherita d'Austria a Malines; dalle citazioni in ambito nordico in svariati contesti; dal rapporto con Dürer), alla «sfortuna» critica che invece sembrainvestirlo in patria sin dal silenzio vasariano, dal rapporto con l'incisione italiana (Mantegna) e nordica (Schongauer e Dürer), al nesso «labile e poco risolutivo» Barbari-Bellini, fino ai richiami alla bottega di Alvise Vivarini, al Messina e al Lotto. Partendo dai dati più sicuri come la sua origine veneziana (già attestata da Michiel come da Dürer), lo studioso propone, inoltre, soluzioni ad alcune controversie attraverso una rigorosa verifica e contestualizzazione dei dati a nostra disposizione: comela data di nascita, per la quale viene suggerito il 1475, una data che sembra concordare con la cronologia individuata delle opere. Altre questioni di difficile soluzione riguardano, in primo luogo, «l'impossibilità di circoscrivere il suo stile entro i tranquillizzanti parametri di una "scuola regionale" e di ricondurre le opere fra comodi schemi consolidati». Proprio questa sua caratteristica analizzata insieme alla sua «precoce versatilità in ambito incisivo» (si veda la celebre *Veduta di Venezia*), riconosciuta in pieno già dal Kristeller (*Das Werk des Jacopo de' Barbari*, Berlin, 1896), induce lo studioso a riflettere maggiormente sulle origini del maestro e a ipotizzare un legame di parentela stretto con Georg Walch, celebre stampatore tedesco attivo a Venezia fra gli anni settanta e ottanta del Quattrocento (cap. 2: *Una traccia per le origini di Jacopo de' Barbari*, pp. 17-22). Il terzo capitolo (*Gli anni veneziani di Jacopo de' Barbari*, pp. 23-49, già

2apparso nel 2002 in forma di articolo in «Arte Veneta», 59, pp. 66-83) è dedicato, invece, alla questione del "caduceo", ovvero l'emblema utilizzato dall'artista per siglare le opere (soprattutto le incisioni), alla formazione in ambito veneziano e alla prima attività pittorica e incisiva. Altre problematiche sorgono in relazione alla «disgiunzione» esistente «fra l'attività grafica e quella pittorica che si manifesta a vari livelli e riaffiora in diversi momenti». Una discontinuità che si riflette anche nella scelta delle fonti figurative, che induce lo studioso a riconoscere due fasi distinte nell'attività pittorica del maestro: una prima "italiana" e una seconda (a partire dal 1500) più marcatamente "nordica". È a quest'ultima fase che è dedicato essenzialmente il quarto capitolo che si occupa del percorso figurativo dopo gli anni veneziani e che tenta di ricostruire il catalogo pittoricoed incisivo fortemente influenzato da modelli stilistici e tematici nordici

(*Dopo Venezia: il percorso figurativo*, pp. 51-59). A favore della ricostruzione di questa fase (a partire dal 1500 in poi), concorrono un «decisivo incremento dei dati a nostra disposizione»: dati generati dai suoi spostamenti e provenienti dai luoghi di soggiorno (come Norimberga, Wittemberg, Malines, Bruxelles e Anversa), come dai nomi dei committenti certificati da documenti d'archivio (l'imperatore Massimiliano, Federico il Saggio, Enrico V il Pacifico, Alberto di Brandeburgo, Filippo di Borgogna e Margherita d'Austria). Mentre il capitolo quinto riguarda le testimonianze di elogio da parte di umanisti e letterati nei confronti del maestro, un aspetto dimenticato dalla storiografia precedente sull'artista (1500-1508: *Jacopo de' Barbari fra gli umanisti*, pp. 61-68), il sesto e ultimo capitolo si occupa della fortuna letteraria di Jacopo de' Barbari nel decadentismo, «un filone» come osserva Ferrari «fino ad ora trascurato ma non privo di allusioni, menzioni, spunti critici (alternati a fraintendimenti) relativi all'artista» (*La fortuna di Jacopo de' Barbari nel decadentismo*, pp. 69-78). Segue l'accurato catalogo delle opere che costituisce un punto di riferimento essenziale per gli studiosi, dove trovano una convincente collocazione i dipinti (come il problematico *Commiato di Cristo dalla Madredella* Galleria Franchetti, il discusso *Ritratto d'uomo con la Coppia di nudi* di Berlino, la celebre *Natura morta* di Monaco, datata e firmata), le incisioni su rame, le xilografie, i disegni, le opere già attribuite. Concludono gli apparati: un regesto, una utilissima appendice documentaria che raccoglie le trascrizioni di tutti i documenti relativi al maestro e l'aggiornato (e impressionante) corpus bibliografico di riferimento.

