


Predella journal of visual arts, n°3, 2004 

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

Redazione / Editorial Board: Chiara Balbarini; Novella Barbolani; Elena Carrara; Gerardo de Simone; Antonella Gioli; Eva Marinai; Nadia Marchioni; Silvia Pagnin; Raffaella Pastore; Chiara Savettieri

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

A drawing by Michelangelo depicting the Addolorata was presented by Colnaghi at the 22nd Biennale dell'antiquariato in Florence. One of the very few drawings by Michelangelo still in private hands, the drawing could be part of a series of bozzetti made between 1495 and 1505.

È un rettangolo di pochi centimetri quadrati il foglio che racchiude l'*Addolorata* di Michelangelo, avviluppata nelle pieghe di un pesante mantello e dal volto quasi completamente occultato. Del disegno (26 x 16,4 cm), eseguito a penna con inchiostature marroni, si era già parlato nel luglio scorso quando Jean-Luc Baroni per conto di Colnaghi riuscì ad aggiudicarsi il foglio all'asta londinese di Sotheby's per 19 miliardi di lire.

Il foglio è stato da poco esposto da Colnaghi alla XXII Biennale dell'antiquariato che ha appena chiuso i battenti. Reperito fortunatamente dall'esperto di Sotheby's, Julien Stock, nella biblioteca di Howard Castle, splendida dimora dello Yorkshire proprietà dei conti di Carlisle, il foglio è stato a Firenze in temporanea importazione ed era naturalmente in vendita. Difficile per le istituzioni italiane farsi avanti, vista l'entità dell'esborso che dovrebbe raggiungere i venticinque miliardi mentre è probabile che l'opera resti in Gran Bretagna come lasciano pensare le trattative, precedenti all'asta, con la National Gallery of Scotland, interessatissima all'acquisizione dell'opera.

Tra i pochissimi disegni di Michelangelo ancora in mano privata, il piccolo capolavoro grafico potrebbe essere riconducibile a un nucleo di bozzetti per figure di grandi dimensioni realizzate dall'artista tra il 1495 e il 1505 e dunque appartenere ad una rara fase giovanile. Che sia di Michelangelo pare che non vi sia alcun dubbio mentre, pur non potendolo riferire ad opere certe, è improbabile che si tratti di una "Addolorata". A confermare l'importanza del disegno già nel Cinquecento interviene l'esistenza di una copia a sanguigna (Parigi, Louvre), eseguita dal fiorentino Francesco Salviati. In seguito il foglio dovette perdere l'originaria attribuzione e nel Settecento lo ritroviamo nella collezione di un noto ritrattista e conoscitore britannico Jonathan Richardson il cui marchio di collezione appare nel foglio in basso a destra.

Quando nel 1747 la collezione Richardson di disegni e stampe fu venduta all'asta a Londra il disegno, ancora senza paternità, fu comprato da Henry

Howard per arricchire la dimora dove stava formando una discreta collezione. E nella biblioteca di Howard Castle è rimasto fino a pochi mesi fa quando sfogliando un album di disegni, per lo più di nessun valore, si “riscoprirebbe un inedito” capolavoro.

Ma tra le sfarzose stanze di palazzo Corsini guarnite dalla *mise en scène* di Pier Luigi Pizzi si nasconde un'altra sorpresa, una importante scultura cinquecentesca che faceva parte della decorazione statuaria della villa di Protolino, magnifica residenza di Francesco I de' Medici. All'eccezionale ritrovamento del marmo rappresentante *Fauna che munge una capretta*, opera dello scultore fiorentino Valerio Cieli (1529-1599), è legata una rocambolesca vicenda che ha visto protagonisti il mondo dell'antiquariato e una cordata di studiosi.

La scultura è comparsa in giugno un'asta parigina di opere contemporanee ed è stata riconosciuta dal professor James Holderbaum che si è subito messo in contatto con alcuni studiosi fiorentini. Il campo d'azione si sposta dunque a Firenze dove le telefonate si fanno fittissime ma è troppo tardi perché gli enti pubblici possano fare qualcosa. La scultura viene battuta e finisce da un antiquario del quartiere parigino del Marais. Ma il meccanismo è ormai scattato e nel culmine dell'estate, l'ignaro antiquario viene tormentato fino a che non comunica il nome del compratore che a sua volta viene costretto a sospendere ogni trattativa. Alla fine la vicenda si risolve con la promessa dell'esposizione della scultura alla prossima mostra dell'antiquariato presso lo stand di Maurizio Canesso.

La scultura in marmo bianco, acefala, rappresenta la divinità leggermente chinata in avanti che accenna ad un leggero movimento rotatorio mentre munge una capra, anch'essa mancante della testa e delle zampe, dalla quale doveva sgorgare l'acqua. L'antica dea latina Fauna, figlia o moglie o sorella di Fauno e per metà capra, si accompagna con questi animali associati al significato di abbondanza. Assieme ad altre sculture il marmo di *Fauna* faceva parte della decorazione delle fontane del giardino di Pratoline, una ferita ancora aperta per chi si occupa di storia distruzione dell'intero complesso architettonico e del parco, e per la dispersione di gran parte de parte recuperata e oggi collocata nel Giardino di Boboli.

La scultura è accompagnata da un'ottima documentazione a partire dalla visita di Montaigne alla villa, seguita dalla descrizione nel *Riposo* di Raffaello Borghini del 1584 dove si narra di come il Cieli eseguì per il «Gran Duca Francesco una Satira di marmo, che munge una pecora, e dalle poppe esce l'acqua in cambio di latte (...) le cui figure sono nella meravigliosa villa di Pratoline». È ancora citata da Francesco de' Vieri nel 1586, mentre nella «Descrizione della R. Villa, Fontane, e Fabbriche di Pratoline» di G.B. Sgrilli è accompagnata da un'incisione del più

importante grafico fiorentino del Seicento, ovvero Stefano della Bella, che la inquadra di profilo.

In presenza di un così importante documento di quella che fu una delle ville principesche per eccellenza – dove lavorarono i protagonisti della cultura fiorentina del tempo come il Giambologna, Vincenzo Danti, Valerio Cieli e Bartolomeo Ammanniti mentre il Buontalenti fu ideatore e regista dei complessi meccanismi di giochi d'acqua e automi che animavano il parco –, l'augurio di alcuni studiosi, cui si deve la temporanea presenza del marmo del Cieli a Firenze, è che questo ritorno non si limiti al breve momento dell'esposizione. In vista anche di un futuro Museo di Pratoline, dove dovrebbero essere convogliate tutte le sculture e i frammenti provenienti dalla villa, sarebbe importante deciderne l'acquisto per le collezioni fiorentine. Si tratta, infatti, di una scoperta considerevole che non solo arricchisce il corpus del Cieli ma che riconsegna a Firenze una testimonianza di ciò che fu il paradiso di meravigliose curiosità voluto dal taciturno e bizzarro principe Francesco.

The Rocca di Monticelli d'Ongina, near Piacenza, houses frescoes ascribed to the Bembo workshop. Unfortunately they are not very well preserved and the chapel is not easily accessible.

Con un articolo dal titolo *Problemi bembeschi a Monticelli d'Ongina*, apparso in «Arte antica e moderna» nel 1963, Arturo Carlo Quintavalle interveniva nella questione attributiva sorta intorno agli affreschi scoperti nel 1957, sotto l'intonaco del cucinotto, in uno degli appartamenti privati ricavati nella rocca di Monticelli d'Ongina (Piacenza).

La preziosa decorazione dell'ambiente, un tempo cappella privata di Carlo Pallavicino (m.1497), signore di Monticelli e vescovo di Lodi, è ormai concordemente riferita alla bottega bembesca – per l'impresa si è ipotizzata, in particolare, una collaborazione tra i fratelli Bonifacio e Benedetto – e datata agli anni immediatamente successivi la metà del XV secolo.

Visitare oggi questo incantato scrigno di eleganze cortesi, tra gli ultimi fuochi d'artificio di un gusto che sarebbe presto scomparso, è un'esperienza per più versi avvilente.

La rocca, che a dispetto dei profondi interventi subiti durante i secoli conserva intatto l'impianto quattrocentesco, si presenta in uno stato di avanzato degrado cui la parrocchia, che dal 1957 ha acquisito la proprietà dell'edificio, non è in grado di porre rimedio.

Per la cappella bembesca si pongono gravi problemi di accessibilità: l'apertura è rimessa all'impegno di un'associazione di volontari, disponibili soltanto la domenica mattina o, per le scolaresche, su appuntamento.

L'ingresso della stanza, per ragioni di tutela, è sbarrato da una lastra trasparente; uno specchio appoggiato alla parete opposta dovrebbe permettere di farsi un'idea degli affreschi nascosti allo sguardo diretto, ma è troppo piccolo e collocato goffamente, di modo che alcuni brani, come la *Vergine annunciata* dipinta in uno sgancio della finestra, impegnata in un dialogo muto con il bellissimo *Angelo* che la apostrofa dal lato opposto, attraverso lo spazio fisico dell'apertura, restano totalmente invisibili.

Da un confronto con una campagna fotografica realizzata quindici anni fa i colori degli affreschi, inoltre, sembrano essersi drammaticamente spenti, in

particolare nell'emozionante scena dell'*Ultima cena* dipinta sulla prete di fronte alla finestra, tradizionale nell'iconografia eppure veramente preleonardesca nel dialogo concitato che anima alcune figure.

