

**Predella** journal of visual arts, n°4, 2004 

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

*Review of the exhibitions Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale (Berne, Historisches Museum, 2 November 2000 - 16 April 2001; Strasbourg, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, 12 May - 26 August 2001) and The Treasury of Basel Cathedral (New York, The Metropolitan Museum of Art, 28 February 2000 - 27 May 2001; Basel, Historisches Museum, 13 July - 21 October 2001).*

Se si compie il giro esterno del Munster di Basilea lo sguardo è assorbito dal rosso cupo dei blocchi di arenaria, ma poi subito si allarga sull'ampia vallata solcata dal Reno, fiume già grande sotto la collina della città antica; da là la vista spazia sulle alture del Jura, fino a quelle dei Vosgi, da dove furono cavate le pietre — anch'esse rosso sangue — con cui si costruì la cattedrale di Strasburgo. Si percepisce così il ruolo che il fiume ha avuto nel collegare paesi e civiltà, uomini e cose, durante i secoli, i millenni; si ha l'impressione di essere al centro fisico e temporale di una civiltà che ci unisce, ciò che costituisce il fascino di questa città cantonale. Lungo l'asse del vecchio Reno è scorsa buona parte della storia europea, ripercorsa, dal medioevo al "1500 circa", da una serie di esposizioni che si sono tenute nella regione, tra cui *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale* e *The Treasury of Basel Cathedral*.

Nel 1986 sotto il *parvis* della collegiale di Berna lavori di scavo portarono al ritrovamento di svariati frammenti di statue che erano stati lì ammassati nei tumulti della Riforma protestante, attorno al 1528. Da quel rinvenimento inatteso prese forma l'idea di dedicare una mostra alla "vita e morte delle immagini medievali". La lettura in parallelo del catalogo con quello di *The Treasury of Basel Cathedral*, invita a riflettere sullo statuto delle opere d'arte aventi per soggetto immagini sacre e sul rapporto che con queste instaurano i fedeli. Immagine come attivo documento storico e dunque come eloquente icona di sistemi di produzione, di rivoluzioni economico-sociali, di conflitti politici e civili, di atteggiamenti spirituali: spaziando dal registro più "alto" dell'oreficeria medievale, ai più "umili" manufatti quotidiani, alla effimera ritualità liturgica e folklorica, i due volumi costituiscono un concreto complemento alle acute indagini di Haskell, Freedberg e Belting.

Come è noto l'idolatria costituì un problema sin dalle origini del cristianesimo, sin dal primo scisma della chiesa d'Oriente, cui l'Occidente risponderà con le posizioni audaci dei *Libri Carolini*, anche da qui inizierà la grande stagione

medievale, che proprio nella dotazione di sontuosi tesori da parte delle più importanti chiese troverà la sua espressione più alta. Nel tardo medioevo una dimensione più intima, più concreta e sensibile della religiosità diffonde nuove tipologie di oggetti (altaroli portatili, retabli e Libri d'Ore) in cui il meccanismo della immedesimazione "patetica" con il personaggio rappresentato è fondamentale e ne governa l'iconografia e lo stile. Proprio questa immedesimazione desterà le precoci critiche di Jan Hus per sfociare nella accesa controversia nei primi due decenni del Cinquecento. Su questo punto *Iconoclasme* bene illustra le distinzioni tra le varie posizioni dei predicatori germanici: se Lutero si scaglia contro la pratica delle indulgenze legate alle "buone opere", ma continua a credere nell'immagine come via di comunicazione col divino, Zwingli, Bucero e Calvino ne condannano in toto la presenza nelle chiese. Lo scenario è quindi variato per le città svizzere, tedesche e francesi: si va dalle distruzioni totali di Zurigo al destino meno tragico di Basilea, e l'apparato di cronache e di testimonianze iconografiche del volume ci restituisce tutta la concitata violenza degli eventi di quei giorni. Il catalogo non si arresta qui, ma accenna anche agli sviluppi "moderni" dell'iconoclastia, compiuta nel segno della Ragione illuminista (quando andarono distrutte molte statue gotiche della cattedrale di Strasburgo), o per le cupe ragioni di uno sciovinismo territoriale e nazionalista dei nostri giorni. E giustamente vi si ricordano anche forme di iconoclastia incruenta: così, il Retablo ligneo dell'altare maggiore di Strasburgo, capolavoro della scultura del primo rinascimento nordico, fu smontato e quasi interamente distrutto all'epoca del ristabilito culto cattolico nella città (1682), per ragioni di "gusto".

Il problema della ricostituzione dei tesori ecclesiastici non è nuovo alla ricerca (basti pensare a due mostre tenutesi a Colonia nel 1972 e nel 1985, Rhein und Maas e Ornamenta Ecclesiae, che hanno fatto scuola). Nel medioevo, in un sistema ideale di gerarchia delle arti, quelle sontuarie detenevano certamente il primo posto; al faber era riconosciuto uno status straordinario, per la capacità di trasformare la materia umile in splendori metallici, per l'accesso a pietre preziose, madreperle, antichi cammei, non ultimo per il contatto diretto con il sacro nella manipolazione delle reliquie (o supposte tali). Gli altissimi pezzi di oreficeria del tesoro della cattedrale di Basilea (oggi uno dei più ricchi di pezzi medievali) trovano il loro nucleo più antico nelle donazioni dell'imperatore Enrico II e via via lungo il medioevo in quelle dei vescovi, del cui potere quei mirabili oggetti erano l'immagine riflessa. Della donazione imperiale sopravvive una *Croce-reliquiario* tempestate gemme e ornata all'incrocio dei bracci di un grande cammeo in calcedonio di epoca imperiale, a testimoniare il sogno dell'antico vagheggiato dagli Ottoni. Straordinaria audacia compositiva del *Reliquiario di Re David*, un

---

assemblaggio trecentesco di piccoli capolavori di epoche e materiali distinti, il tutto in un pezzo poco più alto di un palmo di mano. Tale spregiudicatezza nel ricomporre frammenti del passato non deve stupire, è pratica comune che anzi accresce il valore dell'opera-gioiello. A questa estetica fondata principalmente sul valore della materia, in epoca gotica sembra sostituirsi gradualmente una più sottile civiltà del vedere. In questa credo vada ricercato il senso riposto dei due splendidi *Reliquiari, a busto di S. Tecla e S. Ursula* (fine XIII e XIV secolo): lisce superfici tornite, specchi d'oro riflettenti, che proprio sugli occhi-magnetici, allungati, impastati di polveri vitree e smalti- imperniano la comunicazione col fedele. La vista come senso primario della gnoseologia scolastica, la più alta via di accesso alla conoscenza, lo sguardo come *medium* fondamentale nella meccanica del rapporto tra senso interiore e mondo esterno: anche questo può spiegare l'enorme potere delle immagini per la civiltà tardomedievale, un potere che è accresciuto dalla ritualizzazione liturgica e dalla esibizione dei *sacramentalia* in alcuni momenti salienti dell'anno. Un potere, infine, che nelle religioni antropomorfe si fonda sulla capacità di rispecchiamento del fedele nel simulacro, che può condurre anche alla sovrapposizione tra l'oggetto della venerazione (Cristo, Vergine, Santi) e la sua immagine artefatta. Non è evidentemente un caso che le statue e i dipinti che furono oggetto degli scempi dei riformatori, siano sempre colpiti nei volti, e spesso proprio all'altezza degli occhi: lo testimoniano i frammenti di statue di Berna, tra cui quell'intensa *Testa di vescovo* simbolo della mostra, forse opera di un altro allievo di Tilman Riemenschneider.

La recisa critica teologica dei riformatori evangelici più rigidi, predicando l'autorità del Verbo, attacca quindi la società tardomedievale gravata di immagini, tentando di introdurre gradatamente la dimensione della parola. In questa "sostituzione mediatica" giocano un ruolo fondamentale le attività produttive. Se nel XIII e XIV secolo, ad esempio, Basilea era già città ricca di orafi organizzati in potenti corporazioni, con il diffondersi dei testi dei riformatori saranno gli stampatori la più importante punta dell'economia della città: Froben, l'amico di Erasmo, Adam Petri, il primo editore di Lutero. Non a caso nella tradizionale processione del *Corpus Christi* del 1522 una Bibbia venne esibita al posto dei più antichi reliquiari, con una motivazione che condensa tutta l'incolmabile distanza con la religiosità medievale: "*La Bibbia è la vera salvezza: tutto il resto sono solo ossa*"! Sette anni dopo sanguinosi tumulti distruggevano le immagini sacre della cattedrale (ma non il ricco tesoro) e portavano la città ad adottare formalmente la nuova dottrina. *L'iconoclasme* riformato si sviluppò in una fase di profonda sofferenza sociale e l'assalto alle immagini sacre, simboli del potere vescovile e della pratica delle indulgenze, si fuse con la ribellione dei poveri e dei contadini.

