


Predella journal of visual arts, n°10, 2004 

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

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

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

The article gives an insightful view of the town of Vicopisano in the province of Pisa. It reports its historical development, ranging from its Medieval period up to the Renaissance time, highlighting some emblematic artistic examples which characterized the village.

Eccezionale scrigno di testimonianze storiche e artistiche, Vicopisano (in provincia di Pisa) è un borgo di antichissima origine, che sino all'inizio dell'Età Moderna ha svolto un ruolo fondamentale negli equilibri economici e politici del Valdarno. Abitato probabilmente già in epoca etrusca, il colle nel X secolo è sede di un castello dei Marchesi Obertenghi, edificato nel luogo ove anticamente confluivano i fiumi Arno e Auser. Proprio l'ubicazione strategica del borgo gli attribuisce un'enorme importanza sia militare che economica: l'Arno è la principale via di collegamento tra Firenze e il mare, mentre l'Auser, emissario del Lago di Sextum, mette in comunicazione con la Lucchesia. Solo in seguito alle bonifiche e alla deviazione del corso dell'Arno, avvenute nel XVI secolo, l'importanza di Vicopisano si è progressivamente ridimensionata.

Cessata la dominazione degli Obertenghi, Vicopisano passa sotto il dominio dell'arcivescovo di Pisa (XII secolo) e poi della Repubblica Pisana (XIII secolo); col declino del potere pisano, il borgo si trova al centro degli aspri conflitti armati tra pisani e fiorentini, intenzionati a conquistarne il controllo in virtù della sua importanza strategica. Le necessità difensive hanno lasciato una traccia visibile sulla fisionomia del borgo murato, caratterizzata dalla presenza di una Rocca edificata nel 1330 (oggi non più esistente) e da ben nove torri, cui si aggiungono quattro torrioni cilindrici, utilizzati per il controllo strategico delle mura del borgo e quindi non destinati all'uso civile. Esse costituiscono un ricchissimo patrimonio documentario sulle tecniche edilizie dei secoli XI-XV.

Tra tutte, spicca l'imponente Rocca nuova, detta anche del Brunelleschi, proprio perché il celebre architetto, in seguito alla conquista di Vicopisano da parte dei fiorentini (1406), approntò un progetto di modifica e rifortificazione della struttura, inglobando nelle nuove fortificazioni la pre-esistente Torre di S. Maria (del XII secolo). Quest'ultima è diventata il mastio dell'attuale Rocca, caratterizzata da una serie di ponti levatoi in successione che isolavano singole

parti della fortezza e premettevano di difenderla anche nel caso in cui il nemico fosse riuscito a penetrarvi.

La soluzione più geniale ideata da Brunelleschi è comunque il poderoso muraglione merlato che scende dalla Rocca fino ai piedi del Colle, dove termina in un'alta torre sorgente nelle vicinanze dell'Arno, la Torre del Soccorso. Esso era facilmente difendibile dall'alto e aveva la funzione di impedire un isolamento completo della Rocca, garantendo l'approvvigionamento di viveri, armi e soccorsi via fiume in caso di assedio.

Oltre alla Pieve di S. Maria, citata già nel 934 d.C., si hanno notizie di ben altre sei chiese, alcune delle quali con un monastero annesso. Esistevano poi nel borgo due ospedali, quello di Vico o di S. Bartolomeo o della Misericordia e quello di S. Maria. Notevole anche l'edilizia civile, attestata da circa 90 edifici, che consiste principalmente in case-torri ("domus") dell'aristocrazia feudale e più tardi mercantile e in alcune "domus" di famiglie mercantili o borghesi. I vari esempi preservati documentano dettagliatamente lo sviluppo tipologico della casa torre a partire dall'XI secolo, che lentamente evolve verso l'edificio a fornice due-trecentesco. All'interno del borgo sono anche rappresentati il tipo della "casa" di epoca tardo-medievale e proto-rinascimentale e il tipo del palazzetto tardo-rinascimentale e secentesco.

Impossibile non ricordare infine la ricchezza e la complessità degli insediamenti del territorio, tra i quali spiccano le strutture difensive della rocca della Verruca, del castello di Monte Roncali e della torre di Caprona. Nella stessa Caprona e ad Uliveto sono interessanti le testimonianze di edilizia residenziale, anche se l'esempio più antico e significativo è dato dalla torre che sorge in località La Torre a Lupeta.

Per conservare e valorizzare questo inestimabile patrimonio storico, architettonico e urbanistico, la Fondazione Cassa di Risparmio di Pisa, il Comune di Vicopisano e la Provincia di Pisa hanno dato vita ad un'Associazione di Promozione Sociale denominata "Il Borgo Murato". La costituzione dell'APS è scaturita dalla valutazione congiunta, effettuata dai tre enti, delle finalità complessive dell'iniziativa e dalla constatazione dell'esistenza di comuni linee di indirizzo e di impegno istituzionale, generando la volontà di dare loro concreta attuazione attraverso una formalizzazione dell'impegno con uno strumento adeguato. L'Associazione "si propone di tutelare, recuperare e valorizzare il complesso storico, architettonico ed urbanistico del Comune di Vicopisano, promuovendone le finalità culturali tenuto anche conto delle connesse opportunità turistiche, con il fine ultimo di salvaguardare, nell'interesse pubblico, le peculiarità del patrimonio culturale che rappresenta, di diffonderne la conoscenza e di agevolarne la generale fruibilità" (dallo Statuto).

La finalità dell'APS è dunque duplice: da un lato genuinamente culturale - promozione di studi e ricerche e concreta realizzazione di interventi di restauro dei numerosi monumenti del borgo - e dall'altro "interessatamente" economica - incentivazione dello sviluppo economico e sociale del territorio attraverso il potenziamento della vocazione turistica del borgo. Questa situazione in un certo senso ambigua deriva tra l'altro dalla non scontata fisionomia giuridica dei tre soci fondatori: una fondazione di origine bancaria e due enti pubblici territoriali; questi ultimi, pur rappresentando emanazioni del potere dello Stato, non sono tra gli organi preposti alla tutela e gestione dei beni culturali (o almeno, non lo erano fino al tempo della legge Bassanini).

