

Predella journal of visual arts, n°17, 2006



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

Redazione / *Editorial Board*: Chiara Balbarini; Paola Bonani; Gerardo de Simone; Antonella Gioli; Eva Marinai; Nadia Marchioni; Silvia Pagnin; Raffaella Pastore; Chiara Savettieri; Margherita Zalum

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

*Starting from the analysis of the book *Harmonie en bleu et or. Debussy* by Jean-Michel Nectoux (2005), the contribution tackles the growing prominence of music in the symbolist culture and its convergence with other forms of art, as exemplified by the practice of Claude Debussy.*

«La musique avant toute chose». Il verso d'esordio dell'*Art poétique* di Verlaine coglie uno dei tratti essenziali della cultura dell'epoca simbolista: il tendere delle arti verso la musica.

Il presupposto di questo ruolo cardine dell'arte musicale risale all'età romantica. Ancora fino alla prima metà del '700 la musica era considerata inferiore alla poesia per il suo carattere "vago" e indeterminato, perché in essa non vi è un messaggio, un significato definito; per questo motivo la musica vocale, in quanto accompagnamento di "parole", era reputata superiore alla musica strumentale. Tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo la situazione cambiò: con la crisi della concezione mimetica e con l'affermarsi delle teorie idealiste e romantiche sull'arte, la musica assurse al rango più elevato nel sistema delle *beaux-arts*; nella sua immaterialità e astrattezza, sembrava essere un'incarnazione diretta del sentimento. Fu proprio allora che si cominciò a vagheggiare l'idea di un'"opera d'arte totale", in cui le singole espressioni artistiche si fondessero. Come aveva sottolineato Schiller fin dal 1795, nel momento in cui le arti valicano i loro limiti specifici, fanno affiorare la loro più profonda identità, che è la forma, non il contenuto: solo allora è possibile cogliere somiglianze e corrispondenze tra di esse. La valorizzazione nella riflessione estetica dell'aspetto formale, del "come" rispetto al "che cosa" ha innescato questa svolta fondamentale, che ha fatto della musica un'arte-guida, un modello di riferimento. Tale idea costituì uno dei nuclei fondamentali della cultura simbolista. Nelle arti figurative come nella poesia s'assistette, infatti, ad un'esaltazione del sogno, del senso dell'arcano, dell'indeterminatezza, e ad una rivendicazione dell'autonoma funzione espressiva dei significanti (linea e colore in pittura, la dimensione fonetica della parola in poesia): tutti elementi che rimarcarono il ruolo cardine della musica, arte della vaghezza e del mistero, sfuggente e indefinita. Si pensi a Paul Gauguin che, in una lettera ad André Fontainas (1899) sul Trittico *D'où venons-nous, que sommes-nous, où allons-nous*, scriveva: «Pensez aussi à la part musicale que prendra désormais

la couleur dans la peinture moderne. La couleur, qui est vibration de même que la musique est à même d'atteindre ce qu'il y a de plus général et partant de plus vague dans la nature: sa force intérieure». Mentre il critico e poeta simbolista Charles Maurice, amico di Gauguin e suo collaboratore nella raccolta *Noa Noa*, nel suo fortunato libro *La littérature de toute à l'heure* (1889), facendosi interprete di un'istanza largamente condivisa, affermava: «L'art remonte à ses origines et, comme au commencement il était un, voici qu'il rentre dans l'originelle voie de l'Unité, où la Musique, la Peinture et la Poésie, triple reflet de la même centrale clarté, vont accentuant leur ressemblance.»

Una nuova luce, che rischiarava quest'universo estetico tanto complesso e affascinante, è emanata dal libro di Jean-Michel Nectoux che, sin dal titolo *Harmonie en bleu et or. Debussy* (Adam Biro 2005), dichiara programmaticamente il suo obiettivo: non concentrarsi unicamente sulla musica di Debussy con qualche raro e superficiale riferimento ai suoi rapporti con letterati e artisti (come è avvenuto in molti testi sull'argomento), ma porre al centro della propria indagine le molteplici relazioni che il musicista intrecciò con le altre arti, esattamente come aveva già fatto con successo col suo libro su Mallarmé qualche anno fa (*Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres. Peinture, musique, poésie*, 1998). Il contributo di questo testo alla storia della musica, dell'arte e della letteratura, è notevolissimo poiché ricostruisce in modo efficace lo spaccato di una cultura che s'alimenta del sogno wagneriano dell'opera d'arte totale e in cui ogni singola arte, pur rivendicando spesso la propria autonomia, guarda con interesse alle altre sorelle. Data la ricchezza di stimoli che l'opera di Nectoux offre, e che è difficile sintetizzare in poche righe, ne enucleerò solo alcuni aspetti. L'autore non si limita a spiegare - fatto già di per sé notevole - e ad illustrare, tramite uno smagliante apparato d'immagini, i rapporti diretti e indiretti che il musicista intrattenne con esponenti della cultura del suo tempo (da Mallarmé a Degas, da Camille Claudel a Whistler a Maurice Denis, per citarne alcuni) grazie anche all'amicizia chiave con Ernest Chausson, musicista e pittore, e con Henry Lerolle, pittore e poeta, tramite i quali entrò in contatto col *milieu* artistico e letterario di matrice simbolista. Infatti l'utilità e la preziosità di questo libro consistono nel fatto che l'imponente apparato documentario è accompagnato da una profonda riflessione sulle somiglianze e differenze della musica di Debussy con la poesia e la pittura del suo tempo: qui il testo rivela la sua originalità.

S'è spesso parlato d'"impressionismo musicale" a proposito della musica di Debussy: un'etichetta che lascia intravedere un'affinità con l'impressionismo pittorico, per il quale, in realtà, sembra che il musicista non ebbe una particolare simpatia. Di fatto, le sue propensioni concernevano piuttosto artisti estranei alla

tecnica impressionista: ad esempio Degas, modernissimo nelle anticonvenzionali impaginazioni spaziali, capace di risultati fortemente astrattivi (come i paesaggi monotipi esposti alla Galleria di Durand Ruel nel 1892 e nel 1894, di cui uno fu acquistato dal principe Poniatowski, amico e confidente del musicista); oppure il simbolista Maurice Denis, che illustrò la copertina della partitura della *Demoiselle élue* (1893); o ancora pittori inglesi come Turner e Whistler. Ben documentata, inoltre, è l'attrazione di Debussy per l'art nouveau (che si comprende bene alla luce del gusto debussiano per l'arabesco melodico, si pensi ai *Deux Arabesques pour piano*) e soprattutto per la cultura orientale, oltre alla giapponese (una delle 36 vedute del monte Fuji di Hokusai illustrò la copertina del poema sinfonico *La Mer* del 1903-5), quella indiana. Effettivamente la musica di Debussy è fortemente evocativa, si fonda sulla suggestione, sul senso del mistero, rifuggendo da qualunque istanza descrittiva. Se i titoli delle sue opere lasciano presumere che la fonte di ispirazione siano immagini artistiche (ad esempio *Images* del 1905-12 o *Estampes*) o visioni della natura (ad es. *Nuages* del 1897-9), in realtà il contenuto visivo è trasposto in una materia musicale autonoma, dalla tessitura cromatica e mobile, caratterizzata da timbri puri, impreziosita da iridescenze, e colma di risonanze ed echi: l'immagine è evocata in modo sfuggente, arcano. Potremmo applicare a Debussy quanto Mallarmé dichiara a proposito della poesia in cui deve aver luogo una "disparition vibratoire" (*Avant-dire au "traité du verbe" de René Ghil*, 1886) del soggetto. Tali caratteristiche rivelano una vicinanza di Debussy alla cultura simbolista piuttosto che a quella impressionista. Come scriverà Maurice Denis (1923): «Le rêve d'art que nous partageons avec Debussy, c'est Pelléas qui l'a réalisé pour la postérité. L'esthétique symboliste, cette poésie de l'intuition, l'intuition chère à M. Bergson qui lui aussi à cette époque débutait – cet art d'évoquer et de suggérer, au lieu de raconter et de dire, ce lyrisme intégral que les poètes et les artistes s'efforçaient de faire passer dans leurs ouvrages, cet admirable mouvement idéaliste de 1890, c'est Debussy qui aura fixé les acquisitions essentielles, c'est le génie de Debussy qui les aura imposées au Monde».

D'altro canto opere come *Nocturnes* (1897-9) rimandano all'universo pittorico di Whistler: Debussy affermò che non si trattava della forma tradizionale di Notturmo, ma "de tout ce que ce mot contient d'impression et de lumières spéciales. Nuages: c'est l'aspect immuable du ciel avec la marche lente et mélancolique des nuages, finissant dans une agonie grise, doucement teintée de blanc. Fêtes: c'est le mouvement, le rythme dansant de l'atmosphère avec des éclats de lumière brusque, c'est aussi l'épisode d'un cortège (vision éblouissante et chimérique) passant à travers la fête, se confondant avec elle; mais le fond

reste, s'obstine et c'est toujours la fête et son mélange de musique, de poussière lumineuse participant à un rythme total. Sirènes: c'est la mer et son rythme innombrable, puis, parmi les vagues argentées de lune, s'entend, rit, et passe le chant mystérieux des Sirènes». Commentando (1894) il colore orchestrale dei *Nocturnes*, il musicista precisava: «C'est en somme une recherche dans les divers arrangements que peut donner une seule couleur, comme par exemple ce que serait en peinture, une étude dans les gris». Come non pensare ai *Notturmi* di Whistler, anch'essi "arrangiamenti" di colori? Tra il pittore e il musicista, che ebbero modo di conoscersi negli anni '90 ai martedì organizzati da Mallarmé a Rue de Rome, l'affinità è profonda. In entrambi si ravvisa un affrancamento dai limiti accademici, da regole e schemi tradizionali (Debussy dalle norme della consonanza, della bipolarità tematica, delle cadenze obbligate, dalle progressioni armoniche; Whistler dal principio della verosimiglianza, della riconoscibilità della realtà rappresentata, della finitezza dell'opera), la liberazione del timbro cromatico, la trasposizione del soggetto in una dimensione evanescente e indefinita. D'altro canto la rivendicazione debussiana che la musica, prima ancora d'essere un sistema di regole, è principalmente un fatto sonoro va di pari passo con i titoli musical-cromatici di Whistler, che mettono in rilievo il valore formale e musicale del colore, in cui si fa risiedere l'identità dell'opera. Una tale concentrazione sui mezzi espressivi rispettivamente della musica e della pittura trova a sua volta riscontro nel dibattito simbolista sul verso libero negli anni '90, riecheggiato nello scritto di Mallarmé *Crise de vers*. Una riflessione sull'autonomia dei significanti, che implica una rottura con le norme convenzionali, accomuna dunque le tre arti.