Recensione a *Donne d'arte. Storie e generazioni*, a cura di Maria Antonietta Trasforini, Meltemi Editore, 2006, 236 pp.

With the book Donne d'arte. Storie e generazioni ten female italian scholars analyze from various points of view the role of female artists in the history of Italian culture.

Fin dai primi anni Settanta in America e in Europa prende avvio la ricerca sul tema delle donne artiste, promossa e condotta da studiose di vari settori disciplinari e, naturalmente, storiche dell'arte. E' con Linda Nochlin, agli albori del 1973, con i suoi allarmati interrogativi sull'assenza delle donne nei racconti di storia dell'arte, che prese avvio una prima fase di studi tesa a riconferire la legittima rilevanza a figure femminili del passato da sempre ignorate; qualche anno dopo (1979) fece eco dall'Inghilterra la voce di Germaine Greer mentre negli anni Ottanta (1981) con Roziska Parker e Griselda Pollock la questione delle costruzioni di genere - ossia l'insieme delle strutture culturali del maschile e del femminile nella società - appariva già nella sua complessa natura di fenomeno proteiforme.

Su questo terreno scosceso per molti versi e ancora privo di un saldo sostrato teorico, si innesta il libro curato da Maria Antonietta Trasforini che prende vita da una serie di conferenze sulla presenza delle donne nell'arte, dal titolo *Donne arte: visibilità e memoria*, promossa dall'Udi (Unione Donne Italiane) e dalla Casa delle Donne di Pesaro, svoltesi nell'arco del 2004. Un taglio sociologico accomuna i vari interventi che, benché scaturiti da esperienze, generazioni, siti ed attività diverse, lasciano trapelare, in quanto riflessioni sul tema, l'intenzione della curatrice di rendere il ruolo delle donne nell'arte un oggetto di studio sistematico anche in Italia ma altresì di adottarne il punto di vista di genere per riscrivere una storia socio-culturale finora parziale e "a senso unico". Un primo passo in tale direzione era già stato mosso da Maria Antonietta Trasforini qualche anno fa con la pubblicazione del volume *Arte a Parte. Donne artiste fra margini e centro* (Milano, FrancoAngeli, 2000) e con l'attività di curatela nell'ambito dell'ormai XII edizione della ferrarese Biennale Donna, organizzata dall'Udi di

Ferrara in collaborazione con la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea della stessa città.

Funzionalmente diviso in due parti, il volume è attraversato da un gran numero di protagoniste e co-protagoniste, mai solo semplici comparse, che, da altrettanti ambiti di provenienza, rivestono gli alterni ruoli di storiche-contemporanee-narranti, artiste, imprenditrici, mogli e figlie-narrate, intessendo una fitta trama di corrispondenze fra interpreti. La prima sezione, indicativamente chiamata *Storia/Storie dell'arte*, volge lo sguardo al passato nel tentativo di rimarcare, sfruttando una nuova e consapevole cognizione di sé, l'impellente necessità di ridare voce e visibilità a chi, fino a tempi recenti, è rimasta "a parte".

Alle artiste futuriste è dedicato l'intervento di Lia Giachero utile a dimostrare quanto le strutture mentali dei primi decenni del Novecento ancora non fornissero a queste donne, capaci di creare e di scendere in campo nello schieramento di uno storico movimento d'avanguardia, gli strumenti utili ad identificarsi in un concetto di genere, plasmate dal complesso e apparentemente ambiguo ruolo di cui il movimento marinettiano rivestì le proprie donne. Alla luce della vasta risonanza culturale ed artistica riconosciuta oggi alla loro cospicua presenza in queste fila, a partire dalla pubblicazione del 1982 di Claudia Salaris (*Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909-1944)*) fino al fondamentale contributo di Mirella Bentivoglio e Franca Zoccoli del 1997 (*The Women Artists of Italian Futurism. Almost lost to History*), risultano di particolare interesse i saggi di Sabrina Spinazzè, Elena Pontiggia ed Anty Pansera, illuminanti per comprendere come le donne abbiano saputo affrontare e valorizzare lo "spazio" in cui coercitivamente vennero ghettonate fino agli anni Cinquanta. E' proprio il concetto di spazio ad essere indicato dalla curatrice stessa nell'*Introduzione* come tema chiave nell'analisi dei diversi contributi, una sorta di filo rosso che, assumendo via via accezioni diverse, propone un sempre valido punto di riferimento interpretativo. Spazio "pubblico" come raggiungimento di un percorso che muove dagli spazi privati riservati alle donne di fine Ottocento, quando Berthe Morisot e Mary Cassatt erano indotte a dipingere per lo più ambienti loro accessibili connotandoli sulla tela di misogine demarcazioni; o "spazio della tutela" dell'Associativismo femminile durante il Ventennio, quando le potenziali eversive del gruppo femminista vennero forzatamente convogliate negli argini della politica fascista; o ancora passaggio da uno spazio domestico ad un ambiente imprenditoriale come Anty Pansera delinea sottolineando le capacità delle artiste/artigiane di primo Novecento.