Grandi assenti, almeno a questo livello, le competenti Soprintendenze (quella ai Beni Archeologici di Firenze e quella ai Beni Artistici, Architettonici e Ambientali di Pisa). Ovviamente, la loro collaborazione sarà non solo richiesta ma espressamente ricercata in sede di progettazione dei singoli interventi di restauro e riqualificazione, sia per avvalersi delle indubbie competenze dei loro tecnici, sia per agevolare tutte le operazioni di supervisione e controllo sulla corretta esecuzione dei lavori.

Un'iniziativa di per sé così meritoria, almeno negli intenti, ripropone perciò alcune scottanti questioni dell'attualità: il problema del potenziale conflitto tra le rispettive competenze dei vari organi statali, tutti legittimati ad operare, ma in ambiti a volte non del tutto chiaramente distinguibili; l'ancor più spinosa questione del rapporto tra enti pubblici e figure giuridiche private nella gestione, conservazione e tutela del patrimonio artistico e architettonico italiano, con il potenziale conflitto d'interessi (espressione tanto di moda...) che ne scaturisce; infine, last but not least, la tendenza apparentemente inarrestabile - e tanto più pericolosa in quanto acriticamente accettata - ad adottare un modello di gestione e valorizzazione dei beni culturali di provenienza estera e fortemente improntato ad una visione economicistica della realtà.

Problemi di vastissimo respiro, che questo breve contributo non può certo pretendere di sciogliere; vale la pena tuttavia, anche data la vicinanza geografica, non lasciar cadere le occasioni per rifletterci sopra.

The following text reports the result of the conference titled Beni culturali: prospettive e incognite del Nuovo Codice organized in 2003 at the Art History Department of the University of Pisa. The conference investigated the concept of cultural heritage and more specifically the new Code and its values in terms of protection and valorization.

“Beni culturali: prospettive e incognite del Nuovo Codice” è il tema del convegno che si è tenuto a Pisa il 6 novembre 2003, organizzato da alcuni dottorandi del Dipartimento di Storia delle Arti.

Principale obiettivo dell’incontro, significativamente richiesto da giovani “addetti ai lavori”, era delineare un quadro, quanto più ampio e ricco possibile, dei punti di vista e dei pareri di una porzione estremamente qualificata di personalità attive e competenti nell’ambito dei Beni Culturali.

Progressiva erosione dello spazio di intervento dei “competenti” e diffusione di una concezione del bene culturale come “giacimento” o garanzia patrimoniale sono stati i presupposti su cui si è criticamente impostata la discussione.

Nel corso della mattinata, hanno dato il loro contributo a proposito del testo del Nuovo Codice, ancora allo stato di bozza, oltre ai docenti del Dipartimento, anche personalità inserite in altri punti vitali del tessuto sociale, amministrativo e politico, non solo universitario: il senatore Giuseppe Chiarante, presidente dell’Associazione Bianchi Bandinelli, profondo conoscitore della legislazione in materia; Cristina Acidini, soprintendente dell’Opificio delle Pietre Dure, Marisa Dalai Emiliani, ordinario di Storia dell’arte moderna dell’Università “La Sapienza” di Roma, che hanno di volta in volta messo in luce aspetti diversi di un’unica intrecciata problematica.

La concezione “mercantilistica” di cui è vittima il Patrimonio nella politica dell’attuale governo si realizza per Chiarante attraverso il doppio binario del silenzio-assenso e dell’accelerazione della campagna di alienazione e privatizzazione.

La centralizzazione autoritaria dell’imposizione dei vincoli e del relativo sistema dei ricorsi, il conflitto di competenze tra Regioni ed Enti locali, l’alleggerimento delle strutture tecnico-scientifiche del Ministero corrispondono ad un pericoloso assottigliamento del livello di tutela. Su un altro versante, l’abrogazione del DPR 283/2000, l’implementazione nel Nuovo codice dei meccanismi della “verifica”

(art. 12, per i beni pubblici) e della “dichiarazione” (art. 13, per i beni privati), nonché la ricorrente specifica della “particolare importanza” come condizione per la salvaguardia di alcuni beni di proprietà non pubblica, facilitano il percorso verso la dismissione dei beni mobili e immobili.

Ampiamente condiviso è il giudizio di “ambiguità” in relazione allo statuto del restauro, che nel Nuovo Codice sembra oscillare tra attività conservativa - e sottostimata - legata alla tutela, e operazione “promozionale” - sponsorizzata e ben foraggiata - legata alla valorizzazione.

Altresì, la definizione del Museo (art. 101) come “struttura permanente” che mira a “conservare” piuttosto che “esporre” le proprie opere contrasta con la concezione delle Regioni che preferiscono enfatizzare la funzionalità, l’attività di ricerca e di comunicazione delle istituzioni museali.

Disorganica e non coordinata è parsa a Marisa Dalai, e non da ora, la riforma del Ministero (D.L. 368/1998), in quanto sganciata da quella dell’Università e delle strutture amministrative. La necessità di parametri unitari per la definizione dei requisiti delle figure professionali impiegate nell’apparato amministrativo è stata energicamente sottolineata, contro la tendenza ad accettare, e perfino privilegiare, anche per settori di particolare rilievo e di livello direzionale, bagagli curriculari di non elevato profilo o di competenze non attinenti.

Come si poteva facilmente prevedere, l’incontro è stato un’utile occasione di confronto in cui sono emerse numerose critiche al testo in corso di elaborazione presso il Ministero, non solo sui contenuti, ma anche sui modi e i tempi dell’iniziativa, che è parsa, a molti, troppo fortemente centralizzata e “blindata”.

Nel pomeriggio il panorama degli interventi si è ulteriormente arricchito, grazie all’intervento del prof. Salvatore Settis, Direttore della Scuola Normale Superiore di Pisa, che, partecipando in prima persona alla stesura del testo in qualità di consulente scientifico del ministro Urbani, ha potuto fornire una testimonianza di prima mano sui modi e i tempi della stesura del Codice.

Il suo punto di vista è quello di chi, accettando un’onerosa e scomoda responsabilità, vede gli ingranaggi dall’interno del sistema e si impegna per contenere i rischi di una rovinosa velleità legislativa, confrontandosi strenuamente con l’esecutivo. Ricordando (come già nel suo fortunato pamphlet “Italia S.p.A.”) che la deriva mercantilistica della concezione dei beni culturali era già in atto fin dalla sfortunata definizione di “giacimenti petroliferi” (ai tempi del governo Craxi) e dall’uso della borghesisticamente incrinolita espressione “gioielli di famiglia”, Settis non rinuncia a continuare la sua opera di controllo sul testo.