Solo un musicologo acuto, e nello stesso tempo esperto conoscitore dell'arte e della letteratura dell'epoca come Nectoux, poteva individuare il posto occupato da Debussy nella cultura del suo tempo. Nelle ultime pagine del libro, animate da una prosa poetica e contemporaneamente lucida, l'autore si concentra sull'originalità della musica debussiana. Il musicista, come Turner, che tanto ammirava, e come Whistler, nutriva un panteistico sentimento della natura. Non i fenomeni in sé lo affascinavano, ma quanto in essi vi è di poetico, universale, misterioso. Per lui il Mondo è – rileva Nectoux - «une totalité mystérieuse dont il tente de finer les lumières, les échos, la beauté pour la révéler»: la sua arte si configura non come interpretazione, ma piuttosto come "divinazione" della natura, come cassa di risonanza dell'arcana poesia del cosmo. Ed è qui, a mio avviso, che Debussy può esser paragonato ad un pittore considerato "impressionista" per eccellenza, Monet, le cui affinità elettive con Turner e Whistler sono state ben indicate da un'indimenticabile mostra al Grand Palais di Parigi (*Turner, Monet, Whistler* 2004). Non è un caso che quando il suo nome ricorre negli scritti del musicista è sempre

in termini positivi ed elogiativi; il che non va visto in contraddizione con le riserve di Debussy nei confronti dell'“impressionismo” poiché allora con questo termine si indicava genericamente pittura moderna; inoltre l'evoluzione di Monet – mi riferisco alle serie come i *Pioppi*, i *Covoni*, o le *Ninfee*, che egli realizzò a partire dagli anni '90 - lo rende profondamente diverso da Sisley o Pissarro. Indicativa è una frase contenuta in un testo redatto nel 1898 da Debussy e René Peter, in cui s'evoca una coppia grottesca incontrata “à une exposition tout à fait merveilleuse de Claude Monet. C'était des études de meules”. La mostra cui si fa riferimento è quella del maggio 1891 presso Durand-Ruel, quando furono esposti i *Covoni*. A questo punto non possiamo non ricordarci della nota dichiarazione di Kandinsky (*Sguardi sul passato*, 1913) secondo cui la visione di uno dei *Covoni* gli fece comprendere che cosa fosse realmente un quadro e quanto fosse inutile il soggetto. Lo stesso Kandinsky altrove (*Lo spirituale nell'arte*, 1911) accenna al rapporto tra Debussy e gli impressionisti «perché come loro si ispira nelle sue opere ai fenomeni naturali che interpreta soggettivamente a grandi tratti»; tuttavia, sottolinea anche la differenza legata al fatto che nel musicista l'«aspirazione all'interiorità è talmente intensa che nelle sue opere si riconosce immediatamente l'anima del presente, col suo suono incrinato, le sue sofferenze strazianti e i suoi nervi a pezzi», concludendo che in verità egli «non usa mai, neppure nelle immagini “impressionistiche” una descrizione puramente materiale...ma sfrutta il valore interiore del fenomeno».

L'arte come espressione di una visione interiore e spirituale in cui risuona il ritmo, il battito pulsante dell'universo: pensiamo alla musica di Debussy, ma anche alle serie di Monet, in cui sfocia l'impossibile desiderio di abbracciare non più questo o quest'altro fenomeno (come avvenne nella sua prima fase impressionista), ma il mobile divenire del cosmo nel suo perpetuo fluire di luce e colore.

On the occasion of his death, the contribution retraces the life of Oreste Ferrari, a renowned historian and art critic.

La morte di Oreste Ferrari, avvenuta nel novembre 2005, è passata quasi sotto silenzio; solo qualche stringatissimo necrologio e il tacito rimpianto degli amici, dei colleghi, degli allievi. Eppure con Ferrari scompare uno degli ultimi rappresentanti di quella generazione irripetibile che si era affacciata al mondo degli studi subito dopo la seconda guerra mondiale, di quella scuola di storici dell'arte dagli interessi multiformi, che andavano dalla riscoperta di settori inesplorati della storia dell'arte fino alla militanza nella creazione artistica contemporanea, e in cui ancora potevano conciliarsi l'intelligenza critica con l'attivismo nella tutela.

Nato a Roma il 5 aprile 1927, Oreste Ferrari si era infatti formato alla scuola di Lionello Venturi, dal quale discendevano, oltre all'attenzione per la storia della critica, i suoi primi interventi su artisti contemporanei; accanto all'insegnamento venturiano vi era stata la lezione di Mario Salmi, che l'aveva illuminato sulla non marginalità degli studi dedicati alle arti decorative: «Ho ancora ben vivo – ha scritto Ferrari – il ricordo dello sgomento che colse, con me, altri allievi della Scuola di perfezionamento in Storia dell'arte dell'Università di Roma quando [...] Mario Salmi ci assegnò le tesine annuali, tutte su argomenti relativi alle arti cosiddette decorative. [...] Quella di Salmi era, comunque, una indicazione essenzialmente di metodo di ricerca e di metodo operativo, stimolante anche per la pratica della catalogazione, nell'intendimento che questa fosse quanto più possibilmente esaustiva, completa e non selettiva, non limitata alle "cose di rilevante interesse"». Da questi insegnamenti derivarono le pubblicazioni che Ferrari dedicò allo studio delle arti applicate e alle classi tipologiche di oggetti, studi che si affiancavano a quelli sulla pittura e sulla scultura dal Cinque al Settecento (dalla fondamentale monografia su Luca Giordano, condotta con Giuseppe Scavizzi e uscita nel 1966, fino al corpus delle sculture del '600 a Roma, firmato con Serenita Papaldo e pubblicato nel 1999).

Da subito, però, all'impegno critico si era affiancato quello pratico nel Ministero, grazie anche all'incontro con Giulio Carlo Argan: «fu così che Argan mi fece assumere nel 1949, ben prima che io conseguissi la laurea, nella amministrazione

delle Antichità e Belle Arti, con la qualifica di operaio temporaneo e destinazione alle Soprintendenze alle Gallerie di Venezia prima e di Napoli poi: affinché, proseguendo gli studi, subito cominciassi a far pratica negli organismi di tutela; affinché insomma lo studio, la ricerca, l'indagine storica subito si temprassero sul concreto, a volte oscuro e faticoso ma sempre appagante, esercizio dei compiti della cura del patrimonio». Fu sempre Argan che lo coinvolse nella commissione di studio sui problemi della catalogazione costituita dal CNR d'intesa col Ministero della P.I. (1964-67), da cui sarebbe nato nel 1969 l'Ufficio Centrale del Catalogo (diventato nel 1975, con la nascita del Ministero dei Beni Culturali, l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione), che Ferrari diresse alacremente per oltre vent'anni, fino al 1990.

Tutta l'opera di Oreste Ferrari è stata tesa a dimostrare, non solo teoricamente ma nei fatti, cioè attraverso l'indagine conoscitiva, che non esiste una gerarchia tra filologia analitica e catalogo sistematico, che l'una non viene prima dell'altro, che studiare e tutelare sono parte di un unico e inscindibile processo: non si salva ciò che non si conosce, non si conosce ciò che non si individua, non si individua ciò che non si sottrae alla distruzione, alla dispersione e all'oblio. L'Istituto Centrale del Catalogo non era un concorrente, né una premessa o una conseguenza, dell'Istituto Centrale del Restauro, come non lo era della ricerca scientifica condotta nelle Università. Anche il catalogo, come il restauro, è prima di tutto un atto critico, cioè un'indagine scientifica, che deve essere affidata a personale altamente qualificato: «La catalogazione – ha scritto – non è un fatto meramente strumentale, non è meramente finalizzata solo ai compiti di tutela, ma è un'attività d'indagine e di ricerca [...] Attraverso la catalogazione si stabilisce quel patrimonio di conoscenze tecniche e storiche che possono essere, insieme a quel patrimonio di esperienza e di previsionalità, la sola garanzia dell'autonomia scientifica degli organi tecnici. Un'autonomia che non vuole essere astrattezza o separazione dai problemi, ma possibilità di relativa indipendenza e opportunità di incidere sopra gli altri poteri o interessi che pure esistono».

La dimestichezza con l'indagine capillare sui contesti e su quei materiali anche apparentemente minori non gli faceva comunque mai perdere di vista il problema dell'individuazione del valore dell'opera d'arte, così importante per tutta la generazione che si era formata, attraverso Venturi e lo storicismo crociano fino all'approdo fenomenologico, sul rigetto di un miope e asfittico positivismo. Catalogare non era, non è, un'operazione burocratica e meccanica, sebbene Ferrari abbia sempre insistito sulla necessità di criteri omogenei e sull'applicazione dei sistemi informatici che man mano si rendevano disponibili agli studiosi; non si può infatti catalogare senza una piena padronanza della storia e della cultura.

Non a caso uno dei temi a lui più congeniali è stato quello del rapporto tra arte e letteratura: sebbene non possa stabilirsi una semplice equivalenza, come fossero frutto di un unico “spirito del tempo” che informa e condiziona ogni cosa, tuttavia la comprensione dell’opera d’arte, sia dei manufatti che dei testi letterari, non è possibile senza far interagire ogni informazione che la riguarda, dalle tecniche al contesto culturale.

Alieno da vane e astratte disquisizioni metodologiche, Oreste Ferrari non è stato comunque un empirico ricercatore di dati e notizie ma propriamente uno storico, che ha restituito al catalogo lo statuto di una piena dignità scientifica. Oggi che viviamo una parcellizzazione degli studi sempre più accentuata e che quegli Istituti centrali – che dovrebbero costituire la punta più avanzata, insieme della conoscenza e della tutela – stanno vivendo un periodo di continui attacchi alla loro autonomia tecnico-scientifica, la lezione di Oreste Ferrari mirante a coniugare il rigore filologico, l’acribia del catalogatore e l’intuizione del critico, non dovrebbe essere dimenticata.

The article focuses on the reconstruction of some Baroque spaces located in the central area of the city of Turin, focusing on Piazza Castello, Palazzo Reale and the Galleria Sabauda.

La visibilità di cui ha goduto Torino in occasione delle ultime Olimpiadi invernali rappresenta una valida occasione per riflettere sui modi in cui è stato intrapreso il recupero degli spazi centrali della città.

L'intervento sulla piazza principale di Torino, piazza Castello, risale al 1996-1998: si trattò principalmente di restituire ai pedoni una grande porzione di piazza riservata, fino ad allora, al traffico automobilistico. Il progetto fu elaborato rifacendosi all'immagine della città così come appare nei dipinti e nelle stampe del XVII e del XVIII secolo. In riferimento alla stessa iconografia storica si scelse allora di restituire a Palazzo Reale, che sulla piazza ha il suo affaccio principale, l'antico color avorio, sostituendolo al giallo scuro. La posa della nuova pavimentazione in lastre di pietra, adatta allo spazio pedonale, non fu però immediata: per diversi mesi, in attesa di iniziare i lavori di rimozione dell'asfalto, l'amministrazione comunale decise di ricoprire la porzione di piazza destinata alla pedonalizzazione con un giardino fiorito. Tale sistemazione convinse una parte della cittadinanza che si mobilitò affinché l'esperimento diventasse permanente, tuttavia motivazioni di ordine pratico si assommarono a quelle storiche nel respingere la proposta: la piazza era destinata ad accogliere manifestazioni, comizi e concerti. Qui si sono svolte, di recente, le premiazioni delle gare olimpiche.

Le proteste ottennero, però, che la statua del soldato dell'esercito sardo, opera di Vincenzo Vela collocata nel 1857 davanti all'ingresso di Palazzo Madama, non fosse spostata lateralmente, nella porzione di piazza destinata al parcheggio delle auto. La prevista marginalizzazione era stata giustificata con l'intenzione di restituire agli spazi aulici l'aspetto che avevano nel secolo precedente: la preferenza accordata al XVIII secolo ha così rischiato di mettere in disparte una testimonianza di primo piano della storia (non solo artistica) successiva. L'area pedonalizzata allude oggi con chiarezza alla situazione illustrata nei documenti dell'epoca di riferimento, rendendo giustizia alle architetture e restituendo, per quanto possibile, l'effetto scenografico e prospettico dell'insieme. Tuttavia, in contrasto con la logica generale, non si è rinunciato all'inserimento di un elemento

di cultura contemporanea: si tratta degli zampilli di quattro fontane poste non al centro della piazza, bensì presso la scultura di Vela, davanti all'ingresso di Palazzo Madama. Si presume che, nell'immaginario visivo odierno, la fontana sia il complemento naturale di un'architettura di pregio, di cui segnala bellezza e importanza, nonché l'indicatore turistico necessario ad evidenziare lo spazio principale del centro storico.

Piazza Castello costituisce un elemento di grande coesione anche in termini museografici poiché funge da disimpegno monumentale per nove centri di interesse culturale. Quattro di questi sono musei in senso stretto: Palazzo Reale, Armeria Reale, Museo Civico d'Arte Antica e Museo di Antichità; altri due, la Biblioteca Reale e l'Archivio di Stato, possiedono locali per esposizioni oltre a conservare le proprie collezioni in sedi storiche; due sono fulcri dell'architettura barocca, la Chiesa di San Lorenzo e la Cappella della Sindone; l'ultimo è il Teatro Regio. A questo insieme sarà presto annessa la Galleria Sabauda che, secondo i progetti di trasferimento, dovrà occupare l'ala ottocentesca di Palazzo Reale, attualmente sede di uffici. Palazzo Reale costituirà così un nucleo museale di particolare rilevanza, poiché il museo della stessa residenza sarà affiancato dalla pinacoteca, oltre che dalla collezione delle armi e dalla biblioteca.