Nelle pagine di un bestseller dei nostri giorni, *Q* dei Luther Blissett, il duomo di Meinster è descritto come un enorme demone accovacciato sulla piazza della città, dalle fauci spalancate: all'organismo ideale e perfetto, all'*omne bonum* della cattedrale gotica, si è sostituito, nei visionari predicatori protestanti, un mostro fagocitante che stritola quello che si autodefiniva "il povero mondo".

Sullo sfondo di questa controversia si intravede a tratti una figura, non direttamente coinvolta negli avvenimenti, ma i cui scritti danno fondamento intellettuale al dibattito: Erasmo da Rotterdam, che con la sua pungente critica all'uso dei simulacri come calmieri sociale si avvicina alle tesi luterane, ma rivendica il libero arbitrio e enfatizza il valore artistico delle immagini, espressione delle *bonae litterae*. L'edizione del 1515 dell'*Elogio della pazzia* venne stampata a Basilea con illustrazioni di mano di Hans Holbein il giovane, che ridicolizzano la cieca idolatria popolare dipingendo i fedeli secondo un'iconografia antropologica ormai modellata sui *Narren* di Sebastian Brandt. Si tratta della risposta colta ad un dibattito che era sorto nelle più alte gerarchie ecclesiastiche ma che trovava fertile *humus* nella realtà sociale quotidiana. Artisti di calibro che fino a tutto il XV secolo si erano dedicati con larghezza alla incisione di stampe di devozione pietistica, all'indomani della Riforma sono obbligati a compiere una scelta e vedono seriamente minacciato il proprio lavoro. Ma nei paradossi della storia, ben presto è proprio l'iconoclasmo a dotarsi di immagini, quando i cattolici daranno alle stampe una nutrita serie di libelli illustranti gli scempi compiuti. Nella cattedrale di Basilea un pilastro ha inciso un solenne epitaffio, ad indicare che lì riposano le spoglie di Erasmo. Abbandonata la città all'indomani della Riforma, egli volle farvi ritorno sei anni dopo, per morirvi il 12 luglio 1536; la città tutta gli riservò solenni esequie, uno straordinario omaggio a colui che, pur se da cattolico convinto, aveva indicato i pericoli delle superstizioni e mostrato la via della tolleranza nel nome della libertà dell'individuo: «Quello che più conta nella nostra religione è la pace e la concordia. Questa potrà sussistere solamente se definiremo con rigore pochi punti ed in molte cose lasceremo ad ognuno la sua libertà di giudizio », aveva scritto. Per lui scrisse nel 1924 Johan Huizinga: "Senza libertà la vita non è vita, e non c'è libertà senza pace".

*The Treasury of Basel Cathedral*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 28 febbraio 2001 – 27 maggio 2001; Basilea, Historisches Museum, 13 luglio – 21 ottobre 2001.

*Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*, Berna, Historisches Museum, 2 novembre 2000 – 16 aprile 2001; Strasbourg, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, 12 maggio – 26 agosto 2001.

Confesso che la consueta lettura della Domenica del Sole24Ore, in genere piacevole e istruttivo momento di relax alla fine della settimana, oggi mi ha lasciata piena di un senso di incredulità e stupore.

Un doppio stupore, prima di tutto perché un giornale serio come quello di cui stiamo parlando ha pubblicato nella prima pagina di Domenica 16 dicembre 2001 l'articolo di J. Hillman sul Mosé di Michelangelo, titolando senza riserve: *I segreti del capolavoro michelangiolesco svelati da un grande psicologo*; in secondo luogo perché non credevo esistesse qualcuno in grado di scrivere una cosa così inverosimile. Innanzi tutto, ritengo singolare che Hillman citi la Bibbia senza averne piena coscienza, e per di più come se stesse attingendo a un libro arcano, che solo pochi uomini nella storia hanno avuto il bene di avvicinare. Se lo studioso avesse davvero cognizione delle Scritture, saprebbe che le corna sulla fronte di Mosè non sono altro che la rappresentazione simbolica della luce emanata dal suo volto alla discesa dal monte Sinai (Es 34,2935): presso il popolo ebraico era diffusa la convinzione che non si potesse contemplare il volto di Dio senza morire; soltanto Mosè aveva potuto godere la suprema visione rimanendo in vita e i raggi emessi dal suo volto costituivano il segno visibile del privilegio straordinario a lui concesso.

Di tutto questo, e anche di possibili (corrette) alternative alla sua ipotesi, Hillman sembra in realtà essere a conoscenza, dato che incidentalmente le cita, ma purtroppo lo fa con un tono di così fredda condiscendenza che toglie ogni illusione. E se è pur vero che è esistito un filone culturale che riconosceva Mosè il fondatore della tradizione alchemico-esoterica, stupisce che uno studioso moderno attinga ad esso senza adottare alcun filtro storico-critico; inoltre, rimane del tutto oscuro il collegamento tra l'alchimia e la celebre scultura michelangiolesca. Forse Hillman non ricorda che la statua era destinata alla sepoltura di un papa, Giulio II, e che la stessa sepoltura doveva trovare asilo nel massimo tempio della cristianità, quella basilica di San Pietro la cui ricostruzione era stata avviata proprio dal papa Della Rovere? Tra l'altro, ammesso che lo spunto fosse corretto, lo psicologo non fa nulla per dimostrare in modo circostanziato la sua teoria, limitandosi a rimandi impresici e generici ad un contesto culturale troppo ampio e sfumato per rendere verosimile l'ipotesi; in particolare, non adduce nessun elemento che provi come

Michelangelo fosse seguace delle teorie alchemiche (cosa che mi giungerebbe del tutto nuova) e quindi, a meno di non pensare che l'opera d'arte possieda una vita e una personalità autonome dal suo autore che le permettono di operare scelte sue proprie, l'interpretazione proposta da Hillman rimane priva di qualsiasi fondamento. Quanto poi al chiamare in causa Freud come autorità competente in materia e attribuire un peso decisivo al suo pensiero, peraltro sempre meno seguito nella stessa psicanalisi, per suffragare la lettura di un'opera d'arte, ciò non può non suscitare perplessità almeno in coloro che le opere d'arte studiano con ben altra strumentazione.

*Setting off from an exhibition held in San Severino Marche, Italy, in 2001, the paper provides an insight on San Severino's painters of the Renaissance, especially Lorenzo d'Alessandro.*

La congiuntura politico-sociale del secondo Quattrocento fu particolarmente propizia alla fioritura del Rinascimento sanseverinate. Succeduta ad un lungo periodo di lotte intestine che avevano favorito la scellerata occupazione dei territori da parte di Francesco Sforza, la nuova amministrazione locale, dipendente dalla sede pontificia, aveva fornito la cornice ideale alla ripresa di una committenza eterogenea e vivace di mercanti cittadini, confraternite, prelati di chiese anche minori del contado, piccola nobiltà. La stabilità politica, che dava avvio ad un periodo di pace e di sicurezza sociale, fu la premessa necessaria al rinnovarsi di un'attività artistica già florida tra Trecento e Quattrocento allorché, traendo frutto dagli scambi culturali con il Veneto, la Lombardia e l'Emilia così come dalle novità d'oltralpe, San Severino era divenuta un centro propulsivo tutt'altro che secondario e provinciale della corrente artistica tardogotica in Italia centrale. Qui, sotto la signoria degli Smeducci (1331-1426), aveva preso avvio la vicenda artistica dei fratelli Salimbeni, campioni del gusto gotico internazionale del primo Quattrocento; qui aveva sostato Gentile da Fabriano, lasciando tracce profonde della sua maniera negli affreschi dipinti per il Duomo vecchio della città.

