

Predella journal of visual arts, n°9, 2004



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

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

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Review of the exhibition Maestà di Roma, which took place in Rome in 2003 and was hosted in three different venues (Villa Medici, Scuderie del Quirinale, Galleria Nazionale dell'Arte moderna).

“A cosa è servito alle arti della pittura e della scultura, in Francia, mantenere una scuola a Roma?”. A chiederselo (1796) è l'intellettuale francese Pommereul, dopo aver rilevato che Eustache Le Sueur era stato pittore originale senza aver messo piede a Roma. Quattro anni prima, sulla travolgente ondata rivoluzionaria, l'*Académie de France* a Roma era stata soppressa, seguita (1793) da tutte le accademie francesi.

Ma dopo il Terrore, quando le conquiste della Rivoluzione furono smussate e incanalate nei più rassicuranti alvei della Borghesia in ascesa, fu fondato l'“Institut de France” (1795), una sorta di Accademia rediviva (Pevsner). L'académie di Roma fu ricostituita a Villa Medici nel 1803. Pommereul rilevava l'esigenza di lasciare agli allievi la possibilità di alloggiare in altre città italiane o estere: lo avevano già lucidamente prospettato nel 1791 Quatremère de Quincy e A.L. Girodet, indocile allievo di David all'*académie* di Roma.

In questi personaggi, la critica nei confronti di un sistema di insegnamento “coercitivo” s'associa a un ridimensionamento dell'universalità di Roma come luogo essenziale per il perfezionamento degli studi. Eppure Roma, grazie al confronto con l'antichità e con Canova, aveva indicato a quel Girodet un po' ribelle la via all'“originalità”, spingendolo ad allontanarsi dal virile e “romano” eloquio di David per imboccare una strada “greca”, winckelmanniana. Facciamo un balzo in avanti di un po' meno di un secolo. “Roma: al suono di questa parola finiscono i sogni e inizia la conoscenza di se stessi e Roma, l'antica ingannatrice, indica a ogni essere umano il suo posto”. Così scrive il pittore tedesco Anselm Feuerbach, per il quale, com'è noto, il mito della classicità, incarnata da Roma, fu nutrimento costante. Roma come luogo di raccoglimento, rivelazione del proprio destino, conoscenza di se. Perché Roma? Forse perché “Qui tutto è decadenza, tutto è ricordo, tutto è morto. La vita attiva è a Londra e a Parigi” (Stendhal); perché in essa ci si trova faccia a faccia con la storia, la storia come permanenza e rovina, vita e morte, perché “Roma è il simbolo della caducità delle cose e dell'unità del mondo” (Von Humboldt).

Non è la Roma dell'Accademia quella di cui parla Feuerbach: è la Roma come esperienza interiore, patria spirituale di chi affronta la modernità con la coscienza che rinnegare il mondo classico significa rinnegare le radici della cultura occidentale; con la consapevolezza che tali radici sono rintracciabili a Roma e non altrove perché Roma è il contrario di modernità, sinonimo di passato, di morte, archetipo universale.

Due sale della mostra ormai conclusa "Maestà di Roma", divisa in 3 sedi espositive (Villa Medici, Scuderie del Quirinale, Galleria Nazionale dell'Arte moderna) suggerivano tali riflessioni. Mi riferisco all'ultima sala della sezione intitolata "Da Ingres a Degas. Artisti francesi a Roma" presso Villa Medici, in cui opere di Degas, Moreau e Puvis de Chavannes innescavano una serie di rimandi aventi come centro propulsore l'idea di Roma non più come modello, ma come incarnazione "dell'onirico immaginario del classicismo" (Bonfait); mi riferisco anche all'ultima sala della sezione "Universale ed eterna" al Quirinale in cui spiccava l'*Ifigenia* di Feuerbach: proiezione dell'artista che scruta l'orizzonte alla ricerca della sua Roma, della sua identità, ma anche personificazione della Roma moderna che volge nostalgicamente lo sguardo verso il proprio grandioso passato. Tali sale concludevano due percorsi tesi a mostrare la "Maestà" di Roma nell'800 come centro artistico mondiale fondamentale per gli artisti francesi facenti capo all'*Académie*, e per quelli italiani e stranieri che si trovarono a risiedervi.

Il pubblico, grazie a questa mostra, ha visto un volto meno noto dell'800. Invece di Cézanne ha contemplato Moreau, al posto di Monet ha apprezzato Feuerbach, invece di Courbet ha ammirato Cabanel e Delaroche, al posto di Delacroix ha visto i nazareni.

È il volto meno "progressivo" dell'800, ma non meno interessante; il volto più legato alla "tradizione" di cui solo Roma può essere simbolo e da cui Parigi, con le sue provocazioni, i suoi polemici salons, la sua ridda di critici d'arte, è lontana mille miglia. Il visitatore sarà stato piacevolmente sorpreso scoprendo che anche questo '800 può affascinare, perché - bisogna dirlo - quale piacere per gli occhi riserva la pittura "liscia" e "finita" (il contrario di Delacroix!) di Gerome e L.Robert, con i loro simpatici popolani e le loro floride popolane dai costumi pittoreschi? Con quale charme catturano lo spettatore le donne dalla eletta bellezza, sensuale e un po' decadente, di Cabanel o di Leighton, così distanti dalla volutamente volgare, prosaica fisicità delle *demoiselles* di Courbet? Il visitatore, poi, incuriosito dal neo-manierismo un po' bizzarro di "eclettici" come Luc Olivier-Merson o Edouard Toudouze, avrà appreso che anche in seno all' *académie* venivano partorite opere "originali".

Ma che dire della sezione della GNAM, intitolata "Capitale delle Arti"? Il visitatore, colpito dallo strabiliante *Ultimo giorno di Pompei* di Brulov, contento

di rivedere *l'Ercole e Lica* di Canova, appagato da quel gioiellino *trobador* che è il *Paolo e Francesca* di Ingres, sarà rimasto un po' perplesso dinanzi alla cospicua messe di arte accademica, che può destare irritazione se la scansione delle opere non risulta facilmente comprensibile, e la loro connessione con i temi sotto cui appaiono raggruppate non appare palese.

Una maggiore sintesi avrebbe giovato. Il titolo "Maestà di Roma" indica la "centralità romana (...) per la produzione di una cultura mondiale fondata sulla tradizione dell'antichità classica, della missione *Urbi et Orbi* della Chiesa Cattolica, e delle rinascenze successive in ambito laico come religioso" (Pinto). La mostra fa ben emergere questo ruolo; ma forse avrebbe dovuto far intendere che al di là di Roma, in Italia e all'estero c'era altro, che da un certo momento in poi Roma non era più il centro mondiale dell'arte. Certo, "Maestà" conviene alla Roma di Canova e di Thorvaldsen, posti, con grande finezza, l'uno accanto all'altro al Quirinale, con sullo sfondo lo splendido *Sogno di Ossian* di Ingres; quella Roma, che pure a uno spirito ribelle come Girodet aveva insegnato la via per essere originale.

Ma il titolo non può essere adattato con ugual sicurezza ad altre opere esposte, utili per capire che mentre altrove si sperimentavano nuove vie, a Roma ci si poteva aggrappare alla tradizione classica e rinascimentale, ma non sempre all'altezza della parola "Maestà". Sarebbe stato utile far trapelare che mentre a Roma il mito di Raffaello perdurava, a Parigi Courbet dichiarava, deridendo con sarcasmo coloro che adoravano l'"ideale", che l'Urbinata non aveva avuto alcuna idea. Insomma, si poteva suggerire il rovescio della medaglia: l'esigenza, espressa in contesti non romani, di tagliare i ponti con la tradizione, di trovare in luoghi diversi da Roma i punti di riferimento; quell'esigenza già rilevata da Pommereul o Girodet. Allora la posizione di Feuerbach o di Puvis de Chavannes sarebbe apparsa al pubblico in tutta la sua profondità: un ritorno alla classicità, anzi al mito della classicità, sotto certi punti di vista "controcorrente", dunque originale, rispetto a fenomeni che una storia dell'arte condizionata da una visione "avanguardista" dell'arte ci ha insegnato (purtroppo) a giudicare come "progressivi" e ad apprezzarli per questo.