La sistemazione degli spazi esterni non ha incluso finora interventi atti a sottolineare le numerose presenze museali: basterebbero alcune lapidi con le frecce, sotto i portici o nella stessa pavimentazione, per dare il giusto risalto a un centro culturale di notevole densità. Naturalmente l'auspicabile "valorizzazione" delle istituzioni dovrà essere attuata nel pieno rispetto non solo delle preesistenze, ma anche della tradizione museografica italiana che propugna l'inserimento dei musei senza traumi nel tessuto storico della città; alla piramide del Louvre, elemento prominente di un sistema sotterraneo di accoglienza e cura del visitatore, in Italia si è risposto da sempre, opportunamente, con soluzioni di minore impatto e dai costi più contenuti.

Un secondo intervento di restauro di uno spazio pubblico si è concluso a marzo 2006 nell'area adiacente all'ala ottocentesca di Palazzo Reale che accoglierà la Galleria sabauda, a pochi passi da piazza Castello. Per trasformare il terreno inclinato della preesistente piazza-parcheggio in un giardino pubblico in parte pianeggiante, in parte persino in contropendenza, si è deciso di innalzare nella parte inferiore un bastione in mattoni la cui forma imita le mura seicentesche della città. Il progetto, che richiama in questo caso i modelli dell'architettura militare anziché gli spazi rappresentativi della corte, sembra voler ribadire il carattere barocco del centro anche in presenza delle numerose testimonianze contrastanti concentrate nei pressi della citata manica ottocentesca di Palazzo Reale: la facciata rinascimentale

del duomo, i resti del teatro romano, la porta settentrionale di *Augusta Taurinorum*. Questi elementi discordi nella città barocca risultano ora occultati dal nuovo bastione a chi raggiunga il centro storico provenendo da nord.

Torino conserva un complesso urbanistico e architettonico barocco di grande valore, straordinariamente ben conservato. Tuttavia è opportuno essere coscienti del fatto che il riallestimento degli spazi pubblici è soggetto alle stesse regole del restauro delle opere d'arte: il recupero dell'aspetto riferibile ad una certa epoca è attuato a spese della storia successiva e in modi almeno in parte arbitrari. Il restauro urbanistico può cercare i suoi modelli nelle mostre, dove i curatori sono autorizzati ad accostare, ambientare od occultare gli oggetti in funzione di ciò che è da dimostrare; oppure, al contrario, nei musei, dove la casualità del passato resiste alla linearità della ricostruzione storica, dove, insomma, si rischia sempre di imbattersi nell'oggetto che dimostra il contrario di ciò che si vorrebbe (e forse, in questo senso, lo sfoltimento dei quadri sulle pareti dei musei, attuato nei decenni centrali del XX secolo, non ha avuto effetti positivi).

Per non correre il rischio di ridurre la Torino barocca ad una mostra sul barocco occorre preservare le interferenze storiche, anche quando ciò significa rispettare le alterazioni della linearità sabauda. L'incongruenza più evidente è ancora oggi quella provocata, a metà degli anni Trenta, dall'erezione dell'abnorme grattacielo che incombe su piazza Castello. E pensare che esso fu innalzato pochissimo tempo dopo l'edificazione dei mimetici palazzi in stile che si aprono sulla nuova via Roma, esattamente di fronte all'ingresso di Palazzo Reale.

**ZeitSchichten: Erkennen und Erhalten
– Denkmalpflege in Deutschland.
100 Jahre Handbuch der Deutschen
Kunstdenkmäler von Georg Dehio**

Review of the exhibition ZeitSchichten: Erkennen und Erhalten - Denkmalpflege in Deutschland, which dealt with the concept of temporal stratification of monuments and was hosted by Residenzschloss, Dresden, 30/07.-13/11/2005.

Parlare di beni culturali, ovvero cercare di sensibilizzare l'opinione pubblica così fortemente concentrata su problemi politici ed economici è, come si è spesso visto, un'impresa ardua, ma particolarmente necessaria in questo momento. Ad esempio la "Frankfurter Allgemeine Zeitung" del 9 luglio 2005 ha dovuto constatare che la distruzione della chiesa St. Raphael a Berlino, l'ultima opera dell'architetto Rudolf Schwarz, si è potuta verificare senza suscitare nemmeno grandi cori di perplessità. Il vandalismo che in passato si tendeva ad attribuire soltanto ai regimi stalinisti sembra entrare anche nelle abitudini dell'occidente capitalista (soprattutto quando si tratta di creare spazi nuovi per ospitare un nuovo – e notoriamente indispensabile – supermercato). «Se i tempi del passato avessero trattato ugualmente i loro edifici sacri – scrive a questo proposito Wolfgang Pehnt –, oggi non esisterebbero più pievi di campagna, né monasteri, saremmo anzi costretti a passeggiare attraverso delle città vuote» (FAZ, 30 agosto 2005).

A Dresda – una di queste «città vuote» che, com'è ben noto, rappresenta piuttosto bene le profonde ferite provocate dalla seconda guerra mondiale, si svolge adesso un'esposizione di grande interesse dedicata appunto ai problemi di tutela dei beni culturali in Germania. E si può sin dall'inizio constatare che la qualità dell'iniziativa fa ben sperare che il pubblico ne esca con un'accresciuta sensibilità nei confronti dei problemi di tutela: la cura del tessuto urbanistico in cui viviamo non è chirurgia plastica che soltanto qualche ricca e tiraticcia signora annoiata può permettersi – si tratta, come ben sappiamo, di una terapia d'importanza vitale per tutta la società.

Il grande merito della rassegna è, infatti, quello di aver raggiunto un pubblico che dovrebbe estendersi al di là della solita cerchia degli "addetti ai lavori": consapevoli del fatto che una mostra dedicata all'opera di Georg Dehio non avrebbe potuto riscuotere che interesse marginale da parte del pubblico, si è giustamente pensato di partire dal presente, dai monumenti così fortemente impressi nella memoria collettiva dei tedeschi e di esporre sulla base di questi

monumenti i problemi legati alla tutela dei beni culturali. Tutti, infatti, si ricordano le immagini dei berlinesi che festeggiano nel novembre 1989 in cima alla porta monumentale che l'architetto Carl Gotthard Langhans aveva progettato come luogo rappresentativo della capitale prussiana, ma che ben presto sarebbe divenuto un triste simbolo della divisione, della terra di nessuno che divideva le due Germanie. Il visitatore della mostra ripercorre, attraverso disegni, incisioni e gessi, le vicende della porta di Brandeburgo e si accorge che perfino la ricostruzione dell'opera, subito dopo la seconda guerra mondiale, era divenuta un argomento di rilevanza politica: tanto che i responsabili di Berlino est si erano rifiutati di ricollocare in cima al monumento la quadriga di Schadow (eseguita da una fonderia a Berlino ovest) perché la statua recava – con la croce di ferro e l'aquila – due simboli del “militarismo prusso-germanico” che sarebbero stati indirizzati verso Berlino est.

Ancora più recente è l'esempio del “Palast der Republik”, l'ex parlamento della DDR, eretto negli anni Settanta sullo stesso territorio dove, fino al 1950, si trovava la Reggia degli Hohenzollern, che era stata gravemente colpita durante la guerra. Dopo la riunificazione, il *Bundestag* ne ha deciso (e poi riconfermato) la demolizione: l'edificio era, in effetti, gravemente contaminato dall'uso dell'amianto, ma dopo la rimozione dei materiali nocivi, l'ipotesi di riutilizzare un luogo storico certamente discusso, ma di innegabile rilevanza per una notevole fetta del popolo tedesco, è stata ben presto accantonata. Il modernismo un po' goffo dell'edificio rappresentativo di uno stato ormai inesistente, aspetta in condizioni di quasi totale abbandono di cedere il posto ad una ricostruzione perfetta (naturalmente solo nella facciata) dell'antica reggia: non solo le immagini, ma anche la storia sembra ormai tecnicamente riproducibile (Manfred F. Fischer).

Il concetto di stratificazione temporale dei monumenti (da cui il titolo della mostra *ZeitSchichten*) è ormai un principio comunemente accettato fra gli esperti di tutela dei beni culturali e chiunque visiti le cattedrali normanne della Sicilia si rende conto di come l'idea dello “stato originale” di un monumento architettonico sia spesso difficile se non addirittura un'invenzione idealistica: volendo recuperarlo in forma di restauro integrativo si tende ad ignorare la processualità del percorso costruttivo, riducendo l'architettura alla sola progettazione e l'edificio ad un oggetto estetico privo di “usi”, autonomo e distaccato dai rispettivi contesti storici, politici, religiosi e sociali. In Germania il primo storico dell'arte a nutrire dubbi circa il restauro integrativo, teso appunto a restituire il presunto stato originale di un monumento, fu lo storico, poi docente di storia dell'arte Georg Dehio (1850-1932), il quale nel 1901 si oppose con veemenza all'ipotesi di una ricostruzione evocativa dell'*Ottheinrichsbau*, un'ala da tempo distrutta del castello di Heidelberg.

«Conservare e solo conservare! Integrare solo quando la conservazione materiale è impossibile; ricostruire il perduto solo a condizioni ben precise e limitate»: con queste frasi Dehio, che seguiva le orme di Ruskin, chiuse insieme al suo collega Cornelius Gurlitt l'epoca della cultura del restauro integrativo alla Viollet-le-Duc in Germania. I monumenti del passato rappresentavano il miglior manuale di storia, ma il testo non andava più modificato, bensì conservato per le future generazioni. Dehio definisce efficacemente il compito della tutela come la conservazione, ma anche l'inventariazione scientifica e la divulgazione dei monumenti tedeschi: nasce così il suo fondamentale *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* (uscito in 5 volumi fra il 1905 e il 1912) che tuttora rappresenta uno strumento di orientamento (paragonabile alle guide rosse del Touring Club Italiano) per chi s'interessa dei monumenti tedeschi.

Pur interessati ad accentuare la modernità di Dehio quale protagonista della tutela in Germania fra Otto e Novecento, i curatori hanno comunque saputo evitare un approccio dialettico che facesse risaltare la modernità del personaggio rispetto ai suoi predecessori: adeguata considerazione è, infatti, attribuita alla nascita della tutela soprattutto in Prussia, al significato politico e patriottico dei singoli monumenti "restaurati", o meglio ricostruiti e perfino compiuti come nel caso del Duomo di Colonia (1842-80) e della Wartburg presso Eisenach (1838-1907). Gli ultimi cento anni di tutela dei beni culturali in Germania ripercorsi nell'ambito della mostra illustrano d'altra parte come le scelte nel campo della tutela siano soggette non solo ai criteri del gusto, ma anche alle strumentalizzazioni ideologiche: ne è un esempio efficace l'attenzione, negli anni Trenta e Quaranta, per la città di Norimberga, il cui centro storico diventa lo sfondo ideale per le celebrazioni pompose del partito nazista, per castelli come la Wewelsburg (Westfalia), di cui è documentata la trasformazione in santuario laico delle SS – un'operazione condotta con scarso rispetto nei confronti dell'originaria sostanza architettonica.

Il successo di un'iniziativa quale l'anno della tutela dei monumenti (1975, patrocinato dall'allora Consiglio Europeo) dimostra come lentamente ci si rese conto che a trent'anni di distanza dalla guerra a mettere a rischio il lacerato patrimonio artistico tedesco era ormai il *furor* costruttivo del boom economico (un'altra prova del fatto che soprattutto nei tempi di maggiore prosperità economica i monumenti subiscono i più gravi attacchi): dieci anni prima il filosofo Alexander Mitscherlich, nella sua polemica contro le città inospitali ("Unwirtlichkeit unserer Städte") sorte nel corso delle trasformazioni urbane degli anni '60 aveva intuito il senso di sradicamento e desolazione provato dagli esseri umani cresciuti in centri urbani che, invece che in città organicamente cresciute,

abitavano in agglomerati di case, privi di qualsiasi identità storica e sociale. Il cambiamento di rotta, avvenuto sicuramente con notevole ritardo, portò – oltre all'effetto positivo di sensibilizzazione dell'opinione pubblica – alla creazione di strutture come il *Nationalkomitee für Denkmalschutz* (fondato nel 1973 in vista dell'iniziativa europea), destinato a promuovere e coordinare i progetti legislativi dei rispettivi Länder: ad esempio nel 1977 esso dette un contributo decisivo per promulgare una legge che garantiva facilitazioni fiscali ai proprietari di oggetti tutelati.