Poco più tardi, accanto all'onda lunga della tenace moda tardogotica alla cui persistenza, qui come altrove, non fu estranea la predilezione accordatale da una larga fetta di committenza locale piccolo-nobiliare, declinazioni di stile già pienamente rinascimentale non mancarono di penetrare dal ducato di Urbino, dall'Umbria e da Venezia, per essere assimilate dai più giovani talenti sanseverinati, primi fra tutti Lorenzo d'Alessandro e Ludovico Urbani, in accezioni linguistiche presto velate di sfumature *umbratili*. Nodo cruciale per la stagione rinascimentale a San Severino era stato l'anno 1450 in cui, pur nel clima di una generale diaspora di artisti marchigiani e umbri ora verso Roma, al seguito delle ricche commissioni di Niccolò V, ora verso Padova, presso la celebre e "modernissima" bottega squarcionesca, tra coloro che restarono ci si volse alle novità fiorentine e veneziane, sia sotto l'impulso di capolavori di assoluta purezza che non di rado giungevano nella regione, come l'*Incoronazione della Vergine* di Pesaro del Giambellino, sia per

il tramite di una conoscenza diretta di maestri più o meno noti e "irregolari", da Niccolò Alunno a Vittore Crivelli a Bernardino di Betto *alias* il Pinturicchio, che in città o nelle immediate vicinanze avevano trovato più di un'occasione di impiego.

La mostra allestita nella cittadina marchigiana fino al 5 novembre scorso (*"I pittori del Rinascimento a Sanseverino. Lorenzo d'Alessandro e Ludovico Urbani, Niccolò Alunno, Vittore Crivelli e il Pinturicchio"*, Palazzo Servanzi Confidati, 28 luglio-5 novembre 2001) ha inteso restituire il senso di questo peculiare passaggio storico-artistico tra Medioevo ed Età moderna scommettendo su un progetto originale di lunga scadenza, incentrato su un complessivo "trittico" di esposizioni, come tale non solo capace di dar conto della ricchezza delle correnti di linguaggio coesistenti all'interno di uno stesso periodo storico ma anche idoneo a esibire una visione più esaustiva delle diverse personalità artistiche che ne incarnarono gli ideali, ufficio difficilmente perseguibile entro i limiti di un'unica esposizione. Come ne "Il Gotico nelle Marche" che l'ha preceduta e come si vuole che accada per la programmata mostra sull'arte camerte, si è voluto dar vita a un percorso itinerante articolato in una serie di momenti espositivi interrelati tra loro: solo parzialmente conclusa nell'ambito del secentesco Palazzo Servanzi Confidati, vi si accompagnava infatti una più articolata visita nei luoghi della cittadina e del territorio limitrofo che recavano traccia dell'attività di Lorenzo d'Alessandro, il maggior maestro del Rinascimento a San Severino. Si è inteso riferire ad esempio della sua produzione ad affresco, disseminata qui e lì nel contado presso alcune chiese dedicate alla Vergine, tenute aperte e visitabili per tutto l'arco della mostra, da cui l'indubbio vantaggio di vedere molte opere contestualizzate entro gli originari complessi culturali per i quali furono pensate. Nel fulcro dell'intera esposizione, a Palazzo Servanzi Confidati, si raccoglievano al contrario le maggiori opere su tavola e alcuni affreschi staccati di Lorenzo, dipinti noti e di nuova attribuzione di Ludovico Urbani e alcune opere di autori diversi ai quali si è affidato l'arduo compito di rappresentare il contesto artistico che fece da sfondo all'opera dei due maggiori attori.

Tradendo tuttavia la promessa della propria intitolazione, la mostra ha tenuto fede al taglio essenzialmente monografico conferitole dal suo curatore Vittorio Sgarbi, cui peraltro va ascritto il merito di aver riesumato dall'oblio dei secoli e reso noto al grande pubblico un vero protagonista del Rinascimento "nascosto" italiano: a Lorenzo d'Alessandro fa capo infatti l'occasione che ha dato vita all'esposizione, la celebrazione del quinto centenario della morte, così come la quasi totalità delle opere esposte delle poco più di cinquanta complessive in mostra. Una scelta condivisibile quella di affiancare a Lorenzo come coprotagonista il conterraneo Ludovico, il "bellissimo crivelliano indipendente" del Longhi, riscoperto

da Federico Zeri fin dal 1948 e da allora fatto oggetto di studio con importanti risultati critici anche recenti, al quale si è voluto dedicare la sala d'apertura del Palazzo: un maestro che per temperamento e per scelte artistiche incarna l'altra faccia del Quattrocento italiano, quello che da Gentile ai Crivelli e all'Alunno si nutre per lungo tempo della lezione tardogotica e del suo costante e insistito aggiornamento pur senza mai porre in discussione gli elementi fondanti di *Weltanschauung*. Quanto al resto degli artisti scelti dal curatore a comporre il quadro del Rinascimento sanseverinate, non si può che giudicare malriuscita la volontà dichiarata di riprodurre le coordinate di quel contesto artistico che dovette accompagnare l'opera del suo maggiore protagonista. Le sparute tavole ivi radunate, peraltro assai poco significative se si esclude qualche raro pezzo, rendono poca giustizia di quella vivacità di cultura che animò non senza originalità la nuova stagione artistica delle Marche meridionali. Degno di nota resta lo sforzo di assicurare alla mostra una serie di prestiti importanti per Lorenzo d'Alessandro, di cui non si conoscono che una trentina di opere di attribuzione certa, mentre una considerazione a parte merita il bel catalogo Motta, fonte interessantissima di notizie e di nuovi progressi critici come l'attribuzione a Lorenzo da parte di Giampiero Donnini di una piccola tavola cuspidata da S. Ginesio, ivi pubblicata per la prima volta, o come l'acquisizione del nome di Domenico Indivini, prolifico intagliatore di grandiose cornici lignee tardogotiche. Suo l'apparato del maestoso Polittico lorenziano di Serrapetrona che un recente restauro ha consentito di ammirare, a suggello dell'esposizione, nella sua più splendente cromia.

La restituzione di Lorenzo d'Alessandro si segnala così come il pregio maggiore di questa affascinante esposizione. Gran parte del merito della riscoperta dell'artista sanseverinate rimonta ai primi del Novecento e a Lionello Venturi che, enucleando il debito dell'arte di Lorenzo nei confronti di Piero della Francesca, pure tralasciò di precisare i modi e i tempi attraverso i quali egli dovette venire a conoscenza del grande toscano. Un interrogativo questo cui ancora oggi sembra difficile rispondere con la sola mediazione svolta dalla vicina Camerino e dalla pittura del suo maggior maestro Gerolamo di Giovanni, assai singolarmente escluso dalla mostra, che pure di Piero ebbe diretta cognizione, tanto più qualora si tenga in considerazione la natura stanziale del sanseverinate e la certezza oggi acquisita, grazie al trentennale lavoro di ricerca sulle fonti di Raoul Paciaroni – autore di un'ottima e recentissima pubblicazione monografica –, che il percorso artistico del maestro non dovette mai varcare i confini della regione. L'incontro determinante con l'Alunno avverrà infatti solo all'indomani del 1468, allorché si collocava il polittico dell'artista umbro, oggi conservato nella locale Pinacoteca, nel Duomo vecchio di San Severino: la pittura preziosa e lo psicologismo acceso dell'arte

alunnate non mancheranno di lasciare traccia nelle opere di Lorenzo fino a divenirne un'importante componente di linguaggio, come nello splendido affresco staccato della *Vergine di Loreto ove*, accanto alle tipologie caratterizzate proprie del folignate e al tipico grafismo inciso di panneggi e membra, emerge quella dolcezza cromatica e quell'atmosfera elegiaca che d'ora in poi Lorenzo d'Alessandro avrà cara come la cifra più consona alla sua personalità.

La conoscenza dell'Alunno, come più tardi di Carlo Crivelli e dei Vivarini, non piegherà infatti l'interesse del sanseverinate per il dialogo intimo tra i personaggi, per la resa psicologica sensibile e sempre contenuta specie delle Vergini, per l'umanità dei sentimenti tutti terreni che la padronanza presto acquisita del gioco luce-colore sottolinea ed esalta, annullando l'iconicità statica e distante fatta di bagliori tardogotici dei suoi modelli. Lorenzo rinuncia fin da subito a quanto di più esasperato, sul piano disegnativo, e opulento, su quello cromatico, risiede nella pittura veneta, lasciando che questa gli fornisca solo qualche elemento formale.

