

Predella journal of visual arts, n°5, 2004 

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

Redazione / Editorial Board: Chiara Balbarini; Novella Barbolani; Elena Carrara; Gerardo de Simone; Antonella Gioli; Eva Marinai; Francesca Marini; Silvia Pagnin; Raffaella Pastore; Chiara Savettieri

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Iannis Xenakis (1922-2001) was a Greek composer, architect, engineer and music theorist. While working at Le Corbusier's studio in Paris, he conducted research in the field of music applying mathematical models and formulas to composing, and integrated music with architecture.

In principio era il numero. Il numero come chiave dell'armonia dell'universo, come principio costitutivo del macrocosmo e del microcosmo, come pura razionalità e impulso ordinatore divino. È una concezione partorita dalla cultura greca, con Pitagora, ripresa e sviluppata successivamente dalla cultura neoplatonica.

Architettura e musica: è proprio il numero come scaturigine della forma a renderle "sorelle", poiché entrambe si basano su rapporti numerici che si sviluppano rispettivamente nello spazio e nel tempo.

La loro profonda affinità ha suscitato nel corso dei secoli molto interesse, nonché varie sperimentazioni come ha dimostrato, tanto per fare un nome, Rudolf Wittkower in *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*. Può non sembrare casuale che proprio d'origine greca fosse l'architetto e musicista Iannis Xenakis (1921-2001), che ha incarnato in modo originale nella sua feconda attività questa "filosofia del numero". Alla sua morte, il suo prezioso archivio è pervenuto al Département de la Musique della Bibliothèque Nationale de France a Parigi, la quale per celebrare l'evento ha dedicato al geniale artista un'intelligente mostra, che ha permesso al pubblico di accedere alla carte di Xenakis e di riflettere sul nodo indissolubile, stretto dalla forza del "numero", che ha legato la sua carriera architettonica a quella musicale.

Mi sembra utile, in questa sede, ricordare brevemente la straordinaria avventura di questo artista. Di origine greca (sebbene sia nato in Romania), perseguitato politico in Grecia nel 1943, Xenakis approda a Parigi nel 1947, dove - grazie ai suoi studi al Politecnico di Atene - può entrare nello studio di Le Corbusier e restarci fino al '59. Contemporaneamente egli continua a coltivare i suoi interessi musicali, intrapresi a partire dal 1938-1939. La musica prenderà sempre più spazio nella sua vita, ma l'attività architettonica continuerà sia direttamente, attraverso la progettazione di case, sia indirettamente, riflettendosi nelle sue creazioni musicali. Se Xenakis aveva una forte coscienza della "spazialità"

della musica, come dimostra ad esempio l'opera *Terrektektort* (1965), scritta per 88 musicisti sparpagliati nel pubblico, che a sua volta era diviso in otto gruppi (in tal modo il pubblico era nell'orchestra e viceversa), di fatto la sua genialità consiste nell'aver messo a frutto l'idea di una identità di architettura e musica, spazio e tempo. La perfetta compenetrazione delle due identità di architetto e musicista emerge chiaramente nel *Pavillon Philips* presentato all'Exposition Universelle di Bruxelles del 1957. Le Corbusier, che aveva ricevuto la commissione, ricorse a Varese e Xenakis per creare un vero e proprio "poema" in cui occhio e orecchio erano sollecitati da luci, immagini, colori e suoni sapientemente orchestrati. Per l'occasione, Xenakis creò una struttura architettonica di paraboloidi iperbolici e conoidi. In seguito egli dimostrò come ci fosse una perfetta equivalenza tra il gioco delle superfici curve del Padiglione e i glissandi della sua opera musicale *Metastasis*, di cui diede una rappresentazione grafica. Origine di tutto è il numero per l'appunto, cioè la possibilità di creare forme sonore e spazi architettonici che derivano dagli stessi rapporti numerici. Nel 1988 il musicista architetto arrivò a visualizzare in un grande schema grafico le equivalenze e i rapporti tra le sue opere musicali e quelle architettoniche. La sua formazione d'ingegnere e gli anni trascorsi con Le Corbusier hanno avuto un forte influsso sulla sua musica: lo Xenakis architetto ha insegnato allo Xenakis musicista « de considerer la forme d'ensemble de la composition à la façon dont on envisage un édifice ou une ville. Au lieu de partir d'un détail, comme un thème, pour édifier l'ensemble, grâce à des règles, on a l'ensemble en tête, on pense aux détails, aux éléments et, bien sur, aux proportions ». La sua musica (detta "stochastique"), dunque, non parte da un tema particolare da cui si genera il resto della composizione, ma da un insieme strutturato come un edificio sul quale poi egli modella i particolari. Il punto di partenza sono leggi matematiche o fisiche tradotte in equazioni e poi trasposte graficamente su carta millimetrata. Sifatti grafici permettono la distribuzione nel tempo degli avvenimenti sonori. Così, dietro la musica di *Achorripsis* c'è la teoria cinetica del gas, dietro *Metastasis* la legge del caso: la possibilità di tradurre fenomeni naturali in rapporti numerici a loro volta visualizzabili permette di realizzare una perfetta identità - "direi profondamente ellenica" - di natura, architettura, musica.