Gli ultimi venticinque anni di tutela dei beni culturali in Germania sono segnati dall'aumento di iniziative private, dal crescente interesse per i monumenti novecenteschi, ma anche da nuovi e violenti attacchi al patrimonio culturale (come si ricordava in apertura) cui le strutture esistenti sanno rispondere solo a stento. Non sono più le cappelline barocche a rischiare la demolizione, come dimostra il caso del "Palast der Republik" a Berlino: agli oggetti "artistici" per così dire si aggiungono strutture memori del passato industriale come le vecchie acciaierie della zona della Ruhr, ma anche luoghi di memoria dolorosa come i campi di concentramento. La loro conservazione pone, infatti, dei criteri di tutela particolari: da una parte conservare ricordi per le future generazioni, dall'altra evitare ricostruzioni che potrebbero trasformare tali luoghi in delle «Disneylands dell'orrore» (Volkhard Knigge).

Queste le nuove prospettive della tutela affrontate all'interno di un'esposizione che tratta temi vasti e complessi, sensibile ad esigenze di chiarezza e perspicuità divulgativa.

Review of the exhibition Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti, which took place at Palazzo Reale, Milan, 15/10/2005 - 06/02/2006.

Del nutrito elenco delle esposizioni dedicate a Caravaggio negli ultimi anni e delle polemiche di cui sono state oggetto, fa parte, da ultima, in Italia, la mostra che si è tenuta nella sede milanese di Palazzo Reale dal 15 ottobre 2005 al 6 febbraio 2006 (*Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*), dedicata alla formazione del movimento artistico di nascita spontanea che a seguito della produzione del grande Lombardo si irradiò da Roma ad opera di artisti italiani e stranieri nel resto della Penisola e in Europa. L'esposizione – promossa dal Comitato Nazionale per le celebrazioni del terzo centenario della morte di Mattia Preti, presieduto da Vittorio Sgarbi e coordinata da Gilberto Algranti – è stata volutamente concepita come evoluzione della celeberrima mostra dedicata a Caravaggio ad opera di Roberto Longhi nel 1951 nella stessa prestigiosa sede di Palazzo Reale; in questa il ruolo di protagonista del Merisi lasciava aperte, come spunti di una ricerca futura, le conseguenze che l'opera del grande pittore ebbe sugli artisti che direttamente lo conobbero (come il più anziano Orazio Gentileschi) e che lo seguirono cronologicamente, comprendendo a diversi gradi di profondità la rivoluzionaria portata della sua pittura. Per dare un giudizio obiettivo sulla mostra conclusasi da pochi mesi è necessario tentare di superare il senso di saturazione cui si è pur giustamente arrivati con la dilagante “caravaggiomania” degli ultimi anni, che ha visto un intenso *battage* anche a Milano sulla presenza del Merisi e che ha effettivamente deluso quanti hanno visitato l'esposizione, nella speranza di osservare complessivamente l'oeuvre del pittore (erano presenti solamente otto opere delle undici previste, con una defezione dell'ultimo minuto costituita dalla *Cena in Emmaus* di Brera e con il riuscito ma sofferto prestito del *Seppellimento di Santa Lucia*, nello scorso autunno in restauro all'ICR di Roma). Infatti per la prima volta si è dedicato uno spazio così ampio al fenomeno del “caravaggismo”, con confronti serrati e attenti alle declinazioni geografiche e cronologiche della maniera stilistica e iconografica, nata sull'esempio dell'artista lombardo, che, come è noto, non ebbe né una vera e propria bottega né una “schola” da lui intenzionalmente istituita. Oltre la prima sala dedicata alle opere del Merisi, il percorso si snodava

cronologicamente lungo tre generazioni di caravaggisti: si cominciava con i nomi della prima ora come Orazio Gentileschi – con la raffinatissima, ma non molto “caravaggesca”, *Santa Cecilia che suona la spinetta* –, Orazio Borgianni, presente, tra le varie opere, con l'intima ed elegante *Sacra Conversazione* di Palazzo Barberini, Antiveduto Grammatica, Artemisia Gentileschi, lo Spadarino e altri, alcuni dei quali ben noti all'appassionato di Caravaggio e della “maniera caravaggesca”. Il vellutato caravaggismo di Carlo Saraceni e i modi sanguigni ma calibrati di Tanzio da Varallo lasciavano il passo a una sorta di “mostra nella mostra”, forse l'aspetto più interessante dell'esposizione milanese, dedicata a Jusepe de Ribera, il grande pittore spagnolo presente con numerose opere del periodo romano sottratte da Gianni Papi all'anonimato del “Maestro del Giudizio di Salomone”, il cui corpus era stato ricostruito da Longhi, e riattribuite convincentemente all'artista iberico, presente a Roma probabilmente sin dal 1611-12. Con Bartolomeo Manfredi e la *manfrediana methodus* si poteva avere un'idea del dilagante fenomeno delle “imitazioni” caravaggesche, testimoniato dalle fonti coeve, in cui, essendo ben lontana l'intelligenza del messaggio morale e umano del Merisi, le iconografie, la drammatizzazione di maniera della luce, i fondi oscuri e l'affettata intensità emotiva vogliono essere più caravaggesche di Caravaggio; d'altra parte la “folla” dei seguaci francesi del Lombardo raggiunge effetti carezzevoli di un realismo decantato e scevro delle crudezze dell'appassionata rappresentazione della realtà del Merisi, trovando però grandissimi interpreti in Simon Vouet (tra le altre opere, la *Buona Ventura*) e in Valentin de Boulogne (il *Giudizio di Salomone*). Oltre alla presenza di personalità meno note al grande pubblico, ma utili per l'approfondimento scientifico per gli studiosi come il francese Trophime Bigot, la mostra proseguiva con due sezioni dedicate ai pittori olandesi e fiamminghi e al caravaggismo napoletano: tra i primi, Dirck van Baburen stemperava la “terribilità” caravaggesca in cromie meno compatte, calate in ambienti dalla luce chiarificata e lontana dalla drammatizzazione di Caravaggio, così come effettuava Hendrick ter Brugghen che predilige composizioni compatte ed essenziali (*Vocazione di San Matteo*). Inoltre Gerrit van Honthorst, in Italia celebre come “Gherardo delle notti”, declinava la teatralità del lume del Merisi in una versione più intimistica (si pensi al celebre *Concerto notturno*), sfruttando fonti di luce interne al dipinto, nascoste da oggetti che creano effetti di controluce (candele, bracieri). Per quanto riguarda l'ambito del caravaggismo napoletano, infine, Giovanni Battista Caracciolo, detto il Battistello è il più vicino alla “pura” lezione caravaggesca tra i suoi colleghi partenopei.

La mostra si chiudeva con due sezioni che illustravano la seconda generazione dei caravaggisti, che culminava nella pittura sfrangiata e calda di Giovanni Serodine (*Ritratto del padre*), affiancato da altri pittori come Manetti, Riminaldi

e Cavarozzi. La parte finale riuniva le prime opere di Mattia Preti, che, ormai nel secolo avanzato, si accosta al caravaggismo come scelta ponderata, in virtù della complessità della sua cultura che Giuliano Briganti nel 1951 definì da "spaesato". Ecco, per apprezzare questa mostra, è stato necessario lasciar scorrere sotto il proprio sguardo queste personalità diverse (anche nella qualità), oltrepassando il "miraggio" della produzione del Merisi della prima sala, che in questo caso doveva fare da grande incunabolo all'illustrazione del fenomeno storico del caravaggismo, sfaccettato nelle varianti europee, cui era dedicata la mostra e che deve esserne considerato la maggiore novità.

La visione delle opere era favorita sia dal colore rosso scuro delle pareti su cui risaltava bene il "buio" delle scene "caravaggesche" sia da un apparato esplicativo ridotto, che lasciava libero il visitatore di respirare un po', considerando che una delle critiche che si possono rivolgere alla mostra è stato forse l'eccessivo affollamento di opere e personalità differenti. Inoltre – crediamo – sarebbe stato più innovativo non lasciar campeggiare il nome del Merisi nel titolo dell'esposizione, ma dichiarare più esplicitamente la centralità del "post-Caravaggio" per sottolineare che non ci si doveva aspettare il solito evento mediatico stretto intorno a un grande nome. Riprova di questo, l'interessante sezione, curata da Gianni Papi, che si trovava al piano terreno di Palazzo Reale con una quarantina di opere di artisti anonimi, che servono il destro per indagini future. Problemi di carattere tecnico, come la negazione del prestito di alcune opere per una seconda sede della mostra presso il Lichtestein Museum di Vienna, hanno portato alla cancellazione della stessa in Austria, alimentando ulteriori polemiche su un evento che, seppur non perfetto, ha avuto il merito di dedicare spazio ad un fenomeno che deve essere pensato come la prima corrente artistica del XVII secolo.

La seconda sede internazionale della rassegna sarebbe dovuta essere Vienna, Lichtestein Museum dal 5 marzo al 9 luglio 2006.

Il catalogo della mostra *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti* è pubblicato da Skira.

Review of the book Moda a Firenze 1540 – 1580. Lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza, (eds.), Roberta Orsi Landini, Bruna Niccoli, Edizioni Pagliai Polistampa. Firenze, 2005.

Cum pudore laeta foecunditas. Così recitava il motto di Eleonora di Toledo, Duchessa di Toscana, descritta da Gaetano Pieraccini come caratterialmente irritabile, estremamente religiosa ma amante del gioco, caparbiamente noncurante dei consigli dei medici malgrado la malferma salute; il Cellini la ricorda per l'insistenza: "avrebbe voluto che io avessi atteso a lavorar per lei, e non mi fussi curato né del Perseo né di altro" scriverà ne *La Vita*, quasi attribuendo ai capricci della Duchessa l'interruzione dei suoi rapporti con i Medici. Dalla storiografia emerge il profilo di una donna elegante, cresciuta secondo la rigida etichetta spagnola a Napoli, dove dall'età di dieci anni visse, col fasto proprio di una principessa, nella splendida corte del padre, il vicerè Pedro Alvarez de Toledo. Dallo sfarzo napoletano la strappò, ventenne, il matrimonio con Cosimo de' Medici, celebrato per procura a Napoli nel marzo del 1539, tre mesi prima del fastoso ingresso a Firenze. L'unione, coronata dalla nascita di dieci figli, è tradizionalmente tramandata come felice: Cosimo avrebbe da subito ammirato l'aggraziata eleganza di Eleonora, tanto da rifiutare la mano della meno avvenente sorella maggiore Isabella. Di fatto Eleonora, sebbene non godesse a Firenze del favore popolare, collaborò attivamente col marito al rinnovamento dell'immagine del nuovo potere mediceo, partecipando alla gestione dello stato in assenza di Cosimo, stando al suo fianco nelle occasioni pubbliche, ricoprendo ora il ruolo di originale mecenate nel campo delle arti, ora quello di generosa benefattrice di conventi toscani. Oltre che dalla vivace intelligenza e dalla istintiva attrazione per il potere, la brillante attività pubblica di Eleonora fu probabilmente facilitata dall'educazione ricevuta in terra napoletana ed in particolare dal significativo esempio del ruolo pubblico svolto dalle donne in ambito aragonese. La Duchessa seppe portare in una Firenze ancora legata al moralismo savonaroliano una nuova figura femminile, più cosmopolita e vicina a quella delle corti di oltralpe. L'ingresso di Eleonora a Firenze coincise con la nascita di un nuovo potere e dei nuovi codici della sua rappresentazione, dunque di una nuova moda.