Il nono decennio è importante per Lorenzo anche per il nuovo giro d'orizzonte sui fatti umbri: l'avvenuto contatto con le opere di Benozzo Gozzoli dipinte a metà del secolo a Montefalco e forse con gli affreschi del Lippi a Spoleto, e in ultimo con Luca Signorelli, attraverso cui abbraccerà una plasticità possente e un fare monumentale e classico di composizione e figurale, è esemplificato da opere di alta qualità come il *Battesimo di Cristo* di Urbino. Rappresenta l'ultimo di una lunga serie di aggiornamenti di un artista mai pago dei propri risultati anche lì dove, come nel più celebre Polittico di Serrapetrona, dichiarando apertamente il recupero di certi stilemi tardo-gotici egli manifesta una incondizionata adesione alla volontà dei propri committenti.

*Review of the exhibition Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 16 October 2001 - 20 January 2002).*

Gli studi dedicati nel corso del Novecento a quella complessa stratificazione di fatti storici e storico-artistici riassunta dalla etichetta di "Rinascimento fiorentino" hanno avuto una lunga e feconda stagione. Alimentati nel terreno di cultura delle classificazioni berensoniane, favoriti in parte – e sotteraneamente – dalle richieste del mercato, numerosissimi contributi hanno fornito nella prima metà del secolo una solida base critica sia dal punto di vista filologico che saggistico, con ulteriori sviluppi legati alla scuola warburghiana e alle ricerche interdisciplinari imperniata sui nessi fra storia dell'arte e storia della cultura.

Negli anni Cinquanta, tuttavia, il procedere degli studi registra significative varianti di orientamento: guardando, per esigenze di sintesi e di brevità, alla storia dell'arte italiana, è agevole verificare come cresca lo spazio – già cospicuo – dedicato al Cinquecento, e aumenti l'interesse per ambiti cronologici meno frequentati, mentre si attenua la convergenza di attenzione sulla Toscana e su Firenze. Resiste, ovviamente, una qualitativa tessitura storico-critica di base, ma gli studiosi, talora in forma esplicitamente polemica, spostano lo sguardo verso il Nord, il Centro Sud, i centri minori; e in questa linea acquistano spessore crescente gli studi dedicati ai cantieri, alla maestranze, alle botteghe piuttosto che alle individualità di spicco. Alla fine degli anni Cinquanta il volume di André Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique* sembra segnare il punto di arrivo di una lunga serie di approfondimenti dedicati alla Firenze medicea, e nel contempo si configura come un giro di boa nel processo qui sommariamente delineato, se non altro rispetto alle accensioni d'interesse per temi sei-settecenteschi o ai programmatici recuperi tesi verso il Medioevo.

Oggi peraltro si profila una ulteriore inversione di tendenza, e, a partire dagli anni Novanta e soprattutto dalla fine del secolo che si è appena concluso, l'arte toscana del Quattrocento torna in primo piano: gli esiti sono di vario spessore e qualità, ma sembrano proporre un nuovo decollo della ricerca. Fra le manifestazioni espositive cito *The Drawings of Filippino Lippi and his Circle* (New York 1997), *Renaissance Florence. The Art of 1470s* (London 1999), e più vicine a

noi, la rassegna di temi botticelliani, tra disegno, pittura e letteratura (*Sandro Botticelli Pittore della Divina Commedia*, Roma 2000); quindi l'ampia e pur discussa mostra già presentata a Tokyo e oggi a Roma (*Rinascimento. Capolavori dei musei italiani*), e quella dedicata alla centralità della "prospettiva" (Firenze 2000). Si aggiunga l'imminente apertura negli Stati Uniti di una esposizione dedicata a Cosimo Rossetti. Accanto a eventi di larga risonanza quali sono le mostre, si pongono una serie di restauri eccellenti (valga l'esempio degli affreschi aretini di Piero della Francesca), e la pubblicazione di monografie e saggi dedicati ad artisti sui quali si attendevano chiarimenti e integrazioni: vedi, solo per esemplificare, i lavori di Gentilini sui Della Robbia, di Natali sul giovane Leonardo, di Caglioti su Donatello, e altri contributi relativi a Michelozzo, Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Domenico Ghirlandaio, Benedetto e Giuliano Da Maiano. I tempi sono propizi per qualche pausa di riflessione, e colgo l'occasione offerta da «Predella» per dedicare un cenno alla mostra attualmente aperta presso gli Uffizi, *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva* (fino al 20 gennaio 2002): una mostra che illustra pragmaticamente procedimenti e strumenti poco noti, e che, pur partendo dal momento unificante della sperimentazione prospettica, ha il merito di evidenziare discrasie e diversità di orientamenti e di soluzioni; si deve in effetti a una lettura tendenzialmente monocorde dell'avanguardia brunelleschiana, e dell'onda innovativa a questa connessa, quella certa aura di indifferenza che ha circondato in un recente passato la letteratura pertinente al primo Quattrocento fiorentino.

Uno dei settori centrali della mostra sottolinea, ad esempio, le tangenze e le discordanze fra la ricerca di Masaccio e quella di Lorenzo Ghiberti. La diversità fra i due artisti, già manifesta negli aspetti contingenti della vita e dell'attività di entrambi, risalta nella specificità di opere come la *Trinità* e la *Porta del Paradiso*, presenti in mostra attraverso riproduzioni, calchi, schemi grafici, e agevolmente visibili anche nelle sedi originali, distanti fra loro poche centinaia di metri. I grafici dedicati alla Cappella masacesca di S. Maria Novella evidenziano una drastica selezione, negli ambienti, nei personaggi, nella elaborazione cromatica, e una forte dominante del dato visivo, valorizzato dalla omogeneità strutturale e materica: l'architettura, la croce, le masse corporee avvolte nei pesanti mantelli, si incastrano in un sistema statico e interconnesso, che punta sul gesto sospeso e sul silenzio. Non dialogano Padre e Figlio, Maria e Giovanni, i due oranti, e il luogo e l'evento sacro si qualificano attraverso la composizione rigorosa: Dio Padre, sfiorando la croce, legittima il sacrificio; Cristo lo esemplifica con le membra trafitte ma composte; i dolenti ne attestano la dimensione umana e carnale, i due committenti il peccato risolto devozionale. Nella Porta ghibertiana, documentata

da calchi e da una formella originale, si registra una diversità d'impostazione legata alla tipologia e alla destinazione, ma anche una esplicita impronta alternativa che punta sulla *varietas* e sull'articolazione per episodi, con scarti e scivolamenti nella visione, con iterazioni e rifrazioni nelle architetture e nei paesaggi. L'osservatore "legge" le storie nei rilievi variamente graduati, ma avverte anche il mormorio dei personaggi a colloquio, il fruscio dei panni e lo stormire degli alberi, il trascorrere di nubi e vapori.

Tra i risultati significativi della mostra, dunque, la conferma di come un analogo clima di ricerca possa generare due strade divergenti: una che ha costruito presenze immobili, plasticamente rilevate e senza tempo, un'altra impegnata nell'evocare il fluire delle vicende e una realtà in costante trasformazione.



Brunetta Niccoli

## **Como: non solo seta. Diario di una giornata di studio alla fondazione Antonio Ratti e alla mostra Seta. Il Novecento a Como**

*Report about a study day held at the Fondazione Antonio Ratti in Como, which deals with contemporary art and production of textiles, connected to the Antonio Ratti Textile Center at the Metropolitan Museum of Art in New York. The study day included a visit to the historical collection of textiles.*

Antonio Ratti: di certo parlando di seta nel *Novecento a Como*, ma potremmo dire in Italia, non ci si chiederà « Chi era costui? ». Proprio sul lago domina la facciata della Fondazione, dove – a dispetto delle F.S. (ora Trenitalia) – riusciamo ad arrivare. Presidente è A.Ratti, il raffinato e – perchè no, geniale – produttore di seta di alto livello e di tessuti in fibre naturali, che ha voluto appunto, dal 1985, questo centro.