La trama della Storia. Tessuti della preistoria all'arte contemporanea in Trentino

*Review of two exhibitions on embroidery and fabrics, which explore the use of these techniques in contemporary art and in prehistory, namely *Il Racconto del filo. Ricamo e cucito nell'arte contemporanea* (Mart, Rovereto) and *Textiles. Intrecci e tessuti dalla preistoria europea* (Museo Civico di Riva del Garda).*

Da sempre ricamo e tessuti sono un mezzo espressivo. Che nasca in contesti artigianali o negli studi di artisti versatili, sia medium alternativo di individuali poetiche artistiche o testimonianza dell'immanente e primitiva necessità del "coprirsi", l'intreccio di trama e ordito può raccontare molto a chi si soffermi a leggerlo.

Ne danno occasione due insolite mostre trentine in corso: *Il Racconto del filo. Ricamo e cucito nell'arte contemporanea* (Mart, Rovereto, 31/5-7/9, catalogo Skira, euro 40) e *Textiles. Intrecci e tessuti dalla preistoria europea* (Museo Civico di Riva del Garda, 24/5-19/10, catalogo Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Culturali, euro 35).

Al Mart di Rovereto si indagano i percorsi sviluppati da una trentina di artisti contemporanei che, con ago e filo, si sono cimentati nella ricerca di un linguaggio diverso. Linguaggio che viene recuperato dal passato e rimane legato all'idea (riduttiva ma ribadita da molti degli artisti nelle testimonianze in catalogo) di una attività usualmente femminile e forzosamente domestica, che acquista, nel momento in cui viene consapevolmente scelta come autonoma forma espressiva, il valore di sfida trasgressiva e, contrapponendosi alla propria tradizione, "la potenzialità di atto sovversivo" (Carlos Arias).

Se da una parte infastidisce la lettura in chiave post-femminista del ricamo come tecnica espressiva ideale per tematizzare la contrapposizione dei ruoli sessuali nell'arte odierna (poiché lo si considera solo attività-archetipo del femminile-domestico, dimenticando che dal Medioevo al XVIII sec. il lavoro del ricamatore fu soprattutto maschile e piuttosto remunerativo), vero è che per questi artisti la pratica del lavoro ad ago non è un semplice esercizio di stile. Il filo, in questo caso non solo ideale, che lega le opere esposte pare essere infatti proprio la volontà di catalizzare l'attenzione su ciò che viene generalmente considerato "ai margini". In questo contesto l'uso di una tecnica "artisticamente marginale" come il ricamo, se valutato in un'ottica domestica, artigianale, popolare e decorativa

(con tutta l'accezione negativa che modernismo e funzionalismo possano aver dato al termine) diviene scelta linguistica densa di significato. C'è chi gioca sul corto circuito che si innesca nell'affidare ad un lavoro dimessamente femminile (o presunto tale) messaggi che attengono all'intimità o che sono sessualmente espliciti: l'egiziana Ghada Amer campisce tele ricamandovi teorie di immagini di autoerotismo femminile e baci saffici scanditi come semplici *patterns*; Tracey Emin cuce con lettere di stoffa variopinta il proprio Love Poem su una coperta matrimoniale.

Il carattere popolare del ricamo, come forma di artigianato in cui l'identità culturale di chi la produce ha un ruolo fondamentale, ha indotto a porre l'accento sull'aspetto politico e sociale che questa attività può rappresentare. Dall'esperienza di Boetti - protagonista del nucleo centrale dell'esposizione - che tese alla "spersonalizzazione" dell'opera, delegando programmaticamente l'esecuzione dei suoi arazzi a ricamatrici afgane, nasce l'idea di Rainer Ganahl di far ricamare su grandi bandiere bianche le reazioni del popolo afgano ai commenti della stampa statunitense sul recente conflitto. Mona Hatoum crea una *keffieh* in cui il reticolato nero è dato dall'intreccio di capelli femminili: il copricapo - di destinazione maschile e politicamente connotato - tessuto con i capelli delle donne che sono obbligate a velarsi per nascondere le chiome, si avvale così di una pregnante contraddizione simbolica.

Claudia Losi presenta in mostra i risultati del suo ultimo "ricamo collettivo": gomitoli inviati a gruppi eterogenei di donne che tornano all'artista variamente decorati, creando contatti tra persone geograficamente e socialmente distanti. Il ritmo rallentato del minuto gesto reiterato con cui si compone un ricamo è l'aspetto intorno al quale ruota la poetica di Marina Lai, che ricama libri di stoffa dove la scrittura si sfilaccia e deborda dai morbidi margini delle pagine. Analogamente Carlos Arias "costruisce" su tele impalpabili evanescenti nudi maschili di grande suggestione, che intenzionalmente portano lo sguardo a soffermarsi sui singoli punti del ricamo. Il filo che attraversa la materia, che sta sopra e sotto, visibile e invisibile, diviene per Mariann Imre l'occasione per lavorare con materiali incompatibili e compiere quasi una magia, ricamando col filo rosso cinquantacinque cuori di cemento. Le opere presentate in mostra sono selezionate dal panorama attuale dell'arte, proprio a voler interpretare il ricamo come una rinnovata e recentissima tendenza. Forse bastava questo: appare debole e un po' forzato infatti l'aggancio al primo Novecento con l'esposizione di un solo arazzo di Balla e poche (pur strepitose) tarsie tessili di Depero.

In maniera coraggiosa ed encomiabile la mostra di Riva del Garda affronta, con spirito didattico ma che poco indulge alla "ricostruzione", un tema

scientificamente quasi sconosciuto in Italia: le esperienze europee di tessitura ed intreccio dal Neolitico all'età del Bronzo. In questa occasione l'esauriente catalogo - pur non risultando sempre puntuale nella lettura delle tecniche tessili - contribuisce a colmare una vistosa lacuna nella letteratura italiana in materia. In mostra, partendo dall'elaborazione delle fibre vegetali e animali, si attraversano tutte le fasi della nascita di un tessuto: la filatura, l'intreccio manuale, la tessitura, addirittura il cucito ed il ricamo. Sorprendente la quantità di reperti presentati. Accanto agli utensili, ai filati, alle casuali impronte dei tessuti su supporti ceramici, sono presenti frammenti tessili tecnicamente sofisticati, come quelli provenienti dagli scavi di Molina di Ledro. Tra questi un frammento in lino con decorazione a losanghe (realizzata in armatura diagonale), una cintura - giuntaci integra - in tela con frange ed occhielli alle estremità, una tela con inserimenti decorativi di semi vegetali (quasi un antenato del ricamo), tutti risalenti al Bronzo Antico. Uno straordinario reperto in tela broccata dell'Età del Rame, proveniente da Irgenhausen, reca un disegno geometrico a grandi triangoli e cornici a losanghe che, nella ricostruzione, rimanda la mente a certi ricami suprematisti.

Archetipi decorativi o semplici suggestioni?

Report of the conference I nuovi sentieri dei beni culturali in Italia: tra storia, economia e legislazione, held at the University of Udine on 27th and 28th May 2003.

Il 27 e 28 maggio 2003 si è tenuto presso l'Università di Udine un convegno dal titolo *I nuovi sentieri dei beni culturali in Italia: tra storia, economia e legislazione*, promosso dall'Associazione Maiè formata dai dottorandi e dagli specializzandi in Storia dell'Arte di quell'ateneo.

I lavori sono stati introdotti da Donata Levi che ha individuato le ragioni di questa iniziativa nel tentativo di istituire un maggiore raccordo tra l'università - e l'ambito della ricerca ad esso connesso - ed il sistema di tutela dei beni culturali, la cui gestione è stata negli ultimi tempi toccata da un radicale riassetto, giuridico ed amministrativo.

I recenti provvedimenti legislativi, infatti, hanno portato ad una sottomissione dell'aspetto culturale e - in casi sempre più frequenti - anche della tutela dell'oggetto artistico a fronte di interessi precipuamente economici; una soluzione di continuità nel sistema della conservazione dei beni culturali in Italia.

Salvatore Settis, autore del primo intervento, ha precisato due punti chiave: le recenti complesse problematiche non sono un *italian job*, nel senso che esse avranno ripercussioni importantissime all'estero, in quanto l'Italia ha sempre avuto un ruolo guida nel settore della tutela; e, secondariamente, ribadendo quanto già chiaramente espresso nel suo recente volume *Italia S.p.a.*, egli ha spiegato che ci troviamo di fronte agli esiti di un processo che affonda le proprie radici nelle precedenti legislature, sebbene ora profondamente radicalizzato. Nel ripercorrere per tappe significative la legislazione degli stati italiani prima dell'unificazione, sì come nell'evidenziare la peculiarità italiana nel legame tra museo e territorio, Settis ha sottolineato come il sistema artistico abbia sempre rivestito funzione civile e non patrimoniale.