L'indiscusso ascendente che Eleonora esercitò sul costume fiorentino del tempo, è stato compiutamente analizzato nel volume scritto a quattro mani da

Bruna Niccoli e Roberta Orsi Landini, frutto di uno studio saldamente ancorato ad una capillare indagine documentaria, che ha avuto per oggetto i *Giornali di entrata ed uscita* della Guardaroba Medicea. Per avere un'idea dell'entità del lavoro di ricostruzione svolto, basti dire che tali *giornali*, almeno fino alla data del 1560, non si presentano come inventari ma come registrazioni di notizie disseminate qua e là, relative alle quantità dei tessuti, alle consegne a sarti, ricamatori ed altri artigiani, necessarie per la confezione di abiti ed accessori. Lo studio di questa preziosa fonte è stato incrociato con quello dell'inventario *post mortem* delle vesti della duchessa, dove l'aspetto degli abiti è descritto in maniera più dettagliata. La ricostruzione di ogni singolo oggetto del guardaroba di Eleonora si basa dunque sulla ricognizione di una nebulosa di notizie, organicamente ricomposte ed ordinate in tabelle, tanto puntuali quanto agili nella consultazione, pubblicate in appendice al volume. Alla ricchezza del corredo documentario è associata quella dell'apparato iconografico, consistente fonte di testimonianze relative all'immagine pubblica. Oltre ad una eloquente serie di ritratti della nobiltà fiorentina della seconda metà del secolo, accompagnati da altrettante attestazioni pittoriche relative al costume delle altre corti coeve, l'opera si avvale di utilissime tavole in cui, mettendo direttamente a confronto gli analoghi particolari di diversi ritratti (acconciature, ricami, decorazioni tessili), si riescono ad evidenziare tutti quei mutamenti di forme, volumi e colori che, ora impercettibilmente ora macroscopicamente, contribuiscono al volgere del gusto tra 1540 e 1580. Si è voluto cominciare a parlare di questo volume partendo proprio dagli apparati poiché ci pare che essi costituiscano una originale e riuscitissima tassonomia applicata alla storia del costume, in grado di fornire un efficace strumento per gli specialisti ed un coinvolgente viaggio nel mondo della moda per gli altri lettori: un buon modello per analoghi futuri studi. Nei sette capitoli che compongono l'opera, sono ricostruiti tutti i tasselli che in diversa maniera contribuiscono alla definizione dello "stile Eleonora": uno stile fatto di cappelli piumati, pendenti di perle alle orecchie, fogge talvolta vagamente ispirate all'oriente, capi prestati dal guardaroba maschile (tutti "vezzi" che, fino alla venuta della "spagnola" a Firenze, furono provocanti prerogative dell'abbigliamento delle prostitute), ma anche di acconciature basse, di un progressivo assottigliamento della figura nella sua parte superiore, dovuto alla sostituzione di abiti completi con l'uso di sottane e sopravvesti, ed una trasformazione della forma della figura femminile verso quella a clessidra in auge nelle coeve corti spagnole. Lo spirito vero dello stile di Eleonora di fatto, come ben emerge dai capitoli dedicati alla vita pubblica (*Il costume nelle cerimonie medicee*) e alla descrizione del guardaroba (*I singoli capi di abbigliamento*), è strettamente legato all'immagine del potere mediceo

di quegli anni: “grazia e misura”, come dire: apertura ai segnali di moda lanciati dalle regge europee ma rispetto e sensibilità per la cultura dell’abbigliamento locale. Allora l’eleganza di Eleonora si esplica in una personale sintesi tra novità e tradizione, fatta di tinte unite dai colori saturi, ricche decorazioni per gli spallini delle maniche, scoll quadrati che lasciano intravedere collo e petto tra le maglie di reti d’oro inframezzate di perle. Niente alti colletti a fascetta, niente faldiglia. L’immagine di Eleonora non risulta irraggiungibile come quella delle signore di altre corti: il fasto ed il potere non si esprimono nella figura della duchessa, quanto nella manifestazione della corte al completo, in occasione di cortei, cerimonie ed occasioni ufficiali. Lo stile di Eleonora è anche quello di una donna che ama la caccia e a tale scopo si fa confezionare cappe impermeabili e calzoni per cavalcare; è quello di una donna malata che non rinuncia alla sua vita pubblica o alle sue amate attività *en plein air*, tanto da farsi realizzare un busto in metallo per sopportare la debolezza della malattia. Allo stile di questa affascinante figura femminile, contribuiscono poi tutte quelle maestranze di sarti, merciai, ricamatori, tessitori che abitualmente fornirono la loro preziosa opera per abbigliare la Duchessa e, contemporaneamente, parteciparono al primato tessile di Firenze nel mondo di allora. Tali maestranze, cui la storiografia raramente collega nomi, date e luoghi, trovano finalmente nei documenti rintracciati dalle Autrici i loro reali profili, inserendosi così a buon diritto in quel complesso paesaggio culturale-artistico-artigianale che fa da sfondo allo stile di Eleonora. Un paesaggio che, grazie all’analisi dei documenti ed all’acuta osservazione della società e delle peculiarità storico-politiche coeve, emerge da quest’opera sfaccettato quanto nitido.

Review of the theater play Aspettando Godot, a production of the Compagnia Laboratorio di Pontedera, which made its debut at the Pontedera theater on 21 October 2005.

Nel 1984, il Teatro di Pontedera ha avuto la fortuna di produrre il progetto Beckett directs Beckett, una trilogia (Aspettando Godot, Finale di partita e L'ultimo nastro di Krapp) con la supervisione di Samuel Beckett stesso, esperienza fondamentale per il gruppo, che è riuscito a comprendere le intenzioni realizzative dell'autore irlandese. Oggi, questo lavoro è stato ripreso con l'intenzione di mantenere fedeltà alla scrittura originale, pur ricorrendo ad accorgimenti necessari ad un "dialogo" con il testo. Durante le oltre due ore di spettacolo i personaggi di Estragone e Vladimiro, interpretati da Luisa e Silvia Pasello, appaiono complementari, con l'aggiunta di essere rivissuti al femminile: nonostante Beckett ritenesse impossibile "far suonare la parte delle trombe a dei violini", dal punto di vista della messinscena, la presenza femminile ha potenziato enormemente il testo. Tuttavia ciò che caratterizza i due protagonisti non è tanto la loro (a)sessualità, semmai più l'infantilità: Didi sembra comportarsi da adulto ma, di tanto in tanto, cade nella "tenerezza fanciullesca", mentre Gogo ha uno spiccato senso del gioco e una forte ingenuità, mimicamente ben resa, utile a controbilanciare i comportamenti dell'altra. Questa loro complementarietà è sottolineata dai costumi: abiti cuciti ciascuno con i pezzi dell'altro, a significare come queste due figure facciano parte di un'unità. Ma non è l'unico caso: anche Lucky e Pozzo costituiscono un'unione, o meglio instaurano un rapporto servo-padrone, hegelianamente inteso. Da una parte Pozzo, il padrone arrogante che per tutto il primo atto si pavoneggia, attraverso la penetrante voce dell'attore, delle sue "capacità", ma che nel secondo diviene remissivo, quasi schiacciato dalla sua arroganza; dall'altra c'è Lucky, il fedele servo che si atteggiava da "vecchio", dipingendosi la faccia e le mani di bianco, con effetto straniante. La bravura dell'attore che interpreta Lucky sta nel fatto che riesce a cogliere le varie sfumature gestuali, soprattutto nella maniera, più volte accentuata, di muovere le mani con gesti circoscritti, che prevedono la completa e continua tensione delle dita. D'altronde la forza di questo personaggio sta proprio nel gesto poiché, di fatto, ha una sola battuta (nel secondo atto diventa muto), una sorta di monologo sul pensiero: un paradosso, un tentativo miseramente fallito,

un garbuglio di riflessioni mischiate, incomplete, senza senso, espresse con una recitazione accelerata da lasciare senza fiato attore e spettatori. Un'altra tangibile presenza scenica, vivente potremmo dire, è l'albero, quello "morto" del primo atto a cui, nel secondo, spuntano le foglie; è impiccato al soffitto con una fune, che è un po' ciò che Didi e Gogo vorrebbero fare. La scenografia, curata da Marcio Medina, è molto semplice: due teloni obliqui, raffiguranti astrattamente un paesaggio, si incontrano sul fondo della scena, allungandola; su di essi è proiettata una luce giallastra che dà come effetto la luna; sulla destra un sasso su cui spesso siede Gogo, unico appiglio funzionale alla recitazione, una sorta di rifugio. *Aspettando Godot* è una tragicommedia costruita attorno alla condizione dell'attesa, in cui il protagonista è assente. E' un testo "circolare": nei due atti accadono esattamente le solite cose, con alcune sottili differenze (la cecità di Pozzo, il mutismo di Lucky, e le foglie che compaiono sull'albero), e alla fine si torna alla situazione iniziale. Ciò che conta è far passare il tempo, o forse perdersi oltre il tempo, usando la Bibbia come *trait d'union*. In *Godot* si è cercato di vedere un simbolo: Dio, il destino, la morte, la fortuna. Tuttavia la grandiosità di questo testo risiede nella sua astrattezza, nella sua totale apertura: l'attesa di Vladimiro (Didi) ed Estragone (Gogo) è la sintesi di tutte le attese possibili. L'allestimento firmato da Roberto Bacci rispetta, in maniera attenta e fedele, i principi di questo testo, ne coglie le molteplici sfumature, lascia un'interpretazione libera; e nonostante affidi le parti principali a due attrici, non forza certo la visione dell'autore, né se ne distanzia; è ciò che gli eredi di Beckett, chiedendo l'interruzione delle rappresentazioni per la scelta di due interpreti femminili, non hanno inteso.

Roberto Latini incatenato alla Motion Capture: l'*Ubu Incatenato* di Fortebraccio Teatro e Xlab

Review of the theater play Ubu Roi, a reinterpretation of the famous Alfred Jarry's work, by Fortebraccio Teatro and Xlab, staged in Tuscany in 2005, in the cities of Cecina and Pontedera.

Sono rarissimi gli esempi di utilizzo della tecnologia Motion Capture nel teatro cosiddetto "di prosa", essendo essa una modalità più frequentata dalla coreografia digitale o dalla cinematografia degli "effetti speciali". Per sperimentare le potenzialità espressive del corpo "in-macchinato" (con una armatura esoscheletrica o meccanico-protetica di cattura del movimento) associato ai *data glove*, occorre un artista eclettico quale è Roberto Latini, riconosciuto talento del nuovo teatro di ricerca italiano. Latini è affiancato da un creatore di elaborate partiture sonore come Gianluca Misiti, e da un *interactive stage designer* come Andrea Brogi/Xlab, per gli ambienti e personaggi animati in 3D, nonché dal *videomaker* Pierpaolo Magnani/Xlab-Dn@, per i video in *chromakey*. A seguito di una residenza artistica al Castello Pasquini di Castiglioncello per Armunia, Latini, già autore del progetto teatrale *Radiovisioni*, crea e interpreta, solo in scena, in Toscana (al teatro di Cecina e di Pontedera) un insolito *Ubu incatenato*, continuazione o "contropartita" del più famoso *Ubu re* del dissacrante e pungente pre-surrealista (o proto-dadaista come lo definisce lo storico Henri Béhar) Alfred Jarry. Messo in scena nel 1937 (ovvero 47 anni dopo la memorabile rappresentazione dell'*Ubu re* al Théâtre de l'Œuvre di Parigi) con le scenografie di Max Ernst, questo testo racconta con *humour* moderno le vicende di Re Ubu che dopo essere stato Re di Polonia si accinge a liberarsi dall'alienazione collettiva diventando volontariamente schiavo, ovvero il più libero tra gli uomini. Un tema questo, della mitizzazione della schiavitù che si presta a interessanti attualizzazioni e sfumature interpretative, come ricorda lo stesso Latini: "Padre Ubu diventa un esempio per molti, che da liberi cercano di ferrarsi a una qualche catena. Libertà e Schiavitù sono dentro un solo concetto". Una scenografia molto macchinica (alla Ernst, appunto) a due piani, ingombra di vecchi elettrodomestici, di ferraglia, di binari, di cessi, che ricorda l'assemblaggio artistico secondo il metodo della casualità, tipicamente surrealista, fa da sottofondo a questa *pièce* per attore e macchine. La scena è composta da tre pannelli sui quali vengono proiettati ambienti 3D, immagini da una *webcam*, video pre-registrati e personaggi *computer-animated* (tra i quali un manichino per i *crash test*) gestiti