La profonda affinità delle due arti, figlie di una natura regolata da leggi, è stato il movente principale di alcune sperimentazioni di Xenakis come i *Polytopes*, spettacoli fatti di luci, colori e flash in moto (un'architettura luminosa in perpetua trasformazione) e suoni. Così nel *Polytope* del 1975, realizzato nelle *Thèrmes de Cluny* a Parigi, gli spettatori si sdraiavano per terra e assistevano a un *continuum* spazio-temporale di luci e suoni. L'obiettivo: un'opera d'arte

totale, non una somma come il *wort-ton-drama* wagneriano, ma una sintesi di varie forme artistiche coordinate leggi numeriche. Ancora una volta Pitagora, Platone *docent*. Per questo forse la più perfetta incarnazione dell'opera di Xenakis è il *Polytope* realizzato a Micene (1978): un grandioso spettacolo in cui testi di Omero, Eschilo, Sofocle ed Euripide recitati da coriste erano accompagnati da prodigiosi movimenti di luci emanate da 12 proiettori, da processioni di bambini e di personaggi che portavano torce, da scoppi di percussioni, da giochi sonori e visivi.

Un ritorno alla tragedia, e in generale alle origini della cultura occidentale nelle sue radici greche; un ritorno a una patria fisicamente perduta, ma idealmente riconquistata con l'arte.

Since the 19th century, stories of "fakes" have been played by the same "cast": the forger, the antiquarian, the buyer, the art critic. To deepen the analysis of this world, especially as far as primitivi are involved, the author suggests to read the following books: Gianni Mazzoni, Falsificazioni d'arte a Siena fra Otto e Novecento and Andrea Giorgio De Marchi, Falsi Primitivi. Prospettive critiche e metodi di esecuzione.

Il mondo dei falsi ricorda la commedia dell'arte con un cast fisso che recita parti delineate e immutabili. Vi si incontra il falsario (artista fallito, genio beffardo o marionetta nelle mani del marcante infido), l'antiquario (anima della truffa), l'acquirente (ricco e credulone) e il critico d'arte (una delle poche categorie alle quali si chiede l'infallibilità) di volta in volta gabbato, complice della truffa, o entrambe le cose. Tutto ciò si replica almeno dal XIX secolo, senza crisi di pubblico.

Il mio primo incontro col mondo dei falsi è stato molto cordiale. Peregrinando nel senese, piacevolmente allo sbando, un pomeriggio mi sono ritrovata nella chiesa di Monteoliveto presso San Gimignano. Sull'altare maggiore campeggiava un grandioso trittico a fondo oro. Guida Touring alla mano controllai se fosse registrato con l'attribuzione a un quattrocentista senese. Poiché non lo era, per un attimo mi balenò nella mente la possibilità che potesse trattarsi di un inedito... Ma di chi? C'era qualcosa dello stile di Neroccio, qualcos'altro di Sano di Pietro e di Matteo di Giovanni... A dispetto di uno stato di conservazione magnificante, v'erano dei graffi e una curiosa consunzione della pellicola pittorica in corrispondenza del fondo oro, e poi una firma... Avevo trovato un inedito di Bruno Marzi, restava soltanto da capire chi era costui. La sorte mi aiutò ancora: Marzi, allievo di Umberto Giunti (*alias* Falsario in calcinaccio) era stato oggetto da poco di una poderosa monografia che ne illustrava abilmente l'attività di 'pittore di quadri antichi (cioè restauratore, falsario e pittore di quadri in stile antico firmati e destinati a chiese del contado).