Pochi anni fa, in occasione di una mostra lodigiana dedicata all'avvertito mecenatismo di Carlo Pallavicino, la cappellina di Monticelli è stata interamente scansionata per essere riprodotta nel percorso espositivo; neppure in quest'occasione, tuttavia, è affiorata l'esigenza di programmare interventi a favore dell'originale. È l'ennesima brutta prova di una cultura attenta soltanto all'evento spettacolare; gli appelli per la salvaguardia e la valorizzazione della famosa anomalia italiana del "museo diffuso", di un patrimonio culturale che si sottrae ai confini del museo tradizionale ottocentesca per dilagare nel territorio, sembrano sempre più lettera morta.

A selection of useful internet resources is available to art historians on the website of the Library of the Scuola Normale Superiore in Pisa.

Tempo fa ho avuto dalla biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa l'incarico di occuparmi della sezione del suo sito internet dedicata allo studio della storia dell'arte. Oltre a descrivere la collezione di storia dell'arte posseduta dalla biblioteca, ho provveduto alla realizzazione di una guida alle risorse liberamente disponibili in rete. Internet offre agli studiosi una vasta gamma di materiali utili all'indagine storico artistica, ma, vista l'enorme quantità di siti web che hanno a che fare con l'arte (si calcola che sia l'argomento che occupa maggior spazio in rete a livello mondiale), la rete risulta molto spesso un terreno impraticabile e insidioso, in cui i motori di ricerca presentano pari dignità siti ottimi o di scarsa affidabilità, sia dal punto di vista informatico che dei contenuti. Ogni tentativo di catalogare e indicizzare le risorse web per la storia dell'arte, se da un lato ha il pregio di facilitare la ricerca dell'utente, offrendogli informazioni e testi che la biblioteca non possiede, dall'altro risulta sempre un lavoro parziale (si pensi che ogni giorno si aggiungono in milioni di pagine in rete), relativo (in base al tipo di pubblico per cui si seleziona il materiale) e soggettivo (il selezionare giudica la validità e l'interesse di un sito non in base a standard prefissati, che per ora non esistono, ma secondo i propri parametri).

Ho scelto di suddividere in 9 categorie il materiale reperibile su internet, categorie denominate "Database, dizionari e enciclopedie" (opere generali, database di argomento storico artistico, glossari); "Database di immagini" (una delle maggiori esigenze dello storico dell'arte è riprodurre, scaricare in formato elettronico le opere studiate); "Cataloghi di biblioteche di storia dell'arte" (OPAC di importanti biblioteche italiane e straniere, di università o di altre istituzioni di ricerca storico artistica); "Periodici di arte su internet" (periodici esistenti solo sul web oppure versioni elettroniche gratuite di giornali e riviste); "Meta indici per la storia dell'arte" (portali dedicati agli strumenti utili per lo studio della storia dell'arte); "Documenti full-text" (Opera omnia di artisti e scrittori d'arte, libri interamente consultabili on line); "Associazioni ed istituzioni" (Ministero dei beni culturali e soprintendenze, istituzioni straniere etc.); "Arte in Toscana" (portali e siti

dedicati al territorio toscano, descrizione di restauri); “Mostre” (canali tematici in continuo aggiornamento che promuovono le mostre in Italia).

A queste pagine web (pubblicate il 7 giugno 2001 e aggiornate il 31 agosto 2001) verranno continuamente apportate modifiche e migliorie del personale della biblioteca della Scuola Normale, sono perciò graditi anche i vostri consigli e altre segnalazioni di siti interessanti... basta spedire una mail!

Elena Carrara

Tutti pazzi per Jackie, e la storia dell'arte? Scelte e compromessi nella gestione del più grande museo americano

According to the US-model, trustees play a key role within museum governance. They are responsible for meeting all expenses necessary to run the museum, but at the same time can have a say as far as the content of exhibitions is concerned. The Jackie Kennedy show at the MET museum is an example of this complicated relationship.

New York, estate 2001. Blake, i Nabis, la fotografia, la pittura cinese moderna, il design contemporaneo hanno dovuto cedere la scena alla First Lady d'America, ancora giovane e sempre più affascinante nella mostra *Jacqueline Kennedy: The White House Years. Selections from the John F. Kennedy Library and Museum* che il Metropolitan Museum of Art di New York le ha dedicato in occasione del quarantesimo anniversario del suo insediamento alla Casa Bianca accanto al marito John Kennedy. Che l'estate del Met sia stata dominata da Jackie è indiscutibile persino per chi ancora lo trova inaccettabile.

In mostra c'erano gli abiti indossati da Jackie durante la campagna politica del marito nel 1960, nei ricevimenti della Casa Bianca e nei viaggi in giro per il mondo: ottanta pezzi che lei stessa chiamava "state clothes", modelli di Givenchy, Chanel e soprattutto Oleg Cassini, che l'hanno resa famosa nel mondo e indelebile nella memoria degli Americani. Accanto agli abiti si potevano vedere documenti, lettere e fotografie, testimonianze dello stile che la First Lady infondeva in ogni aspetto della sua vita e che curava per trasmettere al mondo l'immagine di un'America sofisticata ed intellettuale. Jackie ha fissato le regole, non solo nell'abbigliamento, che generazioni di donne americane hanno cercato di seguire e copiare fino ad oggi.

Ed infatti al Met tenaci signore, che per l'occasione sembravano rispolverare il proprio look, si trascinarono dietro mariti inconsapevoli nella disperata ricerca del "ii floor", sede della *exhibition* e la meta più richiesta, seguita dal "Roof Garden", la terrazza panoramica, e della "Way Out" (da chi si perdeva nei meandri delle arti decorative!).

Il 30 luglio, giorno successivo alla chiusura della mostra, lo stendardo che dal 1 maggio aveva sovrastato la Main Entrance del museo sulla Fifth Avenue, è stato tolto di prima mattina, mentre gli abiti ed i documenti rapidamente imballati per essere spediti a Boston per un nuovo allestimento a partire dal 12 settembre. Il

silenzio delle gallerie del lunedì risuonava ancora più insolito se paragonato alla frenesia del pubblico delle ultime settimane.

Quasi tutti al Met avevano un aneddoto da ricordare. In molti hanno ricevuto telefonate da conoscenti dimenticati negli anni che chiedevano un pass per evitare l'attesa di oltre due ore, e, tutto, sommato, si dimostravano più dignitosi di coloro che simulavano un handicap per avere l'accesso prioritario! Mentre all'apertura i curatori della pittura moderna erano stati impressionati dall'afflusso eccessivo di persone nelle gallerie impreparate ad accoglierle; alla chiusura George Goldner, Chairman del Dipartimento di Drawings and Prints, esultava perché finalmente qualcuno poteva tornare a guardare le incisioni sulle pareti nascoste dalla fila di questi pellegrini.

Ma cosa effettivamente ha reso la mostra intollerabile, se non imbarazzante, per la maggior parte dello staff? Che tanta attenzione venisse riservato un soggetto così profano nel tempio americano dell'arte? Che le gallerie fossero ingombrate da un pubblico che metteva piede nel museo per la prima volta e che mai vi sarebbe tornato? Forse.

Dunque, se i curatori non vedevano la mostra di buon occhio, e lo stesso direttore Philippe de Montebello non nega di aver tirato un sospiro di sollievo alla chiusura: come è riuscita Jackie ad entrare al Met?

La mostra di Jacqueline Kennedy è l'esempio più chiaro del potere che in un'istituzione quale il Metropolitan hanno i *trustees*, ovvero coloro che contribuiscono alle spese e, di conseguenza, alla gestione del museo.

"The collections are held in trust by the trustees. The trustees, in turn, are responsible for meeting all expenses connected with conservation, education, special exhibition, acquisition, scholarly publications, and related activities, including security costs not covered by the City", spiega Philippe de Montebello in un opuscolo del museo. E, sempre per usare sue parole, se è vero che « how most people know and think about art is due to the work of curators » (« The Art Newspaper », giugno 2001, è vero anche che le battaglie che i curatori devono sostenere per difendere le loro scelte davanti ai trustees non sempre li vedono vincitori, ma destinati ad accettare (entro limiti di accettabilità salvaguardati dal direttore) una decisione che ha la sua ragione di essere nella donazione effettuata. La presenza dei *Trustees* ritorna nei nomi delle gallerie, nei cartellini delle opere, negli enormi mazzi di fiori che ogni lunedì eleganti signore dispongono nella Great Hall (rendendola più simile all'ingresso di un'ambasciata che di un museo)... oppure nella scelta di prendere un giovane redattore di moda, dargli la qualifica di Creative Consultant e mettere su una mostra! Quando ad influenzare la gestione sono personalità non strettamente addette ai lavori si può arrivare evidentemente alla famigerata « museums' implicit capitulation to public taste ».

Che sia quello del Met un pericolo diffuso? Scrive riguardo al MoMA l'artista Frank Stella su « The Art Newspaper » di maggio (traduzione su « Il Giornale dell'Arte » di giugno):

il gruppo di successo della leadership del museo si ritiene un impresario amministrativo e curatoriale che gestisce le mostre per le quali il pubblico merita di pagare. Ci si sente tranquilli nell'eguagliare i prezzi di entrata con quelli dei cinematografi di Broadway. Dopo tutto, per dirla con le parole di *Lowry* [direttore del MoMA], l'«arte è intrattenimento». Se l'arte è intrattenimento gli amministratori fiduciari dovrebbero sostituire Lowry con Michael Eisner [presidente della Disney]: gli piace l'arte e sa come fare soldi con l'intrattenimento. [...] La folle impresa del museo di dare la caccia a un pubblico più ampio desta qualche sospetto. Un numeroso pubblico pagante non rappresenta necessariamente il pubblico migliore per il museo. Gli artisti e gli appassionati d'arte che hanno realmente bisogno del museo per qualcosa che va ben oltre l'intrattenimento rappresentano il pubblico più importante e meritevole.