Sabrina Spinazzè si inserisce in questo quadro ripercorrendo i momenti principali della valorizzazione dell'attività intellettuale e artistica femminile nel periodo fascista: ne individua gli organi costitutivi, i piani di azione e le

fondamentali figure di riferimento attive nell'illusoria partecipazione ad una vita pubblica ad appannaggio, allora, esclusivamente maschile. E' lo spazio di un singolare compromesso quello in cui indaga la Spinazzè, il campo d'azione che donne come Maria Castellani, Antonietta Paoli Pogliani e Adriana Apolloni hanno ritagliato, sotto il vessillo dell' A.N.F.D.A.L., fra una ferma volontà di partecipazione al lavoro e alla cultura e l'immolarsi all'imprescindibile funzione riproduttiva nel nucleo familiare. Se per la lettura di questi contributi non si è reso finora urgente il ricorso a specifiche opere, con l'intervento di Elena Pontiggia lo sguardo sull'arte si fa più preciso e mirato a singole personalità tutte riconducibili a determinati movimenti o tendenze ascrivibili agli anni fra le due guerre, mai soggetti artisticamente isolati. Nello studio di artiste come Edita Broglio, Paola Consolo, Antonietta Raphael, Carla Badiali, Maddalena Nodari e Genni Mucchi - alcune delle quali presenti nella recente retrospettiva tenutasi a Roma presso la Galleria Cortese & Lisanti dal titolo *Donne d'arte. Pittura a Roma da Antonietta Raphaël Mafai* a Giosetta Fioroni - si richiede l'utilizzo da parte del lettore di quegli stessi strumenti d'analisi contestuali e sociologici atti ad indagare il contesto d'azione secondo direttive di genere.

La seconda parte del testo, intitolata *Arte relazionale e narrazione*, si fa dinamica e decostruttiva. Dopo uno sguardo rivolto al passato e finalizzato ad un faticoso recupero del dimenticato, ora si parte da un'affermazione femminile in campo artistico ormai assodata ed universalmente riconosciuta, documentata dalla metà degli anni Ottanta, ad esempio, dalla rivista tedesca «Kapital» nell'annovero di un numero sempre più consistente di donne all'interno della propria *Kunstkompass* annuale. Gli interventi delle autrici che ritroviamo in questa seconda sezione, Laura Iamurri, Emanuela De Cecco, Giorgina Bertolino ed Annalisa Cattani, non si soffermano però su questo dato comprovato e statico ma stimolano l'attenzione del lettore nei meandri di un percorso finalizzato a sviscerarne i molteplici fattori costitutivi all'insegna del concetto di "relazione". Naturalmente non vengono presentati con una pretesa esaustiva ma si propongono come brevi compendi dotati di una professionale impostazione teorica concepita come fonte di inevitabili riflessioni critiche.

Il contributo forse più emblematico ai fini della comprensione di un tale pensiero è il testo di chiusura di Emanuela De Cecco per la volontà di rendere palpabile ciò che il contesto, inteso come insieme delle "ragioni complesse che stanno attorno all'arte come pratica..." può determinare. L'autrice estrapola dal proprio libro di conversazioni con diciannove artiste, chiamate ad esporre alla mostra *Non toccare la donna bianca* tenutasi presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino dal settembre 2004 al gennaio 2005, alcune parti

significative. Sono narrazioni che si svolgono “a margine di una mostra” ma che ne risultano parte integrante e fondamentale in quanto riflessioni non sull’oggetto artistico quanto piuttosto sul fare arte. Le protagoniste provengono per lo più da paesi in cui la situazione socio-politica risulta difficile, Bosnia, Sudafrica, Brasile e Russia, ed imprime tracce ben riconoscibili nello svolgimento di una pratica che risulta particolarmente intaccata in condizioni di negatività. Il contesto, termine da considerare veramente nella sua accezione più ampia, dall’ambito familiare a quello geo-politico, le scuote ispirandole oppure le paralizza e disorienta, le spinge ad andarsene e a tornare, ma sempre emerge come variabile attiva influenzando anche sulla ricerca di una propria identità in termini di appartenenza o estraneità rispetto ad un movimento, un linguaggio artistico, una famiglia. Testimonianze dunque che mostrano il delinarsi di questa in relazione a variabili molteplici ed ineludibili che fanno della donna un soggetto storico cui riferirsi per misurare le distanze fra le diverse società. Distanze e difformità che la De Cecco, in veste di critica e curatrice, sa di dover trasporre e trasmettere in assetti fruibili dove trovino adeguati spazi per esprimersi e mettersi a confronto.

