



Predella

Chiara Balbarini

journal of visual arts

Predella journal of visual arts, n°7, 2004



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

Redazione / Editorial Board: Chiara Balbarini; Novella Barbolani; Elena Carrara; Gerardo de Simone; Francesca Marini; Silvia Pagnin; Raffaella Pastore; Margherita Zalum

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

pubblicato nel mese di aprile 2004/*published in the month of April 2004*

The Galleria del Costume opened in Palazzo Pitti in Florence in 1983. By presenting a combination of costumes and modern art, the gallery is the first and only museum of historical costume and fashion in Italy.

Text Era il 1983, quando si attuava il progetto di una GALLERIA del COSTUME: "L'idea di dedicare un settore di Palazzo Pitti ai costumi storici è nata dalla presenza, tra le varie raccolte del Museo degli Argenti, di un nucleo di abiti settecenteschi [...] Siamo felici di poter includere pezzi provenienti da Trieste, Milano, Bologna, Roma [...] Firenze" (K. Aschengreen Piacenti - prima direttrice del Museo - in *La Galleria del Costume*. Palazzo Pitti, Firenze, Centro Di: il primo di una serie di importanti cataloghi curati da eccellenti autori). Dallo stesso 1983 la fondazione Amici dei Musei ha affiancato l'attività della galleria. Nel 1996 la Aschengreen Piacenti lascia, con una mostra dal titolo emblematico di *Abiti in festa*, la guida a Carlo Sisi, Direttore della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, ed a Caterina Chiarelli, vicedirettore della Galleria. Una politica di acquisizioni, e non di vendite, distingue da ormai 19 anni la Galleria, che costituisce a pieno titolo il primo ed unico museo del costume storico e della moda in Italia. Vale la pena di sottolineare questo dato dopo la spiacevole distrazione (in pubblica trasmissione televisiva *Telecamere*, aprile 2002) del Ministro dei Beni Culturali Urbani, che auspicando la nascita a Milano, sede ideale certamente per evocare la Moda, di un primo museo italiano ad essa dedicato ha finito - ahinoi - col dimenticare l'unica realtà esistente del settore. È il destino del fenomeno Moda di essere effimero, certo, ma non evanescente! Siamo parlando in realtà di una "specie protetta" del regno museale italiano, genere: ARTI APPLICATE. Forse per questo cade nella dimenticanza? Ma attenzione, proprio i maestri del Rinascimento, quelli a tutti noti, dialogavano con il costume e lo ideavano. Dice nulla al Ministro l'opera di quel da Vinci? Sosteniamo la Dott.ssa Chiarelli nella sua replica: una dimostrazione di competenza e di difesa della dignità del proprio operato nonché dei suoi attivi collaboratori ("La Nazione", 23 aprile 2002). Il connubio tra costume e arte moderna, proposto in Galleria, è vincente, nell'opinione della Chiarelli, in quanto molteplici sono le affinità e ciò consente di esprimere pienamente le relazioni tra moda e arti figurative. Guardate i quadri esposti nelle sale, che accattivanti alludono agli abiti, e capirete il perché.

Ma ciò che non si vede è forse l'orgoglio maggiore del vicedirettore: i depositi della Galleria, che la stessa Chiarelli si è offerta di aprire (durante una visita con la Prof.ssa Donata Devoti e alcuni specializzandi e dottorandi dell'Università di Pisa), adoprando per spiegare, oltre ai pezzi in mostra, i criteri espositivi e, allo stesso tempo, i complessi problemi legati alle mostre: climatizzazioni, luci, i nemici riconosciuti del tessile, insieme all'aggressiva polvere. Di certo la conservazione sembra proprio essere l'elemento principe della gestione di questo museo. Gli stessi depositi, recentemente collocati in un nuovo allestimento, con un impegnativo lavoro, sono stati realizzati secondo i più moderni principi tecnico-scientifici e si pongono all'avanguardia nel settore.

Una mostra permanente ed una temporanea accolgono tradizionalmente il visitatore a Pitti ed è compito assai imbarazzante ricordare le esposizioni del passato, vista la numerosa attività della Galleria. Arrischiamo comunque una selezione: *Cerimonia a Palazzo. Abiti di corte tra Ottocento e Novecento*, 1990; *Umberto Tirelli. Un omaggio*, 1991; *La donazione Emilio Pucci: colore e fantasia*, 1992; *Moda alla corte dei Medici*, 1993; *La veste del sonno. Letti e abiti da notte alla Galleria del costume*, 1994; *La donazione Roberta di Camerino. L'illusione del Trompe-l'oeil come realtà di uno stile universale*, 1995; *Il salotto alla Moda*, 1997 (la ricreazione di un gusto d'epoca dagli arredi, ai dipinti, alla grafica, alle vesti: sulla scena il Rococò, si è trattato di un'ambientazione, esperimento pilota, vogliamo sperare, dove gli abiti erano esposti fuori dalle vetrine, per quanto per un breve tempo); *Omaggio a Pier Luigi Pizzi*, 1998. Nel futuro, per il 2003, la Galleria riserva *L'Abito e il volto*: un'esposizione per festeggiare il ventennale, cui siamo tutti invitati. Saranno esposti abiti in relazione a personaggi storici, della cultura e dello spettacolo. Un progetto che pone la moda, per dirla con Roland Barthes, in comunicazione con il mondo.

Segnaliamo in conclusione allo studioso la disponibilità estrema con cui sempre si è accolti in Galleria, un'opportunità da non perdere per gli interessati, non ce ne voglia la Direzione...

Palazzo Pitti, Palazzina della Meridiana: 9-14 (feriali), 9-13 (festivi). Chiuso il Lunedì.

The article describes a tour of the Galleria del Costume in Palazzo Pitti. Starting from seventeenth-century dresses, through shoes and accessories, the text also mentions exhibition choices as well as possible issues.

La fuga di porte che si presenta al visitatore al suo ingresso nella Galleria del Costume è una suggestiva metafora dell'allestimento di questo museo. Muovendosi tra le vetrine della Galleria, si ha l'impressione di passeggiare tra le pagine di un colorato libro di storia del costume. Di sala in sala si assiste allo svolgersi della moda, col suo mutare ampiezze e lunghezze, tonalità cromatiche ma anche tessuti: ora pesanti ed avvolgenti, ora leggerissimi ed impalpabili. La statica sfilata si apre con una recentissima quanto preziosa acquisizione: un corsetto italiano di fine Seicento dalla foggia a tronco di cono, con punta sul davanti e sul dietro, vita bassa ed allacciatura anteriore, realizzato in un damasco azzurro dal raffinato disegno a scacchiera con grandi motivi floreali stilizzati. Nella successione cronologica l'attenzione cade immediatamente sulla *robe à la française*, di probabile manifattura napoletana databile tra ottavo e nono decennio del Settecento, realizzata in un lussuoso *taffetas* color senape con broccature policrome e dorate. La decorazione del tessuto è quella "a meandro", giocata sul sinuoso intrecciarsi di tralci fioriti ondulanti: la preziosità di questa seta motiva l'ottima conservazione dell'abito, giuntoci con poche lievi trasformazioni dettate dagli inevitabili mutamenti della moda.

Le manifatture sono molte e varie: tra queste una delle più preziose è quella dell'abito nuziale color avorio dell'*atelier* parigino Worth, datato 1884, la cui raffinatezza sartoriale si svela nell'elegante alternarsi di raso e *taffetas* dell'abito dalla linea *princesse* con ampio pannello drappeggiato e frangiato ripreso sul dietro e nel malizioso gioco del tulle e dei nastri di raso sulle maniche. Tra i costumi più emozionanti due straordinari Fortuny: un mantello da sera confezionato dall'artista catalano per la "divina" Eleonora Duse, in velluto cremisi stampato in argento, con una possente ripresa del motivo quattrocentesco della "griccia" ed un mantello in *crêpe* di seta nera con stampa dorata, di decorazione e foggia in stile persiano-copto, completo di murrine variopinte.

Non mancano gli accessori: tra le scarpe le più antiche (1760) hanno il tacco a rocchetto e sono realizzate in *taffetas* broccato; non meno eleganti quelle francesi

in stile Art Nouveau, con tomaia in raso nero decorata con *paillettes*. Tra le borsette la più esotica è completamente ricamata a nodetti e reca tra nuvole cinesi un bel dragone anch'esso a ricamo, di probabile manifattura orientale.

Carlo Sisi e Caterina Chiarelli sentono fermamente la necessità di inserire i vestiti all'interno di vetrine nelle quali l'aria venga filtrata e l'illuminazione non sia dannosa per i tessuti. In realtà però ciò che preserva gli abiti da uno stress eccessivo è la programmata rotazione del materiale posseduto dalla Galleria, scelto in modo da formare percorsi espositivi coerenti che cambiano ogni due anni. Accorgimenti tecnici ulteriori sono adoperati nella realizzazione dei manichini, che per gli abiti dal Settecento al primo Novecento sono completamente snodabili ed imbottiti per poterli adattare al vestito ed hanno sia le mani che la testa al fine di non dare l'impressione di troncature nette; in questo senso sono importanti le acconciature in carta costruite *ad hoc* per ogni abito da Mary Westermann Bulgarella.