La distinzione tra tutela e valorizzazione, naturalmente inscindibili per ogni “adetto ai lavori”, è sancita dal Nuovo Codice in due articoli (articoli. 3 e 6) e

trova un valido contrafforte nella Costituzione. L'art. 117, infatti, stabilisce che la "tutela dell'ambiente, dell'ecosistema e dei beni culturali" è ambito di legislazione esclusiva dello Stato, mentre la "valorizzazione dei beni culturali e ambientali e promozione e organizzazione di attività culturali" rientra nella legislazione concorrente, per cui le Regioni detengono la potestà legislativa.

In effetti, per gli argomenti della valorizzazione e della fruizione il Nuovo Codice mostra una tematizzazione più organica, forse più completa e strutturata, pur ponendosi in un'ottica "quantificatoria" tendenzialmente pericolosa. La necessità di una "regolamentazione" nel settore delle alienazioni, seppure concettualmente aberrante, contestualmente ad un'impronta auspicabile nella direzione della tutela, conservazione e riqualificazione del patrimonio pubblico è imposta dall'emergenza della volontà dell'esecutivo e dal confuso ipertrofismo normativo.

Voce discordante dal coro pressoché unanime è quella dell'unico autorevole giurista intervenuto, Fabio Merusi, che ha arricchito il quadro precisando alcuni fondamentali concetti giuridici. Facendo riferimento agli art. 117 e 118 della Costituzione da cui discende la separazione tra "tutela" e "valorizzazione", egli evidenzia che il Nuovo codice cerca di soddisfare la necessità di una precisa definizione della "titolarità" e della "gestionalità". Riguardo ai procedimenti di verifica e dichiarazione il giurista, forse provocatoriamente, tende a ridimensionare l'impegno richiesto alle Soprintendenze e, per contrasto, conferisce particolare risalto ai concetti di "indifferenzialità" e "circolarità" del patrimonio.

Specchio di questo panorama eterogeneo è il sito PatrimonioSos (www.patrimoniosos.it), che è stato presentato da Donata Levi e Marzia Bonfanti - la stessa Donata Levi aveva chiarito lo spirito e il significato di questa importante e lodevole iniziativa nella Cuspide del n. 8 di "Predella", cui si rimanda.

L'esperienza del 6 novembre ha insegnato quanto possa essere proficuo un dialogo diretto con esperti di ambiti diversi, e può essere considerato un modello esemplare della metodologia da seguire per l'elaborazione di un testo normativo per la tutela, la salvaguardia e la valorizzazione del patrimonio storico-artistico italiano, uno dei fondamenti della nostra tanto ricercata identità nazionale.

The article investigates theatre exhibitions by retracing the history of this neglected tradition from the late nineteenth century until more recent times. In fact, the text takes into account both national and international exhibitions to give multiple examples and brings the attention back to the huge heritage created by theatres over time.

Le esposizioni teatrali, in particolare quelle a carattere storico, sono in Italia un fenomeno relativamente recente. Solo dopo il 1970, in due centri di grande tradizione teatrale come Venezia e Firenze, si è iniziato a valorizzare attraverso specifiche iniziative espositive il patrimonio artistico teatrale, elaborando al contempo approcci altamente innovativi nel campo della storia del teatro e della scenografia e nell'analisi e interpretazione dello spazio teatrale: mi riferisco, come molti sapranno, alle storiche esposizioni presso la Fondazione Cini curate da Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo e Franco Mancini e a quella famosissima ideata da Ludovico Zorzi nel 1975 a Firenze (*Il luogo teatrale a Firenze*), in collaborazione con Mario Fabbri, Anna Maria Petrioli Tofani ed Elvira Garbero Zorzi. È indubbio che già negli anni precedenti un forte impulso a una nuova concezione del patrimonio storico del teatro era stato dato da quell'opera capitale e mai troppo lodata che è la *Enciclopedia del teatro e dello spettacolo* (9 voll., 1954-1962) diretta da Silvio D'Amico, vera e propria fucina in cui maturò, a contatto con grandi studiosi stranieri (400 collaboratori stranieri), la storia del teatro italiana (200 studiosi italiani) e che pose le basi di una più approfondita conoscenza della cultura tecnica e materiale del teatro, nonché della cultura artistica a esso relata. Come osserva Paolo Puppa in un recente intervento (2001), con quest'enciclopedia "si allargò a dismisura la geografia dello spettacolo". L'enorme corpo illustrativo (700 illustrazioni nel testo, 1800 fuori testo, 320 tavole a colori) si offre al lettore come il primo grande e completo museo cartaceo del teatro.

Fuori d'Italia le esposizioni teatrali si facevano già dagli inizi del secolo, così come prima si erano riconosciute autonomia e dignità scientifica alla storia del teatro (nei paesi di lingua germanica e in Inghilterra), e prima era iniziata – e la contemporaneità è tutt'altro che casuale – la rivoluzione della regia tributaria in larga parte del moderno storicismo. L'esposizione internazionale di musica e di teatro che nel 1892, a Vienna, riuniva per la prima volta una quantità incalcolabile

di materiali concernenti la storia dello spettacolo delle grandi civiltà dette a Clara Ziegler l'idea di fondare il primo grande museo teatrale tedesco, quello di Monaco; a questa fecero seguito, nel 1900, l'esposizione teatrale nell'ambito dell'Exposition Universelle, e nel 1908 quella promossa dall'Union générale des arts décoratifs al Louvre che riuniva il meglio dalle collezioni teatrali francesi dell'epoca; molti pezzi esposti provenivano dalla collezione di Jules Sambon, che, all'asta Drouot del 1 maggio 1911, venne acquistata dal governo italiano, sollecitato da Boito, insieme con il contributo generoso di 50 cittadini milanesi, venendo così a formare il nucleo originario del Museo Teatrale alla Scala.

Ricordo poi come le esposizioni internazionali del design teatrale abbiano contribuito sin dagli inizi del Novecento a imporre il grande teatro di regia e la scenografia d'avanguardia: da quelle di Mannheim e Varsavia nel 1913, a quella di Zurigo del 1914, alla grande esposizione di Amsterdam nel 1922 (più di 800 pezzi che rappresentavano l'attività di 161 designers teatrali di 11 paesi), che dopo un lungo tour europeo approdò anche negli States. A Londra, ospitata al V&A, la *International Theatre Exhibition* - la cui importanza non è stata mai abbastanza sottolineata - dette il definitivo incoraggiamento alla creazione del Theatre Museum presso lo stesso museo (1924), grazie anche al lascito della collezione di Gabrielle Enthoven. È evidente da questi pochi dati che la sinergia di collezionismo ed esposizioni è stata alla base della creazione di grandi musei teatrali europei.