Giulio Volpe poi, secondo relatore, ha specificato l'assoluta imprescindibilità del carattere storico dal concetto di bene culturale, riconoscendo in due dei postulati cardini della legislazione in materia, l'inalienabilità ed il divieto di smembramento, principi costitutivi fondamentali. Volpe ha incentrato la propria argomentazione sul rapporto Stato-Regioni, altro momento delicato nel

dibattito di questi mesi, riconoscendo anche in questo caso un processo di più generica riforma che prevede l'allocazione delle funzioni amministrative all'ente più vicino al cittadino (principio di sussidiarietà), auspicando un più diretto coinvolgimento, non solo delle Regioni, ma anche dei Comuni. Se riferito ai beni culturali il problema diviene evidente soprattutto nei conflitti di competenze che si possono instaurare tra queste entità, soprattutto ora che la presenza dell'Agenzia del Demanio e delle Scip (Società di Cartolarizzazione degli Immobili Pubblici) richiede chiarezza intorno a chi deve essere il referente primario nell'identificazione delle caratteristiche di alienabilità di un bene. Il professor Losavio, terzo relatore, si è concentrato proprio sulla centralità del concetto di inalienabilità, dimostrando gli effetti deleteri insiti nella pericolosa deriva del concetto di in vendibilità - cui è strettamente connesso il problema della tutela - nella successione dei provvedimenti legislativi e dei relativi regolamenti presentati negli ultimi cinque anni. Nel fornire alcune esemplificazioni, come la messa in vendita della Manifattura Tabacchi di Modena, è tornato ad insistere sul rischio di amputazione del patrimonio storico artistico della nazione. Nell'ultima relazione della prima giornata l'economista Bernardi ha dimostrato che il punto di partenza di un economista è "strumentale", ossia il momento economico è un mezzo al servizio di qualunque fatto umano, insistendo sulla scarsa opportunità di contrapporre pubblico e privato; e, dato fondamentale, ha ribadito che gestire in maniera economicamente produttiva un museo non significa portare i bilanci dal rosso al verde, bensì far funzionare adeguatamente il servizio in gestione, in relazione al suo ruolo, che è propriamente culturale. La scelta fra i relatori di un economista ha permesso di confrontarsi con punti di vista spesso negletti e che potrebbero finire invece per essere prevaricanti; da qui la necessità di conoscere argomenti apparentemente estranei al bene culturale.

Il momento di più difficile condivisione per i pochi umanisti operanti nel settore dei beni culturali arriva quando la ricerca scientifica è posta sullo stesso livello del management; se convivenza è giusto che sia, è altrettanto evidente che i due aspetti non possono essere posti sul medesimo piano.

I lavori della mattinata successiva sono stati dedicati alla relazione dei giornalisti Buono e Ricciardi e alla presentazione del sito www.patrimoriosos.it da parte di Marzia Bonfanti. I primi, che eseguirono un reportage televisivo sulle Scip per la trasmissione di Rai Tre Report, hanno documentato i danni ingenti che provocherebbe la dismissione di beni culturali ritenuti di non particolare importanza in talune aree geografiche, specialmente per quello che concerne i beni paesistici. La presentazione del sito ha rivelato un'altra esperienza sul campo originata dall'allarme innescato dai provvedimenti legislativi in materia

di “patrimonio” culturale dell’attuale governo: un’“osservatorio” sulla rete che, dall’autunno del 2002, segue gli sviluppi della vicenda dei beni culturali in Italia, offrendo un aggiornamento bibliografico continuo (rassegna stampa, recensioni) e numerosi spazi per dibattiti e confronti (comunicati delle associazioni, interventi di esperti del settore).

La discussione che è risultata al termine dei lavori non ha potuto che riflettere il sostanziale disagio degli “addetti ai lavori”, come emarginati dal loro stesso settore di competenza. Ma è proprio questo il nodo centrale della questione: la partita si gioca anche sul recupero della coscienza che la ricerca scientifica non è disgiunta dalla tutela e dalla gestione del territorio italiano. Si tratta, in sostanza, di recuperare l’insegnamento di molti dei maestri della storia dell’arte italiana, da Brandi ad Argan, per far sì che gli eremitaggi della ricerca non conducano ad una sostanziale esautoramento di coloro che dovrebbero essere i responsabili primi della gestione e della tutela dei beni culturali in Italia. Anche per riscattare quella perdita di incisività che, ad un livello istituzionale, si registra nell’inesorabile asservimento del Ministero dei Beni Culturali a quello dell’Economia. .

Review of the theater play Lu Santu Jullare Francesco, written and interpreted by Nobel prize winner Dario Fo (Monteriggioni In Festa, Monteriggioni, 10th July 2003).

E' il 10 luglio, il caldo ha incredibilmente allentato un po' la sua morsa soffocante, quando nel pomeriggio ci avviamo verso Monteriggioni, minuscolo borgo di dantesca memoria, per assistere all'evento *clou* dell'annuale festa medievale: lo spettacolo del Nobel Dario Fo ispirato alla figura del santo poverello di Assisi.

Davanti alla porta si è già formata una lunga fila: non ci sono turisti, ma famiglie e tanti giovani che aspettano in un clima di giocosa ilarità, scambiandosi vivaci punzecchiature da toscanacci; la rivalità tra senesi e fiorentini è evidentemente ancora viva, e certo, i due energumeni in calze e cotta che bloccano l'accesso contribuiscono a quest'atmosfera da "Non ci resta che piangere". Ci aspettiamo che da un momento all'altro venga chiesto il rituale fiorino di pedaggio...

In effetti, una volta dentro, scopriamo che il fiorino va effettivamente adottato, se si vogliono degustare le prelibatezze della gastronomia trecentesca all'interno del "verziere delle dame", facendosi strada tra un menestrello ed un giullare.

Per fortuna che l'"effetto Disneyland" è allentato dalla straordinaria, incredibile autenticità del luogo, piccolo gioiello urbanistico preservato dai secoli, che fa perdonare anche le torce e gli asinelli.

Dario Fo è già sul palco, a controllare la scena, confabulare coi suoi tecnici, sistemare il fondale, camicia rosa e panama, aria sorniona, sorriso disteso. La scena è dominata da un gigantesco pannello di stoffa, un quadro-arazzo, che lo stesso Fo ha contribuito a realizzare, in cui, in uno stile visionario un po' alla Chagall e con un occhio a Giotto, sono illustrati i momenti salienti della vita e della predicazione del Santo.

Inizia lo spettacolo, e Dario, citando Chiara Frugoni e la riscoperta dei testi in volgare, non "ufficiali", dedicati alla vita del santo, ci spiega che era lo stesso Francesco a definirsi con l'epiteto di 'giullare', sottolineando la propria estraneità rispetto alla tradizione ufficiale della Chiesa e rivendicando invece l'appartenenza a modelli dallo schietto sapore popolare.

Il santo d'Assisi era infatti un grande affabulatore, un vero *performer*, con qualità mimiche eccezionali, ed era a conoscenza di tutte le tecniche della 'giullarata' che

gli permettevano di comunicare ad un numero vastissimo di persone. Partendo da un fatto storico accertato - la presenza del santo, il 15 agosto 1222, a Bologna, invitato a tenere un'orazione sul tema della guerra - Dario Fo ricostruisce la 'concone giullaresca' di Francesco alla folla dei bolognesi, dando vita ad un vitale e irresistibile *grammelot* (linguaggio immaginario che richiama i suoni di lingue o dialetti e che ha un ruolo importante in molte commedie di Fo) italico-medievale.

Il suo modo di raccontare "le cose del mondo" è quello di una fascinosa unione tra i modi della filastrocca infantile (fatti di rime semplici e meravigliose onomatopée), l'ironia graffiante contro ogni potere ed una strana e meravigliosa "gioia di vivere" che ben si adatta, in questo particolare caso, alla vita di San Francesco; anzi, sembra esserci una sorta di immedesimazione tra la "letizia" del poverello di Assisi e la felicità del raccontare del cantastorie (nel senso più nobile del termine) padano.

Si parte dagli episodi relativi ai moti popolari del 1198, con l'abbattimento da parte del popolo minuto di Assisi delle torri dei nobili, simbolo di potere, (che Francesco, allora sedicenne, salutò con gioia) e la successiva battaglia di Collestrada del 1202, tra Assisiati "proletari" e Perugini "nobili", che vide il giovane cavaliere trascorrere vari mesi in prigione e uscirne completamente trasformato.