Tutti i messaggi di questa seconda sezione del volume emergono altresì da una contrapposizione, da un incontro, da un accostamento di entità di cui necessariamente si frantumano i confini per poi riabbozzarli secondo nuove conquiste fatte sul campo dell’indagine socio-artistica e basate su una nuova autenticità dei rapporti. Le prime demarcazioni ad essere abbattute riguardano le figure del critico d’arte e dell’artista stesso tramite un imprescindibile richiamo ad *Autoritratto* di Carla Lonzi (Bari, De Donato Editore, 1969). Laura Iamurri propone infatti un’accurata analisi dei concetti fondamentali che informarono questa scardinante pubblicazione artistica alla luce di alcune personali annotazioni dell’autrice in un diario, per lo più successive al ‘69, funzionali alla ricostruzione di un pensiero e di un contesto eversivi. La volontà di ridimensionare lo spazio e l’autorità concessa da sempre al critico d’arte per dare una soddisfacente risposta alla domanda che assillante si affacciava al pensiero di Carla Lonzi - l’artista chi è? - sposta nettamente lo sguardo, nel continuo fluire di voci degli intervistati, dall’opera all’individuo. Non che dell’arte ci si dimentichi ma, come in una sorta di enorme preterizione, focalizzando l’attenzione su altro, divagando e sfuggendo, ciò che conta emerge in tutta la sua pregnanza. Una richiesta di complicità dunque di cui si deve registrare un fallimento alla cui permanente amarezza si aggiunge la sconfitta nel campo del femminismo ma che porta ancora l’autrice, nell’81 (testo senza titolo in *Identité italienne, L’Art en Italie depuis 1959*, Paris, Centre Georges Pompidou-Firenze), a scrivere di sé.

Lo strumento dell'intervista in campo artistico risulta protagonista anche nello studio di Giorgina Bertolino: condotte per una collana di cataloghi espositivi della Luigi Franco Arte Contemporanea di Torino, le domande vengono formulate ad artisti italiani del secondo Novecento, equamente divisi fra maschi e femmine, e riportate nel testo scritto mantenendo la colloquialità del parlato, come Carla Lonzi già sperimentò scardinando anche le fondamentali regole di questo genere letterario. Concepita come mezzo di indagine comparativa l'intervista non delude mostrando emblematiche divergenze di genere in merito a fondamentali questioni artistiche fin dagli esordi: opera o lavoro? Una distanza semantica che riflette dissimili approcci relazionali al mondo dell'arte ma che svela retaggi filosofici che fanno capo ad Hanna Arendt (*The human condition*, The University of Chicago; trad. it. *Vita Activa*, Milano, Bompiani, 2004) e focalizza l'attenzione su un nuovo indiscusso protagonista del modo artistico femminile di fine Novecento: il corpo. Una fisicità in repentino mutare, che trae linfa vitale dalle conquiste del femminismo, si fa protagonista del quotidiano e di tante performance. Ancora demarcazioni che vengono abbattute, ancora nuovi contorni che, più flessibili, si ridisegnano. Non sempre fonte di serene riflessioni, infatti, ma spesso rivelatore di ancestrali tormenti interiori, come nelle famose installazioni di Marina Abramovich, il corpo assume significato in rapporto ad una nuova fondamentale variabile, lo sguardo. Sguardo di chi guarda ma anche di chi è guardato - performance VB52 nella mostra al Castello di Rivoli di Vanessa Beecroft, analizzata nel primo saggio di Emanuela De Cecco - veicolo e cemento di nuove relazioni.

Naturalmente in tale contesto elemento demiurgico risulta il pubblico e lo spazio pubblico ormai invaso e pionieristicamente occupato da donne artiste: Annalisa Cattani esplora, artista lei stessa, alcuni esempi di Public Art nei lavori di Elisa Vladilo, Eva Marisaldi, Mili Romano, Sabrina Muzzi e Adriana Torregrossa, per dare prova del nuovo assetto dell'arte contemporanea cui non è più consono allineare l'aggettivo "femminile" in quanto specificazione superflua nella comprensione dell'opera. I lavori di queste artiste italiane vengono presentati per essere letti nella loro carica concettuale, nel loro apporto alla ricerca artistica degli ultimi anni, nella capacità di utilizzare tutti gli strumenti oggi possibili per l'espressione di concetti universali.