L'iniziativa italiana si affianca ad un'altra importante, negli U.S.A., al Metropolitan Museum, l'Antonio Ratti Textile Center, una struttura finalizzata al restauro e alla conservazione, nonchè allo studio del tessile, ospitata nel museo di New York. Gemma preziosa la collezione storica: uno strepitoso insieme che non conosce limiti, nè cronologici nè geografici, per esemplificare il tessile.

Ad accoglierci è la Direttrice Chiara Buss, braccio operativo e mente della fondazione italiana, che è, ovviamente, consultabile per i più curiosi via Internet. Assicuriamo però che il fascino che si respira visitando dal vivo, aprendo direttamente e guardando – liberi da vetri polverosi o luci impossibili – le cassettiere che svelano, uno dopo l'altro, pezzi di sicuro valore e curiosità storica, speriamo non solo per l'esperto, non è cosa restituibile da un monitor. Ciò nonostante un progetto molto caro alla fondazione e a Chiara Buss è proprio quello di creare una grandiosa banca dati sul tessile, senza precedenti, consultabile appunto su Internet. Aspettiamo fiduciosi. Il sistema di catalogazione ci viene illustrato dalla sua ideatrice Chiara Buss, con una chiarezza e sintesi e che a distanza di tempo ancora ammiriamo. Si tratta di un progetto sicuramente pilota nel campo della schedatura del tessile, indirizzato a una duplice destinazione, ad uso cioè sia dello studioso che del *designer*. Due esigenze che difficilmente si accompagnano nella tradizione culturale italiana.

Ma dove, se non a Como, questo doveva avvenire? È quanto non possiamo non concludere – all'unisono – dopo aver visto il ricco e ben congegnato materiale esposto sul XX secolo a Villa Olmi. L'operazione dimostra come la seta, anche

nel caso di Como, sia il risultato dell'intreccio di fili accuratamente selezionati, costituito da un ordito tecnico – l'antica sapienza del mestiere – e da più trame, fatte da esigenze estetiche, da ragioni storiche, sociali ed economiche. E non mi si scusi la metafora. Il tessuto si fa ancora più complesso, se attraversa il secolo ormai scorso. È quanto apprendiamo di sala in sala. Diversi i temi affrontati in mostra e sostenuti dagli ottimi interventi del catalogo.

Seta e produzione: lo sviluppo della industrializzazione comasca, segue il passaggio dalla manifattura alla rivoluzione dell'industria serica (C. Buss, A. M. Galli).

Seta e arte: il ruolo degli artisti per la nascita di nuovi *patterns* ornamentali, al passo con la stagione delle Avanguardie e la ricerca figurativa del Novecento.

Seta e abbigliamento: una proposta – attraverso i diversi abiti ed accessori esposti – di delineare un percorso *Per una storia della moda in Italia*. (B. Giordani Aragno), dando spazio anche all'analisi del fenomeno della genesi di uno "stile italiano" (G. Butazzi).

Seta e storia: la guerra, o meglio, le due guerre mondiali. E in Italia anche una dittatura. La moda può contribuire alla propaganda, è quanto scopriamo da una serie di indumenti insospettabili o da motivi decorativi di originali stoffe stampate.

Nell'ultima sala un allestimento più scenico che museale: abiti eccezionali, realizzati con seta delle ditte comasche, e firmati dai maggiori stilisti internazionali. Non elenchiamo nomi, per brevità, ma assicuriamo che i migliori sono stati tutti invitati. Un'esuberante sfilata statica di alta moda congeda, tra il fascino di luce e di colore, lo spettatore, che nel nostro caso – di studenti della Scuola di Specializzazione e del Dottorato – si è dichiarato sinceramente appagato.

Concordi sul valore dell'operazione due specialiste del settore. La prima, la nostra accompagnatrice Donata Devoti, che lo ha del resto ribadito svariate volte *in loco*. Le chiediamo di offrirci, con un'unica sintetica frase, la sua opinione. Si esprime sulla novità essenziale messa in mostra, vale a dire il poter seguire e capire il tessuto del Novecento dall'atto estetico-creativo, alle sue fasi esecutive, passando dalla messa in carta, fino alla tecnica realizzativi. Tutto questo in un'epoca che restava a livello di studio, ancora, molto da chiarire. A favore si dichiara anche Caterina Chiarelli, direttrice della Galleria del Costume di Firenze, che sottolinea come questa proposta di studio del tessile, in relazione all'abito nel XX secolo, costituisca un momento essenziale ed innovativo nella complessa definizione del fenomeno "moda". Lo storico del costume non può che concordare: basta con le firme, guardiamo anche che cosa hanno impiegato gli stilisti per creare i loro, costosissimi, modelli. Lo strumento – spesso – di tanto successo sono proprio le soluzioni estetiche giocate grazie alle stoffe e ai loro motivi ornamentali, di cui

il Novecento, come il caso di Como ben dimostra, è stato emblematicamente generoso. La lezione di questa mostra, chiusa a fine settembre, è già presente nella nuova esposizione della Galleria del Costume, curata da Caterina Chiarelli, di recentissima apertura, che vi invitiamo a visitare e di cui riparleremo: *Il guardaroba di una Signora siciliana. Abiti e accesso, della prima metà del Novecento* (Palazzo Pitti, fino a giugno 2002).

L'esperienza che portiamo via con noi da Como – e la sensazione che rimane viva – è che quest'esposizione abbia aggiunto un capitolo – certo di senso – nel panorama degli studi tra arte e mestiere. E in Italia sono necessarie mostre di simile taglio e livello, e non solo sui tessuti.

Fondazione Antonio Ratti, tel. 03123322-318,  
*Seta. Novecento a Corno*, Como, Villa Olmo, 17 maggio – 30 settembre 2001,  
catalogo a cura di Chiara Buss, Silvana Editoriale.



Recensione alla mostra *Dalla Scapigliatura al Futurismo* (Milano, Palazzo Reale, 17 ottobre 2001 – 17 febbraio 2002).

La mostra illustra molto bene le esperienze artistiche che in Italia, e particolarmente in ambito lombardo, hanno caratterizzato il fertile momento di transizione dall'Ottocento al Novecento. Si articola in tre grandi sezioni col fine di mettere in evidenza una lettura critica, da tempo assodata, che vuole collegati, in maniera consequenziale, i tre grossi movimenti artistici che l'arte italiana ha espresso negli anni a cavallo dei due secoli: la Scapigliatura, il Divisionismo e il Futurismo. Una ricostruzione storico-critica tesa ad evidenziare l'indipendenza di queste ricerche da coeve influenze extranazionali.

La prima parte, compresa nelle prime due sale, si apre con le opere di Giovanni Carnevali, detto Il Piccio, e di Federico Faruffini, precursori ed esempi per i giovani pittori lombardi attivi negli anni Sessanta dell'Ottocento. A questi sono affiancati, infatti, i maggiori rappresentanti della Scapigliatura: Daniele Ranzoni, Tranquillo Cremona, Paolo Troubetzkoy, Luigi Conconi, Eugenio Gignous e gli scultori Ernesto Bazzaro e Giuseppe Grandi.

La seconda sezione, dedicata al Divisionismo, segna con i quadri di Carlo Fornara e Giovanni Segantini il passaggio cronologico nel nuovo secolo, la cui modernità è pienamente espressa, dal punto di vista formale, nelle tre sculture di Medardo Rosso. Ancora di ambito divisionista sono le opere successive di Vittore Grubicy, Emilio Longoni e Angelo Morbelli, di cui ricordiamo il bellissimo *Inverno al Pio Albergo Trivulzio* del 1911. La quinta sala ospita quattro quadri ad olio di Gaetano Previati, due divisionisti, tra cui il *Ritratto di Erminia Gasati* (1899), e due dalle tematiche fortemente simboliste, tra cui la famosa *La danza delle Ore* (1899).