Gustosissima è poi l'esilarante scenetta dei "frati volanti" di San Benedetto, descritta da Francesco ai suoi confratelli per convincerli della necessità dell'operosità del clero rispetto alla scelta di una pratica meditativa distaccata dal mondo e dalla realtà. Altro episodio forte tra i vari momenti rievocati nello spettacolo è il viaggio a Roma, per la richiesta del riconoscimento della regola a papa Innocenzo III, in concistoro: quando il pontefice si trova davanti Francesco, barba incolta e abiti sudici, gli consiglia di andare a predicare in un porcaio, cosa che con umiltà e determinazione il giovane esegue senza discutere, spiazzando il tronfio vicario di Dio.

Il momento più commovente è però il finale, con la morte "semplice" di Francesco che non perde l'occasione di esercitare la "letizia" anche nel momento estremo del trapasso, scegliendo di farsi accompagnare solo dal canto dei due frati a lui più cari, e aiutata nell'occasione da un vero cielo stellato con luna piena che contribuiva ad aumentarne la suggestione. Ne esce un affresco denso di significati esistenziali e filosofici, dove la religiosità di Francesco è un tutt'uno con il sentimento popolare.

Difficile disgiungere i testi dalla messa in scena, dalla figura dell'autore-interprete, dalla sua affabulazione scenica, dono totale e senza risparmio. Vedere e ascoltare l'attore sul palco, seguirne le evoluzioni linguistiche, spesso accompagnate da una gestualità esuberante, è un'esperienza teatrale davvero "completa".

Come sempre nel lavoro di Fo, sono fortissimi i richiami all'attualità ed alla politica: *Lu santu jullare Francesco* è stato scritto nel 1999 in occasione del Festival di Spoleto, ma il testo, che da allora è diventato il cuore di uno spettacolo itinerante, è incredibilmente duttile e attuale nei riferimenti ai fatti contemporanei: guerre, massacri, intolleranza religiosa, culto della ricchezza. Le allusioni arrivano però con raffinatezza, senza sfacciataggine e facili ammiccamenti : "L'importante è raccontare ciò che accade, non cercare la provocazione ad ogni costo. Credo che il pubblico, negli spettacoli miei e di Franca, abbia sempre apprezzato questo".

È notte ormai, e una lunga fila in macchina ci attende: decidiamo di aspettare un po' e concederci una passeggiata attorno alle mura, accompagnati dal profumo delle piante di capperi, tenacemente avvinghiate alle antiche pietre.

Review of the exhibition of artworks by painter Marco Pino in Naples (April-June 2003). For the occasion, selected pieces have been displayed in their original location, on the altars and in the chapels of five churches located in the historical center of Naples (SS. Severino and Sossio, S. Angelo a Nilo, Gesù Vecchio, Duomo, S. Lorenzo Maggiore).

Nella costante dialettica dei rapporti tra centro e periferia troppo spesso il secondo termine finisce relegato ai margini, o, peggio, obliato, facendo torto alla verità storica, che non si alimenta mai di monologhi.

La recente mostra di Marco Pino a Napoli (12 aprile –30 giugno 2003) incarna un modello virtuoso, da ripetere e da emulare dove possibile, raro antidoto alle mostre-evento oggi imperanti e imperversanti: un nucleo significativo ma non esorbitante di opere, splendenti per il fresco restauro, esposte e fruite nella loro collocazione originaria, sugli altari e nelle cappelle di cinque chiese del centro storico di Napoli (SS. Severino e Sossio, S. Angelo a Nilo, Gesù Vecchio, Duomo, S. Lorenzo Maggiore). L'“emozione filologica” di godere dei dipinti nel contesto per cui furono pensati, con il relativo contorno architettonico, scultoreo, decorativo, a fresco. In aggiunta, un nucleo di mostra più tradizionale, ospitato nella chiesa sconosciuta, e appena restaurata, dei SS. Marcellino e Festo, a offrire, accanto ad altre opere napoletane di provenienza museale, una campionatura della produzione dell'artista prima dell'approdo partenopeo, tra la natia Siena e Roma, con il ricco bagaglio appreso da Beccafumi, Raffaello, Michelangelo, Perino, Salviati, Daniele da Volterra.

A Napoli Marco Pino giunse nel 1551, per restarvi, tranne un soggiorno romano tra il '68 e il '70, fino alla morte, nel 1583, imponendosi come caposcuola incontrastato ed elaborando la sua personale declinazione, infiammata e spiritualizzante (affine, per certi versi, al sentire di un Valeriano o di un Giovanni de' Vecchi, e arricchita dalla conoscenza di Polidoro e dei fiamminghi alla Spranger), del manierismo cinquecentesco. Fu attivo anche in provincia; e sarebbe stato merito ulteriore della mostra ricordarsi di questa attività provinciale, qualitativamente non inferiore a quella per la capitale: se si son fatte venire opere da Roma, da Siena, da Firenze, perchè dimenticare la *Madonna col Bambino* e i SS. *Giovanni Battista* e *Andrea* di Nocera (S. Bartolomeo) - una delle rare grandi opere del

primo periodo partenopeo - o la *Trasfigurazione del Corpus Domini* di Gragnano, assai più vicine ma di fatto escluse dagli usuali itinerari turistici? Tanto più che quest'ultima, restaurata nel '95, costituisce un'"opera capitale della tarda attività" (Andrea Zezza, curatore della mostra e del catalogo, e autore della monografia completa appena edita per i tipi di Electa Napoli), oltre la quale, come asseriva Evelina Borea, "c'è solo El Greco"; e ben avrebbe dialogato con la pala dallo stesso soggetto, ma anteriore, esposta nel Gesù Vecchio: a completare la mappatura dell'evoluzione stilistica 'per temi' ben esemplificata in mostra dalle Circoncisioni e dalle Adorazioni dei Magi e dei pastori.

Review of the exhibition Le poetiche del nudo. Mutazioni fra Ottocento e Novecento (Palazzo Mediceo di Seravezza, July-October 2003), dedicated to the changing modes of representing nudity in fine arts between the nineteenth and twentieth century.

Alla metà dell'Ottocento, in virtù dell'impulso a ritrarre la "vita come ella è", si sviluppa in ambito accademico un vigoroso rinnovamento nella rappresentazione del corpo umano che promuove, sull'esempio degli studi dal modello delle quattrocentesche botteghe fiorentine, un nudo 'riformato', non statico, con un' impostazione destinata a permeare le diverse ricerche artistiche dei decenni seguenti.

Declinato, dunque, secondo moduli veristi prima e simbolisti poi, ammantato in vesti esotiche, scomposto dalle avanguardie novecentesche, ridotto all'ordine sino alle soglie della dissoluzione informale, il corpo umano si fa 'metafora', cifra di uno stile e specchio delle trasformazioni sociali.

Di tale evoluzione dà conto la mostra intitolata *Le poetiche del nudo. Mutazioni fra Ottocento e Novecento* - apertasi al Palazzo Mediceo di Seravezza sabato 12 luglio e visitabile fino al 5 ottobre 2003 - caratterizzata da una ricca scelta di opere tutte funzionali all'originale progetto espositivo.

Il percorso si dipana in quattro sezioni tematiche omogenee e circoscritte che guidano piacevolmente anche il visitatore dall'occhio non educato.

Irrompono per primi i corpi degli umili lavoratori che, sulla spinta della 'questione sociale' dibattuta fin da metà Ottocento, sono tradotti con intento verista in ambientazioni accurate anche se ancora risolti e nobilitati in pose accademiche, trasfigurati nella resa eroica d'un torso michelangiolesco (Innocente Cantinotti, *Lo spaccapietre*, 1905-1906 ca.).

Emerge poi un simbolismo moraleggiante a tutt'aggio della propaganda politica così che il vero soggetto pare il futuro, meglio se radioso, cacciato in un punto di fuga eccentrico, lontanissimo (Carlo Carrà, *L'Allegoria del lavoro*, 1905). Segue l'"eterno femminino" popolato di tattili carni opaline e declinato in coeve veneri adolescenti e bagnanti borghesi (Eugenio Cecconi, *Bagnante*, 1887). Donne colte di sorpresa negano lo sguardo, accentuando così il senso di *voyeurismo*, o appuntano gli occhi sull'osservatore incantato da tale baldanzosa bellezza

(Giovanni Giani, *Nudo di donna*, 1894). Corpi risolti con una recuperata e rigida precettistica che richiama a scoperti modelli la calda pudicizia giorgionesca e l'esibito ma casto erotismo della "donna nuda" di Tiziano.