in tempo reale direttamente da Latini grazie alla tuta per Motion Capture con la quale Re Ubu con il suo asservimento autoimposto per ottenere la vera libertà, diventa incatenato alla macchina tecnologica; altri personaggi sono creati con la grafica computerizzata e mossi dal guanto virtuale o con alterazioni dei toni di voce. Tra continue irruzioni nel presente – dalle canzonette ai riferimenti politici più attuali – Latini mette in scena con abilità straordinaria l'utopia dell'attore-marionetta evocata dallo stesso Jarry nel molto citato *Dell'inutilità del teatro a teatro* (1896), della macchina-attoriale beniana, e il paradosso dell'attore: "È un paradosso che ha determinato le modalità di ricerca. Forse per la cara riflessione sull'attore, sullo stare in scena, sull'essere autori di sé, e forse anche per Jarry rispetto a Ubu, per il loro grado di relazione, appartenenza e dipendenza, la questione più interessante ci è sembrata quella dell'identità, del punto di vista, dei ruoli. Abbiamo cercato un modo per essere allo stesso tempo Ubu e Jarry, quindi non solo la marionetta, e la mano che la anima, non solo il burattino e colui che tira i fili, ma anche l'autore di fronte a quelle forme di se stesso che diventano le proprie opere". Una prova davvero superba che evidentemente colloca questo Ubu tra gli esempi più significativi del teatro nell'era digitale. Un teatro che afferma, tuttavia, la centralità dell'attore, fulcro vitale dell'esperienza scenica il cui corpo interfacciato permette di far funzionare, per "contagio" tecnologico, l'intero spettacolo: il *cyber*-attore torna ad assumere i caratteri della Supermarionetta profetizzata da Craig, dell'"uomo-architettura ambulante" di Oskar Schlemmer ed infine dell'attore biomeccanico di Mejerchold, per il quale "il corpo è la macchina e l'attore il meccanico".

The article focuses on the oeuvre of Jiří Trnka, one of the leading figures in the Czech animation tradition, whose work has been shown in Italy within the context of the eight edition of the Future Film Festival, Bologna, 18-22/01/2006.

Nella primavera del 1968, a Praga i carri armati dell'Unione Sovietica occupavano le piazze per reprimere una via nazionale al comunismo alternativa. Il "socialismo dal volto umano" assunse allora le fattezze concilianti del presidente cecoslovacco Dubcek, prontamente dimesso e processato, mentre i fiori di quella stagione persero colore e petali, tuttavia solo per fertilizzare un terreno riformista, in attesa del crollo del muro di Berlino 21 anni dopo. I movimenti non nascono dal nulla, però, e nel 1965 un cortometraggio animato raccontava la morte di un povero scultore costretto a scolpire una mano enorme a glorificazione del potere. Era *Ruka*, l'ultimo lavoro di Jiří Trnka, capofila dell'animazione ceca, che morì l'anno successivo all'invasione sovietica, all'età di 57 anni. Non era un intellettuale particolarmente in vista contro il regime, bensì l'esponente più prestigioso e ufficiale di quella cinematografia di pupazzi animati che ha reso la produzione cecoslovacca riconoscibile in tutto il mondo. Anche la Rai a due canali d'allora trasmetteva in bianco e nero i film di Trnka, e dei suoi continuatori, nella "tv dei ragazzi" e probabilmente non solo perché c'era un robusto Pci all'opposizione e il Psi, al governo con i democristiani, aveva la falce e il martello nel simbolo. Semplicemente, quei pupazzi animati di Trnka avevano un proprio fascino poetico e di presa immediata ad un tempo, in cui la nozione di *stop-motion* non era sulla bocca nemmeno dei professori d'inglese. L'omaggio reso dalla scorsa 8ª edizione del Future Film Festival di Bologna (18-22 gennaio 2006) all'animazione cecoslovacca, e in particolare a Trnka, si abbina quindi bene all'anteprima di *Wallace & Gromit: the curse of the were-rabbit*, prodotto dallo studio Aardman, e a tutte le novità 3D in programma. Perché tridimensionalità è innanzitutto materia solida, manipolabile con le mani, come la plastilina di *Wallace & Gromit*, ma ancora di più come i pupazzi di Trnka e colleghi, tanto più se radicati com'erano nella tradizione culturale e popolare della loro terra. Del valore del maestro praghese se ne accorsero subito anche al Festival di Cannes del 1946 che assegnò il Grand Prix della giuria ad uno dei suoi primi disegni animati: *Zvířátka a petrovští*

(*Gli animali e i briganti*), un balletto fiabesco (tratto da Oskar Nedbal) in cui tre animali domestici, assieme alla vegetazione della natura e agli abitanti della foresta, cacciano via i briganti usurpatori. Diverso dal modello disneyano imperante allora, esso raccoglie le sue precedenti esperienze di illustratore per l'infanzia e di disegnatore satirico. Nonostante l'affermazione nella tecnica di animazione di disegni dominante allora, Trnka individua decisamente nel pupazzo animato, prosecutore della tradizione boema del teatro di marionette in cui lo stesso cineasta aveva lavorato, il mezzo espressivo più consono alla sua arte filmica. Così fonda a Praga nello stesso 1946 il proprio studio di produzione, che riuscirà a realizzare un numero consistente di lungometraggi. Fra questi sono stati riproposti a Bologna perle quali *Císařův slavík* (*L'usignolo dell'imperatore*, 1948), *Bajaja* (1950), *Sogno di una notte di mezza estate* (1959) e il primo suo prediletto *Špalíček* (*L'anno ceco*, 1947). Questo lungometraggio d'esordio è diviso in sei capitoli corrispondenti ad altrettante tradizioni del folklore nazionale - Carnevale, Primavera, Il risveglio del villaggio, La leggenda di San Procopio, Veglia, Betlemme – ed è realizzato con splendida semplicità stilistica, con i pupazzi fatti con pezzi di legno e, e accompagnato da musiche popolari. A sottolineare la magia dell'arte tridimensionale di Trnka, nella sua recensione di *Bajaja* pubblicato nei *Cahiers du Cinéma* (gennaio 1952), Chris Marker scrive: "(...) *Trnka a un atout supplémentaire: la troisième dimension. La marionnette battra à tous coups le dessin dans cette entreprise de merveilleux, parce qu'en 1951 la première condition du merveilleux, c'est le concret*". Con la fantasia shakespeariana, Trnka cattura di nuovo l'attenzione di Cannes, espressa con il massimo premio conferito dal comitato tecnico e, sempre nel 1959, anche Venezia gli consegna una medaglia d'onore. In effetti nel suo *Sogno di una notte di mezza estate* Trnka è all'apice di una maestria tecnica che si fonde con le atmosfere oniriche e soprannaturali immaginate dal bardo di Stratford-upon-Avon. Nella messinscena animata a tre livelli, alle parole si sostituiscono mimica e musica e le figure – nobili, mitiche, popolari – fondono la propria corporeità con quella materia di cui sono fatti i sogni. E come il mestierante Bottom s'incontra per magia con la regina delle fate Titania, così il raffinato artigianato di Trnka, in cinque anni di lavoro, rende materialmente percepibile la dimensione fantastica ideata da Shakespeare. La tradizione del teatro delle marionette in Boemia risale al 17° secolo e a questa si riaggancia di fatto la scuola di animazione cecoslovacca di Trnka, ma anche di Hermína Týrlová e Karel Zeman, nata nel dopoguerra quando lo Stato puntò molto sul cinema e sul recupero della cultura popolare. Trnka stesso lavora negli anni '30 nel teatro delle marionette, prima con il maestro Josef Skupa e poi per conto proprio a Praga, ma si adopera anche per il Teatro nazionale come scenografo e costumista. Finita la

guerra è però il cinema a catalizzare tutte le sue esperienze e, dopo i primi disegni animati – fra cui anche la satira antinazista *Pérdák a SS (L'uomo a molla e le SS, 1946)* – decisamente il cinema di pupazzi. E' questa sintesi particolare, fra tecniche manuali e pratiche cinematografiche, fra radici tradizionali e sperimentazione innovativa, fra favolistica per l'infanzia e opere adulte, fra narrativa popolare e istanze critiche, a rendere speciale ed autonoma l'arte animata di Trnka. Anche nelle sue posizioni più esposte l'artista non è mai eccessivamente aspro e non certo per il più elevato controllo di regime degli anni '50, che spingeva verso una produzione più mirata verso i bambini: pensiamo piuttosto al consolidarsi di una vera autonomia espressiva, non condizionabile fino in fondo né da dettami politici né dal mercato, che ha connotato in modo felicemente riconoscibile il cinema d'animazione cecoslovacco e, in buona dose, dell'Europa orientale tutta. Questo, né con Hollywood – in *Arie prérie (Il canto della prateria, 1949)* fa la parodia dei *western* commerciali statunitensi – né con la Mosca di Stalin e poi di Breznev, ma a bocca chiusa (niente sincronizzazione: le labbra dei pupazzi di Trnka, per sua scelta poetica, non si muovono) verso un'espressione artistica unica e indipendente.

Review of the movie Il Caimano, a 2006 Italian comedy-drama directed by Nanni Moretti. The film, a huge success in Italy, focuses on Silvio Berlusconi's vicissitudes and it was released just before the beginning of the 2006 elections, in which Berlusconi lost.

Macerie: con questa parola si può sintetizzare l'ultima opera di Moretti. E forse troppo si è parlato, in questi ultimi giorni, tra telegiornali boicottatori e non, trasmissioni punitive per Moretti e per l'intelligenza anche dello spettatore medio (cfr. il delirio critico di "Otto e mezzo" del 23 marzo). Macerie della nostra amena nazione sotto-posta a Berlusconi e alleati, eppure, non soltanto il "Caimano" Berlusconi. Più precisamente, Berlusconi è soltanto uno dei molti soggetti del *Caimano*. Perché Berlusconi, nonostante sia lui il "Caimano", non è il protagonista del film, e come invita lo stesso autore-attore nel film, si dovrebbe discutere meno di televisione e di Berlusconi, e tuttavia si tratta di due argomenti che assediano, letteralmente, la mente e le parole di questa Italia, facendo risolutamente il gioco di una parte (politica, culturale, economica): tornare nel cuore dell'opera, tornare alla materia dell'opera, per questo motivo, mi sembra davvero fondamentale. Perché diversamente ci si disperderebbe in discorsi ridondanti, accumulati ad un film che, nella positiva *didascalicità* formale e non soltanto di Moretti, che *palesemente* non è un architetto del cinema quanto un Hitchcock od un pittore quanto un Rivette, e per il quale la nomina di "geometra" delle inquadrature, appiccicato dalla pure poco lucida critica del "Foglio" (la Mancuso) a "Otto e mezzo" (sic!), è cosa che suona molto bene, in positivo. Le brevi carrellate, i piani medi, i piani americani di Moretti, rivelano un forte rispetto per le presenze corporee, osservate con occhio prossimo e insieme distante, molto umano, molto amichevole, nonostante tutto. La compagnia di Moretti è ampia: di amici, nel *Caimano*, ce ne son molti (Virzì, Tatti Sanguineti, Orlando, Garrone, Sorrentino, ecc.), poiché non è un film su Berlusconi, tanto perché non esistono mai film su qualcosa, se si vuol fare un film perlomeno decoroso, quanto perché è un film in cui più che altro si descrive con crudezza, per una volta, l'effetto che il "politico" – ed un articolato, sommerso *sistema* che l'ha *imposto* – che più ha influenzato l'Italia nei suoi ultimi trent'anni, ha appunto prodotto sulla nostra nazione, e nello specifico, sul cinema, su un certo cinema, o ancora, su un certo ambiente