Per quanto riguarda l'esposizione tematica di capi più recenti, la situazione è abbastanza diversa: i manichini (in tela di lino grezzo, senza braccia né testa) sono posti in posizione "a scacchiera" nelle vetrine, cosa che tende ad accentuare un po' il difetto - del tutto comprensibile - della galleria: la difficoltà di cogliere gli abiti a tutto tondo. Tale limite risulta però meno inopportuno per la scelta accattivante di creare un contesto anche pittorico nelle diverse sale, nelle quali non solo sono presenti nuclei di abiti tra loro contemporanei, ma una visione globale del costume è suggerita dalla presenza di dipinti che "completano" i capi con gioielli, copricapi, borsette, ma soprattutto restituiscono il clima culturale.

E' possibile concludere il viaggio nella moda italiana attraverso due belle mostre, che analizzano la storia del costume dagli anni Venti ai Cinquanta del Novecento: *Il guardaroba di una signora siciliana*, quindici preziosi capi appartenuti ad una elegante signora trapanese e *Moda femminile tra le due guerre*, raffinati abiti da sera Vionnet ma anche castigati tailleurs di quelle donne italiane, condannate all'autarchia, che continuavano a sognare Lanvin..

I cantieri di restauro dell'Opera del Duomo: dalla Porta del Paradiso a quella della Mandorla

The article offers an update of the ongoing restoration of the Opera del Duomo in Florence and a glimpse of the new works and musealisation projects scheduled for the future. Focus of the text are the "Gates of Paradise" and the "Almond Door".

Di lavoro o impresa particolarmente lenta si dice "farla lunga come l'Opera del Duomo". E non è solo un detto visto che ci sono in gioco 45.000 metri quadrati di materiale, soprattutto marmo, tra il Duomo, il Campanile e il Battistero, ovvero il patrimonio appartenente all'Opera di Santa Maria del Fiore, concentrato in una delle piazze più calpestate del mondo. E tra i fini istituzionali dell'Opera, la cui fondazione risale al 1296, vi è proprio la cura e manutenzione dei suoi monumenti. È con una certa soddisfazione dunque che, alcune settimane fa, è stato presentato il punto delle attività in corso e il programma degli interventi futuri.

Mentre prosegue la collaborazione tra l'Opificio delle Pietre Dure e l'Opera stessa nel restauro delle formelle della *Porta del Paradiso*, imponente lavoro in bronzo dorato del Ghiberti, di cui sono state già realizzate otto formelle su dieci, si pensa alla sua futura collocazione all'interno del Museo dell'Opera. In particolare, il *team* di specialisti sta pensando ad un allestimento nella nuova ala del Museo, progettata da Santiago Calatrava che trasformerà i 1.700 metri quadrati del teatro settecentesco degli Intrepidi in una sorta di cattedrale gotica con una copertura in acciaio bianco e vetro. Il progetto dell'architetto spagnolo prevede una speciale situazione espositiva, una gigantesca teca o un'intera stanza "trattata" ad azoto, atta a contenere l'intera porta bronzea restaurata e ivi rimontata. Una collocazione adeguata per questa delicata e grandiosa opera di oreficeria che testimonia la "diabolica" bravura tecnica del Ghiberti che fuse i due battenti e il telaio che fanno da cornice alle formelle e al fregio come due pezzi unici, dove poi incastrare con millimetrica precisione i singoli rilievi, oggi nuovamente risplendenti d'oro grazie anche alle nuove tecniche del laser in grado di lavorare negli spazi tra il bronzo e l'oro rimuovendo le incrostazioni (tra cui il fango dell'alluvione) senza danneggiare la doratura.

Ma la notizia principale riguarda l'atteso restauro (oggetto degli strali dell'americano James Beck) dell'arredo plastico e pittorico della *Porta della Mandorla* collocata sul lato meridionale della Cattedrale. Realizzata circa in un

trentennio fra il 1391 e il 1421, secondo un complesso programma iconografico che si conclude nel timpano con il rilievo dell'*Assunzione della Vergine* di Nanni di Banco, la porta comprende, oltre alle numerose sculture alle quali lavorarono Giovanni di Ambrogio e Niccolò Lamberti ma anche Donatello, una lunetta a mosaico con una "Annunciazione" eseguita alla fine del Quattrocento da David Ghirlandaio. Un complesso di capitale importanza per comprendere il passaggio dalle ultime fasi del gotico al primo incipiente Rinascimento e che si può dire letteralmente aggredito prima dalle scialbature protettive e dai lavaggi aggressivi, poi dalle impietose particelle inquinanti e corrosive che hanno depositato, sulle parti più esposte, delle pesanti croste nere. Dopo analisi preventive il restauro, che si prevede concluso in due anni, sarà portato avanti dall'Opera di Santa Maria del Fiore e dall'Opificio delle Pietre Dure con la collaborazione del CNR e dell'Università di Siena. Visto lo stato attuale della Porta, annerita in quasi tutte le sue parti, è probabile che la sua pulitura risulterà davvero sorprendente, per la varietà di marmi, da quello apuano agli intarsi in serpentino di Prato e calcare rosso, ai colori del mosaico, una Porta colorata insomma come nessuno l'ha ancora mai vista.

Accanto a questi due 'maggiori' interventi, proseguono tanto il restauro della Loggia di Baccio d'Agnolo che corona il tamburo della Cupola (più conosciuta come *Loggia dei Grilli*) che quello dei dipinti e delle vetrate (la prossima sarà quella con la Natività su disegno di Paolo Uccello) della Cattedrale e l'intervento sulle formelle a losanga del Campanile di Giotto, opera di collaborazione tra l'Opificio e il personale specializzato dell'Opera, una squadra di eccellenti scalpellini che conducono un laboratorio, strutturato come una bottega rinascimentale, che si trova in via dello Studio e che davvero vale la pena di visitare.

The article discusses Salvatore Settis' book Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale, which criticises the establishment of the company Patrimonio S.p.A and denounces the danger of monetising Italian cultural heritage.

Approvata finalmente la legge Cirami, sarà lecito auspicare l'estensione del "legittimo sospetto" dalle aule dei tribunali ai palazzi ministeriali e agli uffici governativi, non solo a chi giudica, cioè, ma a chi legifera? A leggere Italia S.p.A. *L'assalto al patrimonio culturale*, di Salvatore Settis (Torino, Einaudi, 2002, euro 8,80) non c'è che da augurarselo. La Patrimonio S.p.A. (L. 112/2002), che "monetizza" il patrimonio artistico, architettonico e naturalistico italiano in vista di una sua possibile alienazione - d'intesa con la sua "gemella", la Infrastrutture S.p.A., che la definisce nei termini ulteriori di concreta privatizzazione - desta infatti ben più di un "legittimo sospetto": l'intero patrimonio dei beni culturali (e ambientali) italiani diventa possibile oggetto di vendita, cessa di essere vincolato a quelle rigide norme di tutela e di salvaguardia, configurate dalla legge 1089 del 1939 (peggiolata, ma non alterata nei principi di fondo, dal cosiddetto Testo Unico del 1999), che finora ne avevano garantito, almeno sulla carta, la protezione.

Il processo di "svendita" del nostro patrimonio, nell'impeccabile ricostruzione di Settis, non è un fatto di destra o di sinistra, ma tristemente si svolge lungo una linea di continuità dai governi dell'Ulivo a quello attuale di centrodestra: Urbani e Tremonti non hanno fatto che portare alle estreme conseguenze quanto già avviato da Veltroni e Melandri. Le premesse della doppia tendenza a privatizzare e decentrare l'amministrazione dei beni culturali, seguendo l'assioma imperante quanto nefasto della separazione tra gestione e tutela, affondano da un lato nell'immobilismo dell'apparato ministeriale, paralizzato da una burocrazia lenta e da una perenne scarsità di fondi; dall'altro nell'elezione a paradigma di riferimento, a fronte di una supposta, ma data per certa, arretratezza italiana, di modelli stranieri, in particolare di quello americano.

Ma la cultura italiana della tutela del patrimonio è in realtà storicamente la più ricca e avanzata, eredità dell'identità culturale e nazionale formatasi all'indomani dell'Italia unita, e prima ancora delle legislazioni protezionistiche "moderne" degli stati preunitari, grazie alle quali tanto del nostro patrimonio si è preservato (fin

dai vincoli imposti da appositi "ufficiali dell'ornato" nella Siena o nella Verona del Duecento). E il modello americano, che Settis conosce da vicino, avendo diretto per cinque anni il Getty Institute in California, risulta semplicemente inapplicabile alla realtà italiana, in quanto: a. si fonda su capitali iniziali da noi inimmaginabili, al cui investimento affida la produzione degli utili, e tramite questi copre le spese di gestione (solo in minima parte ammortizzabili dai "servizi" accessori come *bookshop*, caffè, ristoranti ecc.); b. non nasce da quel legame diretto, ramificato e privilegiato con il territorio che costituisce la ricchezza e l'unicità dei musei italiani.

Proprio la valorizzazione del "tessuto connettivo" che lega in un insieme inscindibile musei e monumenti, città e contado - seguendo la lezione pionieristica e quanto mai attuale di Quatremère de Quincy e Canova -, dovrebbe essere al centro dei progetti di riforma; in direzione opposta, secondo Settis, va la costituzione in soprintendenze autonome (a Roma, Napoli, Firenze e Venezia) dei "poli museali", resi avulsi dal contesto in cui sono inseriti; mentre confusione e imbarazzo finora ha suscitato la creazione dei Soprintendenti Regionali. La coscienza responsabile del patrimonio dovrebbe esaltare, non deprimere, la trama dei rapporti che compongono la complessa, stratificata identità storico-culturale italiana: in tal senso andrebbe riallacciato l'intreccio tra musei e soprintendenze da un lato, università e scuola dall'altro, tra tutela/conservazione e ricerca/formazione, reciso alla base fin dall'istituzione autonoma del Ministero dei Beni Culturali, nel 1974 (certo non nelle intenzioni del suo artefice, Spadolini). Emblematica delle conseguenze negative di tale separazione è l'attuale situazione di stallo dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte di Palazzo Venezia, fondato da Adolfo Venturi.