La seconda sezione si sostanzia del contrasto fra la rappresentazione del nudo calato nel quadro di storia e quello giocato lungo percorsi simbolisti fineottocento e primonovecenteschi. Ecco dunque le ansie postunitarie farsi attuali e contaminanti nei lividi nudi del *Ritrovamento del corpo di Catilina di Alcide Segoni* del 1871 od in quelli larvati e sdutti degli *Ostaggi di Crema* di Gaetano Previati del 1870 ca.

Al contrario, il mito riletto attraverso forme rinascimentali 'primitive' induce alla fuga preraffaellita incontro a gorgoni e chimere dai corpi estetizzanti. Una poetica che muove Sartorio verso un nudo ideale e sfrangiato in *Abisso verde* (1900 ca.), e che si incarna nei corpi sognati e mitici delle sirene di Dalbono (*La leggenda delle sirene*, 1871) ed in quelli, infine, dionisiaci e spirituali di De Carolis (*Allegoria marina*, 1915).

La riscoperta di un oriente mentale e sognato posto a contrappunto di metropoli svilite dal progresso industriale, occupa integralmente la sezione seguente. Liberi nudi femminili carichi d'erotismo si muovono in bagni pompeiani risolti nel doppio registro del recupero archeologico e della ricostruzione fantastica, alla ricerca di una "voluttà semplice" di marca morelliana (Giuseppe Barbaglia, *Bagno Pompeiano*, 1872).

Un esotismo estenuato carica, invece, la scenografica *Semiramide muore sulla tomba di Nino* di Augusto Valli del 1893 e condiziona l'ormai 'cinematografica' *Salomè* di Innocente Cantinotti del 1920.

L'ultima sezione della mostra si configura senza dubbio come la parte più difficile da seguire per gli impliciti rimandi fuori testo delle opere proposte.

E' un nudo di assoluta libertà formale quello delle avanguardie novecentesche da cui derivano nuovi eroi dinamici dal corpo scomposto nei vettori del movimento come nell'*Eros* di Primo Conti (1919), o, dagli eccessi sulla via dell'ordine, nel *Nudo* di Boccioni (1915) prossimo a morire. Il complesso 'classicismo' determinatosi post prima guerra mondiale fece sì riemergere il corpo dalla carneficina del conflitto, ma lo gettò irrimediabilmente altrove, in una dimensione astratta e metafisica, creando personaggi straniati pur nell'algido Trombadori (*Nudo*, 1929) o nel severo Sironi (*Studio di nudo*, 1927), come certi interni borghesi ormai già "magici" (Ram, *La tenda gialla*, 1927).

Ciò che pare relazionare queste inquietudini è però la travolgente rivelazione della vulnerabilità della carne: vediamo, infatti, sagome in dissoluzione nel Campigli arcaico ed etrusco (*Al balcone*, 1931), o figure ridotte ad ironici ibridi dal

'darwinismo metafisico' di Savinio (*La Visitation*, 1930). Un percorso chiuso dalle ricerche teosofiche di Ferrazzi (*L'idolo del prisma*, 1925), dai rituali misterici dei sacri bagnanti di Gentilini (*Giovani in riva al mare*, 1934) e dai Nudi 'grotteschi' di Mafai (1942): visioni di corpi colpevoli ormai prossimi alla disgregazione informale.

Alberto Salvadori

“Sogni e Conflitti. La dittatura dello spettatore” 50esima Esposizione Internazionale d’Arte (Venezia, 16 giugno – 2 novembre 2003)

Review of the fiftieth edition of the Venice Biennial, titled Sogni e Conflitti. La dittatura dello spettatore, curated by Francesco Bonami (16 June – 2 November 2003).

Si è aperta la cinquantesima Biennale di Venezia, storica edizione, a cura di Francesco Bonami, dal titolo *Sogni e Conflitti. La dittatura dello spettatore*.

L’edizione della “Grande Mostra”, come la definisce Bonami, offre un panorama estremamente variegato del mondo e della realtà, elaborati, trasformati e immaginati dagli artisti.

La presenza di ben undici curatori, lasciati liberi dal direttore artistico di operare le proprie scelte personali e progettare spazi autonomi, rende questa Biennale unica rispetto alle precedenti. Tale scelta non impedisce una visione unificante all’interno delle diverse sezioni in cui è suddivisa la mostra, dove i conflitti appaiono la tematica dominante.

Conflitti intesi come qualunque sistema, segnato da diseguaglianze, facente parte del mondo contemporaneo: se infatti tutti i testi in catalogo rammentano la situazione irachena, non è solo la guerra la questione nodale su cui si intende riflettere.

Lo stesso criterio di omogeneità multiforme spetta ai Sogni, trasformati quasi in una domanda che si pongono tutti i curatori: lo spazio e il ruolo che può e deve assumere l’espressione artistica all’interno dei quotidiani conflitti a cui assistiamo, questo il sogno, e in parte l’Utopia - come recita il nome di una sezione della mostra -, di chi fa arte. Inevitabile forse, ma netta, la percezione di una certa debolezza nella visita alla mostra, passando da una sezione all’altra, dove il livello delle opere e delle scelte curatoriali subisce variazioni di intensità e qualità notevoli, talvolta ammiccando un po’ troppo al mercato (vedi la mostra al Museo Correr).

Se un merito va comunque ascritto a Bonami e alla sua Biennale, quello di avere cercato, e trovato, la complicità del grande pubblico - inteso come massa -, è stata però tralasciata una solida e approfondita analisi critica delle opere.

Nonostante la scelta di una tematica potenzialmente efficace e significativa, la ricognizione panoramica della realtà sotto molteplici punti di vista riflette il frenetico mondo della produzione artistica, il quale non si presta, data la mole e la velocità di produzione, ad essere letto attraverso una prospettiva storica e critica.

La parola d'ordine sembra essere consumare; consumare un'esperienza fugace, complessiva, emozionale, che difficilmente dà spazio ad altre sensazioni e che ancor più difficilmente lascia il tempo alla meditazione ed alla riflessione.

Difficile tracciare un percorso preferenziale tra le opere, data l'ampiezza dell'esposizione. Momenti di grande intensità offre la visita all'Arsenale, grazie agli artisti africani presenti nella sezione *Smottamenti*, a cura di Gilane Tawadros, dove La piste d'atterrissage di Kader Attia ci mostra, portandoci nella realtà dell'esperienza vissuta della globalizzazione, i suoi "non-cittadini", privati di fiducia e di diritti, in questo caso travestiti e transessuali algerini, emigranti e *sans papiers*, accanto alle potenti immagini - purtroppo solo alcuni *still frames*, presentati in *light box*, del superbo video presentato all'ultima *Documenta* - di Zarina Bhimji, testimonianza di migrazione ed esilio, eliminazione e cancellazione; memori degli eventi recenti del Kosovo e del Ruanda.

A Catherin David si deve invece l'affascinante progetto a lungo termine *Rappresentazioni Arabe Contemporanee* con le presentazioni, le conferenze e gli spettacoli che vedono coinvolti vari autori con il fine di consolidare e incoraggiare la produzione, la circolazione e lo scambio di idee, fra i diversi centri della società araba e il resto del mondo.

La visita all'Arsenale termina alle Tese con la sezione più stimolante e incoraggiante: *Utopia Station* curata da Molly Nesbit, Rirkrit Tiravanija e dal vulcanico Hans-Ulrich Obrist. La *Stazione* è concepita come luogo di passaggio, sovrapposizione di molti strati, ognuno dei quali si sviluppa in ritmi, momenti e luoghi diversi, animati, per tutta la durata della Biennale, da seminari, incontri, manifesti e spettacoli, con l'intento di creare, almeno a livello immaginario, uno spazio libero e sicuro, partendo dalla premessa - assunta a vera e propria parola d'ordine dai curatori di questa sezione - di Backminster Fuller che ha scritto "oggi il mondo è troppo pericoloso per qualsiasi cosa, meno che per l'Utopia".