Da pochi mesi la conoscenza sui falsi di dipinti primitivi può avvalersi di due nuovi strumenti: il volume di Gianni Mazzoni, *Falsificazioni d'arte a Siena fra Otto e Novecento* (Neri Pozza), e quello di Andrea Giorgio De Marchi, *Falsi Primitivi. Prospettive critiche e metodi di esecuzione* (Allemandi). Pur trattando lo stesso argomento, cioè la falsificazione nell'ambito dei primitivi (restano quindi esclusi, ancora una volta, sculture e dipinti d'arte contemporanea), i due testi non si

sovrappongono e sono condotti secondo approcci diversi. Il libro di Mazzoni si fa leggere d'un fiato, e immerge amabilmente il lettore nella Siena di fine Ottocento e dei primi trent'anni del Novecento, teatro privilegiato di quella commedia cui accennava in apertura. La popolano personaggi come Umberto Giunti e Bruno Marzi, antiquari come Giuseppe Mazzoni (il nonno dell'autore che ne pubblica in appendice parte dei taccuini/diari), e critici "rapaci" come Mason Perkins, che, stando alle fonti citate dall'autore, avrebbe tratto gran giovamento economico dalla realizzazione e commercializzazione dei falsi; ne è reuccio incontrastato Icilio Federico Joni, altrimenti noto con l'irriverente acrostico di Paicap che ne sintetizza il beffardo destino e per lo scioglimento del quale si rimanda al testo di Mazzoni. Con garbo, lo studioso ci svela meccanismi di produzione di dipinti destinati a esser considerati autentici Duccio, Simone Martini e Matteo di Giovanni (spesso basati sul modello di dipinti d'epoca con inserti d'invenzione, o come in Joni con cambiamenti riassorbiti conformandosi agli equilibri interni dei dipinti autentici) e dell'invecchiamento degli stessi (dalla banale minzione del Nelli, ai complessi artifici adottati da Joni).

Il tono del testo di De Marchi è più algido, sfiora a tratti il dogmatismo manualistico, ma non manca di offrire spunti di riflessione o notizie assolutamente peregrine, in ognuna delle tre sezioni in cui è articolato: *Falsi e Critica*, *Falsi e Gusto*, ed *Esempi di Metodo*. Della prima, ho trovato particolarmente interessante l'accento alla criptocritica (così la definiva Ragghianti), ossia quella letteratura sommersa fatta di expertise, di lettere che spesso esagerano e camuffano, oppure sono a loro volta contraffatte ed ostentate nei pedigree d'accompagnamento di opere spurie; e la sottolineatura di come neppure la certificazione di laboratorio, pur utile, possa esser ritenuta prova esclusiva per ritenere antico un dipinto (pigmenti antichi e craquelure possono esser contraffatti; il dipinto può avere una base antica ed estesissimi rifacimenti moderni). Della seconda credo che meritasse maggior approfondimento la sottosezione *Restauro e Falsificazione*, per le notevolissime, sottili conseguenze del rapporto fra i due ambiti tangenti e distinti. Nella terza, oltre a molte informazioni utili sui processi creativi dei falsari, si affronta il caso di Angiolo Tricca, falsario di Sansepolcro, un altro comprimario di quel mondo sotterraneo e più popoloso di quanto si sospetti, tanto da far asserire a Joni che se tutti i falsi che gli si ascrivevano fossero stati suoi avrebbe dovuto avere cento occhi e cento mani.