D'altronde Settis è ben cosciente delle necessità di riforma. Lo stato italiano è proprietario di un'enorme quantità di beni immobili, spesso fatiscenti, o utilizzati solo in parte, o inappropriatamente. Ma saper mettere a frutto le potenzialità di questo patrimonio richiede innanzitutto una rigida distinzione, tra beni alienabili (in tutto o in parte) e inalienabili, a seconda che abbiano o meno un interesse storico o artistico. Con la legge Tremonti tale distinzione, finora vigente - e vincolante - scompare: tutti i beni, sia demaniali che patrimoniali, sono sulla carta svendibili; anche se, come Urbani e Tremonti si ostinano a ripetere, nessuno potrà mai comprare il *Colosseo*, "la legge lo consente pari pari, e anche i pazzi possono salire a posizioni di comando" (Andrea Emiliani) - senza dire che il vero problema non sono le emergenze isolate, i monumenti più noti, ma il "museo diffuso", il patrimonio disseminato sul territorio, quello più esposto e indifeso. Dietro l'angolo poi si aggira il fantasma del "cambio della destinazione d'uso", che può riguardare beni anche di valore artistico o ambientale, di proprietà sia pubblica

che privata (lo ha sottolineato la trasmissione di Rai Tre *Report* il 22/11/2002). “La Repubblica tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della nazione”: l’art. 9 della Costituzione italiana sintetizza il principio ispiratore della battaglia culturale e civile che anima le pagine di Settis. Battaglia che ha chiamato, e chiama, a raccolta in questi mesi migliaia di cittadini preoccupati delle possibili conseguenze della Patrimonio S.p.A. Un appello con oltre duemila firmatari è stato redatto dai docenti universitari Donata Levi e Marco Collareta, trovando consensi tra archeologi, storici dell’arte, responsabili delle soprintendenze, esponenti di associazioni come il FAI, Italia Nostra, l’Unesco. L’iniziativa prosegue sul sito www.patrimoniosos.it. Intanto, mentre critiche alla legge arrivano anche da ambienti di centrodestra, è stata appena insediata la commissione che dovrà predisporre il tanto atteso, e fin qui rinviato, Codice dei Beni Culturali: di essa fanno parte fior di giuristi, ma vi si cercherà invano il nome di un archeologo, di un restauratore, di uno storico dell’arte (la lista si può consultare sul sito del Ministero, www.beniculturali.it). È forse giunto il momento in cui gli “addetti ai lavori” facciano sentire la propria voce, reclamando il posto che gli spetta e che gli compete, là dove è in gioco una fetta così importante dell’identità e del patrimonio del Paese.

The article discusses some topics related to the study of figurative material which are usually underestimated: the distinction between consistency and present appearance, between content and shape, and between different kinds of expressive language.

Ci sono certe considerazioni elementari che riguardano lo studio dei manufatti figurativi (o visibili) che non si sentono ripetere mai, ma che sono il fondamento del nostro mestiere. Forse potrà essere utile enunciarle, come andrebbe fatto in sede di insegnamento elementare, perché anche successivamente si può creare confusione tra i diversi atti critici, e si può mescolare ciò che mescolato non va.

Per parlare di un manufatto figurativo anzitutto bisogna distinguere, entro la sua consistenza ed apparenza attuale, ciò che è originario, e ciò che è stato aggiunto, tolto o mutato nel corso dei tempi; si tratta di un ovvio esercizio di filologia, comparabile ad analoghe operazioni che si compiono rispetto ai testi letterali o musicali, e tuttavia non scevro da complessità; un testo figurativo può essere decurtato, ripassato, restaurato, ricomposto, parzialmente o totalmente rifatto, e così via, secondo la miriade di circostanze che hanno alterato consistenza ed apparenza degli oggetti (dai più ampi paesaggi antropizzati e dai complessi urbani, ai più minuti elementi dell'abbigliamento o dell'arredamento, come un bottone o una passamaneria). Per fare un esempio concreto, gli affreschi della cappella Brancacci al Carmine di Firenze, prima del recente restauro che li ha liberati dei fumi dell'incendio settecentesco, sono stati talvolta esaminati come se la cromia che allora presentavano fosse originale; è ben vero che neanche l'aspetto attuale corrisponde a quello che essi avevano quando Masaccio e Masolino, e poi Filippino Lippi li considerarono finiti, o almeno smisero di elaborarli, ma comunque oggi è più facile risalire dal loro aspetto attuale a quello che ebbero dal tempo della loro elaborazione all'incendio settecentesco. Ma parlare, sia oggi che prima del restauro, di tali affreschi come di un tutto unico, come se fumi e tracce dell'incendio non dovessero essere distinti dalla elaborazione originale, o come se i perizomi aggiunti per *pruderie* dai cattolici riformati non fossero altra cosa dai nudi originali, o come se non si ponesse il problema dei risarcimenti operati da Filippino da un testo masacesco mutilato per *damnatio memoriae* di alcuni dei Brancacci sarebbe impiantare il discorso ermeneutico su fundamenta

labili e indistinte, rischiare di attribuire all'iniziativa di Masaccio l'effetto del fuoco, o di fare altri errori del genere; è vero che anche l'aspetto che un'opera assume nel corso dei secoli un'opera è importante, e che il cromatismo di un certo Carrà o di un certo Sironi dipende dall'effetto del fuoco sul testo originario di quegli affreschi; ma, appunto, questo va valutato facendo le debite distinzioni; tutto ciò equivale alla necessità di stabilire quale testo della *Bibbia* (non certo le versioni ebraiche o greche, e nemmeno le traduzioni italiane, per gran parte di là da venire, ma un certo determinato tipo di tradizione della *Vulgata* geronimiana) sia stato presente a Dante, e quindi sia da tenere in considerazione nell'analisi della *Commedia*. Se dunque è operazione essenziale (e preliminare alla comprensione) la distinzione nel testo dei ciò che resta o è ricostruibile della sua apparenza e materialità originaria, e dei successivi incrementi, decrementi e mutamenti che esso ha subito nel corso del tempo, preliminare (almeno secondo un ideale ordine mentale) alla comprensione sarà anche la ricostruzione delle condizioni di lettura dell'opera; è infatti ben differente, ad esempio, la materialità o l'apparenza di un ciclo di affreschi o di un polittico d'altare immaginato (e talvolta conservato) nella sua collocazione originaria, nelle condizioni di visione determinate da una particolarissima situazione architettonica, rispetto a quella di quanto resta di quel complesso (talvolta poche *membra disiecta*) musealizzato o comunque conservato in condizioni di lettura che, per necessità o per capriccio, sono ormai ben diverse da quelle originarie; e così si può dire di un qualsiasi stadio, scelto ad *libitum*, della storia costruttiva di un edificio, che nei tempi muta non solo per i suoi intrinseci cambiamenti, ma anche per l'aspetto diverso (talvolta radicalmente diverso) che viene ad assumere l'ambiente (urbano o suburbano) circostante.

Soltanto partendo da un tal lavoro filologico preliminare si potrà passare poi ad un'ermeneutica del testo così ricostruito. Ma anche qui chiarezza di pensiero vuole che si tengano presenti alcune fondamentali distinzioni.

Nella prefazione all'*Arte del Medioevo* Julius von Schlosser distingue tra storia del linguaggio e storia dello stile, ritenendo in tal modo di sceverare ciò che nel prodotto umano (nel suo caso figurativo) il singolo acquisisce, trova già esistente, da ciò che è sua personale elaborazione; io credo che forse sia più proprio parlare di tradizione e innovazione, retaggio e creazione, e che ogni azione umana (compresi i prodotti figurativi) vada valutata in base a queste due categorie fondamentali.

In questo modo il lavoro dello storico nel suo procedere appare di palmare limpidezza: in ogni fatto egli deve distinguere quella che era la situazione iniziale (retaggio) che l'agente ha trasformato, giungendo ad un risultato diverso da quella situazione; la ricostruzione di quel processo di trasformazione (talvolta

semplice, talvolta estremamente complessa) sarà il di più di conoscenza che permetterà di capire la qualità di quel fatto, di fare chiarezza dove prima non c'era che una percezione confusa, di ricostruire con la nostra umanità un'umanità che, per essere diversa dalla nostra, è uno dei modi possibili in cui l'umanità può articolarsi, ed è quindi un arricchimento dell'umanità nostra originaria, un passo nella conquista dell'umanità totale.

L'altra fondamentale distinzione da tenere presente è ovviamente quella tra contenuto e forma; un prodotto figurativo è forma, in quanto risultato visibile di un processo materiale di costruzione, ma anche contenuto, in quanto processo di consapevolezza umana che si è realizza in quel prender forma. La distinzione vale certo soltanto su un piano di condotta rigorosa dell'analisi; ogni minima sfumatura della forma distingue la qualità umana di un atto figurativo da un altro simile ma non uguale: e così, per esempio, nella tiratura delle varie copie di una stessa stampa, ci possono essere cure diverse per aspetti diversi, che producono un effetto diverso, a seconda del variare dell'intenzione dell'artista stampatore, sollecito, per esempio, talvolta dell'effetto volumetrico generale, talvolta della nitidezza dei particolari, talvolta dell'amalgama chiaroscurale dell'insieme; e ciascuno di questi risultati deriverà da una consapevolezza di voler dare di una certa realtà un'interpretazione leggermente diversa.