Ma il discorso va oltre. Non si volevano qui affrontare questioni di valore sul contenuto della mostra ed il genere del pubblico che è riuscita ad attirare, ma cercare di rendere i sottili giochi di potere e i compromessi che animano la vita del più grande museo americano. A riguardo posso concludere solo notando che le chiacchiere e le critiche che il Met si è attirato con la mostra di Jackie sono state assorbite nella garanzia del perfetto funzionamento del suo sistema.

New York, 11 Settembre 2001. « Just as medical insitutions provide healing for the body, cultural insitutions can help to heal the soul ». (Philippe de Montebello e David MCKinney, Direttore e Presidente del Metropolitan Museum of Art di New York).

For centuries, art and science have represented two apparently incompatible modes, although in reality they are linked by close and interdependent ties. The article offers a chronological overview of art and science's mutual relationship.

Sebbene abbia cercato di individuare un argomento che avesse una qualche attinenza con i contributi che compongono questo numero di *Predella*, e, non vi sono riuscita, quindi mi limiterò ad offrire alcune sporadiche considerazioni su un tema che da anni mi appassiona e che costituisce il filo rosso di quasi tutti i miei studi più recenti.

Arte e scienza, accumulate da finalità conoscitive e pratiche, hanno rappresentato per secoli due modi apparentemente inconciliabili, sebbene in realtà esse siano legate da vincoli stretti e interdipendenti. La scienza e la tecnica costituiscono infatti da sempre elementi intrinseci e imprescindibili del processo artistico, come testimonia l'etimologia del termine "arte": "tecne" in greco e "ars" in latino, ambedue con l'eccezione di "regola" che governa qualunque operazione umana.

Offrendo una panoramica storica di drastica sintesi, possiamo ricordare come l'antitesi tra arte e scienza, tra teoria e pratica, risalga ad Aristotele per il quale la scienza, pura contemplazione della verità, si basava su una ricerca disinteressata. Il filosofo greco escludeva così dal novero dei "cittadini", relegandoli a livello di schiavi, tutti coloro che si dedicavano alle pratiche meccaniche che rivestivano finalità utilitarie.

La connotazione tecnica-operativa che caratterizza ogni produzione artistica è stata particolarmente enfatizzata nel corso del Medioevo con una accentuazione della dicotomia tra arti meccaniche e arti liberali, confinando così quelle visive nella sfera dei "mestieri" e delle "arti meccaniche", in opposizione alle "liberali" che rappresentavano le scienze nobili del sapere.

È nel corso del Quattrocento che viene superata tale separazione, allorché nell'ambito della bottega alcuni pittori approdano – come focalizzato da Erwin Panofsky nel poco noto ma stimolante saggio *Artist, Scientist, Genius: Notes on the Renaissance Dämmerung*, 1962 – una raffigurazione rigorosa e precisa della realtà naturale, anticipando scoperte registrate più tardi dagli uomini di scienza.

È ancora in questo periodo che gli artisti elaborano – si pensi a Leon Battista Alberti – una concezione dell'arte che individuava nella prospettiva e nella teoria delle proporzioni un terreno comune con gli scienziati, come ben dimostra l'esposizione fiorentina *Nel segno di Masaccio*. Questo rapporto di interdipendenza tra speculazione teorica e operare pratico trova l'espressione più consapevole in Leonardo, per il quale le pratiche grafiche e pittoriche costituiscono addirittura validi strumenti per la conoscenza scientifica della realtà.

L'interscambio e la collaborazione tra sapere tecnico-pratico e sapere scientifico-teorico, cementati dallo sperimentalismo, che si affermarono a partire dagli inizi dell'età moderna, costituiscono uno degli aspetti più significativi della nuova cultura europea. Il fenomeno ebbe rilevanti ripercussioni anche nel mondo dell'arte. È sufficiente pensare al peso esercitato, a partire dalla metà del Cinquecento, dai trattati di arti meccaniche e di macchine sull'architettura, dai trattati anatomici sulla pittura e scultura, per non parlare dell'influenza della nuova visione microscopica esperita dagli Accademici Lincei, oppure quella delle teorie ottiche di Newton sulla produzione pittorica seicentesca e del primo Settecento. Emblematica, al proposito, la figura di Galileo Galilei, il cui pensiero e le cui scoperte incisero profondamente non solo sulle teorie d'arte, ma anche sulla produzione artistica contemporanea, tanto che l'amico Cigoli raffigurò la luna ai piedi della Immacolata Concezione in S. Maria Maggiore a Roma ispirandosi all'immagine osservata al telescopio dallo scienziato toscano. Tuttavia, è proprio nel corso del XVII secolo che, con l'affermazione da un lato della scienza sperimentale e dall'altro con l'elaborazione delle poetiche dell'immaginazione, dell'ingegno, del gusto e poi del sentimento, riprende vigore l'opposizione tra le due sfere.

L'illuminismo sostenne invece con forza l'esigenza di un rapporto più articolato tra arte e scienza, come denuncia la grande impresa dell'*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, Arts et des Métiers*, nel cui *Discours préliminaire* Diderot invitava gli artisti ad unirsi agli scienziati per produrre arti 'utili' all'umanità.

Spetterà invece al pensiero romantico, e quindi a quello idealistico, la riaffermazione di quel profondo divario tra arte e scienza che ha pesantemente gravato fino all'età contemporanea. John Ruskin sosteneva, ad esempio, la loro inconciliabilità, in quanto la prima, razionale, si occupa di cose pratiche e concrete, mentre l'altra, immaginativa, si rivolge allo spirito.

È col Novecento che si assiste ad un rinnovato dibattito sulla ricomposizione del rapporto tra arte e scienza teso al superamento delle cosiddette "due culture", secondo la fortunata definizione di Charles P. Snow (*Le due culture*, 1964), col rifiuto della concezione riduttiva dell'artista concepito come libero creatore e

dello scienziato imprigionato nelle pratiche ripetitorie della propria metodologia. Si deve infatti ai filosofi Max Horkheimer e a Theodor W. Adorno la riproposizione in chiave teorica di una nuova identificazione tra arte e scienza (*Dialettica dell'Illuminismo*, 1947), mentre Paul Feyerabend (*Scienza come arte*, 1983) ipotizza suggestivamente come nella scienza non si possa parlare di progresso, ma solo di successione di tecniche e valori, proprio come avviene per i vari stili artistici che si affermano nel tempo. L'analisi storica, sempre più agguerrita, ha da parte sua dimostrato e continua a dimostrare con vigore come l'interscambio tra arte e scienza non abbia mai cessato di esistere in forme più o meno evidenti, complicandosi con questioni di natura economica e sociale. Per quanto concerne l'età contemporanea è sufficiente pensare agli influssi esercitati da alcuni fenomeni scientifici su alcune poetiche delle avanguardie artistiche: da quello della psicanalisi sull'espressionismo a quello della fisica di Einstein sul cubismo, a quello della meccanizzazione sul futurismo, da quello della cibernetica sulla pop art, fino ai più recenti esperimenti di *video-art* e di arte al computer.

Un aspetto rilevante del rapporto tra arte e scienza è offerto dall'illustrazione scientifica, un tema che mi è particolarmente caro. Se da sempre l'immagine si è posta al servizio della scienza e della tecnica, è con la cosiddetta "rivoluzione scientifica" cinque-seicentesca che essa perde la connotazione pedissequamente utilitaria e documentaria, acquisendone una autonoma e raggiungendo talvolta lo statuto di vero e proprio "genere artistico". Alla base dell'illustrazione scientifica, in particolare quella rivolta alla raffigurazione di fenomeni naturali e anatomici, sta una pratica mimetica che deriva dalla comprensione "scientifica" del reperto da raffigurare e, più in generale, dall'interpretazione del mondo fisico, attuata di solito tramite tecniche grafiche, ma anche pittoriche e scultoree (si pensi alle statue degli *écorchés*) e decorative (si pensi alle ceramiche di Bernard de Palissy), che si distingue dal realismo e dal verismo artistico come quello che caratterizza ad esempio la natura morta, perché antepone l'intento documentario a quello estetico. Tuttavia, come ha osservato Ernest Gombrich (*Arte e illusione*, 1965) non esiste mai un realismo "neutro" e l'artista, al pari dello scrittore, ha bisogno di un vocabolario prima di accingersi a "copiare" la realtà. L'illustrazione scientifica fruisce perciò di una doppia natura, per cui, accanto al significato scientifico, essa finisce per connotarsi, almeno nei casi più validi, di una precisa cifra stilistica, di una resa peculiare del reperto, sia esso vegetale, animale od anatomico. La storia dell'arte presenta del resto nel corso dei secoli non pochi esempi rilevanti di tali produzioni figurative, tra i quali è sufficiente citare i fogli botanici e zoologici di Jacopo Ligozzi e di Maria Sibylla Merian, i *vélin*s di Nicolas Robert fino alle superbe tavole ottocentesche prodotte da Antonio Serantoni Santi per l'anatomista Paolo

Mascagni. Non si tratta dunque di 'spezzoni occasionali' della storia dell'arte, ma produzioni artistiche – come aveva lucidamente indicato Eugenio Battisti nell'*Antirinascimento*, 1962 – da indagare, al pari di qualsiasi altra forma espressiva che si vale di codici visivi, per mezzo di quegli strumenti culturali solitamente usati dallo storico dell'arte, se pure più specialistici e, forse, più sofisticati.