Ai Giardini domina la mostra del Padiglione Italia, *Ritardi e Rivoluzioni*, dove Francesco Bonami e Daniel Birnbaum tentano un'*excursus* tra i corsi e ricorsi della produzione artistica degli ultimi anni, intesi come Ritardi ma anche possibili Rivoluzioni. Accanto La Zona, bel progetto architettonico degli A12, spazio appositamente studiato per la giovane arte italiana, che soffre però di una curatela, quella di Massimiliano Gioni, debole e che viene meno ai suoi stessi obiettivi.

Recensione a Gigetta Dalli Regoli, Roberto Paolo Ciardi (a cura di), *Storia delle Arti In Toscana. Il Quattrocento*, Firenze: Edifir, 2002.

Con *Il Quattrocento* la casa editrice Edifir aggiunge un nuovo tassello alla collana *Storia delle arti in Toscana* che ha già visto uscire, con il patrocinio della Cassa di Risparmio di Firenze, i volumi dedicati al Cinquecento, al Seicento e all'Ottocento.

L'opera in questione, curata da Gigetta Dalli Regoli e Roberto Paolo Ciardi, si incentra su un secolo di volta in volta conteso o discretamente declinato dalla storia dell'arte medievale e da quella moderna, imbarazzante discrasia tra le convenzionali periodizzazioni della storia dell'arte e della storia *tout court*.

Per coloro che non avessero avuto modo di consultare i precedenti volumi della collana, e a cui il titolo suggerisse un'impostazione "manualistica", una ricapitolazione dei principali fenomeni artistici del XV secolo, è bene chiarire che l'opera è concepita diversamente: essa si articola per "problemi", si addentra in dibattiti critici non ancora conclusi, ricapitola questioni già messe a fuoco e apre percorsi nuovi e meno battuti, rifuggendo dalle eccessive semplificazioni e cercando di restituire le complessità della civiltà artistica toscana del XV secolo.

Una linea di particolare interesse lega i due contributi iniziali, Tra Medioevo e Rinascimento e "Copia" e "varietas". *L'orientamento dell'Alberti e le risposte degli artisti*, a firma della Dalli Regoli: è la riflessione intorno ai mutamenti che si riscontrano nelle modalità narrative tra il primo e il secondo Quattrocento. Dalle formulazioni più innovative dell'avanguardia fiorentina della prima metà del secolo, improntate ad una rigorosa sintesi compositiva (emblematico il caso del *Tributo* di Masaccio nella Cappella Brancacci), si passa ad una narrazione discorsiva e ricca di dettagli nella pittura del secondo Quattrocento, nel mutato contesto della Firenze medicea e, in seguito, savonaroliana.

La sintassi si fa piana e divulgativa negli affreschi di Domenico Ghirlandaio nella Chiesa di Santa Trinita e in Santa Maria Novella, artificiosa e complessa nelle *Storie di San Filippo e di San Giovanni Evangelista* affrescate da Filippino Lippi.

Il saggio di Roberto Paolo Ciardi si inserisce in un clima di attenzione al rapporto tra mondo naturale e prospettiva artificialis stimolato dai recenti contributi dedicati al tema in occasione della mostra *Nel Segno di Masaccio* (Firenze 2001-2002).

L'imprescindibile discrasia tra realtà e sua rappresentazione, la consapevolezza degli artisti e le strategie messe in atto per eluderla o esorcizzarla sono al centro dello studio di Ciardi. La riflessione si svolge intorno ai processi di razionalizzazione e di ricostruzione geometrica della realtà che, se da una lato permettono agli artisti di comprendere aspetti fino ad allora sconosciuti sui rapporti tra natura e scienza della visione, dall'altro implicano necessariamente una schematizzazione del reale.

Il saggio di Annamaria Ducci mostra come la decorazione ornamentale divenga per gli artisti del primo Rinascimento il luogo in cui si sintetizzano, da una parte, le recenti acquisizioni delle indagini matematiche e delle loro applicazioni nelle arti visive, dall'altra, una serie di elaborazioni intorno a quel filone "astrattivo-purista" dell'arte romanica fiorentina che si era posto in continuità con la tradizione antica, imperiale e paleocristiana.

Spostando l'attenzione verso la scultura figurale, Antonio Natali fa notare come la rigidità delle categorie sovente adottate dalla critica per giungere ad una definizione di "arte umanistica" abbia talvolta provocato illecite espunzioni. Natali guarda in particolare all'arte di Michelozzo e alla consapevolezza filologica con cui l'artista si rapporta alla scultura antica, riconoscendo nella sua espressione formale una corrispondenza con i concetti umanistici di *varietas* e di *gravitas* (si pensi alla sepoltura Aragazzi a Montepulciano) che dovrebbe far decadere il giudizio critico sulla sua opera come sospesa tra antico e nuovo, o addirittura "di retroguardia", e farla assumere pienamente nell'arte di segno umanistico.

Dall'altra parte, la "scultura umanistica" per eccellenza, e cioè quella di Donatello, che pure detenne il primato indiscusso per tutto il Quattrocento, talvolta sfuggiva alle categorie interpretative dei suoi contemporanei. Gentilini osserva come a fronte di certe scelte donatelliane di segno antinaturalistico, come pure di certe soluzioni di accentuato dinamismo, si andavano affermando altri valori formali, quelli di grazia e leggiadria, che artisti come Desiderio da Settignano e Antonio Rossellino recepiranno prontamente e filtreranno attraverso la lezione donatelliana, pervenendo a soluzioni formali assai celebrate dal loro tempo.

Il saggio di Antonella Capitanio prende in considerazione il dialogo continuo tra i diversi settori artistici, con interessanti aperture sul panorama culturale lucchese. Lo scambio, fatto di recuperi e rimandi reciproci, tra l'orafo Francesco Marti e lo scultore Matteo Civitali, così come le riproduzioni pittoriche di stoffe preziose all'interno delle pale quattrocentesche o la prassi di fornire disegni per

tessuti o ricami da parte di pittori quali Pisanello o Antonio del Pollaiuolo, sono alcuni casi significativi presi in esame dalla Capitanio.

Essi esemplificano il vivace scambio di soluzioni formali e conoscenze tecniche tra gli artisti, nonché il solido pragmatismo con cui le botteghe artistiche quattrocentesche sapevano rispondere, con competenze diversificate, alle molteplici richieste della committenza. zione ed esilio, eliminazione e cancellazione; memori degli eventi recenti del Kosovo e del Ruanda.

A Catherin David si deve invece l'affascinante progetto a lungo termine *Rappresentazioni Arabe Contemporanee* con le presentazioni, le conferenze e gli spettacoli che vedono coinvolti vari autori con il fine di consolidare e incoraggiare la produzione, la circolazione e lo scambio di idee, fra i diversi centri della società araba e il resto del mondo.

La visita all'Arsenale termina alle Tese con la sezione più stimolante e incoraggiante: *Utopia Station* curata da Molly Nesbit, Rirkrit Tiravanija e dal vulcanico Hans-Ulrich Obrist. La *Stazione* è concepita come luogo di passaggio, sovrapposizione di molti strati, ognuno dei quali si sviluppa in ritmi, momenti e luoghi diversi, animati, per tutta la durata della Biennale, da seminari, incontri, manifesti e spettacoli, con l'intento di creare, almeno a livello immaginario, uno spazio libero e sicuro, partendo dalla premessa - assunta a vera e propria parola d'ordine dai curatori di questa sezione - di Backminster Fuller che ha scritto "oggi il mondo è troppo pericoloso per qualsiasi cosa, meno che per l'Utopia".

Ai Giardini domina la mostra del Padiglione Italia, *Ritardi e Rivoluzioni*, dove Francesco Bonami e Daniel Birnbaum tentano un'*excursus* tra i corsi e ricorsi della produzione artistica degli ultimi anni, intesi come Ritardi ma anche possibili Rivoluzioni. Accanto La Zona, bel progetto architettonico degli A12, spazio appositamente studiato per la giovane arte italiana, che soffre però di una curatela, quella di Massimiliano Gioni, debole e che viene meno ai suoi stessi obiettivi.

Review of the literary marathon Dirò d'Orlando. Lettura dell'Orlando Furioso held in Pisa at the Vecchi Macelli in July 2003.

Dirò d'Orlando in un medesimo tratto
cosa non detta in prosa mai né in rima:
che per amor venne in furore e matto,
d'uom che si saggio era stimato prima;
se da colei che tal quasi m'ha fatto,
che il poco ingegno ad or ad or mi lima,
me ne sarà però tanto concesso,
che mi basti finir quanto ho promesso.