La forma, dicevo, soltanto in astratto e per necessità d'analisi si può considerare indipendentemente dal contenuto, e se, per esempio, il colle dell'Infinito leopardiano non fosse ermo, ma solitario, non solo si perderebbe il ritmo, ma ci troveremmo al di fuori da quei rimandi alla tradizione poetica italiana che intenzionalmente derivano dalla scelta di una tale parola, rara e letteraria anche nel primo Ottocento.

La forma va quindi esaminata, nei suoi elementi e nelle sue strutture, ma sempre tenendo conto del fatto che si tratta di una forma significativa, che i suoi mutamenti hanno sempre una valenza espressiva: se si esaminano le vicende della composizione di opere per le quali rimangono ricche documentazioni dell'iter progettuale e compositivo (sto pensando, per esempio, a *Guernica* di Picasso) si vede che l'elaborazione formale risponde a pensieri, sentimenti, estri che mutano nel tempo, e non è comprensibile al di fuori del percorso umano che l'artista sta portando avanti.

Spesso tuttavia si prende per vuoto esercizio stilistico ciò che è seria ricerca formale; l'analisi delle opere, e anche delle dichiarazioni di poetica, degli artisti ci dimostra infatti come per lungo tempo nella civiltà occidentale (e, a quanto ne so, non solo in quella) alcuni caratteri insiti nell'elaborazione formale (per esempio la bellezza, o in tutt'altri tempi *l'art pour l'art*) sono stati considerati valori fondanti

dell'arte, ai quali val la pena, magari, di dedicare una ricerca che dura tutta una vita; certo, la *menschliche Proportion di Dürer*, o la contemporanea ricerca dell'armonia di Raffaello sono ricerche che possiamo classificare anche come formali, ma il valore di umana esperienza che esse assumono ce le fa considerare come il contenuto di menti illuminate, che in questo modo hanno ampliato la realtà.

Ma proprio perché una produzione figurativa è una parte di realtà che si crea, una realtà nuova che elabora e muta una parte del mondo, essa non è mero esercizio formale, e il suo contenuto è appunto il mondo (una parte di mondo) così mutato. I valori presenti a Tiziano vecchio (il mondo come fulgori e tenebre, colto nel suo formarsi nella pennellata corposa e direzionale, nell'emergere dall'abbozzo, dallo *spiegasson*) sono valori fondanti di una concezione dell'umanità e del mondo, non meno di quelli insiti nelle creazioni verbali dei letterati (e in quelle foniche dei musicisti); che poi gli aspetti più immediatamente presenti agli artisti siano quelli visuali (per esempio, i sentimenti, il dolore, l'amore, visti, i caratteri visibili da cui si rivela l'indole umana, l'accordo visibile tra uomo e natura, la presenza visibile della divinità nel mondo, e così via) non deve fare certo meraviglia: come sono gli aspetti sonori del mondo quelli più immediatamente presenti ai musicisti, e quelli verbali (o legati ai concetti verbali, che è la stessa cosa) quelli più immediatamente presenti ai pittori e ai parlanti; le affermazioni di Leonardo sulla scienza del vedere nel Paragone tra le arti mantengono la loro sostanziale validità.

È ovvio che la distinzione tra tradizione e innovazione, retaggio e creazione si applica sia alle forme che ai contenuti delle opere d'arte; l'oggetto ricreato fa riferimento a ciò che lo ha preceduto sia per gli aspetti formali, sia per quelli di contenuto; e siccome il contenuto dell'opera d'arte riguarda l'intera umanità di chi la produce, non c'è distinzione fra riferimenti ad esperienze pregresse figurative, o di altra natura (verbali, musicali, o, semplicemente e complessivamente, esperienze di vita).

Altro genere di distinzione è quello tra i tipi di linguaggi espressivi: ci possono essere oggetti (per esempio un quadro) che noi apprendiamo esclusivamente (o prevalentemente?) per mezzo della vista, e altri oggetti (per esempio un film sonoro) che apprendiamo per mezzo di vista e udito. È anche possibile che elementi che richiamano la verbalità, la musicalità o altri tipi di espressione siano presenti in un contesto figurativo; sono frequentissimi i casi in cui, per esempio, singole lettere o parole scritte fanno parte di un contesto visibile, oppure la frequentazione di un ambiente produce un effetto sonoro determinato: e chi più ne ha più ne metta, se è vero, per esempio, che il modo più frequente, oltre

la conversazione, in cui ci si presenta la verbalità è la scrittura, che raramente (o meglio, mai) prescinde da una cura per l'aspetto visibile del contesto: allineamenti, scelte di caratteri, estensione dei limiti del foglio sono problemi squisitamente figurativi che si presentano a chi scrive e a chi legge, e che fanno parte integrante del processo espressivo.

Mi pare in tal modo di aver toccato un argomento (la compresenza di elementi elaborati in linguaggi diversi) che nella sua tuttora attuale problematicità richiederebbe una ben più complessa elaborazione; perciò mi fermo qui, facendo però rilevare quanto facilmente si incontrino, nella nostra quotidiana pratica di mestiere, problemi generali ancora aperti, che è bene affrontare con la fresca empiria della ricerca storica, ma forse talvolta richiedono anche il conforto di una più generale riflessione.

Ad Limina mundi: la linea d'ombra su un lembo di Toscana

The article is focused on the so-called "Svizzera pesciatina", the mountain area north of Pescia (Tuscany). There lie ten small, almost forgotten villages, or castella. The Paper Museum is also located there, with its collected evidences of the paper-making activity that took place in the area from the nineteenth up to the twentieth century.

Con una felice intuizione il Sismondi battezzò col nome di "Svizzera pesciatina" quella porzione di montagne che si apre a nord di Pescia, la piccola città ove lo storico ginevrino risiedette e lavorò per alcuni anni, regalandole poi il suo archivio. In questo territorio, ormai quasi dimenticato dagli uomini, si nascondono dieci piccoli borghi, o *castella* come di solito venivano chiamati. Si tratta di comunità ormai quasi disabitate ma dalla storia millenaria, resa ancora eloquente dagli affascinanti nomi che i secoli, dopo infiniti precipitati, ci ha consegnato così: Vellano, Sorana, Aramo, San Quirico, Stiappa, Castelvechio, Pontito, Pietrabuona, Medicina e Fibbialla. Questi paesi, pazientemente studiati dall'infaticabile Emanuele Repetti - il primo che li abbia catalogati tutti - si distendono in una sorta di ellisse che ha per estremi Pietrabuona a sud e Pontito a nord, toccando un intreccio di tre valli - Valleriana, Val di Torbola e Val di Forfora - cui la Storia ha depositato sopra a sua volta il concettoso incastro dei confini della diocesi di Lucca con quelli della Pesciatina, del comune di Pescia, della provincia di Pistoia e delle competenze della Soprintendenza di Firenze.

Non è poi affare complicato, per il viaggiatore incantato, svelare per verba le ricchezze di tale territorio, geografiche e storiche: le prime di per se stesse eloquenti, con la statale di cemento - sovrapposta ai tratturi su cui si sono mossi i secoli - ombrata da castagni immensi che regalano un silenzio profondo; le seconde meno note, come accade a tutta questa parte di mondo, tanto che sembra opportuno ricordare Coluccio Salutati che nel 1367 scrive gli statuti del comune di Vellano, l'opera di Francesco di Valdambriano come sgocciolata sul territorio, in un *dripping* le cui trame sono ancora da ricostruire, qualche lacerto di freschi giotteschi (col beneficio della paternità nobilitante), trittici a fondo oro inevitabilmente rubati, madonne in terracotta tardo-quattrocentesche e pittori di buona fama a segnalare che anche il Cinquecento, il Seicento, il Settecento e l'Ottocento - *incredibile dictu* - sono passati di qua. Attenzione, non per pennelli

o scalpelli locali, ma scomodando anche personaggi spagnoli o napoletani. Aggiungere che Lazzaro Papi, gloriato del monumento lucchese, era nato a Pontito, e che Domenico Moreni vide la luce a Castelvecchio, appare superfluo e forse ingiusto, quasi si volesse puntare il dito su coloro che abbandonarono a se stessa la terra natia.

E il Novecento? Sedetevi a tavola: difficile rispondere a questa domanda e ricostruire il quadro esatto di un millennio di storia che sbocca nel secolo breve, ancora più breve in questi dieci castelli, senza una meditazione culinaria che può avvicinare molto alla piena comprensione del tutto; e vada per la carne di cinghiale e selvaggina varia, i funghi porcini e le castagne, alimento primo della zona, e dalla loro farina i caratteristici necci, che si ottengono impastando la farina con acqua e cuocendola poi in piastre di pietra racchiuse nelle foglie del castagno.