Oggi, la fotografia non surroga, come saremmo portati a ritenere, l'immagine scientifica e validi artisti continuano a dedicarsi alla raffigurazione di diversi aspetti e fenomeni del mondo naturale, con esiti estetici che superano le finalità pratiche cui le loro opere sembravano destinate, come mi auguro abbia dimostrato la piccola mostra dal titolo *Italian Botanical, Art Today* che, in collaborazione con Alessandro Tosi, ho recentemente allestito presso l'Istituto Italiano di Cultura di Washington D.C. (Usa) (maggio-luglio 2001).

Parmigianino painted the mythological story of Diana and Actaeon on the walls of a small room in the Rocca Sanvitale, near Parma. According to a recent study, the fresco was commissioned by Galeazzo Sanvitale and his wife Paola Gonzaga to remember their deceased son.

Nel tratto della provincia di Parma compreso tra la via Emilia e il Po, mano a mano che ci si avvicina al fiume, pastifici e viadotti lasciano il posto a campi di mais e strade bianche; la Bassa parmense, persino nella calura di agosto, non manca di fascino, non si può fare a meno di andare col pensiero al “mondo piccolo” narrato da Giovannino Guareschi, tra i figli più noti di questa terra umida e piatta.

La sconcertante uniformità del paesaggio, con l'insufficienza della segnaletica, costringe a procedere lentamente, a cartina spiegata, prestando un'attenzione ossessiva ad ogni crocevia o corso d'acqua; eppure non mancano i visitatori, generalmente melomani in pellegrinaggio presso i luoghi verdiani di Roncole e Busseto.

Altre mete usuali di turisti ed escursionisti sono i centri di Soragna, San Secondo e Fontanellato, sedi di rocche insigni che testimoniano del loro passato di vivaci corti rinascimentali. Le tre costruzioni, con strategia lungimirante, sono state connesse in una piccola rete museale: una tessera gratuita valida per un mese consente di visitarne due a prezzo ridotto.

A Fontanellato arrivo di domenica mattina, giorno di mercato, e il piccolo borgo fortificato, invaso dalle bancarelle, mi appare irriconoscibile. Al centro dell'abitato, circondata da un fossato e da una piazza anulare, la quattrocentesca Rocca Sanvitale, straordinario esempio di connubio tra funzioni militari e residenziali, sembra, per contrasto, ancora più maestosa. Due diversi biglietti danno accesso rispettivamente al piano nobile del castello, ricco di arredi e pitture pregevoli, e alla principale attrazione dell'edificio, una saletta con affreschi di Francesco Mazzola, il Parmigianino.

Nelle lunette della piccola cella a pianta rettangolare il pittore, negli anni 1523-24 circa, ha illustrato il mito di Diana e Atteone, rifacendosi piuttosto liberamente alle *Metamorfosi* di Ovidio, mentre la volta finge un pergolato animato da putti, che in alto si apre all'azzurro del cielo. L'artista si è ispirato, con effetti più politici e cristallini, da pietra preziosa, alle pitture lasciate qualche anno prima dal

Correggio in una camera del monastero di San Paolo a Parma. Guide giovani e preparate hanno sostituito il vecchio custode, affabulatore piacevole ma totalmente inaffidabile, che fino a pochi anni fa, travalicando ogni affermazione vasariana circa l'eccezionale precocità dell'artista, dava ad intendere ai visitatori, i quali peraltro non esitavano a persuadersene, che Parmigianino aveva realizzato il ciclo pittorico appena decenne. Alla fine della visita, tuttavia, il *coup de théâtre* è sempre lo stesso: la luce viene spenta repentinamente, e si coglie appieno, allora, l'abilità del pittore, che, emulo del Correggio della Camera di San Paolo e della cupola di San Giovanni Evangelista, ha saputo far spiccare efficacemente le figure dalla penombra in cui dovevano essere perennemente immerse.

La nuova guida riferisce una recente proposta di lettura che nella saletta vede una sorta di santuario voluto dai committenti, il conte Galeazzo Sanvitale e la moglie Paola Gonzaga, a ricordo di un figlio morto neonato. La morte di un innocente verrebbe richiamata dalla morte di un Atteone altrettanto incolpevole, come suggerisce la scritta che corre sotto gli affreschi: « AD DIANAM/ DIC DEAE SI MISERUM SORS HUC ACTEONA DUXIT A TE CUR CANIBUS/ TRADITUR ESCA SUI? NON NISI MORTALES ALIOUO/ PRO CRIMINE POENAS FER-RE LICET. TALIS NEC DECET IRA/ DEAS » (A Diana: di', o dea, se è stata A sorte a condurre qui l'infelice Atteone, perché da te è consegnato in pasto ai suoi stessi cani? Non è lecito che i mortali subiscano una pena se non per una colpa: non si addice alle dee un simile furore).

Tutto sembra avallare questa interpretazione: lo specchio al centro del soffitto con la scritta « RESPICE FINEM » come le teste di Medusa in rilievo alla base dei pennacchi delle lunette. Non posso però fare a meno di notare quanto questa teoria sembri ignorare lo spirito raffinatamente edonistico che pervade il ciclo, nella preziosità della cromia, nelle nostalgie cortesi, nella totale assenza di dramma: si prenda la scena della morte di Atteone trasformato in cervo, assalito da cani, che, invece di sbranarlo, sembrano lambirlo teneramente. Verrebbe l'idea irriverente che il Parmigianino ed i suoi committenti, con ammiccamento divertito, abbiano voluto rovesciare l'iconografia della Camera di San Paolo, contrapponendo alla casta e feroce dea della caccia, cara alla pietrosa badessa del convento Giovanna da Piacenza, la divinità più accostante che, con un luminoso sorriso, brandisce spighe e vino, offerte in cui non mi riesce in alcun modo di vedere come si vorrebbe - per la potenziale allusione all'eucarestia -, dolorosi simboli di morte.

Leonardo e il mito di Leda. Modelli, memorie e metamorfosi di un'invenzione

Review of the exhibition Leonardo e il mito di Leda. Modelli, memorie e metamorfosi di un'invenzione (Vinci, Palazzina Uzielli del Museo Leonardiano, 23 June - 23 September 2001).

La mostra da poco conclusa a Vinci, nella Palazzina Uzielli del Museo Leonardiano, ha offerto un esempio raro di qualità scientifica e coerenza dei percorsi storico-artistici-iconografici, nel panorama spesso deludente delle mostre degli ultimi anni, destinate a un pubblico indifferenziato. Essa ha inteso chiarire, attraverso testimonianze artistiche diverse per epoca e per tecnica, dai prototipi classici – scultura monumentale, pittura murale e vascolare, glittica – alle versioni pittoriche e scultoree cinquecentesche, l'apporto fondamentale di Leonardo al tema iconografico di Leda. Questo artista ebbe infatti un ruolo prioritario nell'elaborazione di immagini autonome del mito dell'amore tra la principessa greca e Zeus nelle sembianze di cigno, tema precedentemente raffigurato in strutture composte da molteplici episodi: di queste ultime sono esempi i vasi a figure rosse di IV e V secolo, il fregio del Filarete nella porta bronzea di San Pietro (presente in calco) e le illustrazioni tre-quattrocentesche dell'Ovidio moralizzato e dell'*Hypnerotomachia Poliphili*.

Le due soluzioni elaborate da Leonardo della *Leda a terra* e della *Leda stante*, testimoniate da disegni preparatori e da derivazioni eseguite da vari maestri, non appaiono esplicitamente in connessione con modelli classici. È inoltre da rilevare che tali opere attestano l'unico caso di interesse di Leonardo per un tema mitologico, forse attratto dal connubio donna-animale. Sono state esposte a Vinci la famosa *Leda Spiridon* (dal nome della collezione in cui il dipinto si trovava all'inizio del secolo scorso), a lungo attribuita allo stesso Leonardo oggetto di vicende travagliate (requisita dai gerarchi nazisti durante la guerra), e la *Leda* della Galleria Borghese, aderenti entrambe al prototipo leonardesco descritto dal Lomazzo nel 1584.

Altri capolavori di grande interesse nelle prime sezioni della mostra: un disegno di Baccio Bandinelli in cui è documentata la ricerca di una impostazione innovativa del soggetto, la preziosa tavoletta del Bachiacca proveniente da Troyes, il dipinto attribuito ad Andrea del Sarto prestato.

L'ultima sezione ha affrontato *l'altra Leda*, la versione del soggetto elaborata in epoca successiva da Michelangelo in occasione della commissione di un dipinto con tale tema da parte del duca Alfonso d'Este (perduto). La composizione michelangiolesca, in cui la donna, sdraiata, è sovrastata dal cigno, risulta fedele al tipo iconografico antico, divulgato tra l'altro da opere di giattica come il bellissimo cammeo in onice proveniente dalla collezione di Lorenzo il Magnifico. Di tale soluzione, dalla spiccata valenza erotica, era presente in mostra anche un altro esempio suggestivo: il gruppo della Leda con il cigno, che, a grandezza d'uomo, protende il becco verso le labbra della principessa, serrandosi al corpo. La versione michelangiolesca fu capostipite di una serie di riprese dipinte e scolpite, tra cui si distinguevano, nel percorso espositivo, la grande tela attribuita a Rosso Fiorentino e un prezioso marmo di Bartolomeo Ammannati.

Vinci, Palazzina Uzielli, 23 giugno - 23 settembre 2001. Catalogo della mostra a cura di G. Dalli Regoli, R. Nanni, A. Natali, Silvana Editoriale, Milano 2001, pp. 175.

Review of the exhibition I Macchiaioli a Castiglioncello: Giuseppe Abbati (1836-1868) (Castiglioncello, Castello Pasquini, 14 July - 14 October 2001).