Sembrava di sentir risuonare continuamente questi versi del proemio, mentre si svolgeva la maratona letteraria *Dirò d'Orlando. Lettura dell'Orlando Furioso* (Pisa, Vecchi Macelli, 2-5/7/2003; produzione: Scuola Normale Superiore di Pisa; regia e direzione artistica: Roberto Fratini Serafide; allestimento scenografico: Beatrice Meoni): lotta contro il tarlo del tempo, che ha fatto da padrone in questi lunghi quattro giorni e notti in cui due sale chirurgiche bianche con il marchio della crudeltà stampato in controluce, sono state vivificate da un verdissimo prato e dalle cadenzate ottave del *Furioso*.

Tempo che passa, tempo del racconto e tempo della lettura che si mescolano in una serrata competizione che bisca nelle cellette laterali dei macelli gli eventi già snocciolati: serpente ininterrotto che contraddice la narrazione e la riporta là dove è iniziata. In questo ripetersi, meccanico come la cruenta cerimonia della macellazione, il poema svela le sue ragioni: tra donne alchimiste che con belletti e ricostituenti sconfiggono il mago Atlante, incatenato al suo libro come un nobile ottocentesco ancorato alla sua poltrona e difeso da una coperta di lana; e vergini assassine che imbandiscono polli, beffarde e crudeli dinanzi al pubblico armato di coltelli.

La storia si ripete e sfugge al tortuoso procedere delle mille avventure e al difficile ascolto delle troppe storie, dei troppi nomi che vengono alla ribalta, solo per un attimo, su di una quercia-leggio e un labirinto-orchestra, per poi scomparire e lasciare l'uditorio con il fiato sospeso e forse un po' inconsapevole,

disperso dinanzi a tanta forza di sensazioni, musiche, luci, immagini, che spesso molto dicono ma poco guidano nel difficile scorrere dei canti.

In questa lunga corsa, che lascia il fiato corto, tutto tende lì dove precipita il destino di Orlando: il gorgo della pazzia, giro di boa prima della risalita.

Lì il tempo si mostra con tutta la sua urgenza, il tempo che scade e rimette insieme le ore parziali, gli orologi fermi degli eventi ripetuti messi a raccolta prima della scoperta sconcertante che annulla il tempo e precipita nell'oblio, inceppando l'ingranaggio della mente che non sa e non vuole procedere più, oltre la scoperta lancinante della delusione, e ripete meccanica l'interrogativo al quale non trova risposta: *What time is it?*

Il paladino folle esce dal tempo, dalla Storia e li cancella con l'ira inconsapevole: nulla può esistere dopo quell'istante che in sé tutto contiene con la sua enormità.

Ma neanche questo può fermare la lettura, anzi le dà un nuovo corso, una cronologia alternativa e pervicace che non conosce proroghe fino al compimento di un altro destino, dei mille destini che si intersecano in ricamo caotico che mima la vita e le fa il verso.

Tutto si annoda per poi sciogliersi nell'ultima composta scena che chiude e riapre, restituisce e consegna a chi ascolta il viatico per una nuova attesa. Il poema - piccolo universo - comprende e prevede anche chi lo ascolta, lo mette in scena come parte della storia sul quale puntare le luci prima di poter pronunciare l'ultimo verso: il buio accoglie la corte che ha offerto il suo orecchio, dame in nero dagli occhi coperti da vetri scuri e con la bocca serrata da un piccolo specchio, amuleto della loro effimera bellezza.

Dopo il congedo a questo pubblico, bloccato in eterno negli ingranaggi del libro che legge, tocca a chi per caso un sabato sera di luglio ha atteso paziente la parola fine. La maratona è quasi conclusa, le nozze costrette all'ultimo indugio, mentre gli occhi come candele accese si consumano sprofondando nei versi finali, come l'arma che si incide nella fronte del fiero antagonista spegnendo per sempre la sua anima sdegnosa.

Le ultime parole sono state pronunciate e non resta che scrivere il motto che enigmatico apre il tempo nuovo, un *nuovo rebus: pro bono malum*. Non resta che accettare che il sapore di qualcosa di incompreso resti in fondo alla gola, che troppi sentieri ci siano sfuggiti e sperare magari che la prossima volta tanta bellezza, pura creatività estetizzante, ci conduca per vie meno accidentate; e magari dopo i sentieri già percorsi della poesia omerica, dantesca e ariostesca attendiamo le note di un epos moderno.

*Review of the movie *Io non ho paura* (2003) which tells the story of a nine-year-old boy who discovers a terrible crime committed by the entire population of his hometown in southern Italy.*

Seduti in poltrona, immersi nel buio e nel silenzio, si aspetta curiosi.

Lo schermo fiuta e alimenta i segni dell'attesa.

I titoli sono dei più classici: bianco su nero, nessun accompagnamento musicale. Finalmente un suono, il ritmo metallico di una goccia, e gli occhi cominciano a indagare l'ombra: emergono appena forme di rocce umide.

Come se la vista s'abituasse lentamente al buio, la pellicola si fa poco a poco più chiara... al martellare della goccia si sostituisce, leggerissimo, un pianoforte. L'occhio ancora indaga la caverna: su una parete una scritta in gesso *Io non ho paura*.

Ci siamo. La macchina da presa, mossa finora in una carrellata orizzontale, si solleva, lascia il buio, attraversa terra e radici e fra vermi ed insetti sale al giallo di un campo di grano e, più in alto, al blu abbagliante di un cielo estivo. Un unico movimento di macchina ci ha portati dall'angoscia alla più piena felicità: bambini corrono fra le spighe. Le cicale coprono il pianoforte. Il percorso del protagonista, Michele, è opposto: rendendosi conto che in mezzo al grano alto e pieno di sole c'è un buco nero che nasconde qualcosa, passerà dalla spensieratezza dei giochi alla consapevolezza adulta; dalla luce dei campi al buio; dal dialogo con la natura, al silenzio delle cose; dalla paura dei mostri a quella degli uomini, al coraggio.

"E tutto si è fermato. Una fata aveva addormentato Acqua Traversa. I giorni seguivano uno dopo l'altro, bollenti, uguali e senza fine". Niccolò Ammaniti ha ambientato il suo splendido romanzo nell'agosto del '78, l'estate più calda del secolo, l'anno del rapimento Moro.

Ma per gli occhi di un bambino la storia resta fuori dall'esperienza e il caldo non è che l'incantesimo di una fata. L'infanzia è il momento meraviglioso in cui ci si dimentica di tornare per pranzo, facendo arrabbiare la mamma, e si sfida il caldo infernale, perché la fantasia sta lavorando. La scuola è chiusa e gli adulti tappati in casa, sopraffatti dall'afa. I ragazzini vagano liberamente fra la campagna e il microscopico paese a caccia di emozioni, giovani esploratori in terra d'Africa. Le pedalate nel grano sanno di sfida all'ignoto, di contee da conquistare e mostri da sconfiggere.

L'infanzia è il periodo fantastico in cui tutte le stranezze si spiegano con la fantasia; i misteri degli adulti, le lacune, si colmano con l'immaginazione. Quando Michele scopre che nel buco nero c'è un bambino magrissimo quasi cieco e sporco che, accudito per strane ragioni da qualcuno, mangia in pentole uguali a quelle di casa sua, la spiegazione è una: quel bambino è un suo fratello pazzo; suo padre doveva ucciderlo, non ha avuto la forza e l'ha rinchiuso lì. Filippo, il bimbo della buca, crede invece di essere morto - altrimenti perché i suoi genitori non verrebbero a prenderlo? - e crea una topografia infernale in cui i buchi sono i posti dove si sta da morti e c'è un signore dei vermi che porta cibo e acqua, e gli orsetti lavatori che fanno compagnia.

E il bambino pulito e sorridente che scende nella buca è per forza l'angelo custode. In poche giornate, Michele si fa quasi adulto, si svincola dall'incondizionata fiducia nei confronti dei genitori, scopre che come lui sbagliano e hanno paura. Sa che i grandi sono alle strette e che Filippo rischia di essere ucciso.