Il Novecento, dicevo. È passato di qua con qualche ricordo ai caduti della prima guerra mondiale e poi con le targhe in pietra delle stragi nazifasciste. È passato di qua con le casse della collezione di Lamberto Vitali, custodite e nascoste dal solerte Carlo Magnani, allora direttore della Biblioteca e del Museo Civico di Pescia. Ma è passato di qua, soprattutto, regalandoci un museo che può essere eletto a simbolo della zona intera: il Museo della Carta. Il Museo della Carta è l'epigono e la consacrazione di un'alacre attività di cartai e cartiere che ha arricchito e caratterizzato la montagna pesciatina per secoli. Coi Turini prima (del 1481 la loro cartiera), passando per l'esperienza della stamperia Cenni-Orlandi, impiantata al precocissimo anno 1485 e inaugurata con la pubblicazione delle opere di Bernardino da Siena e poi del Savonarola, si sarebbe giunti alle famiglie provenienti dalla riviera ligure, gli Ansaldo ed i Magnani, le quali, soprattutto tra Settecento ed Ottocento, avrebbero accresciuto e migliorato gli "edifici da carta", perfezionando la preziosa tecnica che porta dalla macerazione degli stracci alla creazione del foglio. L'acqua del fiume Pescia, che attraversa la montagna per arenarsi poi nell'Arno, costituisce l'elemento primo di una così straordinaria pratica artigiana, cui si associano tecniche contadine trasferite a questo mondo preindustriale: ruote di mulino, tini, strizzi, macine per olivi.

Il Museo della Carta, in realtà, vive nel Centro di Documentazione sulla Lavorazione della Carta situato a Pietrabuona, una struttura patrocinata dall'Associazione Cartai, nella quale, attraverso modellini di macchinari riprodotti in scala e mezzi audiovisivi, viene illustrata la fabbricazione manuale della carta, i fogli di diversa grammatura, le filigrane, i timbri. Ma il museo, quello vero, in realtà è un po' l'incarnazione dell'oggi tanto discusso ed agognato museo diffuso: infatti, esso consiste e vive propriamente nelle antiche cartiere, enormi pachidermi nascosti da queste montagne. Attualmente è possibile visitare l'edificio chiamato

Le Carte, il gioiello forse più prezioso, ubicato a Pietrabuona, a pochi metri dal Centro di Documentazione. Una cartiera enorme e nobile, in cui Napoleone volle venissero prodotti gli inviti per le sue nozze con Maria arciduchessa d'Austria, di cui si conserva ancora la "forma" ed esempi di fogli con le due auguste effigi. Un momento altissimo di una energia produttiva e creatrice che è evaporata negli anni sessanta-settanta del Novecento, portandosi dietro lo spopolamento dell'intera zona. Il museo, da circa un anno regolarmente aperto le mattine di martedì, giovedì e sabato, può ora riscattarla e riqualificarla, recuperando, attraverso la testimonianza storica, un complesso di tradizioni, splendori ed anche miserie. Artigiane, ci mancherebbe.

Rimangono nei ricordi di queste terre e delle loro cartiere, la figura agitata di Lorenzo Viani, che veniva ad acquistare la carta alla cartiera Magnani, povero e sempre senza soldi, tanto che, per sdebitarsi dei fogli che gli venivano spesso regalati, ideò ed incise il simbolo della medesima cartiera Magnani, con i suoi ingranaggi in movimento bloccati da un segno spesso e violento. Oppure, dopo di lui, De Chirico e Guttuso, ancora ben vivi nella mente di Angiolino Vezzani, maestro cartaio di eccellente bravura, il quale - sigaretta tra le mani nodose, spirito arguto di inossidabile e profonda intelligenza - ben volentieri racconta di questi artisti con cui ebbe a lungo a che fare, delle loro richieste e del suo impegno nel cercare di accontentarli... la qualità della carta, lo spessore, l'inchiostro che scivola, il foglio che deve bere i colori. Angiolino, ora, lavora per regalare alla sua cartiera la nuova funzione di documento, di monumento, il compito forse più impegnativo. Perché, si sa, le linee d'ombra, spesso, sono macchie indelebili.

In the context of a study trip of the University of Pisa, the article opens a small window on Istanbul, with a focus on the church of Saint Sophia. It underlines the monument's relevance from an historical and symbolic point of view, as Procopius of Caesarea described back in the sixth century.

La meta scelta per questo numero della nostra rivista non è casuale: dottorandi, specializzandi e professori del Dipartimento di storia delle arti dell'Università di Pisa hanno infatti compiuto nel maggio scorso un breve viaggio di studio nella splendida città protesa sul Corno d'Oro.

Crocevia tra Occidente ed Oriente, Istanbul assomma in sé una grande quantità di suggestioni, immagini, storie attinte dai due mondi, presentandosi al turista ed allo studioso quale uno scrigno ricco di tesori d'arte. Camminando per le sue strade si incontrano palazzi Liberty e moschee cinque e seicentesche, chiese bizantine e vestigia greche o romane, moderni grattacieli e antichi mercati in cui scoprire tutti i colori, i profumi ed i suoni del mondo mediterraneo; i segni del passato convivono, spesso in stridente contrasto, con la realtà presente di metropoli sovraffollata e, in molti quartieri, miserabile e fatiscente.

Il panorama cittadino è caratterizzato da molte cupole, siano esse di chiese, di moschee, o di chiese trasformate in moschee, come è il caso di Santa Sofia, la maestosa architettura giustiniana che abbiamo scelto di trattare qui più approfonditamente.

La chiesa di Santa Sofia (Hagia Sophia) ad Istanbul è stata al centro di numerosissimi studi.

Si può avere un'idea della sua importanza storica e simbolica tramite le parole degli scrittori del VI secolo che assistettero alla costruzione. Nel *De aedificiis*, Procopio di Cesarea si esprime con il tono dell'antica retorica: "La chiesa, dunque, costituisce uno spettacolo di compiuta bellezza, sconvolgente per chi lo contempla, incredibile per chi ne sente solo parlare. [...] Maestà e armonia di proporzioni l'adornano e non ha nulla di troppo e nulla di troppo poco, poiché è più magnificente degli edifici ordinari e più regolare di quelli che sono smodati ed è straordinariamente inondata di luccicanti raggi di sole. Si direbbe quasi che l'ambiente non sia illuminato dall'esterno, ma che la luminosità scaturisca dall'interno, tale è la ricchezza di luce che si riversa in tutto il santuario".

Il canto di lode di Santa Sofia e di Giustiniano, dopo i restauri della cupola crollata nel terremoto del 558, fu affidato al poeta Paolo Silenziario, autore de *La descrizione della grande chiesa*. Ulteriori danni sismici compromisero la struttura nel X, XIV e XVI secolo, rendendo necessarie parziali ricostruzioni e aggiunte di contrafforti. Tuttavia, all'interno, il capolavoro degli architetti Antemio di Tralle ed Isidoro di Mileto si mostra ancora oggi uguale all'idea originaria, basata su di un'organizzazione dello spazio frutto della commistione tra pianta basilicale e centrale. In tale spazio Giustiniano, al fianco del patriarca, trasmise la sua concezione politica e sociale in cui il suo potere era subordinato solo a quello di Dio. Non si può non rimanere colpiti, passeggiando nella chiesa, dalla grande cupola con quaranta finestre, che consentono ai raggi solari di far emanare dai mosaici dorati una luce intensa e suggestiva e che evocano la discesa dall'alto dei cieli della Sapienza Divina (Hagia Sophia) e la sua diffusione agli angeli, al patriarca e all'imperatore, raffigurati o realmente presenti nella chiesa. Dalla cupola si originano le forme dello spazio, la luce e i colori, che rendono questo edificio così magnifico da suggerirci di credere alla leggenda che vuole che Giustiniano abbia esclamato di essere riuscito a superare anche il tempio di Salomone. Santa Sofia ha ricoperto un ruolo fondamentale nel suo regno ed è stata una tappa molto significativa nella storia dell'architettura, identificando l'architettura bizantina per eccellenza.

Poiché le decorazioni sono andate incontro alle alterne vicende del "culto delle immagini", oggi non è più possibile ammirare gran parte dei mosaici, distrutti sotto l'impero ottomano. I pochi superstiti conservano peraltro intatta la loro preziosità e la valenza di immagini-icone, apparizioni ieratiche allo spettatore che percorre gli ampi spazi della chiesa: tra essi vanno ricordati almeno la frammentaria *Deesis* (Cristo benedicente tra la Vergine e il Battista, XII sec.) in una nicchia della tribuna meridionale e quello 'dedicativo' nel vestibolo del nartece (X sec.), che mostra la Vergine Theotokos con ai lati Costantino e Giustiniano che le offrono l'uno il modello della città e l'altro quello della chiesa.

Domenico Puligo(1492-1527). Un protagonista dimenticato della pittura fiorentina

From the 28th September 2002 to the 5th January 2003 Palazzo Pitti in Florence hosted an exhibition dedicated to Domenico of the Ubaldini, known as Puligo. It conveyed a global idea of his artistic personality, and showed how he contributed to the diffusion and the re-elaboration of the school of Andrea del Sarto.