Le ultime tre sale sono interamente dedicate al Futurismo, con le opere dei suoi massimi rappresentanti Boccioni, Balla, Carrà, Severini e Russolo. Proprio per sottolineare il legame di questo movimento d'avanguardia con le ricerche italiane degli anni appena precedenti, questi artisti sono rappresentati sia con opere del periodo prefuturista (come *Officine a Porta Romana* del 1909 di Boccioni, *La*

*madre* del 1911 di Balla e *Femme cousant* del 1907 di Severini), sia con quelle pienamente d'avanguardia (come il bellissimo *Elasticità* del 1912 di Boccioni, il bozzetto di scena *Feu d'artifice* del 1916 di Balla e *La donna e l'assenzio* del 1911 di Carrà, opera che ben dimostra come, dopo una primissima fase derivata appunto dal divisionismo, i pittori futuristi siano stati fortemente influenzati dall'incontro con il cubismo francese).

Intorno ai più noti rappresentanti del movimento marinettiano la mostra raccoglie alcuni artisti, attivi nei primi anni del Novecento a Milano, che subirono in misura diversa l'influenza delle nuove idee. Da una parte vi furono pittori tra cui Aroldo Bonzaghi e Achille Funi che, in opere come *Locomotiva in corsa* (1911-12) il primo e *il motociclista* (1914) il secondo, fecero propri i temi caratteristici della vita moderna cara ai futuristi, pur restando, nelle forme, ancora legati ad istanze precedenti. Dall'altra sono presentati artisti, come Romolo Romani e Mario Sironi, che accolsero solo per una breve stagione della loro carriera le modalità espressive teorizzate dai futuristi, per poi dirigere le loro ricerche in altri fecondi ambiti (molto belli i tre disegni a carboncino, inchiostro e tempera scelti per segnalare la stagione futurista di Sironi: *Case, Testa e Bicchiere futurista*, tutti del 1913-1914).

La mostra si conclude con un'opera di grandi dimensioni di Leonardo Dudreville, *Aspirazione* del 1917, che già prelude alle tematiche e alle forme di tanta produzione del secondo futurismo e delle nuove teorie e forme dell'aeropittura degli anni Trenta.

*Dalla Scapigliatura al Futurismo*, a cura di Flavio Caroli e Ada Masoero, Milano, Palazzo Reale, 17 ottobre 2001 -17 febbraio 2002.

Recensione alla mostra *Jean Dubuffet* (Parigi, Centre Pompidou, 31 September - 31 December 2001).

È sempre un'operazione difficile quella di sedersi al tavolo da lavoro e cercare di richiamare alla memoria immagini di opere d'arte viste magari da pochi giorni, ma già trasformate dal tempo, archiviate in qualche angolo della mente assieme a «*quel tuffo della prima emozione*» che «*non tornerà più*» (R. Longhi, 1942).

Spesso sono le immagini riprodotte nei cataloghi a soccorrerci di fronte a questa oggettiva difficoltà, ma purtroppo il prezioso ausilio della riproduzione fotografica non può in questo caso essere d'aiuto, e sfogliando il catalogo della mostra di Jean Dubuffet, prodotto di apprezzabile qualità editoriale, posso solo gioire per aver potuto visitare questa esposizione di persona, essendo la qualità dell'opera di questo artista assolutamente inattuabile dal mezzo fotografico.

La fotografia, infatti, non può riuscire a mostrare la partecipe attenzione che questo artista ha dedicato alla cura ed all'invenzione della propria materia artistica scegliendo, mischiando e trasformando i diversi materiali messi a disposizione dalla natura. Attraverso queste raffinate (ed allo stesso tempo povere e semplicissime) alchimie tecniche, Dubuffet, il padre dell'Art Brut, è giunto a risultati di grande qualità formale in voluta antitesi al modo sprezzante e contestatario che egli ha cercato per riprodurre la realtà, fedele solo ad un impetuoso rispetto delle pulsioni umane più profonde.

Ma procediamo con ordine e assecondiamo la cronologia, criterio espositivo scelto dai curatori di questa sensazionale mostra antologica, per rendere conto dei molteplici aspetti dell'attività di questo infaticabile gigante dell'arte contemporanea.

La mostra, ricchissima e ben allestita in ventidue ampie sale, si apre con la sezione dall'ambiguo titolo *Préhistoire*, che sembrerebbe da un lato alludere alle più remote realizzazioni artistiche del Nostro in pieno clima di ritorno all'ordine e, dall'altro, a quelli che saranno i suoi futuri interessi per le forme primitive infantili dell'arte. Di questa sezione colpiscono soprattutto la serie dei ritratti dedicati a

Lili (1935), il nuovo amore dell'artista che, reduce da un matrimonio fallimentare e da un'esperienza di vita che lo vide abbandonare la pittura per seguire prima l'impresa di famiglia e poi gestire una rivendita di vini, ritorna proprio con queste immagini ad imboccare decisamente la via dell'arte. La sua esperienza umana lo avrebbe però nuovamente costretto a dedicarsi al commercio tenendolo lontano dalla pittura ancora fino al 1942, anno dal quale questa sarebbe divenuta la sua unica occupazione. Il 1942 è per l'artista l'anno fatale in cui « mette in dubbio tutte le proprie convinzioni » e comincia ad interessarsi ai disegni dei bambini: per questo la produzione anteriore viene sentita dallo stesso Dubuffet come preistoria e d'ora in avanti la sua carriera artistica sarà un crescente marea di invenzioni e sperimentazioni all'insegna del gioco, della libertà creativa e del sovvertimento delle regole stabilite.

Tinte accese e decise, dissonanti e rigorosamente piatte contraddistinguono quattro tele della sezione *Marionettes de la ville et de la campagne*, che riportano all'ormai lontana esperienza dei fauves e degli espressionisti, e richiamano alla memoria a volte precisi referenti, come nel caso della greve e simpatica *Mucca rossa* (1943), che a fatica sembra costretta diagonalmente nella tela e potrebbe far da *pendant* agli altrettanto colorati e fiabeschi animali di Marc Dubuffet. Si giunge, seguendo questa strada di progressiva liberazione dai dogmi artistici convenzionali ai quali l'artista, nei suoi primi anni di attività, aveva voluto sottomettersi, alla stagione dei capolavori. Dubuffet prende ad inserire nei propri lavori materiali estranei alla pittura e, affidandosi all'ingenuità disegnativa dei bambini, ricopre la tela di densi strati di colore, plasma questa materia con le dita, la aggredisce con il manico dei cucchiari da cucina o qualsiasi altro oggetto adatto all'operazione, ne fa emergere insospettite ed iridescenti preparazioni sottostanti, la cosparge talvolta di terra, sabbia, sassolini o polvere di carbone, riuscendo ad ottenere, con questa foga creativa e con questi materiali poveri, risultati di rara eleganza e qualità formale. Così gli enormi e deformi pupazzoni che ci sorridono dalle pareti spalancando le loro scheletriche e rigide braccia secondo la formula tipica degli "omini" disegnati dai bimbi, o campeggiano imperiosi a ridicolizzare una esibita *Volontà di potenza* (1946), ad uno sguardo più ravvicinato ci appaiono tutt'altro che ingenuamente realizzati. Essi si mostrano da vicino in tutta la loro composita ed elaborata materia, che consiste, nel caso dell'opera citata, in grumi di colore ad olio lavorato anche con le mani, una pioggia di sassolini marroni, due tessere di vetro di colore giallo per gli occhi sostituiti nell'opera *pendant*, raffigurante una donna, da due aguzzi e splendenti frammenti di specchio. D'ora in avanti la ricerca di Dubuffet si affiderà al più libero e sfrenato sperimentalismo, raggiungendo i risultati più vari con i materiali più diversi, dai preziosi e caleidoscopici quadri

realizzati con ali di farfalle, alle sculture realizzate con spugna di mare, cartapesta o lamiera di automobili, alle *Texturologie* (tele monocrome di grandi dimensioni, in cui piccole e ravvicinate gocce di colore danno sensazioni, osservare un cielo fittamente stellato), alle composizioni monocrome astratte fatte con foglie o cortecce d'albero oppure con carta argentata e dorata, quasi ad evocare l'uniformità ed i colori del deserto, una delle grandi passioni dell'artista.

Si giunge così agli anni Sessanta quando Dubuffet, che poteva a queste date reputarsi ampiamente appagato dalla propria eccellenza, scarabocchiando su fogli di carta, quasi per caso dà vita alla più irrazionale delle sue trovate, *l'hourloupe*, un incastro di configurazioni proteiformi e striate con le quali costruire un personale universo alternativo materializzatosi nella Closerie *Falbala* (1971-73), un parco di 1610 mq.