In questi ultimi anni si è assistito nel nostro paese a un intensificarsi delle occasioni espositive correlate in varia maniera con il teatro e con la sua storia. Accanto alle numerosissime mostre monografiche dedicate a singole personalità di artisti: registi, attori, scenografi, costumisti, fotografi teatrali, o a singole istituzioni teatrali di tradizione storica, una serie di mostre tematiche hanno posto l'accento, con impostazioni metodologiche diversificate, sui sempre intriganti rapporti che intercorrono tra arti figurative e teatro. Ricordo, solo negli ultimissimi anni, la mostra monografica su Eleonora Duse, a cura di Maria Ida Biggi, per il 50° anniversario della Fondazione Giorgio Cini a Venezia (2001-2002), quelle dedicate ai Bibiena (Bologna 2000-2001, a cura di Deanna Lenzi e Jadranka Bentini), e a Giacomo Torelli (Fano 2000, a cura di Francesco Milesi), e alcune recenti iniziative fiorentine, quali l'accurata ricostruzione espositiva della storia del Teatro della Pergola (*Lo spettacolo meraviglioso*, 2000), a cura di Marcello De Angelis, Elvira Garbero Zorzi et alii, e la riedizione in formato ridotto di due grandi mostre del passato: Teatro e spettacolo nella *Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, a cura di Elvira Garbero Zorzi e Mario Sperenzi, 2001, basata sui modelli lignei approntati per la già citata mostra del 1975, e *Pittori del '900 al Maggio Musicale Fiorentino*, 2003, a cura di Moreno Bucci, riproposta della fondamentale rassegna

sulle scenografie del Maggio ideata alla fine negli anni Settanta da Raffaele Monti (*Visualità del Maggio*, 1979). In questi giorni si è aperta presso la Fondazione Ragghianti di Lucca l'esposizione dedicata a scenografie e costumi delle opere pucciniane: La scena di Puccini, curata da Vittorio Fagone, direttore dell'istituzione lucchese e da Vittoria Crespi Morbio, curatrice degli archivi della Scala. In una direzione tematico-metodologica volta a investigare i rapporti tra arte e teatro è ancora da notare l'approdo in Italia delle esposizioni shakespeariane: dopo quella incentrata su *Füssli pittore di Shakespeare. Pittura e teatro (1775-1825)* presso la Fondazione Magnani Rocca a Mamiano di Traversetolo (1997), la recentissima *Shakespeare e l'arte*, a cura di Jane Martineau e Maria Grazia Messina al Palazzo dei Diamanti di Ferrara (2003), ora trasferita alla Dulwich Picture Gallery di Londra, istituzione che con Ferrara Arte ha collaborato all'allestimento. Accanto all'universo di Shakespeare, intorno al quale si concentra già dal diciottesimo secolo gran parte del patrimonio della pittura teatrale inglese, quello del nostro melodramma ha meritato di recente un approccio espositivo di grande ricchezza, anche dal punto di vista metodologico: si tratta della mostra curata da Giovanni Godi e Carlo Sisi, *La tempesta del mio cor. Il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema* (Parma, 2001).

Va osservato che solo poche tra queste esposizioni sono state promosse o ospitate in musei teatrali: quest'aspetto è positivo, perché implica certamente approcci di interesse multidisciplinare e destinazioni più ampie, e insieme negativo, perché rivela le difficoltà di alcune maggiori istituzioni museali italiane che anche per motivi contingenti (i restauri al Burcardo e alla Scala), sono state costrette a ridurre in questi ultimi anni le loro iniziative. Il Burcardo, dopo il complesso restauro iniziato nel 1995, e grazie alla brillante direzione di Maria Teresa Jovinelli, ha ripreso da tre anni un'attività espositiva regolare: ultima in ordine di tempo la mostra su *Petrolini dalle macchiette a Molière* (2003).

Non v'è dubbio che in senso generale le esposizioni teatrali contribuiscano ad accrescere nel pubblico l'idea che la cultura teatrale, quando si esprime in opere d'arte o più in generale in manufatti artistici legati alla pratica spettacolare o anche solo ispirati da essa, tesaurizzi un patrimonio permanente indipendente dal carattere effimero inevitabilmente connesso con l'arte stessa del teatro. Dico indipendente da questo senso dell'effimero e non tanto in contrasto con esso, poiché la valorizzazione che documenti e "monumenti" del teatro assumono nel quadro di una esposizione storica li sottrae a quel senso di patetica inferiorità e a quel che di polveroso e decaduto che sembra pervadere inevitabilmente le "memorabilia" teatrali anche nella più raffinata delle collezioni specialistiche. Una consapevolezza più distaccata, e una lettura scientifica,

che vanno significativamente di pari passo con quel progressivo e purtroppo tutt'altro che completato recupero e restauro dei nostri edifici teatrali storici, inaugurato in maniera sistematica nel contesto delle politiche regionali e di molte amministrazioni locali a partire dall'inizio degli anni '80.

Un elemento che potrebbe interagire positivamente con questo nuovo approccio al patrimonio storico teatrale nel suo complesso è lo sviluppo dei corsi di laurea universitari di teatro e spettacolo, fenomeno in crescita soprattutto nell'ultimo decennio, che oltre a influire per varie ragioni sulla produzione teatrale, finirà inevitabilmente con il creare un'utenza non solo più avvertita in relazione alle attività di spettacolo, ma anche del pari sensibilizzata a ciò che attiene alla memoria e alla conservazione della cultura teatrale. Va tuttavia rimarcato che non esiste attualmente presso nessun DAMS (estendendo impropriamente il nome dello storico istituto bolognese) un insegnamento o un seminario specialistico dedicato a collezionismo e museologia teatrali. Solo nel biennio specialistico di prossima inaugurazione presso il CMT (corso di laurea in Cinema, Musica e Teatro) dell'Università di Pisa ci siamo proposti di attivare un'attività seminariale dedicata a questo settore (docenti Pier Marco De Santi e Maria Ines Aliverti). E pariteticamente lo studio del patrimonio storico teatrale è assente, come tema specialistico anche presso i corsi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali. È quindi un puro caso, data la ormai quasi generale diversificazione dei percorsi di spettacolo e di quelli storico artistici o di Beni Culturali, che si possa raggiungere in questo campo un abbozzo di formazione specifica.