Una mostra - quella dedicata a Domenico degli Ubaldini alias Puligo - di nicchia, percorsa da pochi interessati e da quanti in visita alla Galleria Palatina si concedono un excursus fra i dipinti di un artista ai più del tutto sconosciuto, ma che d'altronde è compreso nel biglietto; una mostra lontana dai clamori e dalle ribaltes pubblicitarie, e, proprio per questo, non sospetta di essere il business che spesso condiziona l'ideazione di molte esposizioni dei nostri giorni; ciò che, del resto, è sottolineato anche dal Soprintendente Paolucci nella concisa e puntuale introduzione al catalogo. Una mostra che ha il grande pregio di fornire un'idea complessiva della personalità artistica di questo pittore, allievo di Ridolfo del Ghirlandaio prima e di Andrea del Sarto poi, che nei primi decenni del XVI secolo contribuì alla diffusione della lezione sartesca, rielaborandola secondo una direttrice che, per non essere rivoluzionariamente anticlassica come quelle di Pontormo e Rosso, è rimasta esclusa, finora, da una accurata analisi di tipo monografico a tutto campo (sistema di studio "vecchio" ma dimostratosi ancora assai valido laddove ci sia necessità di chiarirsi e chiarire le idee) che avesse il coraggio di affrontare una per una le attribuzioni proposte negli anni al Puligo; perché - non è scontato sottolinearlo - fino a pochi decenni fa, sotto il nome di Puligo confluiva una congerie di opere delle quali, se per un verso si indovinava la matrice sartesca, dall'altro non si riuscivano a spiegare alcune "stranezze" o debolezze che esulavano dalla poetica del "pittore senza errori".

Percorrendo l'ampia Sala Bianca di Palazzo Pitti, nella quale è esposta la sezione dedicata alle opere devozionali (per lo più Madonne con Bambino e Sacre Conversazioni), si assiste allo sviluppo del percorso svolto dal pittore, dalle prime prove nate sotto l'influenza del Ghirlandaio e di Fra Bartolomeo, a quelle della maturità concepite all'ombra del maestro ed amico Andrea di Cione: a scopo didattico, l'esposizione non manca di farci riammirare due supremi capolavori di quest'ultimo conservati alla Palatina, la Sacra Famiglia Bracci e la Sacra Famiglia Medici, e dal confronto con esse emerge distintamente quanto il Puligo sia stato

lente di ingrandimento di impaginazioni compositive desunte dal maestro - benché attento anche a quanto veniva proposto da Rosso e Pontormo - marcando però la gamma cromatica del Sarto e facendola virare su rosa accesi e rossastri posati intorno agli occhi, sulle guance, sui nasi, sulle ginocchia a risaltare sul tono livido che generalmente accomuna gli incarnati dei suoi personaggi.

All'ombra di Andrea del Sarto vivono anche le opere esposte nelle due sale attigue, nelle quali le curatrici hanno affrontato altre due problematiche assai spinose: la produzione ritrattistica del pittore e quella di alcuni "eccentrici" suoi comprimari. Nei ritratti, come per le opere sacre, infatti, l'analisi non può prescindere dai modelli codificati in quegli anni dal Sarto, dal Pontormo e dal Rosso, purché non si ometta di evidenziare la personale declinazione intimistica offerta dall'Ubal dini; ma certo il compito di assegnare un ritratto al Puligo o al Carucci o al Rosso non risulta per questo più semplice. Nella sezione dedicata agli "eccentrici", secondo quella che fu l'appropriata definizione dello Zeri, confluiscono, invece, alcuni dipinti di piccolo formato, i cui supposti autori, personalità sfumate e sfuggenti come i loro dipinti, pur avendo gravitato nell'orbita del Sarto, seguono poi una strada autonoma, "acutizzandone" la maniera, spingendo l'acceleratore su alcune singole componenti dello stile del maestro, ma sono ancora o puri nomi, come nel caso del Visino, o nomi, come Giovanni da Larciano e Antonio di Donnino, il cui catalogo è tuttora in fieri.

The article reviews the 11th edition of Documenta, the most important exhibition of contemporary art at international level, which takes place in Kassel every five years. Thanks to a team of scholars coming from a variety of cultural backgrounds, the exhibition's curatorial approach touches upon social and global themes.

Il 15 settembre si è chiusa l'XI edizione di *Documenta*, la più importante esposizione internazionale d'arte contemporanea, che ha luogo ogni cinque anni a Kassel, in Germania.

Documenta 11 risulta notevole e nuova soprattutto per l'itinerarietà da cui è stata caratterizzata. L'esposizione vera e propria non è altro infatti che l'epilogo di una ricerca iniziata nella primavera dello scorso anno e fondata su quattro precedenti analisi denominate *platforms*, svoltesi nelle più lontane e diverse parti del mondo. La prima, *Platform 1*, tenutasi tra marzo-aprile e ottobre 2001 a Vienna e Berlino affrontava l'argomento *Democracy Unrealized*; *Platform 2* nel maggio 2001 a New Dehli *Experiments with truth: transitional justice and the processes of truth and reconciliation*; *Platform 3* nel gennaio 2002 a St. Lucia *Créolité and Creolization*; *Platform 4* nel marzo 2002 a Lagos *Under siege: four african cities - Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos*.

Queste, organizzate come discussioni su tematiche di natura politica, antropologica e sociale, i cui risultati sono peraltro in via di pubblicazione, hanno fornito la base e il centro focale della *Platform 5*, la mostra appunto.

L'idea alla base della ricerca curatoriale di *Documenta*, muovendo dalla rappresentazione artistica tocca tematiche di natura sociale e globale, è stata resa possibile grazie alla presenza di un direttore artistico - Okwui Enwezor - di origine africana ma formatosi in Occidente, che ha scelto un team di studiosi appartenenti a diverse realtà culturali.

Il dato più interessante risulta infatti la multietnicità degli artisti, spesso uniti dalla scelta del soggetto, che nella gran parte dei casi pone domande ed offre spunti a problematiche esistenziali, collettive e territoriali di caratura notevole. L'opera più rappresentativa da questo punto di vista appare allora *Bataille Monument* dello svizzero Thomas Hirschhorn che propone un'analisi sull'opera del filosofo Georges Bataille suddivisa in diverse sezioni, collocate

all'interno di un quartiere periferico della cittadina di Kassel, abitato perlopiù da immigrati turchi e curdi. L'interazione reale e quotidiana dell'arte con la vita degli uomini può suscitare molte riflessioni e polemiche. Quanto l'arte risulta utile, anche in senso lato, al miglioramento della spiritualità e della condizione umana? Ma anche quanta potenziale speculazione nasce e prende vita dal lavoro di un artista che sceglie come soggetto della sua opera la sofferenza umana?

Chiaramente non è facile ottenere risposta a tali quesiti, abbiamo tuttavia trovato interessante la scommessa, in mezzo a tanta creazione contemporanea facile e di poco spessore, di chi indaga sull'lo o sulla denuncia di situazioni sociali scomode, talvolta creando opere aventi un metalinguaggio tautologico della condizione umana, nel mondo postcoloniale investito dalla globalizzazione.

Citiamo di seguito solo alcuni, che crediamo tra i migliori, lavori presenti in mostra: *Western Deep* dell'inglese Steve McQueen, *The House* della finlandese Eija-Liisa Ahtila, *From the other side* della belga Chantal Akerman, *From/To* dello statunitense Fareed Armaly, *Out of Blue* dell'ugandese Zarina Bhimji, *The Uruguayan Torture Series* del tedesco naturalizzato uruguayano Luis Camnitzer, i ben tre lavori del libanese ATLAS GROUP, e per concludere gli italiani Multiplicity con il loro *Solid Sea* e gli indiani Raqs Media Collective con la bella installazione *28°28'N/77°15'E::2001/2002 An Installation on the Coordinates of Every Day Life-Dehli*.

L'esposizione è d'altra parte molto grande; essa si dipana infatti attraverso cinque edifici collocati in diversi punti di Kassel, tra cui anche una piccola parte all'aperto. Novità di quest'edizione è il neonato spazio espositivo Binding Braerei, allestito dai giovani architetti Simona Malvezzi, italiana, e i fratelli Kuhn, tedeschi.

Colpisce indubbiamente la coerenza e l'organicità curatoriale, nonostante i 116 artisti in mostra e il frazionamento delle sedi, il tutto facilitato anche dalla perfetta organizzazione. Infine, aspetto inusuale in ambito contemporaneo perlomeno in Italia, è stata la grande affluenza di un pubblico eterogeneo, che ha superato il mezzo milione di presenze nei 100 giorni di *Documenta 11*.

Teatro e spettacolo nella Mirandola dei Pico (1468-1711)

Recensione a M. Longo, N. Michelassi, *Teatro e spettacolo nella Mirandola dei Pico (1468-1711)*, Studi Pichiani 8, Firenze: Leo S. Olschki editore, 2001, pagg. 280, euro 28,92.

The author reviews the essay Teatro e spettacolo nella Mirandola dei Pico (Florence 2001). Part of the series Studi Pichiani, it addresses the spectacular dimension of the Pico family's court.

Per i tipi della casa editrice Olschki è uscito nel 2001 questo singolare saggio a quattro mani che ha il pregio di affrontare un argomento piuttosto sconosciuto ai più: la dimensione spettacolare della corte dei Pico, signori di Mirandola.

Un saggio importante, intelligente, che incanta anche per lo stile dei due autori. La scelta dell'argomento e la ricercatezza stilistica indicano senza ombra di dubbio la cifra che contrassegna la "scuola" di appartenenza dei due giovani autori, ovvero quella dell'insegnamento di Storia dello spettacolo dell'ateneo fiorentino.