Dagli anni Settanta in poi, l'artista non cessa di sperimentare nuovi mezzi e tecniche. Nei *Théâtres de mémoire* recupera i suoi "omini" disegnandoli con tinte acriliche su carta ed assemblandoli su pannelli di grandi dimensioni non immuni da un certo intento decorativi, per poi abbandonare definitivamente ogni appiglio figurativo nelle *Mires* e nei *Non-lieux* degli anni Ottanta, puri segni nello spazio indefinito.

*Jean Dubuffet*, Paris, Centre national d'art et culture Georges Pompidou, fino al 31 dicembre 2001.



Recensione a Daniel Wildenstein, Yves Stavridés, *Marchands d'art*, Parigi: Plon, 1999; ed. it., Torino:Artema-Compagnia di Belle Arti, 2001.

*“La vita è così: venti per cento di gioie e ottanta per cento di scocciature”*, afferma Daniel Wildenstein nell'intervista di Yves Stavridés, edita due anni fa in Francia e da poco tradotta in italiano. Ultimo esponente della leggendaria dinastia di mercanti d'arte sulla cresta dell'onda da oltre cent'anni, Daniel ha rotto il lungo silenzio per narrare la storia della famiglia, dal capostipite Nathan, ebreo alsaziano giunto senza un soldo in tasca a Parigi nel 1871 dove si occupò di tessuti per poi passare, con straordinaria caparbietà e intuizione, dal commercio delle stoffe a quello delle tele diventando in pochi anni il più grande mercante d'arte del Settecento francese.

Scorrendo la lunga intervista, affollata di aneddoti, affascinante e curiosa non solo per chi si interessi d'arte e di collezionismo, ci si accorgere di come la lunga confessione di Daniel sia anche il pretesto per fare il punto sulla storia della famiglia che ha percorso, cadendo quasi sempre in piedi, gli anni delle più feroci crisi economiche, della guerra, delle legge razziali diventando, non a caso, protagonista di alcune leggende che periodicamente sono circolate sul loro conto per opera di narratori che hanno fatto dei Wildenstein gli attori di ben otto romanzi.

Forti di poche ma precise regole di comportamento, addivenute con il tempo quasi motti di famiglia, come *“acquista prontamente, vendi senza fretta”* oppure *“eleva la discrezione al rango di mutismo”*, i Wildenstein non hanno mai raccontato nulla della famiglia, degli acquisti, dei clienti, dei misteriosi stock di dipinti in loro possesso, delle estenuanti ricerche d'archivio che stavano alle spalle di ogni loro operazione, andando avanti dignitosamente anche davanti agli attacchi scandalistici che hanno coinvolto il padre di Daniel, Georges, accusato di aver intrattenuto relazioni commerciali con Karl Haberstock, consigliere di Hitler, e poi il figlio Alec, il cui divorzio finì sulle pagine di tutti i giornali scandalistici.

Il libro-intervista apre dunque uno squarcio, ancorchè parziale, sulle vicende della dinastia antiquaria, in un racconto che diviene a tratti commovente e

intrigante quanto una storia di spionaggio. Dalle imprese di Nathan a cui si deve l'avvio della tessitura della rete di clienti di rango come i Rothschild, i Rockefeller, John Pierpont Morgan e Randolph Hearst - facendo della casa Wildenstein una vera e propria multinazionale dell'arte con sedi a Parigi, New York, Tokyo e Londra -, alle intuizioni del padre Georges tanto per l'arte antica, riuscì infatti ad acquistare i capolavori dell'Ermitage che le autorità sovietiche vendevano sottobanco, quanto per l'arte contemporanea come testimonia l'accordo, non solo commerciale, con Picasso.

Quanto a Daniel, si attribuisce in realtà pochi meriti. Di essersi assicurato, attraverso un percorso azzardato, l'intera eredità di Bonnard, di essersi avvalso della consulenza di Federico Zeri e di aver conosciuto e oltremodo amato Monet. Non ultimo di amare i cavalli (le corse) quanto i quadri e di avere una passione per le ghigliottine: *"ne possiedo una originale del 1793, l'ho pagata 250.000 franchi e mi è stata consegnata con la lista completa di coloro che furono operati (sic!) da lei durante la Rivoluzione"*.

Un libro intervista ma anche una confessione, in extremis, della vera leggenda dei Wildenstein o meglio il canto del cigno del suo ultimo grande protagonista. Daniel, infatti, è morto a Parigi il 23 ottobre scorso, nella massima riservatezza, lasciando i figli Guy e Alec eredi del fiabesco impero e dell'importante archivio che raccoglie tutta la documentazione sulle opere e sui collezionisti a partire dalla fine dell'800.

Eva Marinai

**Spazi, architetture e grafica del Teatro Povero. Incontro con Jerzy Gurawski, architetto collaboratore di Grotowski nella ricerca sullo spazio tra il 1960 e il 1968.**

Incontro con l'architetto Jerzy Gurawski (Pontedera, Museo Piaggio), in occasione della mostra *Spazi, architetture e grafica dal Teatro Povero* (Teatro di Pontedera, 12-14 ottobre 2001).

«Il teatro non è un edificio. Ve lo dico da architetto!» con queste parole Jerzy Gurawski ha concluso il suo intervento alle sessioni di studio sull'opera artistica di Grotowski.

L'incontro con Gurawski (Museo Piaggio, organizzato da Roberto Bacci e Carla Pollastrelli della Fondazione Pontedera Teatro) ha affiancato la mostra sulle architetture teatrali del Teatro Povero (Teatro di Pontedera, 12-14 ottobre 2001), nell'ambito del progetto Jerzy Grotowski: passato e presente di una ricerca, che ha ripercorso le tappe principali dell'esperienza artistica di uno straordinario ricercatore che ha cambiato la storia del teatro del Novecento.

All'interno del fitto programma di incontri, quello con l'architetto Gurawski, collaboratore di Grotowski per oltre un decennio, ha permesso di ripercorrere il cammino di ricerca, invenzione e costruzione degli spazi scenici all'interno delle rappresentazioni teatrali di Grotowski.

L'apertura dello spazio teatrale che Grotowski ha sapientemente elaborato insieme a Gurawski ha determinato quella forma unica e particolare che le scenografie e le ambientazioni hanno raggiunto col tempo negli spettacoli allestiti negli anni Sessanta; la ricerca scenografica ed architettonica di Gurawski si è spinta fino ad inventare soluzioni sceniche sempre nuove che consentissero un rapporto stretto e privilegiato tra l'attore e lo spettatore.

I disegni preparatori e i bozzetti per la costruzione delle ambientazioni del Faust, di Akropolis e del Principe Costante, mostrati da Gurawski, e i materiali di scena, i bozzetti e i manifesti degli spettacoli esposti in mostra illustrano gli aspetti relazionali che si instaurano nel teatro di Grotowski tra gli attori e gli oggetti, tra gli spettatori e i materiali di scena e tra gli stessi attori e gli spettatori, grazie all'uso delle strutture sceniche.

Grotowski a proposito del Teatro Povero scrive: « Noi abbiamo rinunciato all'impianto palcoscenico-sala: per ogni spettacolo viene progettato uno spazio nuovo per gli attori e per gli spettatori. Così sono possibili infinite variazioni della relazione attore-spettatore. Gli attori possono recitare fra gli spettatori, in un contatto diretto con gli spettatori e assegnando loro un ruolo passivo nel damma (vedi i nostri spettacoli: Caino di Byron e Sakuntala di Kalidasa). Oppure gli attori possono costruire delle strutture tra gli spettatori e in tal modo inglobarli nell'architettura dell'azione, assoggettandoli a un senso di oppressione e congestione e limitazione dello spazio (Akropolis di Wyspianski). O gli attori possono recitare tra gli spettatori e ignorarli, trapassandoli con lo sguardo. Gli spettatori possono essere separati dagli attori: per esempio, da un'alta palizzata, dalla quale sporgono solo le loro teste (Il Principe Costante di Calderòn); da questa prospettiva radicalmente inclinata, guardano in basso gli attori come se guardassero degli animali in un recinto, o come studenti di medicina che osservano un'operazione (anche questo sguardo distaccato, dall'alto in basso, dà all'azione un senso di trasgressione morale). Oppure tutta la sala è usata come un luogo concreto: l'ultima cena di Faust nel refettorio di un monastero, dove Faust intrattiene gli spettatori – che sono ospiti di un banchetto barocco servito su enormi tavole – offrendo episodi della sua vita. L'eliminazione della dicotomia palcoscenico-sala non è la cosa importante; questo crea semplicemente una nuda situazione di laboratorio, un'area adatta alla ricerca. La preoccupazione essenziale è trovare la giusta relazione spettatore/attore per ogni tipo di spettacolo e dare corpo alla decisione nella disposizione fisica ». Il "modo di guardare" lo spettacolo di Grotowski ha influenzato fortemente l'invenzione gurawskiana. Gurawski è colui che ha avuto il compito di "dare corpo alla decisione nella disposizione fisica" attraverso l'ideazione degli strumenti che potessero realizzare concretamente le teorie relazionali di Grotowski e la costruzione degli spazi dello spettacolo.