“intellettuale” di Roma, un po’ borghese, tra il conservatore – suo malgrado inevitabilmente, positivamente, conservatore – ed il progressismo in perpetua “crisi”. La scavatrice – e il pianto non è suo, pasolinianamente, bensì quello di un produttore di film di serie B, interpretato da un egregio Silvio Orlando – è la rovina della gestione economica della erudizione in generale (dalle università, alle mostre, alla musica) sia da parte dello Stato, disfatto, in un tracollo organizzato, sia da parte di chi ancora si trova nel cuore attivo della cultura e delle sue istituzioni, per impotenza o passività, per incapacità o lassismo. Silvio Orlando rivela in sé una figura, un personaggio “universale” di inconsapevolezza, di indifferenza che lo contraddistingue, occhi chiusi su un contesto esistenziale che si decompone: si decompone il matrimonio, alla cui disfatta risponde soltanto con una opposizione per così dire “giocosa”, proprio mentre non vede Berlusconi nella sceneggiatura, e vi vede piuttosto l’eventuale ennesimo *action movie* di serie B (e in simmetrica maniera punta sui bambini quale puntello per tenere in piedi un matrimonio che si sfascia senza che ne comprenda un motivo). Lo sfascio del cinema italiano, tra l’universo del cinematografo riciclato (è la parte macchiettistica di Placido, qui attore in quota sinistrorsa solamente per poter avere lavoro: quanta ironica auto-consapevolezza!) e l’universo del cinema italiano più attento (pensante, penseroso, impensierito, quanto Moretti), è il cardine del *Caimano*. Questo, nello stesso tempo, a trovare nel cinema quale punto di volta per interpretare la dinamica di prostrazione della borghesia colta, della cultura di sinistra, fiaccata, quanto la nazione tutta, nelle sue *possibilità d’azione*, dal berlusconismo programmatico. Questo varrà poi per le risorse della cultura, innanzitutto economiche, quanto per il pensiero attivo, critico, pensante *davvero*, critico *davvero*, che lascia spazio alla critica di serie Z – e Moretti in *Caro diario* aveva sentito e era furibondo (chi non ricorda la vicenda di *Harry pioggia di sangue?*) – che idolatra le serie dalla B alla Z. La “Italietta” senza atto d’amore, d’attenzione, senza né arte né parte, che ama solo i “sogni d’oro” degenerati, può esser presa in giro da un produttore polacco (Jerzy Stuhr, regista, e attore di Wajda, Krzysztof Zanussi e Krzysztof Kieslowski), il che è davvero l’estremo della misura della disfatta e della irrisione. Moretti “gioca” col suo cinema e con il mondo del cinema a tutto campo. Nella materialità del set, innanzitutto; e la piscina nel teatro di posa, ora prosciugata è tuttavia più un riferimento politico, alla sinistra prosciugata, che un puro e semplice rimando a *Palombella rossa*, e analogamente, il frammento mancante del lego, è il frammento mancante per cui qualcosa non torna più, nel pensiero-teorema di questo stato di cose, e parallelamente, l’ingrandimento la “valigia” con la quale la mafia, dal cielo, investe sul e investe il Caimano del suo ruolo, del suo dovere/potere, è molto di più del solito assurdo ingrandimento alla

Moretti, sulla bizzarra falsariga della cioccolata in *Bianca* e della canna in *Aprile*. Nella materialità del set, e nella composizione, con la quale ne fa un *exemplum*, appunto, accanto alla famiglia e alla amicizia – che è, paradossalmente, in questo cinema di Moretti, tutto fatto con amici, l'enorme assente, specie per Bruno/Silvio Orlando – della società di questa Italia, qui e ora; e qui e ora è complicato, quasi impossibile, fare un film sul Caimano. Non basta neppure il Caimano, una sua presenza in immagini "documentarie", o una sua *mimesis* (misurata e per questo motivo pregevole l'interpretazione del Caimano a opera di De Capitani). Non basta tutto ciò, perché ci vuole Moretti, il suo "corpo in opera". Dovrà intervenire Moretti – che sulle prime si rifiuta di assumere i panni del Caimano, poiché ha in mente una commedia, anziché un film politico – per rimpiazzare Placido e salvare la produzione (il film *nel* film) offrendo una conclusione (*del* film) che lascia senza respiro, spiazza e spaventa, e che nella sua allegoria, al di là del realismo, sfiora la realtà in maniera violenta, spietata, per alcuni minuti di cinema davvero perfetto che fanno *letteralmente* paura. Semplicemente, un colpo di genio; un'apparizione che si avvolge di una crudele esemplarità. E' almeno la seconda volta che Moretti si intride dello spirito del tempo, nel momento medesimo in cui questo tempo può forse in parte cambiare, *impersonando* non se stesso, bensì un palese cancro della società (*Il portaborse* di Luchetti, per l'epoca di Craxi). E il "sacrificio", questa volta si percepisce più forte, più sentito, più ri-sentito, insieme distante e partecipato. Il che corrisponde a ciò che prova il buon cittadino, la gente per bene, per così dire, di questa nostra Italia. Per questo motivo, *Il Caimano* è un film un po' drammatico, un po' tragicomico, e un po' d'orrore – l'orrore dei/sui volti nauseati e nauseabondi di Fini e Bottiglione, imbrattati di complicità, nella *loro* consapevolezza, a fronte della parole del Berlusconi presidente europeo; l'orrore dei deretani delle ballerine Mediaset; l'orrore della mostruosa ruspa disgregatrice; l'orrore della metamorfosi di Moretti in Moretti/Berlusconi –, e è frammentario. E parte un po' giocoso, sognante e grottesco, pieno di ironia (ci auguriamo vivamente sia tale, che Moretti "ci faccia" e non "ci sia") nei confronti dei film di serie B almeno quanto dei film del peggior cinema italiano più recente (del quale Margherita Buy è incarnazione non si capisce, ancora, quanto involontaria e quanto cercata) dei Faenza e delle Comencini, per concludersi malamente, malamente sul piano del racconto, che sale di tono, e affonda davvero il colpo: restano, inattesi, dei fuochi eversivi nella notte, e tante, tante macerie. Sperando che non finisca davvero in questa maniera, di macerie se ne hanno fin troppe. Il fatto è che tutto è dominato dalla mancanza di consapevolezza, di progettazione, di risposte effettive a ciò che s'oppona alla "azione" creativa e esistenziale. Il fatto è che i protagonisti di Moretti, di qualunque posizione (politica, della politica

della vita vissuta giorno per giorno) siano, e a volte di posizione qualunque, o di sinistra, o di sinistra soltanto "nominalmente" (parole, di contro a una (non-)etica, alle azioni, alla pratica: a tutta una "estetica" della vita quotidiana), son piccoli: piccoli registi, vecchi registi che si vendono alla tv, e una giovane (Jasmine Trinca) che rappresenta non una reazione, bensì si rivela un personaggio sciatto e banale, credo/spero volutamente incarnazione del più vuoto, innocente stereotipo anti-berlusconiano. Moretti nella primissima apparizione in auto dice tutto sulla sua posizione: il film non servirà proprio a nulla, poiché chi voleva capire ha capito e chi non ha capito non capirà più o non vuole, o non sa capire. Moretti, sparito dalla scena, in questa opera dignitosa, composta, tanto sardonica e tanto furibonda, ritorna con la sua *aristocraticità* soggettiva e democratica che è forse necessaria, *fondamentale*, in democrazia: il potere *del* popolo, delle persone, e non *dal* popolo, dalle persone. E che non sia, innanzitutto, un popolo aizzato a smantellare o a farsi smantellare questo paese, quanto un popolo (d'*individui*, nel bene e nel male) che opera eticamente, creativamente, liberamente, con il suo potere, con il suo spazio d'azione. E' che ora ci si potrà, semmai, muover tra molte macerie, e con limitato spazio d'azione. E tuttavia, ha scritto Paul Ginsborg (che di Moretti è stato compagno nel "movimento girotondino") in un recente libro edito da Einaudi, *Il tempo di cambiare*: "L'individuale, il locale e il globale sono inestricabilmente intrecciati, in positivo e in negativo. La passività e l'indifferenza ai primi due livelli, quello individuale e quello locale, contribuiscono sommamente allo sgomento collettivo che regna nel terzo." Ancora, su tutti i piani, ci si trova a dover fronteggiare ciò che Paolo Sylos Labini definisce i due "peggiori vizi" del nostro popolo, sui quali poi si fonda la mafia (o le mafie: i dispotismi quotidiani, i *mobbing* più piccoli, i silenzi, l'accondiscendenza): "la cupidigia di servilismo e la cupidigia di abiezione". Politico è Moretti. Politica è l'opera di Moretti: tutta l'opera, dal primo *Io sono un autarchico* a *Caro diario* e *La stanza del figlio*, a questo *Caimano*; che non è un *Todo modo* (opera traumatica Petri, a firma di Sciacia) del 2006; e tuttavia Moretti non è l'ultimo Faenza né un Michael Moore; e tiriamo un sospiro di sollievo, almeno per il suo cinema.

P.S.

Nel numero dello scorso maggio 2005, il sottoscritto, dottorando in cinema presso il dipartimento che consente a questa rivista di essere pubblicata, scrisse un articolo sul XII Convegno Internazionale di Studi di Cinema di Udine. Viceversa, quest'anno, ciò non è stato possibile. Per questo motivo, lo spazio in cui si era pensato di ospitare il reportage del Convegno che si terrà in questi giorni

(27-30 marzo), è diventato piuttosto lo spazio per la recensione del Caimano di Nanni Moretti. Non è dato sapere con alcuna certezza se l'impossibilità di avere un posto nella ospitalità del convegno sia dovuta a ulteriori "arretramenti organizzativi", per dirla col vecchio articolo, ossia per una ulteriore riduzione di budget della (pur più ricca della media) università di Udine, o piuttosto per una carenza del settore cinema del dipartimento di Pisa. Non è dato sapere questo, poiché il sottoscritto non ha avuto un invito per recarsi a Udine, benché l'avesse domandato a chi di dovere, in quanto dottorando; e non soltanto: la richiesta è cascata nel silenzio più assoluto, e alcuni dottorandi pisani non saranno presenti a questa importante opportunità di formazione. Nel 2005, diversamente (e è una discrepanza apprezzabile), erano presenti cinque dottorandi di cinema di Pisa. Il convegno – qualsiasi convengo, siamo alla pura esemplarità di ciò che accade in questo caso – diventerà, per le scelte della università di Udine o forse per le scelte dei singoli dipartimenti che allungano l'invito, una sorta "società segreta" di studi di cinema, fatta salva la possibilità che qualche benestante dottorando non possa spendere ulteriori risorse economiche, oltre alla retta e alle spese di ricerca, tutte a suo carico, per soggiornare a Udine e qui seguire il convegno. E' la nostra amena nazione, di cui si parla in Il Caimano e nella mia recensione dello stesso, con le sue istituzioni educative e culturali, tanto irrise da chi sta più in alto dei prof. "sinistrorsi" (il ministro Letizia Brichetto Arnaboldi Moratti) e tanto irridenti verso il basso ("gerarchicamente" parlando, è ovvio). Resta la libertà di sentirsi uno sventurato dottorando: sventurato a essere tale in questo tempo in questa malandata nazione (o forse in quanto dottorando in questo luogo); macerie, appunto.

The article tackles the theatrical work by Caden Manson, founder and leader of the Big Art Group, focusing specifically on his last pièce, titled House of no more.