È il suo angelo custode. Inforca la bici e va: non ha più paura di affrontare mostri e animali notturni - li sfida uno ad uno con una splendida cantilena - né di violare il veto dei genitori. Se gli adulti hanno sbagliato (nel goffo tentativo di raggiungere il benessere e trasferirsi al Nord) lui solo può rimediare. Cosa resta nel film? Tutto: la paura e il coraggio di Michele; il fascino e la nostalgia del mito creato dai bambini per spiegare la storia; la distanza fra i due mondi. Un'equivalenza perfetta. Salvatore esalta l'evidenza dell'immagine, la potenza del colore, la densità della fotografia, la chiarezza significativa della scenografia: i bimbi si muovono in 'esterno-giorno'; gli adulti e Filippo, il bimbo rapito, al chiuso e al buio. La luce naturale e calda che accompagna Michele si contrappone a quella violetta, fredda e irreale che illumina Filippo e gli adulti.

Ma il raggio quasi sovranaturale che dall'alto cala sul bambino è il segno del dubbio, perché la buca è il luogo della prova; la luce che accompagna le riunioni dei grandi è il prosaico riflesso della televisione, che tutto può - o crede - di spiegare. A unire i due mondi, il buio dei grandi e quello di Filippo, stanno le corse fra il grano di Michele. Salvatore esalta alcuni oggetti-simbolo: gli occhiali rotti: la paura per l'infrazione al mondo dei grandi; il grande pane dorato: i bisogni primari, fame solidarietà e amicizia; le trebbiatrici che irrompono mentre Michele gioca: la fine dell'infanzia e delle illusioni; la gondola di plastica: le aspirazioni di benessere degli adulti, incomprensibili ai bambini...

Filtro costante è il punto di vista dei bambini. Se il protagonista è alto un metro e trenta, la macchina sarà posizionata a un metro e trenta da terra; se corre fra le spighe, vedremo il grano piegarsi e sfilare veloce ai bordi dell'immagine; se

dimentica lo scorrere del tempo, la narrazione si dilaterà in un montaggio capace di raccontare il tempo pigro di un'estate bambina.

Da Salvatores ci aspettavamo personaggi in fuga, territori aridi, zone di confine - questa campagna meridionale, lontana dalla modernità, come un immaginario *midwest* mediterraneo lo è, a suo modo.

Ma il film è ben diverso dai precedenti. Contamina *thriller* e romanzo di formazione, *horror* e riti d'iniziazione, raccontando un potenziale *noir* attraverso il filtro non realistico degli occhi di un bambino. Abbandona le tematiche consuete (la fuga, il viaggio, il sogno) e i personaggi tipici (gli uomini immaturi, di cui Abatantuono, squisita e infedele autocitazione, è rappresentante di spicco). Si apre un capitolo nuovo, già preannunciato dal patetico boss ciccione alla fine di *Amnésia*: "è la fine dei viaggi e dei sogni"... Il cambio tematico ha ovviamente riscontro sul piano formale. Salvatores elimina le invenzioni surreali di Nirvana e Denti, la cronologia sperimentale tarantiniana, lo *spleet-screen* e il multiprospettivismo di *Amnésia*, e torna a una fotografia e a un montaggio più pacati, a espedienti classici, come le dissolvenze.

Meno ardimento e maggiore efficacia, ma non senza marche d'autore e vezzi: molte riprese con la macchina a mano, inquadrature spesso marcate (*plongée* e *contre-plongée*, forti contrasti luminosi, punti di vista straniati), addirittura 'sbagliate' (oggetti e animali in primissimo piano disturbano i campi medi e lunghi, i personaggi sono tagliati dal quadro), montaggio che infrange volentieri le regole dei raccordi... sono vezzi equivalenti al linguaggio bambino e qua e là sgrammaticato di Ammaniti nel libro. Tornando bambino Salvatores è cresciuto. Il film finisce, i titoli abbandonano lo schermo. Buio e silenzio. Si esce dalla sala stupiti e soddisfatti: il libro è rinato in una nuova forma.

Il film, fedele fino alla perfezione, ma senza essere servile, ha confermato all'immaginario che quelle campagne e quei bambini esistono, come li avevamo immaginati leggendo *lo non ho paura*.



Fig. 1: J.A.D. Ingres, *Il sogno di Ossian*, 1813, Montauban, Musée Ingres.

Fig. 1: C. Losi, *Rinvii*, 2002-2003.

Fig. 1: Un momento dello spettacolo.



Fig. 1: M. Pino, *Trasfigurazione*, 1578, Gagnano (NA), chiesa del Corpus Domini.

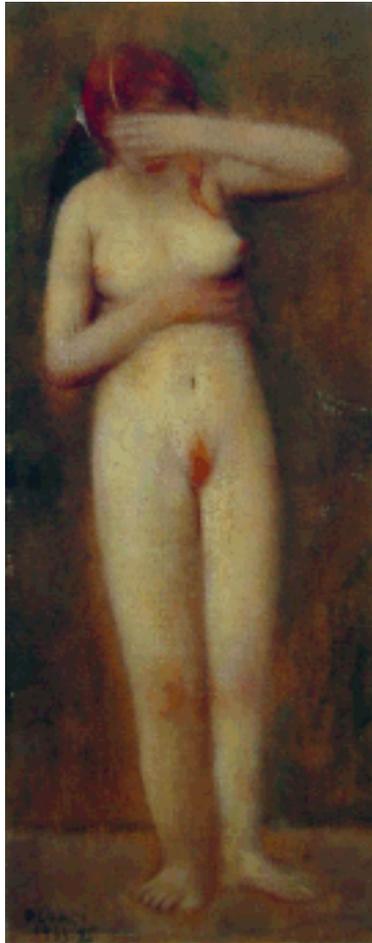


Fig. 1: P. Conti, *Nudo di giovinetta*, 1933, Fiesole (FI), Fondazione Primo Conti.

Fig. 1: D. Hirst, *Untitled*, 2001-2002.

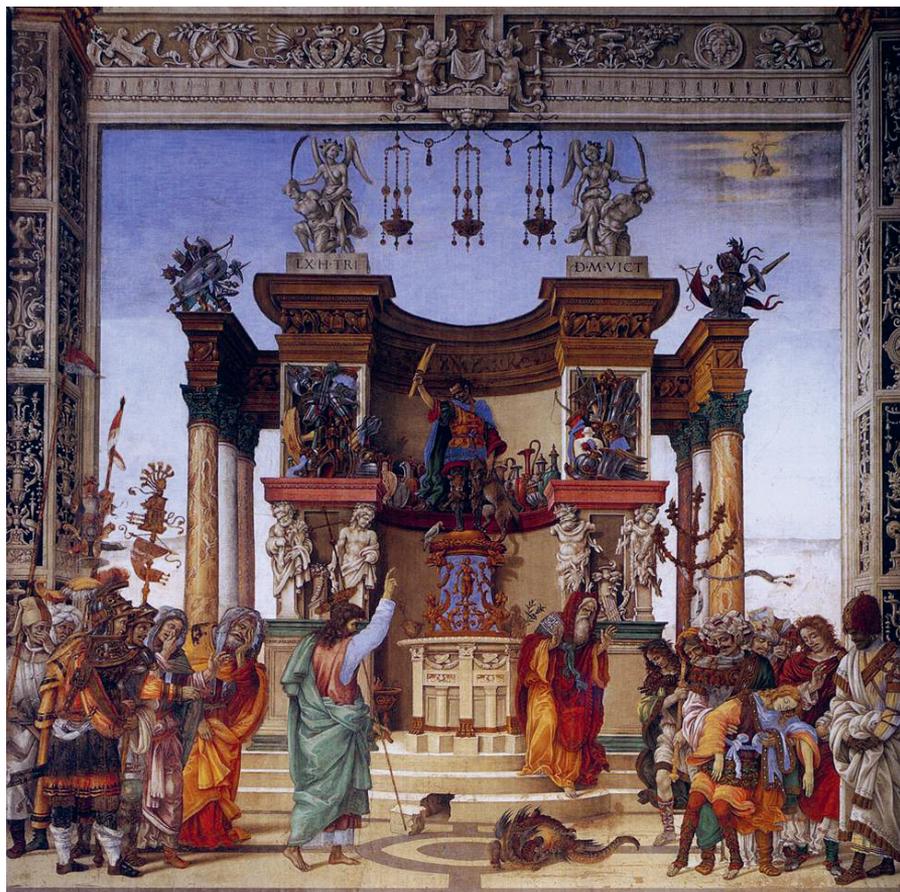


Fig. 1: Filippino Lippi, *San Filippo scaccia il demonio dal tempio di Marte*, 1487-1502, Firenze, S. Maria Novella, cappella Strozzi.



Fig. 1: Un fotogramma tratto dal film.