Mancano poi in Italia strutture pubbliche in grado di fornire a livello nazionale un punto di riferimento per questo genere di studi (si deve però menzionare il neonato Comitato promotore dell'Associazione per la conservazione e la promozione della memoria dello spettacolo, <http://www.theatrelibrary.org/spettacolo/comitato.htm>), come ad esempio avviene in Francia, dove il Département des Arts du Spectacle della Bibliothèque Nationale de France (istituito nel 1976) coordina oggi in un organismo centrale di amministrazione e di programmazione culturale alcune tra le più importanti raccolte di interesse teatrale conservate in diverse biblioteche parigine: siti Richelieu e Tolbiac della Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal e Bibliothèque Musée de l'Opéra, nonché il polo archivistico della Maison Jean Vilar di Avignone.

Per inciso ricordo che c'è anche un nuovo settore di interazione tra arte e teatro che riguarda l'applicazione di criteri scenografici e scenotecnici nell'allestimento delle esposizioni d'arte (tema di un recente seminario al Louvre), e merita almeno di essere citato un altro campo in forte espansione quale quello delle attività di carattere performativo nei musei.

In questa fase, ancora di grande apertura verso esperienze innovative, le esposizioni teatrali offrono interessanti occasioni di confronto tra storici del teatro e storici dell'arte, rivolte a prospettive non effimere sia nella direzione della valorizzazione del patrimonio teatrale, che in quella non meno importante della formazione di giovani studiosi.

The author offers her personal description of the city of Vienna, from its squares to its most renowned places. More precisely, the Kunsthistorisches Museum and some artworks of its rich collection are the focus of the article.

È una bellissima giornata di sole e la Maria-Theresien-Platz brulica di turisti: il cielo limpido d'un azzurro intenso e la fresca brezza alpina hanno completamente cancellato in me ogni ricordo del torrido agosto italiano. Vienna è proprio come l'avevo immaginata: una splendida signora, fiera dei propri tesori, alle prese con le memorie di un passato troppo grande e glorioso. La visita all'Hofburg, il palazzo imperiale residenza degli Asburgo dal 1283 al 1918, me ne ha dato conferma: è una sorta di feticismo, quasi una devozione religiosa quella che, al di là della pur evidente intenzione di catturare il turista a caccia di curiosità e di souvenir, sembra legare i viennesi alle "reliquie" della loro storia: i guanti e le spazzole con cui l'imperatrice Elisabetta di Baviera era solita farsi pettinare, il calamaio e le carte di lavoro ancora sparse sullo scrittoio di Francesco Giuseppe, l'ultimo imperatore.

Eppure, il ricordo di questi fantasmi del passato, evocati con nostalgia da Joseph Roth nella Cripta dei Cappuccini e parte integrante della memoria collettiva di un popolo, non offusca in alcun modo la gioia di vivere dei viennesi: nelle strade, nelle piazze, nei caffè all'aperto, nei mercatini si respira l'aria frizzante di una città gaudente e spensierata.

Contagiata da questo spirito di festa, mi dirigo al Kunsthistorisches Museum, che, costruito tra il 1871 e il 1891 nell'area della Ringstrasse in un sontuoso stile neorinascimentale, ospita la massima parte delle collezioni d'arte asburgiche. Subito decido di non seguire la folla di turisti diretti sullo scalone verso il primo piano e, dunque, verso la Pinacoteca stracolma di capolavori: Tiziano, Dürer, Rembrandt per il momento possono attendere. La mia meta è la collezione di scultura e di arti decorative, collocata nell'ala orientale del piano rialzato: purtroppo non potrò ammirarla per intero, dal momento che, come mi spiega in un inglese quasi perfetto una dipendente del museo, la gran parte delle opere non sarà visibile al pubblico almeno sino alla fine del 2004 per restauri in corso. Tuttavia, l'eccelso livello qualitativo degli oggetti esposti riesce a dare un'idea della straordinaria ricchezza della collezione, pur sfregiata nel maggio

di quest'anno dal clamoroso furto del suo pezzo più celebre, la Saliera del Cellini.

La collezione, tra le più complete e meglio documentate al mondo, riunisce per lo più il patrimonio delle Kunstkammer asburgiche, in particolare quelle dell'arciduca Ferdinando II (1529-1595) nel castello di Ambras, dell'imperatore Rodolfo II (1552-1612) a Praga e dell'arciduca Leopoldo Guglielmo (1614-1662) a Vienna. La grande varietà di tipi, di materiali e di tecniche con cui sono realizzati questi oggetti, lavori di oreficeria e di glittica, avori, bronzetti, ma anche arazzi, piccole sculture in creta, ritratti in cera e pietre preziose, è perfettamente in linea con le caratteristiche di una Kunstkammer principesca. Concepita come un microcosmo che ruota intorno ai gusti e alle leggi del sovrano, la Wunderkammer, o "stanza delle meraviglie", riflette l'idea tipicamente manierista di metamorfosi, che, mettendo in dubbio la razionale conoscibilità delle cose e dando forma al gusto del bizzarro e dell'esotico, testimonia l'irrequietezza di una civiltà in crisi. Dunque, accanto ai "naturalia" e ai "miracoli fisici", come fossili e mostri animali e vegetali, ecco le "cose artificiose", nelle quali l'arte gareggia con la natura, spesso superandola in bellezza e in perfezione e talvolta correggendone gli errori. E in questo duello incessante tra realtà e finzione la magia e l'alchimia rivestono un ruolo centrale.

Ed è così che mi sorprende ad ammirare stupita un bezoar (dal persiano "bad-sahr" che significa "antidoto"), la secrezione ricavata dalle interiora di una capra asiatica e del lama sudamericano ed apprezzata per la sua presunta capacità di assorbire i veleni dalle bevande e di curare dalla melanconia: Rodolfo II, che negli ultimi anni di vita teme che qualcuno possa avvelenarlo, fatto vuotare il bezoar, intorno al 1600 incarica il suo orafo di corte Jan Vermeyen di ricavarne una coppa grazie ad una montatura in oro smaltato. Virtù magiche e terapeutiche sono riconosciute anche al raro e prezioso corno di rinoceronte e alle cosiddette "lingue di drago", zanne fossili di pescecane con cui vengono realizzate suppellettili da tavola, come la coppa eseguita alla metà del XV secolo a forma di pianta in cui le lingue di drago fungono da fiori.