Review of Inland Empire, the recent surrealist movie directed and co-produced by the visionary David Lynch.

Inland Empire è una regione della California meridionale, un'area metropolitana situata a est di Los Angeles e comprensiva delle contee di Riverside e San Bernardino. La caratterizza un accentuato urban sprawl, ossia un'espansione suburbana incontrollata e prevalentemente non pianificata. Dunque un impero congestionato, affollato, inquinato.

INLAND EMPIRE, invece, è la sua versione maiuscola, la sua trasfigurazione, la sua metamorfosi kafkiana. E' una striscia di confine, una sottile soglia oltre la quale la comune realtà delle cose è destinata ad infrangersi per dare spazio a qualcosa di differente. Un qualcosa che – ciononostante – dalla realtà stessa prende le mosse, affondando le radici nella parte più torbida di essa per succhiare, ingorda, nuova linfa vitale.

INLAND EMPIRE è l'impero della mente. E' l'ultimo incubo di David Lynch.

Paranoico, onirico, criptico. Un'esperienza visiva che intende trascinare lo spettatore giù per un abisso negando ad esso ogni appiglio. Si scivola, si precipita, si urla, ma nulla viene concesso: si è saliti sul vagoncino di una giostra impazzita che prosegue imperterrita la sua cieca corsa. E tutto ciò che scorre davanti agli occhi non può essere capito, memorizzato o analizzato, ma solo intuito. L'impero della mente svela così il suo primo e fondamentale paradosso: le immagini non parlano alla mente, non chiedono di essere registrate o decodificate; esse mirano direttamente al torace, con l'intento di mozzare il respiro, di opprimere i polmoni, di chiudere lo stomaco. O forse neppure questo: magari non c'è alcun proposito nei confronti dello spettatore, ma solo la volontà di condividere la propria visione allucinata.

Eppure si rende necessaria una precisazione. Lynch è comunemente definito un visionario, ma è anche – e soprattutto – un regista. E INLAND EMPIRE è, a tutti gli effetti, un film. Si potrebbe anche aggiungere: semplicemente un film. E questa affermazione è rivolta, innanzitutto, nei confronti di quei detrattori che fondano le proprie critiche su argomentazioni, sì, di facilissima presa ("non si capisce... non c'è trama...") ma – ahinoi – di fragile fondamento. Il fatto che un film sia stato realizzato senza partire da uno script, ma buttando giù di volta in volta le singole

scene per poi girarle in modo disorganizzato senza l'idea – e il conforto – di sapere dove si stia andando esattamente, è un voler tornare ai primordi del Cinema, un voler attingere alla sua fonte primigenia. In un panorama cinematografico bolso e asfittico, in cui le produzioni sembrano venerare il solo Dio Remake ("Prese il pane e i pesci e li moltiplicò..."), in cui le sceneggiature ripropongono sempre il medesimo schema finendo col provocare un imperituro senso di déjà vu, in cui è, primo fra tutti, il potere pubblicitario a decretare il successo di un film, la volontà di compiere una rottura e di andare, per una volta, contro tendenza è quello che si definisce una sana boccata d'aria. Nel Cinema, del resto, si vuole non tanto raccontare delle storie, ma far vivere quelle stesse storie allo spettatore. Quando il treno arrivò alla stazione di La Ciotat, il pubblico non si rallegrò dell'efficienza del proprio sistema ferroviario, ma si spaventò credendo che la locomotiva muovesse contro di loro: fu un'emozione, non un fatto¹. E' forse la più banale delle definizioni, ma il Cinema è la fabbrica delle emozioni: è un lavoro artigianale, noioso e tecnico finalizzato ad architettare le più artificiali delle emozioni, ma confezionate così bene da apparire del tutto genuine.

Considerando la sua intera produzione, Lynch è dunque un cineasta a tutti gli effetti. E il fatto che la presunta trama di INLAND EMPIRE prenda le mosse da Hollywood, proprio dal set di un remake, e ruoti attorno alle vicende della sua attrice protagonista (Laura Dern) – una donna in pericolo che si trova a vivere una, cento, mille identità diverse – è la riprova di quanta precisione, di quanta consapevolezza machiavellica ci sia nell'operato di Lynch. La critica al sistema Cinema arriva diretta, ed è forse il messaggio più facilmente intelligibile di tutta la pellicola. Lynch è un regista che riflette sul Cinema e su come lo si debba fare; gioca con gli intrecci e con le suggestioni che solo una dimensione artificiale è in grado di generare. Verità e finzione si inseguono l'un l'altra, si sovrappongono, si confondono fino ad annullare ogni linea di demarcazione. Il set diventa la realtà, la realtà il set. Ed in questo turbinio vengono stravolti anche i piani temporali, così che passato, presente e futuro finiscono con l'intersecarsi ineluttabilmente l'un con l'altro, in un surreale gioco di scatole cinesi.