Si è chiusa in questi giorni la mostra dedicata a un pittore delizioso, Giuseppe Abbati, che mai finora aveva ricevuto l'onore di una rassegna monografica. Figlio d'arte – il padre Vincenzo era infatti pittore di corte della Duchessa di Berry – il giovane Giuseppe si trasferì assai presto con la famiglia dalla natia Napoli a Venezia, dove frequentò l'Accademia di Belle Arti. La vocazione artistica si accompagnò fin da subito a quella politica, che lo vide schierato agli antipodi del legittimismo borbonico-asburgico dell'ambiente paterno, in sintonia invece con gli ideali risorgimentali, al punto da arruolarsi volontario tra i Mille di Garibaldi e da arrivare a perdere un occhio in battaglia. "Garibaldino senza retorica" – combatterà ancora nella terza guerra d'indipendenza, scontando pure due mesi di prigionia in un carcere croato –, anche nella sua arte Abbati eviterà sempre fronzoli e orpelli inutili, fedele ad una sobrietà di mezzi espressivi che è adesione autentica al reale nella sua forma essenziale di "macchie" di colori e di luce. Poeta sommerso, dei piccoli formati (e dei materiali poveri, si osservino le tante tavolette di legno grezzo che lasciano intravedere le venature al di sotto dello strato pittorico), dopo un inizio come pittore d'interni monumentali – la specialità paterna – intriso del neomedievalismo "romantico" allora in voga, popolato di frati incappucciati e di donne pudicamente oranti entro chiese o cappelle, si concentrò progressivamente sugli aspetti squisitamente visivi del dipingere, sia che raffigurasse interni di chiostri o vedute *en plein air*.

Sposando una positivistica fiducia nella riproducibilità della realtà fenomenica con un'innata sensibilità lirica e financo intimista, nelle sue prove migliori Abbati si avvicina sorprendentemente, e in modo del tutto indipendente, ai più moderni e avanzati raggiungimenti della pittura d'oltralpe, accrescendo, se possibile, il rammarico per la sua così prematura scomparsa (morì trentaduenne, nel 1868, di idrofobia, per un morso del suo cane Cennino — al cui fianco è ritratto da Giovanni Boldini in un bel dipinto presente in mostra). Gli fu preclusa, dunque, l'esperienza parigina che tanto fruttò ad altri artisti, inclusi suoi amici e sodali come lo stesso Boldini e Zandomeneghi (di recente celebrati, con De Nittis, da

una importante rassegna a Trento). Eppure certi accostamenti " illustri " sorgono spontanei, guardando le damine con l'ombrellino (*Lungo l'Arno alle Cascine*), o il distillato dosaggio della luce e la stupefacente economia di pennellata che caratterizza, ad esempio, opere come *L'Arno alla Casaccia*, *Il Mugnone alle Cure e il lattaio di Piagentina*. Per non dire delle suggestioni che possono ingenerare – in un senso, oserei dire, affine all'impressione che riceverà Kandinsky dai *Covoni* di Monet – sul fronte, per intendersi, dell'autonomia del significante, i tocchi franchi di bianco e di grigio, "segni" di lastroni di marmo e di pietra, nel *Chiostro*, piccolo squisito capolavoro dipinto su un poverissimo pezzetto di cartone.

Decisivo nella vita e nella carriera di Abbati fu l'incontro, a Firenze dove si stabilì a partire dal 1860, con i più vivaci talenti attivi sulla scena toscana nel settimo decennio, raccolti attorno al Caffè Michelangelo, con alcuni dei quali (Signorini, Lega, Sernesi, Borrani) diede vita alla cosiddetta "scuola di Piagentina"; e col grande mecenate dei Macchiaioli, Diego Martelli. Grazie all'amico Diego Abbati non solo avrà sempre di che sbarcare il lunario nella sua assai grama esistenza, ma beneficerà pure di un acuto e penetrante ritratto critico *post mortem*, che ne preserverà il nome dall'oblio. Negli ultimi anni di vita sempre più Abbati profitto dell'ospitalità di Martelli, in particolare nella tenuta di Castelnuovo della Misericordia, presso Castiglioncello: lì, tra mare e campagna, troverà di che alimentare la sua sete di natura e di luce, giocando sempre su una sottile, calibrata dialettica tra toni chiari e luminosi e loro abbassamento in controcanto, sia negli esterni (in molti dei quali si coglie l'impatto con la pittura di Fattori, nei bovi aggiogati, nei butteri, nei cavalli), sia negli interni umili e dimessi di case di contadini o di boscaioli.

Completata da una selezione di disegni e di lettere autografe, la mostra inaugura felicemente la serie che il "Centro per l'Arte Diego Martelli" intende dedicare ai "Macchiaioli a Castiglioncello"; il catalogo Allemandi, curato da Francesca Dini e Carlo Sisi, è al solito elegante, ma sprovvisto delle schede delle singole opere.

Review of the exhibition Maillol peintre (Paris, Musée Maillol, 6 June - 20 October 2001).

Chi abbia attraversato i giardini delle Tuileries a Parigi, ha certamente ammirato quelle solari creature femminili che come epifanie sbucano alla fine di un sentiero, s'affacciano dalle siepi, ci sorprendono dietro un albero; mi riferisco a quelle affascinanti sculture, dalle piene forme mediterranee, che nei loro movimenti bloccati, sembrano materializzare l'idea di un tempo eterno, di un 'assoluto presente in natura e rivelato dall'artista. Molti ignorano che si tratti di capolavori dello scultore Aristide Maillol (1861-1944). Fatto ancora meno noto è che l'artista sia stato anche un pittore: a questo aspetto è stata dedicata la bella mostra *Maillol peintre* (6 giugno-20 ottobre) al Musée Maillol di Parigi, che permette di ripercorrere le tappe del suo iter pittorico, cominciato prima di quello scultoreo, attraverso una sessantina di dipinti dell'artista. Originario del Midi (Banyuls), dopo un periodo trascorso a Perpignan, Maillol si trasferì a Parigi (1882), luogo, in un primo tempo di delusioni (l'Académie des Beaux-Arts era dominata dal tradizionalismo di pittori come Gerome e Cabanel), poi di "incontri fatali": Bourdelle, Seraut, ma soprattutto Puvis de Chavannes e Gauguin. Nella loro pittura Maillol trovò ciò che cercava: un'arte che non imitasse pedantemente la natura, ma che ne offrisse una visione sintetica, simbolica, interiore. Questa propensione lo spinse ad avvicinarsi ai Nabis. È vero: le sue atmosfere silenziose, le sue figure assortite in uno spazio e un tempo assoluti, ricordano Puvis; echi di Gauguin e dei Nabis si percepiscono in alcune declinazioni del suo stile, in cui la decorazione prevale sulla mimesi, la semplificazione cromatica domina sul chiaroscuro, lo spazio si appiattisce per farsi cassa di risonanza, insieme alle figure, della dimensione dello spirito. Si tratta di "affinità elettive" più che di influenze: le opere di Maillol recano infatti l'impronta d'una personalità profondamente originale. Non è un caso che il suo amico nabis Maurice Denis dichiarasse « Il n'a jamais été un symboliste au sens où l'ont été Odilon Redon, Sérusier, ou moi-même. Il n'a suivi ni Gauguin, ni l'art breton, ni l'art nègre. Il n'a pas évolué vers l'abstraction mais vers la nature ». In effetti il fascino delle figure femminili dei primi dipinti risiede nella duplicità della loro essenza: se sono immerse in una dimensione assoluta,

astratta, dai colori piatti, dalle cadenze decorative, tipicamente simbolista, nello stesso tempo esse “palpitano”, partecipano della dimensione spazio-temporale della vita: l’astrazione non pregiudica il rapporto con la natura perché le sue creature sono colte nel movimento, nella luce, nell’instabilità fugace dell’attimo come dimostra uno dei capolavori della mostra, la *Femme à l’ombrelle* (1891-92); esse sono immagini interiori che diventano “fenomeni”, brillano alla luce del sole, sono accarezzate dal soffio del vento, fanno un tutt’uno con le onde dell’acqua, s’identificano col perenne scorrere del regno naturale, col palpito della vita. Maillol è un classico: lo è nella sua solare moderna sintesi di natura e idea. Una classicità che trova una sua chiara espressione nel rapporto tra la figura femminile e l’acqua, assai frequente nelle sue opere: emblemi del vivere dell’eterno nascere e morire. Ma la sua classicità, come illustra la mostra, si sviluppò in fasi distinte. Nel primo periodo, protrattosi fino alla fine del secolo, i valori della linea e della superficie trionfano su quelli volumetrici. È in questa fase che Maillol comincia a dedicarsi alla produzione di tappezzerie, creando un vero e proprio atelier e sperimentando nuove colorazioni di origine vegetale: era l’ideale, comune a molti movimenti dell’epoca, di un’arte decorativa, che abbandonasse l’idea di rappresentare “un qualcosa” e ritrovasse il piacere dei materiali, della lavorazione: di qui la sua critica alla produzione Gobelins che piegava la tappezzeria ad effetti mimetici, tipici della pittura accademica ed estranei alle sue peculiarità tecnico-formali. In seguito, all’incirca a partire dall’inizio del Novecento, da quando l’artista comincia a concentrarsi sulla scultura, le sue figure pittoriche vanno acquistando sempre più volume, potenza plastica. Ma la donna continua a essere armoniosa sintesi di assoluto e natura: è corpo puro, solido cristallino emanato da figure geometriche, e nello stesso tempo è oggetto di desiderio, frutto mediterraneo carico di sensualità. Nella fase matura Maillol ritrae in modo maniacale Dina Giverny, che incontrò per la prima volta nel 1934: il vecchio artista riconobbe nel corpo adolescenziale della fanciulla la miracolosa incarnazione di un modello ideale da sempre cercato, il realizzarsi d’un sogno estetico: una Galatea vivente (Dina fu erede delle sue opere che costituiscono la collezione del Musée Maillol ovvero Fondazione Dina Giverny). Che la ricerca pittorica di Maillol dovesse condurlo verso la scultura appare naturale: nella forma scultorea, quelle creature dell’assoluto e della natura, diventano vere e proprie presenze capaci di trasformare magicamente lo spazio reale, irradiandovi un’atmosfera di pace e armonia. Pigmalione era uno scultore...