L'insolita collocazione del punto di vista dello spettatore rispetto alla scena narrata ed agita dagli attori è stata determinante per la costruzione delle scenografie del Faust, in cui gli spettatori seduti intorno ai tavoli, come se partecipassero ad un banchetto, osservavano gli attori che recitavano sopra i tavoli stessi. In questo caso l'azione degli attori era collocata sopra gli spettatori, anziché di fronte, come normalmente avviene. Per la scena dei malati di mente in Akropolis, Gurawski costruì un plastico di forma ovoidale con i bordi esterni sinuosamente curvati, da cui emergevano elementi plastici sopraelevati di forma irregolare. Questa particolare scenografia era in grado di adattarsi a più scene diverse in quanto mutava forma in conseguenza dell'illuminazione, effettuata con luci fisse, che colpivano gli spazi e gli attori stessi. «Abbiamo abbandonato gli

effetti di luce» dice Grotowski «e questo ha rilevato una vasta gamma di possibilità per l'attore di usare fonti di luce fisse, attraverso il lavoro premeditato con ombre, macchie luminose, ecc».

Nel Principe Costante Grotowski intendeva costruire la scena della tortura rendendo agli spettatori profondamente scomoda la visione dello spettacolo e costringendoli a guardare senza poter agire. Gurawski ideò per questo una camera della tortura chiusa da quattro lati e collocò gli spettatori ai lati della camera permettendo loro la visione dall'alto, potremmo dire dal tetto inesistente, come in un teatro anatomico. Questa posizione scomoda, inerte, che creava una prospettiva insolita permetteva la visione del principe che giaceva nudo su assi di legno in pose che ricordavano l'iconografia del Cristo afflitto. L'indagine prospettica e visiva di Grotowski non è finalizzata ad un obiettivo estetico, bensì ad uno sviluppo delle relazioni tra pubblico e spettacolo. Il Teatro Povero di Grotowski è il teatro che non può esistere senza « la relazione di comunione viva, diretta, palpabile tra attore e spettatore ».

Gurawski, interprete spaziale delle teorie teatrali di Grotowski, afferma che l'essere umano, che nello spazio guarda e vede, ha sempre alle sue spalle lo "spazio intuitivo" ed è su quello che occorre agire. Il teatro di Grotowski, dichiara Gurawski, non è mai sicuro: « nella vita non c'è mai certezza » così come in teatro. Costruire un teatro, immaginare scenografie teatrali, inventare soluzioni sceniche implica una grande conoscenza tecnica ma anche e soprattutto una, ancor più grande, competenza artistica. Occorre aver capito che quello "spazio intuitivo" che è dietro lo spettatore può essere disegnato e ricostruito sulla scena. Occorre aver capito che «il teatro non è un edificio».



Fig. 1: *Busto-reliquario di S. Ursula*, Alto Reno/Basilea XIV.

Fig. 2: Albrecht de Nuremberg, *Testa di vescovo*, Berna, Musée d'histoire.



Fig. 1: Madonna di Loreto , *Madonna di Loreto*, affresco staccato, 1470 (?).  
Matelica, Ospedale Mattei.



Fig. 2: Lorenzo d'Alessandro, *Battesimo di Cristo*, c. 1490.  
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

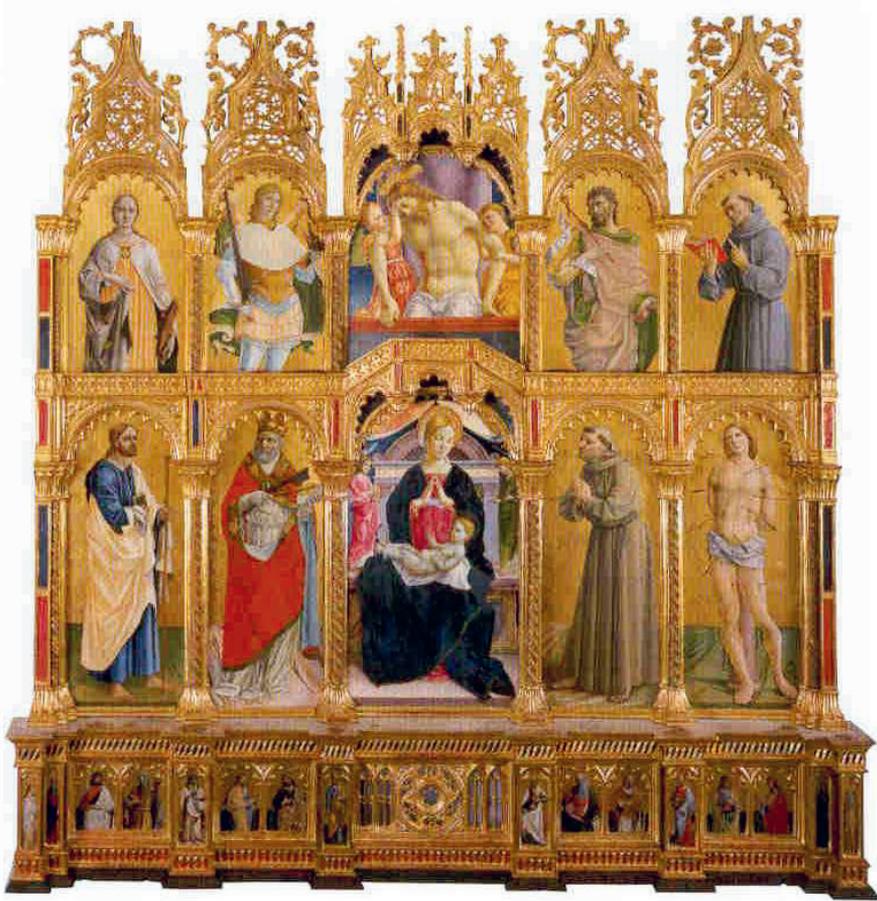


Fig. 3: Lorenzo d'Alessandro, *Polittico di Serrapetrona*, c. 1496.  
Matelica, Chiesa di San Francesco.



Fig. 1: Antonio Manetti, *Natura morta*, 1436-1445, tarsia lignea, Firenze, Duomo, Sacrestia delle Messe.

Fig. 2: G. da Maiano, *Annunciazione*, 1463-1465, tarsia lignea, Firenze, Duomo, Sacrestia delle Messe.



Fig. 1: Taroni, Taffetas stampato per applicazione e raso Capucci "bianco", 1989.

Fig. 2: Ratti, stampa-Redaelli, velluto, per Versace, 1991.



Fig. 1: Tranquillo Cremona, *Ritratto di Maria Marozzi*, 1873-1874.

Fig. 2: Giacomo Balla, *Feu d'artifice*, 1916-17, bozzetto di un particolare di scena.



Fig. 1: Jean Dubuffet, *Mucca rossa*, 1943, coll. priv.

Fig. 2: Jean Dubuffet, *Volontà di potenza*, 1946, New York, Solomon Guggenheim MUS.



Fig. 1: Nathan e Daniel al castello di Marienthal, a Verrières-Buisson.



Fig. 1: Jerzy Grotowski, *Passato e presente di una ricerca: 1. Teatr [sic] Laboratorium tra Opale e Wroclaw 1959-1969*, locandina, Pontedera 12-14 ottobre 2001, Museo Piaggio "Giovanni Alberto Agnelli".