Dunque, se INLAND EMPIRE è certamente un film e non pura video arte, e se non è la mancanza di una comprensibile struttura narrativa a costituire oggetto di critica, che cosa in realtà non convince nell'opera di Lynch? Sì, perché a livello cinematografico qualcosa, in effetti, non sembra funzionare. Ed è qualcosa che non può passare inosservato.

Manca la perdita di coscienza dello spettatore, quello straordinario abbandono che ci fa dimenticare lo schienale rigido della sedia, le chiacchiere della fila dietro o il fastidio di un bracciolo condiviso con un estraneo. Per tutta la proiezione

non si perde la consapevolezza di essere all'interno di una sala cinematografica e di trovarsi di fronte ad un film di David Lynch. Le sensazioni – seppur così sapientemente architettate attraverso inquadrature, montaggio, dialoghi – non arrivano se non a sprazzi e in maniera discontinua. Quell'intento di colpire allo stomaco, di opprimere lo spettatore, di stupirlo ed emozionarlo, esiste, c'è, lo si vede, ma si infrange contro una barriera invisibile alzata tra schermo e platea. Il film è dentro ad una campana di vetro: lo vediamo, ne intuiamo le potenzialità e possiamo solo immaginare, ma manca quell'efficacia, quell'impatto che aveva caratterizzato Mulholland Dr., precedente pellicola lynchiana, che senza raccontare alcunché arrivava forte e diretta, senza alcun compromesso.

Perché la magia questa volta non riesce? E' la sensazione di trovarsi davanti ad un gioco che si ripete? Forse. E' la pecca di un regista che ha indugiato troppo nel proprio ego? Forse. Ma forse è ancora il Cinema a poter dare una risposta, o quanto meno uno spunto di riflessione: per la prima volta con INLAND EMPIRE, infatti, Lynch ha rinunciato alla pellicola optando per il mezzo digitale. Un fatto certamente importante, spia di una rivoluzione in atto nel mondo della cinematografia che spinge verso quella che potremmo chiamare la democratizzazione dei mezzi di produzione. Ma simile tradimento da parte di un autore celebre per le sue capacità di evocare e suggestionare attraverso le sole immagini ha prodotto inevitabili ripercussioni. Le scene per quanto inquietanti (prima fra tutte la sit-com degli umani con testa di coniglio) sono alla fine meno profonde, meno avvolgenti, meno penetranti e il digitale introduce nella riflessione metacinematografica di Lynch un elemento di disturbo, perché offre un linguaggio differente e ancora acerbo per poter tradurre tutto ciò che il suo Cinema vorrebbe esprimere. Forma e sostanza non trovano così una sintesi adeguata².

INLAND EMPIRE è Cinema rinchiuso in una teca di vetro. E' Cinema che resta opaco e brilla di una luminosità che possiamo solo intuire. E' una torta appetitosa che rimane nel carrello dei dolci: vorremmo allungare la mano per poter prendere la nostra fetta, ma siamo troppo distanti.

E così rimaniamo affamati, fermi a contemplare ciò che ci viene negato. Con l'impressione, in fondo, di subire un'immeritata ingiustizia.

- 1 *L'arrivo del treno alla stazione di La Ciotat*, Louis Lumière (1895). Ma lo stesso Louis non credeva nell'avvenire della propria invenzione e la utilizzò principalmente per girare scene d'attualità e documentari. La realtà, quindi. Il vero. Per la fantasia e l'immaginazione bisognò aspettare Georges Méliès.
- 2 Sintesi che, altrove, pare essere invece pienamente raggiunta: basti pensare a *Collateral* di Micheal Mann, girato per l'80% in digitale.



Fig. 1: Louis Le Nain, *Le repas du paysan*. Parigi, Louvre.

Fig. 2: René Magritte, *La Lumière des coïncidences*. Dallas, The Dallas Museum of Art.

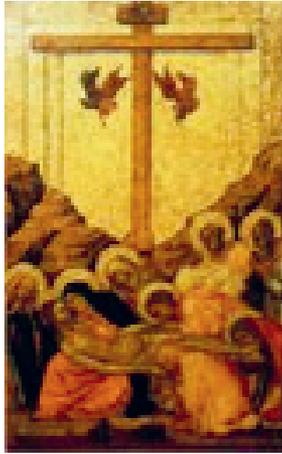


Fig. 1: Lippo di Benivieni, *Deposizione dalla croce*. La Spezia, Museo Amedeo Lia.