Recensione a Francesco Caglioti, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2000.

Può sembrare incredibile ma proprio Donatello, forse l'artista più avventuroso e sperimentale del Quattrocento italiano e certo uno dei maggiori scultori di ogni tempo, non può ancora contare su un'attendibile e documentata monografia di riferimento, intelligentemente aggiornata su una bibliografia in continua e inarrestabile crescita. I due volumi di Francesco Caglioti ha dato solo da qualche mese alle stampe (*Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, I-II, Firenze 2000, Leo S. Olschki Editore, lire 280.000), anche se dichiarano, in apparenza, di concentrarsi su alcuni capolavori dello scultore, costituiscono in realtà un decisivo riavvio degli studi donatelliani.

È quasi impossibile riassumere in poche righe il contenuto del *Donatello* di Caglioti, anche perché il testo prende spesso spunto dalle opere dello scultore fiorentino per seguire infinite altre piste d'indagine, talvolta solo accennate e generosamente offerte alla sagacia degli studiosi (basti ricordare, ad esempio, l'accenno ad un nuovo importante documento raffaellesco), in altri casi esplorate in profondità: il caso più clamoroso è quello delle tre celeberrime battaglie di Paolo Uccello raffiguranti la *Rotta di San Romano*, che una consolidata tradizione di studi aveva messo in rapporto con la committenza di Cosimo il Vecchio e che ora, invece, un nuovo indiscutibile documento collega ad un'altra famiglia fiorentina, i Bartolini Salimbeni, ponendo così in crisi tutte le ipotesi sulla collocazione e sul significato originari di queste tavole, che tanto spazio hanno trovato nelle ricerche sull'eccentrico pittore fiorentino.

Ma cerchiamo di ripercorrere, pur in estrema sintesi, qualche filo delle scoperte donatelliane di Caglioti, presentate mediante un montaggio sagace e sottile, anche se a prima vista un po' impervio: l'apertura, ad esempio, offre al lettore un "preambolo epigrafico" capace di scoraggiare chi intendesse affrontare questi volumi con animo svagato, alla ricerca di facili suggestioni o di clamorose ipotesi interpretative. Eppure è proprio all'interno di questo capitolo iniziale,

apparentemente così ostico, che si nasconde il punto di partenza decisivo per l'intero volume: la lettura, finalmente sicura, e la valorizzazione delle epigrafi latine incise sui basamenti antichi delle due statue, che nel Quattrocento rendevano "parlanti" il *David* e la *Giuditta* di Donatello. E' proprio prendendo le mosse da queste iscrizioni che risulta possibile chiarire definitivamente il soggetto dei due celeberrimi bronzi donatelliani, appurarne il significato politico e cogliere i nessi con la committenza medicea. Una vera e propria opera di bonifica bibliografica consente ora, dopo un attentissimo vaglio, di eliminare come inattendibili o del tutto fantastiche gran parte delle ipotesi avanzate in questi ultimi decenni su questi due capolavori, travolti e quasi sommersi da un "oceano di carta", da una miriade di contributi capaci di sviare e confondere anche il più scrupoloso dei ricercatori.

Uno degli obiettivi dichiarati del libro è puntare l'attenzione sul significato e sulla funzione del *David* e della *Giuditta*, le « prime due grandi statue dell'arte moderna, fatte per essere ammirate circolarmente in mezzo ad ambientazioni dalla regia perfetta », sottolineando il rapporto simbiotico venutosi a creare tra Donatello e i suoi committenti, Cosimo il Vecchio e il figlio Piero il Gottoso: l'indagine iconografica, condotta con esemplare cautela, si storicizza così nella ricostruzione di quel progetto ideologico messo a punto dai Medici dopo il trionfale rientro in città dall'esilio (1434), teso a proporre la famiglia come sostenitrice, nella sfera delle proprie residenze private, di quei valori pubblici su cui poggiava l'ideologia repubblicana del libero stato fiorentino. Risalta così l'ambiguità di questo progetto figurativo, clamorosamente teso a sottolineare i valori della "Fiorentina libertas" e a condannare qualsiasi forma di tirannide proprio nel momento in cui i committenti stavano impadronendosi nei fatti di tutte le leve reali del potere.

Ma le puntualizzazioni iconografiche costituiscono solo una parte, e neppure quella preponderante, del libro: come si dichiara esplicitamente nell'introduzione, « dinanzi a un dibattito che rischia d'insabbiarsi nella sterile contrapposizione tra connoisseurship e "iconologia", non viene privilegiata questa o quella procedura d'indagine a scapito d'altre, ma ognuno dei capitoli adotta di volta in volta l'approccio che, al cospetto della documentazione e strumentazione utili, sembra il più promettente, senza negarsi poi alle suggestioni d'altri filoni di ricerca ». Particolarmente significative, al di là delle ricostruzioni filologiche condotte con metodica capacità d'indagine (come nel caso del perduto basamento del *David* approntato da Desiderio da Settignano intorno al 1458-59 per la nuova collocazione nel cortile del palazzo michelozziano), appaiono alcune letture stilistiche dove la finezza della riflessione si appoggia su confronti visivi di inedita

chiarezza: si leggano, ad esempio, le pagine dove, per ribadire la cronologia del *David* nella seconda metà degli anni trenta, che nessun documento può ancora confermare, la rete dei rimandi si appunta sugli *Spiritelli reggicero del Musée Jacquemart-André* di Parigi, approntati da Donatello per la cantoria di Luca della Robbia, due piccoli bronzi ben noti alla bibliografia donatelliana ma che, soprattutto dall'inedita campagna fotografica, emergono come una vera e propria riscoperta.

Solo ricomponendo il contesto del *David* e della *Giuditta*, ricollocati idealmente sulle loro basi e nei loro contesti originari, è possibile guardare questi capolavori con gli occhi del pubblico quattrocentesco: una delle sorprese maggiori offerte dal *Donatello* di Caglioti è la capacità di liberare queste opere dall'usura della fama, imponendo anche a noi di osservarle con occhi nuovi. Memorabile, ad esempio, risulta, pur nei limiti concreti posti dall'impossibilità di sollevare fisicamente la statua, la nuova campagna fotografica condotta sul *David*, tenendo presente il punto di vista fortemente ribassato dell'osservatore quattrocentesco, quando il bronzo spiccava libero nel palazzo mediceo sopra un basamento alto circa due metri: queste riprese, opportunamente poste a confronto con quelle tradizionali, che ci mostrano la scultura così come appare nell'attuale collocazione ribassata al Museo del Bargello, sono una dimostrazione visiva quanto mai evidente, se mai ve ne fosse bisogno, della correttezza delle ricostruzioni operate da Caglioti. È un nuovo *David* quello che si offre alla vista: non l'androgino ragazzino dalle membra troppo sottili e dall'anatomia delicatissima cui eravamo abituati, ma un giovane ancora nel fiore degli anni che, conscio del trionfo sulla mostruosa testa di Golia campeggiante in primo piano, tiene stretto lo spadone e ci fissa intensamente negli occhi. Da vero maestro della prospettiva applicata ai problemi della figura umana nello spazio, Donatello ha tenuto presente l'unico vero punto di vista che poteva interessargli, e cioè quello del pubblico contemporaneo, impegnato a passeggiare ai piedi della statua e a scoprirne infinite vedute. Così molte delle presunte stranezze, anatomiche e iconografiche, di questo *David* si attenuano l'immagine ci viene riproposta nel suo vero significato formale: l'orgogliosa sfida, da parte di un artista e di un committente che non sentivano alcun senso di inferiorità nei confronti dei venerati modelli antichi, lanciata verso quei bronzi classici che, ergendosi a Roma nella piazza del Laterano, potevano essere letti come segni struggenti di una maestria perduta.

Conversazione con il regista Robert Lepage a Montréal per il *Festival de Théâtre des Amériques*.

Il regista teatrale e cinematografico Robert Lepage è atterrato alla Nona edizione del Fta di Montréal (giugno 2001) con il suo "teatro-immagine" (o "image-based work" come lui stesso lo definisce) che mescola sapientemente tradizione teatrale con le nuove (e vecchie) tecnologie; ne *La face cachée de la lune*, ultima sua creazione "solo", le invenzioni "moderniste" dell'artista canadese fanno i conti, infatti, con una macchina scenografica "antica" che evo-insieme materialità, semplicità e attrezzeria, mentre l'intervento sul palco di una tecnologia discreta, fatta di luci e di video (indubbiamente il "marchio di fabbrica" della sua scena), finalmente affrancata dall'obbligo di "stupire", accompagna (e sostiene) visivamente l'intero spettacolo.