Ancora più incredibile mi appare il boccale di uovo di struzzo di Clement Kicklinger, eseguito ad Augusta tra il 1570 e il 1575: sulla base decorata da spessi rami di corallo, in grado secondo la tradizione di proteggere dal malocchio, un moro in argento dipinto tiene a una lunga catena uno struzzo, che porta sul dorso un uovo e stringe nel becco un ferro di cavallo. Il valore apotropaico è chiaro: il boccale ha il potere di trasfondere nel bevitore la straordinaria forza dello struzzo, ritenuto capace addirittura di digerire il ferro e le pietre.

A proposito di pietre: la vetrina successiva racchiude un oggetto che a prima vista non riesco a definire. Si tratta di un Handstein, "pietra grande come una

mano”, una specialità dell’arte orafa boema: un campione minerario, lavorato e decorato con minuscole statuine d’oro o d’argento, viene trasformato in un pezzo di virtuosismo da collezione, che in questo caso raffigura una Resurrezione ispirata alla xilografia düreriana del ciclo della Grande Passione.

E se con la coppia di vasi a forma di aironi in cristallo di rocca della celebre bottega milanese dei Saracchi, dalle trasparenze e dai giochi di luce tanto apprezzati anche dai granduchi della dinastia medicea, per un attimo respiro aria di casa, con il Trionfo di Bacco in argento dorato, realizzato ad Augusta nel 1605 circa, mi rituffo nell’atmosfera gaudente della corte rudolfina. In questo capriccioso gioco conviviale un meccanismo interno consente al carro di spostarsi da solo sul tavolo e alle figure di compiere piccoli movimenti: Bacco solleva il braccio, il pappagallo sbatte le ali e lo zampognaro si accinge a suonare il suo strumento, mentre il capro può essere usato come coppa, svitandone la testa per permettere ai convitati di bere il vino. Subito il pensiero corre agli automi del giardino della villa medicea di Pratolino, espressione emblematica del desiderio umano di sfidare la natura per mezzo di una tecnica estrosa e spericolata. L’ultima opera che attrae la mia attenzione è un vaso burlesco in creta smaltata di una fantasia e di una comicità irresistibili: un beone a cavallo di una botte è sottoposto al supplizio di Tantalo in mezzo a leccornie irraggiungibili disposte tutt’intorno alla sua testa, che può essere svitata e usata come tappo. Ma i convitati avranno davvero accolto l’invito alla moderazione, celato nell’ironia di quest’oggetto stravagante?

Recensione a C. Gilbert, *How Fra Angelico and Signorelli saw the end of the world*, University Park (Penn.): The Pennsylvania State University Press, 2003, \$ 85.

t

This article reviews Creighton Gilbert's publication on the cathedral of Orvieto and, more specifically, on the Cappella Nuova that was decorated by two emeritus painters of the Renaissance time: Beato Angelico and Luca Signorelli. Among other things, Gilbert's contribution provides new information regarding the various frescos embellishing the chapel.

Il nuovo libro di Creighton Gilbert, dedicato alla Cappella Nuova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto, rivoluziona le più o meno consolidate acquisizioni sul celebre ciclo di affreschi iniziato dall'Angelico e completato da Luca Signorelli. La cappella, che fu edificata a partire dal 1406 "ad similitudinem" della dirimpettaia Cappella del Corporale, non aveva titolazioni ufficiali: nei documenti coevi viene infatti indicata genericamente come "Cappella Nuova". La mancanza di dediche sarebbe alla base della scelta del Giudizio Finale come tema della decorazione, concordata, come prova il contratto, con l'artista incaricato, il Beato Angelico. A Orvieto preesisteva l'esempio del Giudizio del Maitani sulla facciata del Duomo; inoltre, nella stessa Umbria, si possono ricordare gli affreschi di Ottaviano Nelli e dei Salimbeni a Gubbio, di Paolo da Visso a Monteleone di Spoleto, di Bartolomeo di Tommaso a Terni. L'Angelico da parte sua aveva riproposto questo soggetto nella tavola per S. Maria degli Angeli a Firenze. Coadiuvato da Benozzo e da altri tre assistenti, il pittore eseguì nell'estate del 1447 le due vele con Cristo Giudice e angeli e i Profeti. Contrariamente all'opinione corrente, che limita la responsabilità ideativa dell'Angelico alle sole volte, Gilbert sostiene che a lui spetterebbe il disegno dell'intera campata interna, incluse le pareti sottostanti, unitariamente concepita per la rappresentazione del Giudizio. Il primo contratto stipulato dagli operai del Duomo col Signorelli, nel 1499, richiede infatti che venga rispettato il disegno dell'Angelico relativo a "dicte Cappelle Nove medietas", a metà cappella, cioè, e sottolinea l'assenza di disegno in merito all'altra metà, senza distinzioni

tra volte e pareti. Le barriere architettoniche si troverebbero così scavalcate dalla superiore unità del soggetto. La principale conseguenza dell'approccio di Gilbert è la rinuncia alla convenzionale lettura in successione degli affreschi delle pareti, dalle Storie dell'Anticristo in senso antiorario fino all'Assemblea degli Eletti, con l'assurda - eppure invalsa fino ad oggi, tranne che in un breve studio del Riess - divisione del Giudizio in momenti in realtà sincroni.

Nello zoccolo della campata interna, accanto a quelli di Dante, Virgilio e Claudiano (con intorno scene tratte rispettivamente dai primi quattro canti del Purgatorio, dal libro VI dell'Eneide e dal *De raptu Proserpinae*), Gilbert individua il ritratto di Coluccio Salutati, circondato da episodi ancora dal Purgatorio (canti V-VIII) e dai *Quattro Libri delle Fatiche di Ercole* dello stesso Coluccio. Tutte le storie rappresentate si riferiscono a discese nell'oltretomba: i parallelismi pagano-cristiani, con la sussunzione della mitologia classica in un'ottica cristiana, sono tipici del pensiero umanistico. La serie dei personaggi effigiati riprende quelle di alcuni cicli civici fiorentini, da Palazzo Vecchio all'Arte dei Notai.