Fig. 2: Jacopo Carucci detto il Pontormo, *Autoritratto*. La Spezia, Museo Amedeo Lia.



Fig. 1: Antoine Wiertz, *Longchamp à la Villa Borghese*, 1834-1835.
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Fig. 2: Gustaf Wappers, *Boccace lisant le Décameron à la reine Jeanne de Naples*, 1849.
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

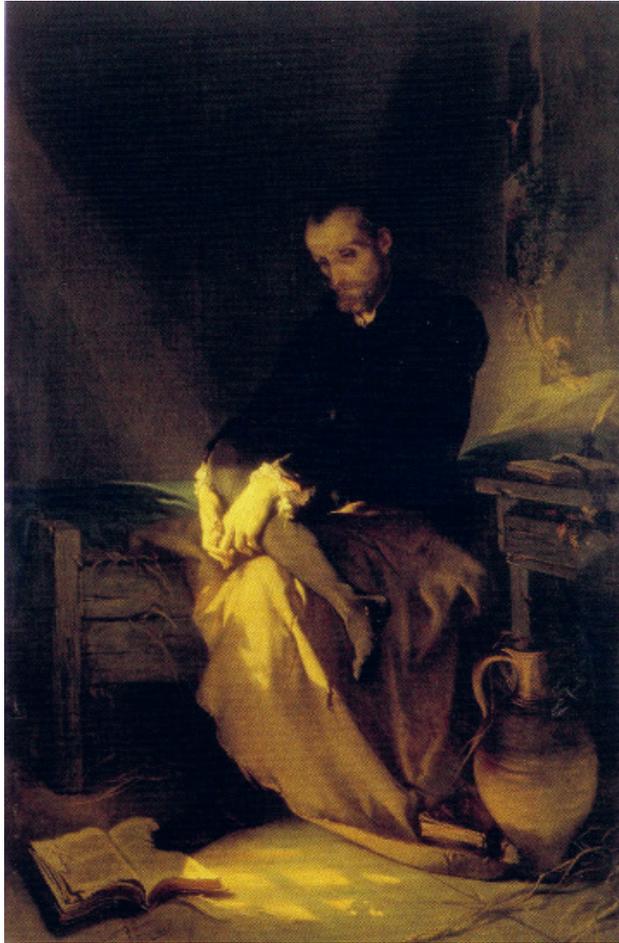


Fig. 3: Louis Gallait, *Le Tasse dans sa prison*, 1853.
Saint-Petersbourg, Ermitage.



Fig. 1: Desiderio da Settignano, *Cristo Bambino*.
Washington, National Gallery of Art, Kress Coll.

Fig. 2: Desiderio da Settignano, *Pietà*, part. del Tabernacolo del Sacramento.
Firenze, San Lorenzo.



Fig. 1: Gonçal Peris Sarria, *Vera immagine della Vergine*. Valencia, Museo de Bellas Artes.



Fig. 2: Joan Reixach, retablo con *Storie della Passione*. Valencia, Museo de Bellas Artes.

Fig. 3: Vicent Macip, *Madonna col Bambino, san Giovannino e angeli con gli strumenti della Passione*. Valencia, coll. priv.