Dai volumi di Mazzoni e di De Marchi e dai ricchi apparati fotografici che li accompagnano emergono infatti anche raggruppamenti di falsi riconducibili a questa o quella mano (il Falsario dell'altarelo 35 della Pinacoteca di Siena, il Falsario dei colli lunghi, il Falsario della Mostra Giottesca, in parte già noti agli studi, ma qui

analizzati più in dettaglio): nel loro insieme costituiscono un degno contraltare dei numerosi nomi convenzionali che pullulano nella mappatura ancora lacunosa dei maestri medievali. Fra loro si celerà forse anche l'identità di qualcuno degli autori delle centinaia di affreschi staccati ora al Museo del Monte di Portofino che De Marchi a più riprese indica come vera e propria silloge di falsi e sul quale il lettore potrà farsi un'idea autonoma visitandolo o consultandone il catalogo. Così, con l'augurio che l'onesta ginnastica dei conoscitori porti ad apprezzare i veri valori della pittura medievale, che la sua conoscenza sia incoraggiata sin dall'istruzione di base, e che la biografia di Paicap diventi un film, chi scrive si congeda invitando alla lettura dei due testi commentati.

Tale of the "bureaucratic" adventure experienced by PhD students who started their doctoral programme at the University of Pisa in the year 2002.

Tutto è bene quel che finisce bene... In effetti sarebbe bello poter mettere la parola fine a una incredibile vicenda burocratica che coinvolge, ormai da mesi, i nuovi dottorandi con borsa di studio immatricolati all'Università di Pisa nel 2002, ma purtroppo la soluzione appare ancora lontana!

Sintetizzando, cercherò di riassumere le tappe fondamentali di questa avvincente telenovela:

1. Nel febbraio 2002, dunque a concorsi già espletati e a dottorato già iniziato (a partire dal primo gennaio), per puro caso in segreteria mi viene comunicato, in modo informale e generico, che entrerà in vigore un non meglio precisato nuovo regime di incompatibilità nella fruizione delle borse di studio con decorrenza immediata sugli immatricolati nel 2002. Sul sito dell'Università non esiste alcuna informazione al riguardo.

2. Il 12 febbraio ricevo, tramite raccomandata con ricevuta di ritorno, un modulo di autocertificazione relativo alle nuove incompatibilità introdotte dal Decreto Rettorale n. 1-46 del 15 gennaio 2002, che devo restituire entro e non oltre l'8 di marzo per poter fruire della borsa di studio. Le incompatibilità sono sostanziali e rivoluzionarie rispetto a ciò che era previsto dal bando, il cui Regolamento avevo accettato e sottoscritto al momento dell'immatricolazione. I dottorandi sono obbligati a rispettarle e sottoscriverle sotto la propria responsabilità, pena la decadenza dalla fruizione della borsa di studio e sanzioni conseguenti. Tra i vari divieti introdotti, quello di svolgere qualsiasi tipo di attività dipendente, di industria e commercio, libero-professionale e di consulenza, a partita IVA, o con l'Università di Pisa.

Sul sito dell'Ateneo continua a non essere pubblicato niente.

Ovviamente, mi precipito a consegnare, seppure con la consapevolezza di subire un'ingiustizia, il vessatorio moduletto.

3. Il 6 marzo, incredibilmente, sul sito dell'Ateneo viene pubblicato non il famigerato Decreto Rettorale n. 1-46 del 15 gennaio 2002, bensì un *Aggiornamento del Regolamento per il dottorato di ricerca D.R. 30 agosto 1999 n. 1/1130 e successive*

modificazioni, in cui all'art. 11 sono introdotte le famose incompatibilità, e in cui un nuovo art. 11 bis, molto caotico e poco lineare, afferma che le incompatibilità « si applicheranno agli immatricolati ai corsi di dottorato dell'anno 2003 » e che gli immatricolati del 2002 « possono optare per l'applicazione delle norme sull'incompatibilità », facendo poi acrobatici distinguo tra un comma e l'altro. Nel *Regolamento* non vengono citati gli atti dai quali originano le incompatibilità, né il decreto rettorale è in alcun modo visibile sul sito dell'Ateneo.