Consensi unanimi e riconoscimenti per il suo teatro, caratterizzato da una presenza di immagini in forma di proiezione video e filmica e da una narrazione vicina a quella cinematografica, sono arrivati dai maggiori Festival mondiali; *The Dragons' Trilogy* su 75 anni di storia canadese vissuta nelle Chinatown canadesi è il lavoro che lo consacrerà internazionalmente. Seguono *Vinci* (1986), spettacolo ispirato a Leonardo e costruito a partire da proiezioni di luci e diapositive; *Le poligraphe* (1987), tradotto in italiano da Franco Quadri - il primo ad aver riconosciuto ed "importato" il genio di Legage nel nostro paese. In seguito realizza *Les aiguilles et l'opium* (1991), ispirato alle biografie di Miles Davis e Jean Cocteau; *Geometry of Miracles* (1998) sull'architetto americano Lloyd Wright. Lepage è stato, inoltre, l'unico artista nordamericano ad aver diretto un'opera shakesperiana per il London Royal Theatre (*A Midsummer Night's Dream*, 1992).

Lepage crea vere epopee teatrali kolossal (le sette ore di *Les sept branches de la rivière Ota* sulla storia di Hiroshima da cui realizzerà anche una versione televisiva), mentre aggiunge all'attività teatrale, il cinema (*Le poligraphe*, *No*, tratti dagli omonimi spettacoli e il thriller hitchcockiano *Le confessionnal*), l'opera (*La Damnation de Faust* da Berlioz) e i concerti rock (ha curato le scenografie del *Secret World Tour* di Peter Gabriel, 1993).

Metamorfosi della scena: La face cachée de la lune, di Robert Lepage.

Nel quartiere centro-sud di Montréal, presso Usine C (ex struttura industriale ora adibita a sala polifunzionale dalla compagnia fondatrice Carbone 14) Robert Lepage ha presentato *La fece cachée de la lune*, con musiche originali di Laurie Anderson, che prende spunto, proprio nell'anno dell'Odissea kubrickiana, dall'inizio nello spazio delle navicelle sovietiche e americane. L'esplorazione della luna (fino a Galileo "specchio della terra" come si racconta nel Prologo) è la metafora di cui si serve Lepage per parlare di un'altra ricerca, quella dello spazio interiore, intimo e privato: è la storia di due fratelli, uno meteorologo, l'altro venditore di abbonamenti da sempre attratto dal tema delle esplorazioni extraterrestri. Separati da diversi stili di vita e caratteri (anglofoni e francofoni?) si incontrano dopo che viene loro a mancare la madre. La luna e la madre, con il relativo armamentario mitico e simbolico, sono i due temi centrali dello spettacolo che si intersecano continuamente: siamo venuti alla luce e al mondo come piccoli astronauti che prendono per la prima volta fiato dopo che il cordone ombelicale - cavo che ci collega alla navicella madre è stato staccato e dopo il preciso colpetto alla schiena dato dalla levatrice al neonato a testa in giù grazie al quale prende per la prima volta l'ossigeno necessario alla vita e impara a respirare. Riuscirà qualcuno a costruire davvero quell'enorme Torre Eiffel (che a noi ricorda il Monumento alla Terza Internazionale di Tatlin!) che innalzata fino oltre la stratosfera, come si racconta all'inizio dello spettacolo, dovrebbe essere in grado di captare quello che a noi è ancora segreto: il lato nascosto della Luna? Quale sonda riuscirà mai a scoprire il lato più misterioso e rimosso del nostro lo?

Incontriamo Lepage a Montréal. Autobiografia e oggetti concreti i motivi ispiratori di questo spettacolo:

Ci sono due punti di inizio: la prima idea era quella di fare qualcosa sul cosmo, sulla luna, la seconda era di fare qualcosa su mia madre, morta due anni e mezzo fa. I due temi non avevano apparentemente alcun legame, ma a poco a poco si sono incontrati: la luna è un tema interessante e ricco, sia per la mitologia sia per l'aspetto scientifico, ma soprattutto è il simbolo della madre. È stato allora che ho capito che il primo tema conteneva l'altro.

Lepage, per questo spettacolo, inventa un fondale metallico di color grigio scuro che nasconde al suo interno ambienti tra loro separati da pannelli che scorrono silenziosi su binari e su cui vengono proiettate immagini tratte dai documentari sulla scoperta della Luna. Un'apertura centrale fa intravedere oggetti e ambienti sempre diversi: armadio, ascensore, stanze. Questo fondale ha anche una corrispondente quarta parete "fisica": un enorme specchio che si sviluppa per

tutta la lunghezza del palco dotato di movimento rotatorio che lo trasforma in oggetto di scena e in soffitto riflettente, restituendo agli spettatori, nel finale dello spettacolo, l'impressione di un corpo duplicato impegnato in una danza quasi in assenza di gravità.

Il montaggio dello spettacolo richiede tre giorni interi e una squadra di quattordici persone.

I congegni impiegati, più che sofisticate soluzioni *hi-tech*, ricordano i meccanismi e gli ingranaggi del teatro rinascimentale, tempo dell'invenzione della mobilità della scena e vero connubio di meraviglia e ars meccanica. È come se ci fosse un altro spettacolo dietro lo spettacolo: tecnici e ingegneri del suono e della luce, ma anche numerosi "manovratori" manuali, danno vita, dietro alla scena e in diretta, a questa artigianale e funzionale macchina teatrale, maneggiandola con destrezza; invisibili "servi di scena" in un attimo spostano a mano i pannelli piazzando l'armamentario scenografico e tirando i proiettori con funi. Come se stessero muovendo una marionetta.

Se costante del teatro di Lepage è una scena metamorfica, che cambia incessantemente, diventando tutto quello che la narrazione ha necessità di raccontare, questo avviene sotto gli occhi degli spettatori: la tecnologia è smascherata, il suo funzionamento è a vista perché: « le persone non sono preoccupate della tecnologia se la comprendono. Metterei il pubblico in una posizione di incapacità se non mostrassi i *fili* ».

A dispetto dei suoi detrattori (l'«over-use of technologies è l'accusa che gli è stata rivolta proprio in occasione del suo *Elsinore* -definito « *l'Amleto* dell'età del Nintendo»- in cui i pensieri nascosti di Amleto venivano letteralmente passati ai raggi X) la scena di Lepage è sempre più prossima alla meccanica. La sua macchina – ricorda lo studioso di teatro George Banu – è strutturata come « un utensile antico »: non affascina affatto, contesta le performance tecnologiche attuali e non appartiene all'«extreme-contemporain », mentre i suoi congegni e circuiti rendono lo spettacolo non infallibile e l'ipotesi dell'incidente sempre aperta.

La tecnologia è la reinvenzione del fuoco. All'inizio del teatro, molti secoli fa, l'attore parlava con lo spettatore davanti al fuoco. Il fuoco è un elemento naturale, ma il suo utilizzo è l'inizio della tecnologia ed è l'inizio del teatro: dopo, tutte le forme di utilizzo del fuoco sono diventate pittura, cinema, video. Il fuoco è stato rimpiazzato dalla tecnologia, dall'elettricità, ma la gente viene ancora a teatro a sedersi intorno al fuoco. La gente vuole sempre raccogliersi intorno e ascoltare delle storie. È la stessa cosa oggi come molti secoli fa, è la stessa filosofia: io devo reinventare l'utilizzo del fuoco ogni volta.

Con questa frase Lepage porta il ragionamento su un piano antropologico, ponendo cioè la tecnologia in stretta relazione con il concetto di *communitas* teatrale, ovvero riconsiderare la nascita del teatro dal rito e dal “dramma sociale” (dal greco drama=fatto, atto). E il racconto teatrale dal mondo dell’oralità:

“La *paideia* dell’oralità – ricorda il filosofo Carlo Sini in *Filosofia e Scrittura* – favoriva una massima immedesimazione nel racconto. Bisognava parteggiare per Achille o per Ettore; non c’era spazio per un atteggiamento neutrale e tanto meno per un ascolto “estetico (...) La memoria orale e la sua creatività sono fenomeni collettivi”.

Recensione alla mostra *Hitchcock et l'art* (Paris, Centre Pompidou, 6 June - 24 September 2001).

Se siamo disposti ad accettare, nell'epoca di un Ingmar Bergman, l'idea che il cinema non sia inferiore alla letteratura, credo che sia necessario classificare Hitchcock – ma tutto sommato perché classificarlo? – nella categoria degli artisti inquieti come Kafka, Dostoevskij, Poe. Questi artisti dell'angoscia non possono evidentemente aiutarci a vivere, perché vivere per loro è già difficile, ma la loro missione è di dividere con noi le loro ossessioni. Con questo, anche ed eventualmente senza volerlo, ci aiutano a conoscerci meglio, il che costituisce un obiettivo fondamentale di ogni opera d'arte.

Così scriveva François Truffaut nel 1967 introducendo il suo *Le cinéma selon Hitchcock*, lunga intervista fatta al maestro inglese in un momento chiave della storia della sua ricezione critica e cinematografica. Furono infatti per primi i giovani redattori dei *Cahiers du cinéma*, divenuti poi i protagonisti della Nouvelle Vague del cinema francese, a liberare l'opera di Hitchcock dalla nebulosa di pregiudizi in cui una critica intellettualistica e pedante l'aveva relegata. Per anni i thriller hitchcockiani erano stati considerati B-movies, puro cinema di genere, ben confezionato da un punto di vista tecnico, ma senza alcun valore artistico. Paradossalmente invece per i cineasti della Nouvelle Vague, che elaborarono il concetto di "autore" nel cinema, Hitchcock stava accanto per importanza e valore estetico ai maestri riconosciuti Rossellini, Bergman, Bresson, e agli americani Hawks, Ford e Wilder. Truffaut e gli altri – Chabrol e Rohmer che scrissero sul regista inglese una monografia, Godard – riuscirono con estrema lucidità a superare la schematica contrapposizione tra genere e autore, che da sempre nell'estetica moderna ha considerato il genere come un intralcio obsoleto alla creazione artistica e all'intenzione d'autore. Nel cinema di Hitchcock i due termini coesistono realizzando anzi una combinazione straordinariamente ricca, che smentisce uno dei paradigmi estetici che la modernità ha fatto propri.