Signorelli, distaccandosi dalle precedenti raffigurazioni del Giudizio, non mostra l'interno dell'Inferno, ma si limita all'Antinferno con Caronte e Minosse nella parte destra della parete d'altare, e ai gironi più esterni nello zoccolo sottostante (If I-VIII): anche questa omissione può spiegarsi ricorrendo a Coluccio, che nel quarto libro dell'opera sulle fatiche di Ercole sottolinea la reticenza della Bibbia sull'aspetto dell'Inferno e la nostra necessità per immaginarlo di ricorrere ai poeti, i quali sono però da leggere allegoricamente. Il racconto purgatoriale-infernale di Signorelli segue anche questa sottigliezza, passando da scene narrative (Pg I-VIII, sotto l'Assemblea degli Eletti) a scene allegoriche (Pg IX-XXXI, sotto la Chiamata), esattamente all'unisono coi versi, puntualmente visualizzati, di Pg VIII (19-21) che invitano il lettore ad aguzzare gli occhi di fronte al "velo sottile" del vero.

I soggetti affrescati nella campata esterna rispondono all'esigenza, dichiarata nei contratti, di proseguire la decorazione con temi correlati al Giudizio. Il tema dell'Anticristo come preambolo al Giudizio compare già in un opuscolo illustrato stampato nel 1496, in un affresco trecentesco ravennate, nel dramma sacro coevo, nella *Legenda Aurea*: Signorelli combina insieme gli episodi ricavati da tutte queste fonti (dall'ultima in particolare). Nessun legame invece può ipotizzarsi, come sostenuto da molti commentatori, con l'immaginario apocalittico. L'evidenza assegnata da Signorelli alla Resurrezione della Carne, spostata alla campata esterna dalla canonica posizione centrale, può essere letta in chiave di ortodossia antieretica: i Manichei e i loro epigoni medievali davano al corpo una valenza negativa, riservando alla sola anima il privilegio della resurrezione. Inoltre essi, separando nettamente il bene dal male, negavano l'esistenza del

Purgatorio. Orvieto era stata a partire dal Duecento un pericoloso avamposto dei movimenti ereticali entro i domini papali. Non è forse un caso che negli affreschi della cappella trovino spazio immagini riferibili all'intera cantica del *Purgatorio* dantesco, nello zoccolo sotto l'Assemblea e la Chiamata degli Eletti.

Signorelli ha tratto precisi, e finora sfuggiti, spunti da Filippino Lippi, in particolare per le figure di eretici: tra questi il personaggio calvo nel riquadro dello zoccolo sotto le Storie dell'Anticristo, circondato da Storie di Lucrezia. Adiacente all'eroina romana, nell'arco di volta della cappellina dedicata a S. Maria Maddalena, era un David a monocromo oggi non più visibile ma ricordato dalle fonti, specularmente alla Giuditta sull'arco di volta della cappellina di fronte. Questa triade esaltante le virtù civiche non è certo casuale e la sua presenza en abîme è da Gilbert messa in relazione con l'illustre casato orvietano dei Monaldeschi. Due Monaldeschi elargirono infatti sostanziose donazioni per la decorazione della cappella, e due stemmi del casato campeggiano simmetricamente agli angoli inferiori della volta, dal lato d'ingresso.

Il personaggio nello zoccolo sotto la Resurrezione della carne, già creduto il poeta Lucano, è interpretato come campione di virtù civiche, in virtù della corona di foglie di quercia: nel sesto libro dell'Eneide ad Enea appaiono così coronate le anime dei suoi discendenti in attesa di rinascere. Tra essi il più papabile per l'affresco è Silvio Enea: un cifrato omaggio ad Enea Silvio Piccolomini, papa Pio II (1468-74), che aveva visitato Orvieto nel 1459 e aveva combinato il matrimonio tra un proprio nipote e una Monaldeschi. Attorno a Silvius Aeneas sono scene di lotta tra uomini nudi tratte dalla *Tebaide* di Stazio.

L'unico porporato ad avere legami diretti con Orvieto era all'epoca il cardinale Alessandro Farnese (fu prima canonico, poi arciprete della Cattedrale). Dotato di raffinata cultura umanistica, Gilbert lo considera l'indiziato più autorevole per l'elaborazione del programma iconografico, nonché, per gli stretti rapporti con i Medici, per la scelta dell'artista incaricato, Signorelli. Che l'iconografo/promotore del compimento della Cappella Nuova e il futuro committente del Giudizio di Michelangelo possano coincidere è conclusione del massimo interesse. Al Farnese spetterebbe in gran parte il merito sia della fedeltà al progetto angelichiano del Giudizio - estesa fino a prestiti precisi come quello qui illustrato, che si può segnalare a sostegno della tesi di Gilbert -; sia della complessa illustrazione dell'Inferno e Purgatorio danteschi, inedita quanto all'adozione del metodo allegorico, debitrice in questo del commento all'epoca più in voga, quello del fiorentino Landino.

The article analyses the creation and production of the movie Segreti di stato (2003), directed by Paolo Benvenuti. Having collaborated directly with him, the author is able to describe Benvenuti's practice in great detail: from plot building to montage, from ideas to photography.

Assistere alla genesi di un film

Quando ho cominciato a collaborare con Paolo Benvenuti, nel maggio 2001, erano ormai diversi anni che erano cominciate le ricerche storiche necessarie per poter ricostruire la complessa trama che dava corpo alla vicenda di Portella della Ginestra. Un pomeriggio a casa sua erano riuniti alcuni amici, in gran parte allievi dei suoi primi corsi di cinema e fidati collaboratori nella realizzazione dei film. Aprirono davanti ai miei occhi un grande schema in cui comparivano una gran quantità di personaggi divisi per gruppi; era in pratica una griglia leggibile in verticale come in orizzontale: su un asse leggevo lo svolgersi dei fatti secondo una successione di eventi all'interno di un certo gruppo (il passaggio di consegne da un membro all'altro di un partito, ad esempio), mentre sull'altro venivano evidenziati l'infittirsi dei collegamenti tra personaggi di diversi gruppi, via via che gli eventi si avvicendavano. Mi chiesero se riconoscevo alcuni dei nomi scritti, e se comprendevo lo svolgersi dei fatti. Molti erano i nomi noti, che si muovevano in un intreccio di relazioni con altri assolutamente a me sconosciuti. Quel compendio, nonostante semplificasse efficacemente la lettura, dava la misura di quanto complicata poteva risultare la narrazione dei fatti attraverso una finzione cinematografica.