I due studiosi hanno suddiviso il loro magistrale lavoro in quattro capitoli per poter abbracciare l'intera cronologia pichiana, da Galeotto I a Francesco Maria. Veniamo così a conoscenza dei numerosi e variegati momenti di svago e di divertimento che si sono susseguiti, con ritmo invidiabile, negli oltre due secoli presi in analisi. Seguiamo, dunque, l'instancabile alternarsi di madrigali, di balletti, di sontuosi banchetti, alle trasgressioni carnevalesche, alle prodezze equestri, alle battute di caccia all'anatra. Assistiamo al succedersi di virtuosi e virtuose che si cimentano, per esempio, nelle "arie da baule" che allietano i banchetti. Veniamo a conoscenza di esibizioni preziose, quasi insospettabili, di artisti dai cognomi famosi o addirittura arcinoti. Un caso esemplare è quello dell'esibizione canora e musicale di Settimia Caccini durante il banchetto tenuto nel settembre 1612 in onore di Cesare d'Este e dei suoi figli. Ma tutto il primo Seicento offre moltissime sorprese perché presso la corte dei Pico ritroviamo i più noti protagonisti di quello straordinario fenomeno culturale che è stato, in seguito, definito Commedia dell'Arte. Tra i più celebrati personaggi incontriamo, negli anni 1616 e 1617,

l'attore e drammaturgo Giovan Battista Andreini, in arte Lelio, capocomico della compagnia dei Fedeli. Che l'Andreini fosse rimasto pienamente soddisfatto del suo soggiorno presso i signori di Mirandola è testimoniato dall'elegante edizione a stampa de *La Maddalena*. Pubblicata nel 1617, questa sacra rappresentazione - definita anche "dramma sacro" - è dedicata proprio ad Alessandro Pico. Non sappiamo se tale dramma sacro sia stato mai realmente messo in scena a Mirandola. Pare invece che sia stato recitato proprio dai Fedeli e nell'anno stesso della pubblicazione, durante i festeggiamenti allestiti a Mantova per le nozze tra il duca Ferdinando Gonzaga e Caterina dei Medici. Attraverso la ricca documentazione diaristica ed epistolare relativa a tutte le mirabolanti feste nuziali della nobile famiglia Pico ecco dunque emergere i complessi rapporti con le altre corti. Intrecci familiari, strategie matrimoniali ma anche palesi invidie per quel tal comico o per quella tal compagnia già al servizio dei cugini o dei cognati o dei suoceri. Da qui i dubbi e gli interrogativi: sarà possibile avere a corte quella cantante? Oppure: quali attori potremo sfoggiare per il prossimo Carnevale? Domande che oggi forse ci appaiono banali o addirittura assurde, specialmente se formulate all'interno di un casato che ebbe tra i suoi figli quel genio di Giovanni (che la testa ebbe impegnata su quesiti ben più impegnativi), ma che facevano parte di una mentalità, di un'epoca, di una politica fortemente incentrata sullo sfoggio e sull'autocelebrazione. E la ricca documentazione raccolta da Longo e Nichelassi testimonia quante energie venivano spese per la ricerca dei comici, per l'ingaggio, per assicurarsi gli artisti più bravi e famosi.

Estremamente preziose le sezioni riguardanti i Documenti, i Testi e, infine, la Cronologia degli spettacoli.

Se foste incuriositi dal mirabile microcosmo della nobile famiglia romagnola potete facilmente rintracciare in libreria gli altri saggi di Studi Pichiani pubblicati, sempre dalla casa editrice fiorentina Olschki, sotto l'egida del Centro Internazionale di Cultura "Giovanni Pico della Mirandola".

Recensione a *Magdalene* di Peter Mullan, GB, 2002, drammatico; con: Anne-Marie Duff, Nora-Jane Noone, Dorothy Duffy, Phyllis McMahon.

Review of the movie Magdalene Sisters by Peter Mullan, Leone d'Oro at the 2002 Venice Film Festival. The movie tells the story of three women in a sexophobic and catholic Dublin in the 1960s.

Nel 1964 la *Beatlemania* era esplosa da un paio di anni, e negli Stati Uniti Bob Dylan aveva già cantato "Blowin' in the wind".

Ebbene, di questi tempi che cambiavano, dei costumi che mutavano, di questa musica nuova, di Bob Dylan e di John Lennon, non v'è traccia nella Dublino cattolica e sessuofobica raccontata da Peter Mullan nel suo *Magdalene Sisters*, meritato Leone d'Oro al Festival Cinematografico di Venezia 2002; un film asciutto, potente, claustrofobico e scioccante, che disvela con occhio "documentario" le nudità di una società conosciuta e familiare, sulla scia del maestro riconosciuto del "realismo sociale" britannico, Ken Loach, di cui Mullan è stato anche attore (*My name is Joe*), assimilandone la lezione di sobrio rigore e di impegno autentico e antiretorico.

La storia sembra ambientata in un fantapassato, lontanissima nel tempo e nello spazio dalle coordinate di inarrestabile modernità della contemporanea "swingin'London". E invece è proprio una storia vera, questa delle "Magdalene Sisters", accaduta in quel tempo e in quello spazio, all'ombra di un cattolicesimo vecchio e repressivo, misogino e antico. Nonostante i favolosi *sixties* fossero suonati da un pezzo.

Le protagoniste principali del film sono una sorta di trinità dolente, Margaret, Rose e Bernadette, colpevoli di cattivi comportamenti sessuali (anche solo presunti o potenziali), il peccato dei peccati nella Dublino di quell'epoca. Ma forse anche di questa epoca, se pensiamo che l'ultimo istituto delle Sorelle di Maddalena è stato chiuso solo nel molto recente 1996.

La storia è incredibile, si diceva, nella sua semplicità: Margaret viene violentata da un cugino durante una festa di nozze, Rose mette al mondo un bambino concepito fuori dal matrimonio, mentre Bernadette è orfana e bella. E tanto basta

perché le tre ragazze si ritrovino, senza neanche capire tanto bene il motivo, nella premiata lavanderia delle "Magdalene Sisters", suore specializzate nel castigo e nella "redenzione" di giovani donne inciampate nel Peccato (leggi: sesso non coniugale). E di queste donne le sorelle si impegnano e si divertono ad annientare progressivamente ogni segno vitale. La vanità, innanzitutto, vizio capitale, come la gola, per cui le ragazze indossano camicioni informi e tutti uguali, non hanno uno specchio neanche in bagno, e per pranzo ingurgitano uno scolorito brodino. La dignità, poi, con la pubblica derisione dei corpi più imperfetti, e tagli di capelli offensivi come sfregi. La volontà stessa, infine, annullata attraverso l'estorsione di una cieca obbedienza ottenuta con minacce e punizioni corporali.

Le reazioni ai soprusi prendono forme diverse. Bernadette è pronta a tutto pur di fuggire, fino a promettere, in cambio di un aiuto, sesso e amore a un giovane garzone appena conosciuto, il quale però viene poi meno ai patti, confermando la cifra della vigliaccheria che contraddistingue le (poche) figure maschili della pellicola. Margaret progetta invece di scappare da sola, incoraggiata dalla fuga notturna di una compagna, ma viene poi dissuasa dal ritorno in istituto della compagna stessa, sfigurata dalle botte del padre (cameo di Peter Mullan) che non la riuole in casa. L'altro atteggiamento possibile è invece l'accettazione, profonda o apparente, della propria condizione. Con rassegnazione e docilità, come nel caso di Rose, oppure cedendo alla disperazione e all'autodistruzione - quasi un riflesso condizionato -, come nel caso di Crispina, forse la figura più profondamente tragica di tutto il film. Ragazza madre, consumata dal senso di colpa e dalla nostalgia per il suo bambino, Crispina è resa ancora più instabile dal rapporto di soggezione sessuale che ha con Padre Fitzroy, sacerdote dell'istituto. Quando finalmente rinfaccerà al prete tutta la sua colpa, sarà lei a pagare, secondo uno schema punitivo ripetuto e incrementale: morirà in manicomio, di anoressia, all'età di 24 anni. Nel 1970. Quando i Beatles stavano già per sciogliersi.

L'allontanamento di Crispina rende tutte le ragazze più docili e arrendevoli. Finalmente Margaret, quattro anni dopo la sua entrata in istituto, viene "riscattata" dal fratello. Di lei sappiamo che non si sposerà mai, come non si era mai sposata la più anziana ospite della lavanderia, una donna di quasi 70 anni, che aveva passato lì tutta la vita e lì era morta, poco tempo dopo la partenza di Margaret. Proprio questa morte, passata inosservata, senza neppure il pianto di un parente, fa decidere a Bernadette di evadere dall'istituto. Convince Rose a tentare la fuga, e insieme riescono a forzare le serrature e a sfondare il portone d'ingresso. Finalmente libere.

Bernadette diventerà parrucchiera, e avrà una vita sentimentale ricca e turbolenta. Rose invece salirà su un pullman per Liverpool. La città da cui i Beatles

Chiara Balbarini

erano partiti, ormai quasi un secolo prima. È il 1968. E Rose molti anni dopo riuscirà a incontrare suo figlio. Quando Dublino sarà diventata, per tutti i ragazzi, e le ragazze, del mondo, la città degli U2. Ovvero la patria di una musica nuova.

The fifth Convegno Internazionale di Studi di Parma focused on the relationship between art and ideologies through ten centuries of history, from Teodosius the Great to the age of the municipalities. The article offers a very detailed description of the topics discussed during the five-day conference.

Il tema dei rapporti tra arte e ideologie al quale è stato dedicato quest'anno il V Convegno Internazionale di Studi di Parma ha costituito l'epicentro di un ampio dibattito attraverso dieci secoli di storia, dall'impero di Teodosio il Grande all'età dei Comuni.