Come è noto, la guerra televisiva negli Stati Uniti ha sfoderato un ineccepibile equipaggiamento e una ragguardevole dotazione mediatica, dalla Guerra del Golfo al conflitto in Iraq. Le tecniche dello *show* televisivo e del cinema di azione si sono unite alle strategie di propaganda del Pentagono nei palinsesti informativi dei *network*: finti *reportage*, falsi resoconti, teatri di guerra che sembrano dei set cinematografici. Norman Solomon, autore di *Media war*, straordinario libro sulla macchina della politica e dei media statunitensi nei periodi di guerra, afferma a proposito dell'emblematico caso di Jessica Lynch, soldatessa dispersa in Iraq che fu salvata in maniera fin troppo spettacolare da militari americani: "La fame di storie viscerali ha sopraffatto l'obiettivo giornalistico più elevato di una copertura approfondita e possibilmente non adulatoria (...). Il video del suo salvataggio, fornito dal Dipartimento della Difesa e trasmesso in televisione era stato girato come un'opera teatrale. 'Era come un film di Hollywood', disse Anmar Uday, un medico che lavorava in quell'ospedale (...). 'Hanno inscenato l'attacco americano all'ospedale come nei film d'azione di Sylvester Stallone o Jackie Chan' (...) Il Pentagono era stato influenzato dai produttori hollywoodiani di *reality show* e di film d'azione".

Si tratta di un episodio che forse ha qualche connessione con il lavoro tecno-teatrale di Caden Manson, giovane newyorchese, fondatore e *leader* del Big Art Group, che nei suoi spettacoli già acclamati nei maggiori festival internazionali, denuncia esplicitamente il procedimento mistificatorio dei media. Già in *Flicker* (2003) ci trovavamo di fronte a uno smascheramento del procedimento mediatico: in questa divertente parodia dei *reality* televisivi e delle dirette sui luoghi della tragedia, l'immagine video era composta come un film *real time*, un film che mentre si realizza è già in onda: dentro ad un set molto movimentato, si raccontava una trama sanguigna degna di *The Blair Witch Project*, con finti tranci di realtà costruiti con cartoncini, composizioni di immagini e abili montaggi in diretta. La realtà era spudoratamente sostituita da una finzione. In *House of no more*, ultimo geniale lavoro teatrale del BAG, prevale l'aspetto della cronaca cruenta vissuta in

diretta televisiva. Julia crede che la sua bambina sia stata rapita e uccisa ed un amico l'aiuta nella sua folle ricerca: ma è vero o è solo frutto di immaginazione o peggio del suo desiderio che la storia venga trasmessa in tv? In *House of no more*, nell'epoca dell'imperialismo dell'immagine, i personaggi brutalizzano ogni loro sentimento per darlo in pasto alla telecamera; le antenne tv per la protagonista sono l'unica ragione di vita. Vivere è amplificare: "Gente di questo mondo desolato, sono una celebrità! Ascoltatemi!" Una giovane storia quella del BAG, come ci racconta lo stesso Caden Manson da noi incontrato presso il Teatro La Fenice di Senigallia, diretto dall'attivissima Velia Papa: "Ho fondato il Big Art Group nel 1999 perché volevo creare un linguaggio contemporaneo per la *performance*, per il teatro. Volevo incorporare l'uso delle immagini in movimento esattamente così come vengono fatte, mostrare come ci rappresentiamo attraverso di loro e come esse ci rappresentano. Ma non ho un *background* di teatro o cinema, e nemmeno esperienze specifiche di *multimedia*. Uso il video perché voglio parlare un linguaggio che tutti parlano, noi tutti parliamo attraverso le immagini, le immagini parlano e le immagini non devono essere tradotte". Su questo stesso tema Kevin Robins avverte però che "(...) non è che viviamo ora nel regno dell'immagine, piuttosto vi è ora, nella nostra cultura, una sorta di meccanismo collettivo, sociale, di separazione. L'io-spettatore è disimpegnato moralmente, galleggiando in un oceano di immagini violente. L'io-attore è intrappolato in una realtà in cui la violenza è spesso moralmente schiacciante. (Kevin Robins, *Oltre l'immagine*). Un *green screen*, tre megaschermi, quattro videocamere, un banco di regia digitale in diretta è l'equipaggiamento scenografico e tecnico di *House of No More*. La critica della società delle immagini avviene attraverso un procedimento davvero ben coreografato di azioni effettuate davanti all'occhio delle telecamere, con lo sfondo verde che serve per poter aggiungere in tempo reale, in video, sfondi e ambienti "posticci". Dettagli di corpi ripresi in video vengono poi montati in diretta a formare un'unica immagine proiettata sugli schermi, come una sorta di meccano virtuale. I corpi si raddoppiano, si moltiplicano, si sostituiscono: "C'è il linguaggio della cinepresa che qui deforma la realtà sotto gli occhi del pubblico", spiega Caden Manson stesso, "ci sono i personaggi non più uomini o donne ma *cyborg*, la frenesia moderna del telecomando, l'uso reiterato di immagini invalso dall'11 settembre in poi e spezzoni di film che si sono stampati nella nostra mente, ma c'è anche l'umorismo di una disperazione insostenibile, e la rabbia dell'essere presi in giro dalla violenza politica. Raffiguriamo atti polimorfi, multipli. La matrice è New York ma l'isteria è quella della vita che incombe su tutti. Non vogliamo avere il marchio di compagnia americana. Il nostro lavoro ha a che fare con Francis Bacon e con i culti del voyeurismo.

Non escludiamo che, se visto in America, questo modo di fare teatro possa avere avuto valore politico; in fondo mettiamo in scena il pericolo di essere assuefatti allo sconvolgimento della verità, alla prepotenza della comunicazione". La perizia registica sta nella calcolata simulazione visiva della profondità di campo, della alternanza di soggettive e oggettive, di campi lunghi e primi piani, pur rimanendo la scena sostanzialmente statica. Ciò che si vede negli schermi non sembra avere alcuna attinenza né coerenza con l'azione teatrale generatrice, ma se il pubblico guardasse solo l'aspetto teatrale non capirebbe assolutamente niente. La verità sta proprio nella costruzione "mediatizzata" (e quindi fallace) della vicenda. Una vicenda tutto sommato un po' ripetitiva e noiosa, il cui intreccio viene quasi subito abbandonato dallo spettatore per seguire piuttosto la "scrittura tecno-scenica". E' un po' come quando in una *soap* alla *Beautiful* si perde qualche puntata e si ha poi l'impressione che non sia successo niente, così la trama di *House of no More* assume davvero un'importanza minima poiché il crescendo di soluzioni tecniche svelate alla luce del sole (il cui effetto è davvero spettacolare, a dispetto di una tecnologia piuttosto elementare) è ben più avvincente. Il teatro si fa televisione, si fa "genere", ovvero *fiction*, e lo spettacolo fa perno sulla bravura degli attori a rapportarsi con il video senza esitazioni, con sincronismi raffinatissimi e con effettive esibizioni virtuosistiche, grazie a una ben roduta "macchina della visione" e grazie ad un perfetto coordinamento tecnico generale.

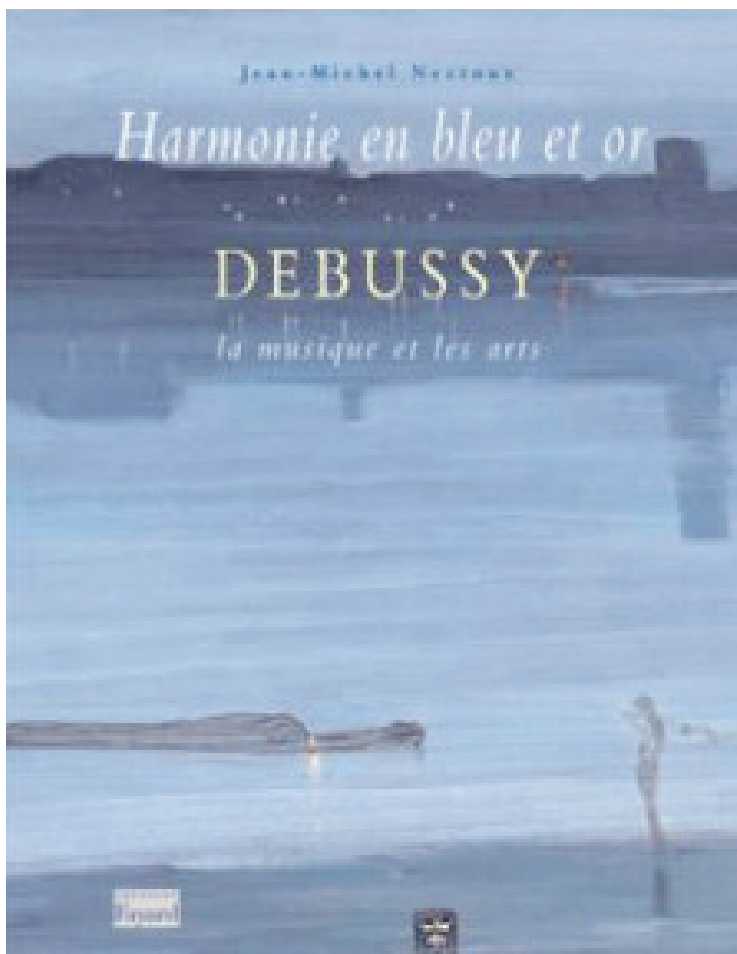


Fig. 1: La copertina del libro di Jean-Michel Nectoux, *Harmonie en bleu et or. Debussy*.



Fig. 1: Il nuovo bastione costruito a Torino tra la manica ottocentesca di Palazzo Reale e la porta romana settentrionale della città.



Fig. 1: Una sala della mostra di Dresda.

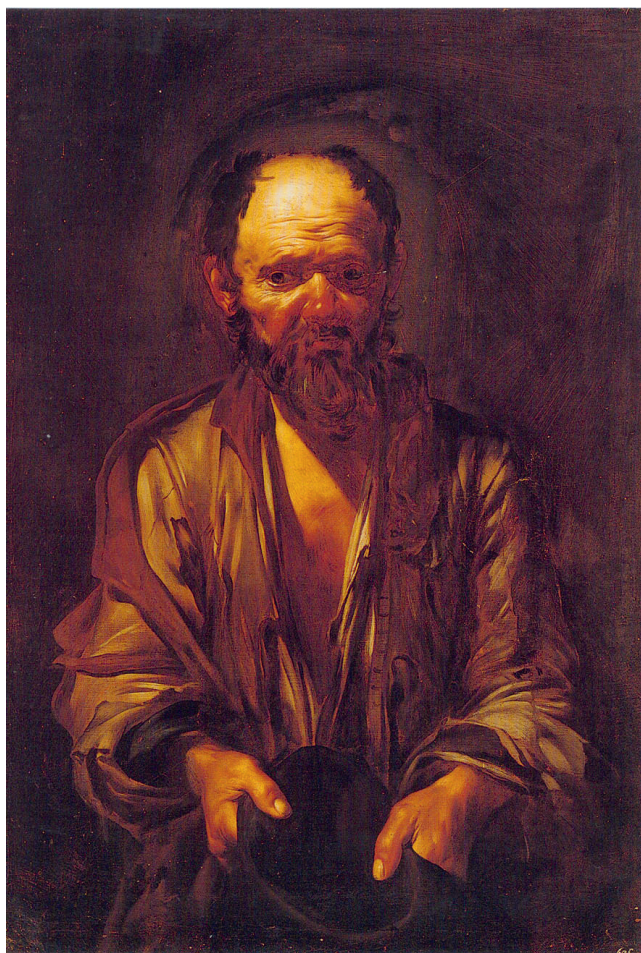


Fig. 1: Jusepe de Ribera, *Mendicante*, olio su tela, Roma, Galleria Borghese.



Fig. 2: Gerrit van Honthorst, detto Gherardo delle Notti, *Concerto notturno*, olio su tela, Dublino, National Gallery of Ireland.



Fig. 1: Giulio Clovio, *Ritratto femminile (Eleonora da Toledo?)*, 1550-55, miniatura, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 2: Sottana con maniche, 1560 c., Pisa, Museo di Palazzo Reale.



Fig. 1: Roberto Latini/FortebraccioTeatro, *Ubu Incatenato*.



Fig. 1: Jirí Trnka, *Bajaja* (1950).



Fig. 2: Jirí Trnka, *Sogno di una notte di mezza estate* (1959).



Fig. 1: Nanni Moretti, *Il caimano* (2006).



Fig. 1: Big Art Group, *Flicker*.



Fig. 2: Big Art Group, *House of no more*.