Uno degli obiettivi principali nella successiva costruzione della sceneggiatura fu quello di rendere quanto più possibile lineare ed asciutta una sequenza di eventi storici ognuno dei quali, una volta sviluppato, diventava una storia compiuta; i racconti sui protagonisti di questi intricati avvenimenti occupavano le ore di viaggio in auto, e molto del tempo passato insieme. La conclusione era ogni volta la stessa: per ognuno di questi si sarebbe potuto fare un film. Nasceva così l'esigenza di spogliare la ricostruzione da ogni elemento che non fosse strettamente attinente alla microstoria di Portella, tralasciando le ramificazioni che, pur volendo chiarire, in realtà offuscavano un panorama già poco nitido.

Il metodo del togliere

Questo metodo del togliere non è estraneo al lavoro di Benvenuti, anzi, ne è componente essenziale. La necessità di spogliare la rappresentazione cinematografica di ogni elemento distraente è stata una linea guida durante tutta la lavorazione del film. Durante l'approntamento delle scenografie ogni elemento era minuziosamente scelto al solo scopo di creare ambienti veri, senza nessun compiacimento nell'arredamento d'epoca. I sopralluoghi nel carcere di Gaeta avevano dato esito positivo proprio per il senso che avevano quei muri scrostati, poco altro si è dovuto aggiungere. Durante le riprese il lavoro sugli attori, come già lo era stato per le scene, si concentrava al massimo sull'eliminazione di ogni tipo di enfasi; la recitazione non aveva il ruolo di catapultare lo spettatore in una immedesimazione, ma di sviluppare l'indagine. Agli attori veniva richiesto il massimo contenimento possibile in relazione al personaggio rappresentato. Lasciare che l'interpretazione dell'avvocato o del perito suo collaboratore andasse oltre l'espressione del lavoro di indagine avrebbe significato dar luogo ad una caratterizzazione non utile, mentre i personaggi di Pisciotta, Cacao, ed anche del professore che nella parte finale del film apre gli occhi all'avvocato con il gioco delle carte, pur se animati da una recitazione controllata, dovevano necessariamente risultare più intensi, in quanto più o meno direttamente coinvolti e colpiti dai fatti narrati. In ogni caso nessun elemento doveva avere il primato sullo svolgersi dell'inchiesta, il solo argomento che doveva catalizzare l'attenzione.

Montaggio schietto

Analogamente, in montaggio, ogni sforzo andava in questo senso; la costruzione del film non ammetteva in nessuna sua parte una tensione occulta. Come poco era concesso al timbro e ai gesti degli attori, altrettanto limitata era la libertà del montatore, non era concessa nessuna invenzione che potesse in qualche modo privare il film del suo personale slancio: la ricerca di una possibile verità. L'unica tensione riconosciuta era quella della ricerca, la caparbia di chi vuole sbrogliare una matassa, dunque gli unici espedienti ammessi erano quelli che potevano aiutare lo spettatore a non perdere questo filo. La prima ipotesi di montaggio era stata costruita seguendo le indicazioni della sceneggiatura, molto precisa anche nel numero d'inquadrature; in seguito la preoccupazione che le troppe spiegazioni, anziché chiarire le varie tappe dell'indagine, ne rendessero oscuri i passaggi, rese necessario asciugare ulteriormente lo sviluppo del

ragionamento sul quale si basava la costruzione delle ipotesi dell'avvocato e del suo collaboratore nella prima parte del film. Il numero dei disegni originati dai racconti di Pisciotta (in stile anni '50, ma anche questi volutamente cronachistici e privi del *pathos* tipico del ricordo) fu ridotto. Il sopralluogo fatto a Portella dall'avvocato, originariamente un'unica scena, fu diviso in due parti, in modo da distinguere i due gruppi di testimoni e concedendo così più ampio respiro al ritmo, con due esterni che spezzavano tutte le altre scene, girate in interno. Infine la scena finale del gioco delle carte venne staccata dal contesto da cui partiva, ovvero la ricostruzione finale della strage sul tavolo dello studio del professore, separata da questa da una brevissima scena nell'infermeria del carcere dell'Ucciardone.

La fotografia

Anche nel dare le luci la scelta di Benvenuti fu molto attenta perché venisse evitata ogni drammaticità. L'evento di cui si narrava era talmente forte e carico di un suo dolore da non richiedere un'atmosfera ancora più cupa. Anzi, in laboratorio la richiesta del regista era di ricercare dei toni rasserenanti. L'obiettivo a cui mirava era ricreare l'atmosfera delle prime pellicole a colori che la Ferrania produceva per il cinema negli anni '50. Questa decisione venne presa una volta viste le scenografie realizzate, per rispettare la verità che esse ispiravano. Sino a quel momento l'idea di Benvenuti era stata di realizzare una fotografia in bianco e nero, come il regista si era immaginato il film durante tutto il periodo della ricerca storica.

Dicono che avere un nome corrisponde ad avere un destino. A quanto pare questa prerogativa appartiene ad ogni cosa nominabile, e dunque di buon grado può appartenere ad un film. Così, se il film ha la ventura di chiamarsi "Segreti di Stato", quale sorte può attendersi se non quella di vedersi infilato maldestramente tra fascicoli polverosi e mal riposti, pubblicato e nascosto in tutta fretta, perché nessuno possa dire che non gli è stato dato spazio abbastanza per essere presente agli occhi del pubblico, ma nessuno anche si renda conto che non ne ha avuto il tempo?

Produrre un film di questo genere, costruito su delle corde emotive che non seguono i canali diffusi del cinema commerciale, vuol dire anche doverlo difendere culturalmente, promuoverlo credendo di svolgere un'operazione culturale. L'iter produttivo è stato faticoso e complicato, come spesso avviene nei film per cui non si prevede un grande ritorno economico, ma ha dato i suoi buoni frutti. La distribuzione sembra non aver seguito lo stesso rigore richiesto nella realizzazione.

Fig. 1: Panorama di Vicopisano.

Fig. 1: C. Gantner, *Vaso burlesco di "Tantalo"*, 1580-1590 ca., creta smaltata,
Vienna, Kunsthistorisches Museum



Fig. 1: Beato Angelico, *Giobbe*, part. della Crocifissione, 1440-1442, Firenze, Convento di San Marco.

Fig. 2: Luca Signorelli, *Uomo con turbante*, part. del basamento della Cappella Nuova, 1501-1503, Orvieto, Duomo, 1487-1502, Firenze, S. Maria Novella, cappella Strozzi.



Fig. 1: Un fotogramma dal film *Segreti di Stato*.