L'utilizzo di immagini, iconiche o aniconiche, in luoghi privilegiati, scelti per la loro valenza altamente significativa all'interno o ai "confini" della città - palazzi imperiali, chiese di rilievo, porte monumentali di accesso alla città stessa - ha rivestito per tutto il Medioevo un ruolo fondamentale nei programmi propagandistici delle autorità politiche e religiose (i cui poteri si intersecano sostituendosi spesso gli uni agli altri); ruolo che appare del resto assai simile a quello affidato oggi alle immagini scelte dai mass media per simboleggiare avvenimenti e scenari contemporanei orientandone non di rado l'interpretazione. Le cinque giornate del convegno parmense sono state articolate in specifiche sezioni tematiche: Bisanzio e l'immagine, Ortodossia e eresie, *Forma urbis*, *Le figure della politica*, *La "figura" dei papi*, *Le immagini e le sepolture*, *Immagini a margine*, ciascuna delle quali già di per sé densa di richiami e sollecitazioni.

L'introduzione di Arturo Carlo Quintavalle ha posto l'accento sull'imprescindibilità della considerazione delle vicende storico-politiche per ogni ricostruzione cronologica e stilistico-attributiva, come ben dimostra la retrodatazione recente della diffusione catara in Francia.

Il caso di Bisanzio esemplifica forse al più alto grado l'utilizzo delle immagini quali manifesti di strategie di dominio: così Gianclaudio Macchiarella ha illustrato il programma iconografico della Porta aurea, dove la famiglia imperiale è rappresentata come una corte celeste e il chrismon diventa simbolo della vittoria costantinopolitana sugli stranieri invasori; mentre numerose relazioni sono state dedicate alla chiesa per eccellenza, S. Sofia, di cui conosciamo l'aspetto originario grazie alla descrizione del poeta di corte, Silenziario.

La questione dell'ortodossia romana e dei problemi ecclesiologici che investirono il papato tra IV e IX secolo trova un riflesso diretto nei programmi iconografici absidali delle chiese di Roma ispirati all'Apocalisse di Giovanni, come hanno evidenziato Silvana Casartelli Novelli e Antonella Ballardini; ma anche nei programmi relativi a importanti cattedrali europee, come quella di Santiago di Compostella, presa in considerazione da Manuel Antonio Castiñeiras Gonzàles, e di Angoulême e Poitiers, analizzate da Marie Thérèse Camus. Codici miniati dello stesso testo apocalittico sono stati esaminati da Giordana Mariani Canova, la quale ha evidenziato come nell'esaltazione della lotta tra il bene e il male - ad esempio nel famoso codice dell'Apocalisse di Bamberga - si rifletta la pressione delle eresie, rappresentate dall'immagine del Demonio e dalla scena della caduta degli angeli ribelli. Concezioni simili si riscontrano anche successivamente, nei testi figurati gioachimiti, che hanno grande fortuna anche all'inizio del Trecento con la cattività avignonese del papa e le vicende degli antipapi.

Provocatorio e stimolante è stato l'intervento di Adriano Peroni, che ha messo in guardia da facili interpretazioni iconologiche delle opere d'arte, influenzate spesso da pregiudizi ideologici - come quello responsabile, ad esempio, della *damnatio memoriae* di Federico Barbarossa.

È ancora l'ideologia alla base di un tema iconografico di grande interesse e 'attualità', quello del rogo dei libri, oggetto della relazione di Silvia Maddalo; il tema è stato ripercorso in modo puntuale dalla studiosa, che ha evidenziato la duplice valenza del fuoco, da un lato manifestazione di Dio e del suo giudizio, dall'altro concreto strumento della distruzione dei libri.

La discussione che ha chiuso la giornata (come tutte quelle successive, merito non trascurabile del convegno) ha accolto le sollecitazioni di Quintavalle e Peroni, sottolineando la necessità della storicizzazione della forma - in cui grande peso hanno fattori quali la committenza e le condizioni politiche - e dell'individuazione dei limiti di una corretta iconologia.

Nella sezione dedicata alle figure della politica, Christine Verzar ha esaminato le modalità di traduzione dell'ideologia e della personalità di Matilde di Canossa nelle opere dovute alla sua committenza, mentre l'erudita figura di Ruggero II è stata al centro della relazione di Hjalmar Torp, dell'Università di Oslo.

Giusi Zanichelli ha posto l'attenzione, invece, sull'*Ideologia dell'immagine scientifica* in un manoscritto contenente il *De Proprietatibus rerum* del francescano inglese Vivaldo; analizzando la struttura e il programma iconografico del codice, la studiosa ne ha evidenziato gli intenti mnemotecnici e la presenza di glosse visuali, come quella relativa alla rappresentazione di Roma, che concentra l'attenzione del lettore sulla città quale esempio di buon governo. Sul tema del

buono e del cattivo governo è ritornata Monica Donato, che ha chiarito alcuni nodi problematici del famoso affresco nel Palazzo Pubblico di Siena: in particolare, la relazione tra quest'ultimo e, da un lato, il modello delle allegorie giottesche nella Cappella degli Scrovegni, dall'altro alcuni sonetti del Pulci.

Ai simboli di potere utilizzati, rispettivamente, dal papa e da gruppi familiari magnatizi sono state dedicate le due successive sezioni del convegno, mentre l'ultima ha dato spazio a quelle immagini che, o trovandosi in luoghi marginali dell'opera d'arte, o essendo considerate tali in una visione preconcepita (come quella misogina dominante nel Medioevo) non hanno goduto di considerazione o sono state fraintese. .



Fig. 1: Abito femminile da cerimonia, Haute-Couture parigina (etichetta 'Worth-Paris'), 1884, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria del Costume.



Fig. 1: Abito, manifattura italiana, Palermo, 1927 c.



Fig. 1: *Porta della Mandorla*, particolare, Firenze.

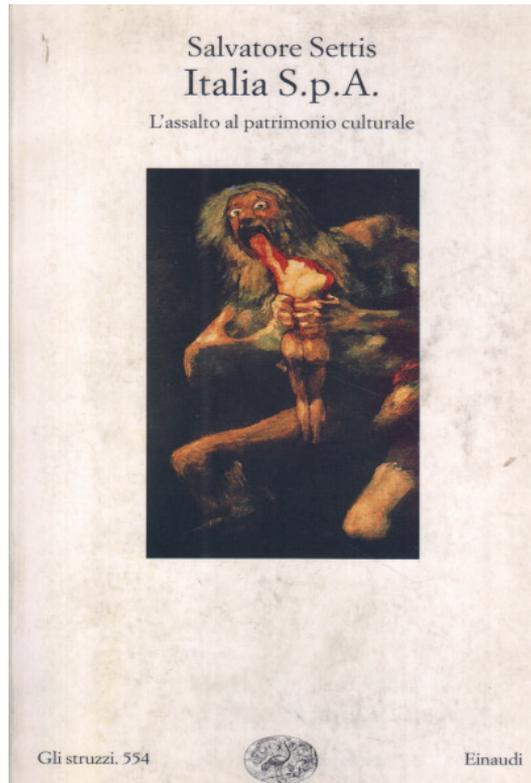


Fig. 1: La copertina del libro di Settis.



Fig. 1: "Forma" degli inviti per le nozze di Napoleone e Maria d'Austria.



Fig. 1: Istanbul, Santa Sofia, veduta esterna.

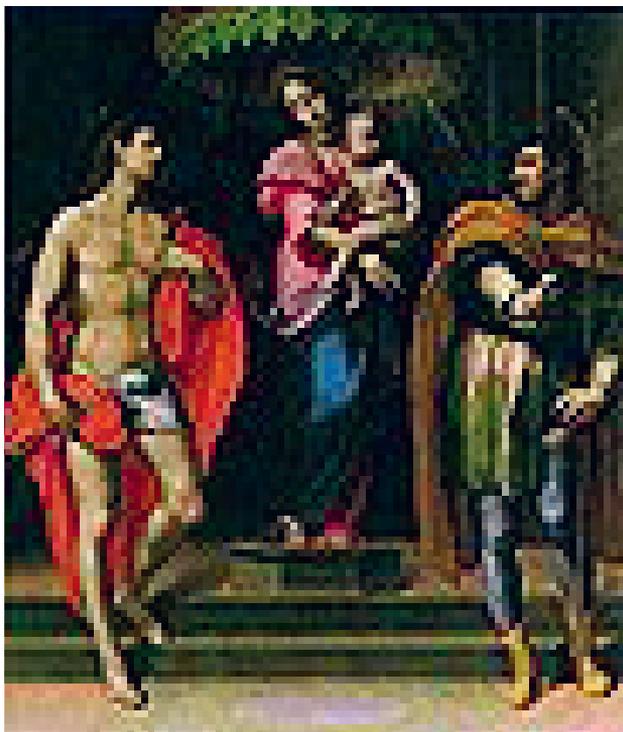


Fig. 1: D. Puligo, *Madonna col Bambino e i ss. Sebastiano e Rocco*, 1522-1523 c.,
Budapest, Szépművészeti Múzeum.



Fig.1: Thomas Hirschorn, *Bataille Monument*, 2002.

Fig. 1: Frontespizio de *La Maddalena* di G.B. Andreini (1617).

Fig. 1: Immagine: un fotogramma tratto dal film.



Fig. 1: Giotto, *Giustizia*, 1306-9, Padova, Cappella degli Scrovegni.