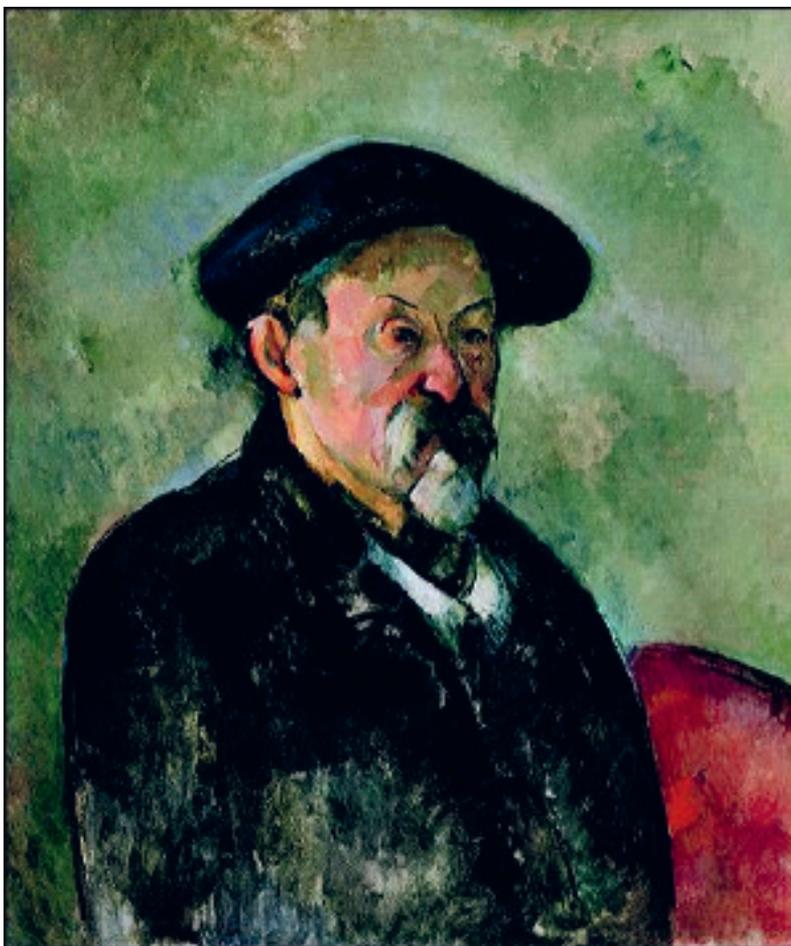


Fig. 1: Paul Cézanne, *Autoritratto con berretto*, 1873-1875. San Pietroburgo, Ermitage.



Fig. 2: Paul Cézanne, *Natura morta con ciliegie e pesche*, 1883-1886.
Los Angeles, County Museum of Art.

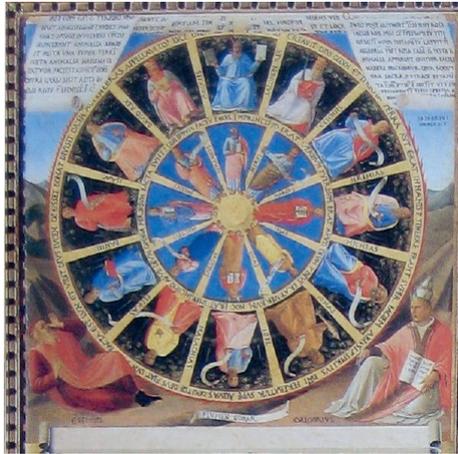


Fig. 1: Beato Angelico, *Rota in medio rotae*, part. dell'Armadio degli Argenti. Firenze, Museo di San Marco.

Fig. 2: Beato Angelico, *Cristo incorona la vita eterna*, part. dell'Armadio degli Argenti Firenze, Museo di San Marco.



Fig. 1: Jacopo de' Barbari, *Commiato di Cristo dalla Madre*, 1498-1499 c., olio su tavola.
Venezia, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro.



Fig. 2: Jacopo de' Barbari, *Veduta di Venezia*, 1500, xilografia (stampata su sei fogli).
Venezia, Museo Correr.



Fig. 1: Vanessa Beecroft, *VB 52*, 2003, performance, Castello di Rivoli.

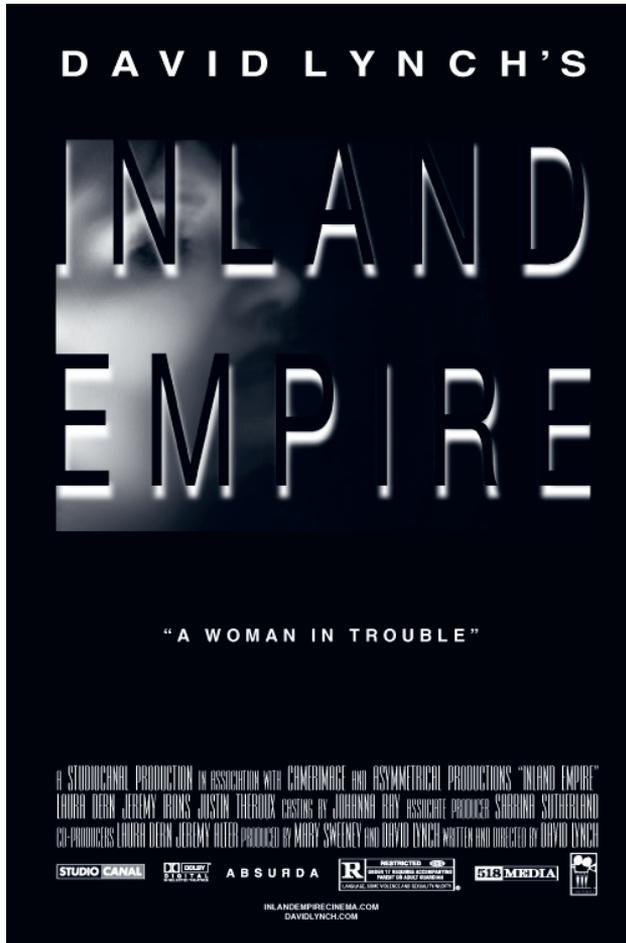


Fig. 1: La locandina del film.