La mostra che si è da poco conclusa al Centre Pompidou di Parigi *Hitchcock et l'art* sembra avere fatto propria la lezione dei maestri del cinema francese, offrendo una panoramica ricchissima, documentata e approfondita, della relazione tra la filmografia hitchcockiana e alcune delle esperienze fondamentali dell'arte

contemporanea. Una lunga battuta di Godard apriva la mostra, che in questo modo si poneva direttamente in continuità con l'operazione di rivalutazione del maestro inglese, portata avanti dalla Nouvelle Vague: gli oggetti, più che le trame, sono ciò che continuiamo a ricordare dei film di Hitchcock, un bicchiere di latte, una chiave, un paio di forbici, una cravatta, oggetti che assumono il rilievo della quarta dimensione e diventano pure condensazioni simboliche, pur mantenendo quell'immanenza di significato che non rimanda che al reale. Così, su questo rapporto metonimico che lo spettatore istituisce con i film, era costruita la prima sala della mostra dove una quarantina di oggetti-simbolo richiamavano i titoli in cui compaiono, diventandone quasi i feticci, gelosamente custoditi in teche di vetro su cuscini di raso rosso. Non a caso la musica in sottofondo era quella di *Vertigo*, in cui quello del feticismo è uno dei temi chiave.

I temi scelti dai curatori della mostra costituiscono un percorso originale, che permette di verificare i punti di tangenza tra ricerca cinematografica e sperimentazione artistica contemporanea: dai preraffaelliti al simbolismo, alla pittura metafisica, al surrealismo, i possibili referenti pittorici di Hitchcock si avvicendavano nelle sale, enucleati per temi iconografici come la donna morta, lo spettacolo, il doppio, il desiderio amoroso, la città e gli interni di case. Uno dei fili conduttori degli accostamenti iconografici era costituito dal classico binomio eros-thanatos, che in numerosi film di Hitchcock è indagato sia da un punto di vista strettamente narrativo che da uno, forse ancora più interessante, meramente formale. Truffaut a questo proposito diceva che Hitchcock riusciva a girare gli assassini come fossero scene d'amore e le scene d'amore come assassini. Ai fotogrammi di *Vertigo*, di *Delitto perfetto* e *Intrigo internazionale* sono state accostate una serie di bellissime incisioni di Vallotton, di cui l'ultima intitolata *L'assassinat*. Dalle linee del viso di Ingrid Bergman riaffiorano i tratti di bellezze preraffaellite come la *Proserpina* di Rossetti. Il gioco delle *coincidences fatales*, sottotitolo della mostra, si sviluppava con effetti talvolta estremamente convincenti. Quella della pulsione di morte che anima l'eros diventa, come la mostra suggerisce, una metafora, o forse un'allegoria, della visione, perfettamente cifrata in uno dei massimi capolavori hitchcockiani, *La finestra sul cortile*. Ricchissime dunque le suggestioni offerte dall'altra linea della mostra, imperniata sul tema del *voyeurismo*, dimostrando come si intersechino nei film del maestro inglese più piani di lettura, per cui alla linearità narrativa si sovrappone una ricerca simbolica, formale e, tutto sommato, metalinguistica.

Da ricordare inoltre la sezione dedicata alla ricostruzione della scena onirica di *Io ti salverò*, che Hitchcock realizzò insieme a Dalí, che ne preparò i disegni. *Spellbound* – questo il titolo originale del film – è l'opera in cui più scopertamente

il tema psicanalitico, estremamente fecondo in numerosi altri soggetti hitchcockiani, conduce direttamente al referente artistico surrealista.

A chiudere l'esposizione *Gli uccelli*, la cui complessità figurale, in cui si sovrappongono suggestioni psicanalitiche e paure archetipiche, testimonia fino in fondo la perfetta padronanza delle strutture del cinema di genere, rese visibili e allo stesso tempo trasfigurate da un'istanza autoriale, che vela il film di una cifratura allegorica.

Stanley's Kubrick's latest movie, Eyes Wide Shut, is rich in references to works of art, made by masters of Western art but also by the film director's wife. The article presents some of these connections, which involve not only individual objects but also the design of scenographies.

Eyes Wide Shut è l'ultimo film di Stanley Kubrick, la lavorazione del quale – dal settembre 1996 al maggio 1998 – è avvenuta a ben dodici anni di distanza dal precedente *Full Metal Jacket*. L'idea di portare sullo schermo la storia dei segreti di una coppia borghese, apparentemente perfetta, Kubrick dovette averla già da tempo, visto che egli aveva acquistato i diritti del libro *Doppio Sogno* di Arthur Schnitzler già alla fine degli anni Sessanta.

Eyes Wide Shut è un film densissimo di riferimenti all'arte. In primo luogo Kubrick, agendo in assoluta libertà rispetto al romanzo, ha inserito alcuni riferimenti al mondo delle arti, soprattutto attorno al personaggio di Alice: reduce da un'esperienza fallimentare di gallerista a Soho, viene irretita dal fascinosa ospite del ballo iniziale proprio grazie all'accenno alla possibilità di rientrare in quel mondo, al quale evidentemente la donna guarda come a un modo per trovare una maggiore indipendenza rispetto al marito, che apprezza l'arte se limitata ai costosi libri da ricevere per Natale.

Ma il film guarda all'arte anche nella scenografia: per lo più ricostruite accuratamente in studi di posa londinesi, grazie al lavoro di Les Tomkins, affiancato da Roy Walker e Lisa Lione, che ha fotografato ogni angolo del Greenwich Village per le scene in cui Bill vaga per la città, le scenografie derivano da maquettes così grandi da consentire a Kubrick di inserirvi la sua macchina fotografica 35 millimetri per scegliere le future inquadrature. E queste strade notturne e silenziose, abbagliate dalle vetrine di qualche ristorante sempre aperto che esalta i neri profili dei passanti, sembrano uscite da certi quadri di Hopper, cantore della solitudine delle metropoli americane.

Nelle abitazioni dei vari personaggi invece Kubrick inserisce i quadri della moglie Christiane, oli pervasi da vivaci colori gauguiniani: *Riflessi e ombrello verde* (ispirato al giardino dei Kubrick a Chilwickbury) si trova nell'appartamento di Bill e Alice, mentre *Paula di sette mesi, su fondo rosso*, inquietante nel contrasto tra il pallore della donna nuda incinta e il rosso sangue del fondo, si trova nel bagno del dottor Ziegler, dove Bill soccorre la modella in overdose. Ma i riferimenti

all'arte, anche dei secoli passati, costellano tutto il film. Durante la scena del primo litigio tra marito e moglie, Nicole Kidman, coi capelli biondo rossicci e l'incarnato bianchissimo, l'indice alzato a recriminare contro il marito, sembra rifarsi all'archetipo della *nuda veritas* dipinta da infiniti artisti, fin da Botticelli nella sua Calunnia: e il suo frequente accostamento agli specchi, simboli di una visione "riflessa" e mediata, la rende una filiazione della celebre figura allegorica che Klimt dipinse in quella Vienna decadente in cui era ambientata in origine la storia schnitzleriana. La figura femminile "trasgressiva", invece, quella della prostituta Domino, è circondata invece da allusioni a un'arte arcaica e irrazionale, con la sua piccola casa piena di maschere africane, che sembrano ricreare atmosfere da *Demoiselles d'Avignon*, storica incarnazione del legame tra Eros e Thanatos.

Tuttavia, la scena in cui l'aspetto visivo emerge quasi con violenza è quella della festa mascherata, ambientata, negli esterni, in una dimora georgiana a Mencmoor, e negli interni, in due castelli inglesi, quello di Elezden, nel Suffolk, fatto costruire sotto la regina Vittoria da un estroso principe indiano, e in quello di High Clere. Qui, dopo la cosiddetta scena dell'orgia, quasi una dinamizzazione dei *Modi* di Marcantonio Raimondi, si svolge l'agghiacciante mascherata che svela la presenza dell'intruso Bill: pur servendosi di maschere del Carnevale veneziano, fatte ritoccare dal regista alla costumista Marit Allen, la spiccatissima contrapposizione cromatica (il rosso del pavimento e della veste del maestro di cerimonie e il nero dei manti degli invitati), evoca atmosfere tra Bosch ed Ensor.



Fig. 1: Michelangelo, *Addolorata*.

Fig. 2: Valerio Cioli, *Fauna che munge una capretta*.



Fig. 1: *Vergine Annunciata*, cappella bembesca.



Fig. 1: Foto della first lady Jacqueline Kennedy.

Fig. 2: Foto di Jacqueline Kennedy



Fig. 1: Rocca Sanvitale a Fontanellato.

Fig. 2: Stuffetta di Diana e Atteone, 1523-1524 ca, Fontanellato.



Fig. 3: Parmigianino, Stuffetta di Diana e Atteone, 1523-1524 ca, Fontanellato.

Fig. 1: Leonardo da Vinci, *Leda col cigno*, 1505-1510.

Fig. 2: *Leda e il cigno*, copia romana del II secolo d.C., Museo Archeologico di Venezia.



Fig. 1: Giuseppe Abbati, *Palazzo Pitti*, 1861-1862.

Fig. 2: Giuseppe Abbati, *Lungo l'Arno alle Cascine*.



Fig. 1: Pittura di Aristide Maillol.



Fig. 1: Donatello, *David*, 1440.

Fig. 2: Donatello, *Giuditta*, datato tra il 1453 e il 1457.



Fig. 1: Paula di sette mesi, su fondo rosso.