Sconcertata, insieme a tutti i miei colleghi, rilevo come in questa vicenda si siano verificate diverse gravi scorrettezze, tra cui:

1. Il decreto rettorale approvato a gennaio e diffuso solo a metà febbraio (dunque a bando scaduto concorso espletato, graduatorie ufficiali, scelte di lavoro, economiche, familiari e personali già effettuate, e via dicendo), non dovrebbe poter avere effetto retroattivo;

2. esiste una differenza profonda tra opzione e obbligo, e il modulo di autocertificazione non lascia alcun margine di scelta;

3. il sito dell'Ateneo dovrebbe pubblicare, in nome della trasparenza, tutti gli atti ufficiali dell'Ateneo stesso (i decreti rettorali sono invece tra quelli riservati ad uso interno), e non solo regolamenti-collage come in questo caso (l'Art. 11 bis è evidentemente inserito a posteriori a mo' di "toppa", ma senza alcun riferimento al Decreto Rettoriale o altre norme, è in corpo maggiore ecc.).

Contattiamo così i referenti pisani dell'ADI (Associazione Dottorandi Italiani), i quali, solerti e gentilissimi, ci fanno sapere che è tutto vero, che il dietro-front è probabilmente dovuto all'eroico ricorso di un dottorando in medicina, che presto riceveremo una lettera in cui potremo sciogliere il nodo e tornare alle condizioni di partenza, dato che vittime del decreto saranno i nostri futuri colleghi, immatricolati nel 2003.

Un grande sollievo si diffonde nei nostri cuori; ma ecco che pochi giorni fa giunge l'ennesimo messaggio dalla segreteria con allegato un altro moduletto, dove poter optare per la non applicazione del nuovo articolo 11: sembrerebbe la fine di un incubo, se non fosse che il tono della lettera è ambiguo e velatamente "ricattatorio", facendo sembrare in realtà l'art. 11 quasi preferibile ad altre incompatibilità derivanti dall'opzione 2, legate a decreti e leggi, in particolare il DPR 382/80, il cui testo si limita a spiegare che cosa sono i contratti con terzi che l'Ateneo può stipulare e come vengono ripartiti i guadagni che ne derivano.

A naso, credo che ci convenga comunque optare per questa nuova ipotesi, anche se le mie richieste di lumi alla segreteria, via e-mail, non hanno sortito alcun effetto.

Vi aggiorneremo sull'epilogo, cari lettori, e nel frattempo, la telenovela continua!

The exhibition on the ideal city held in Arc-et-Senans explores how the mutual relationship between men and urban architecture has evolved throughout the centuries. The exhibition takes place in the former Saltworks which, in turn, was part of the project for the ideal city Chaux planned by the French architect Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806).

«Ora vi dirò come è fatta Ottavia, città ragnatela.
Sospesa sull'abisso, la vita degli abitanti d'Ottavia è meno incerta che in altre città.
Sanno che più di tanto la rete non regge.»

Italo Calvino

La Gare de Lyon la domenica mattina è gremita di parigini che vanno a sciare; prendo il treno con loro, mi confondo tra i liceali e so che il loro, il mio viaggio è lungo.

La direzione è la medesima, la Franca Contea, ma la meta è diversa. Attraverso la campagna francese per visitare un'insolita mostra, allestita alle Saline di Arc-et-Senans: *À la recherche de la cité idéale* (14 giugno 2000 – fine del 2002).

Scrive Calvino in un saggio dedicato a Fourier: «È sempre il luogo che mette in crisi l'utopia. Dove attuarla?». Gli organizzatori della mostra sembrano aver dato una risposta a questo interrogativo, trovando il luogo ideale per l'esposizione. Arrivati alla stazione di Arc-et-Senans si ha l'impressione di essere approdati a un paese fantasma, ma basta procedere per pochi metri e ci si ritrova all'ingresso delle Saline. L'impatto è fortissimo, il complesso architettonico progettato da Ledoux sembra sorgere in un non-luogo: pietra bianca di sapore neoclassico nel fitto di una foresta. La Salina, del resto, era solo un abbozzo del progetto di una città ideale, Chaux, la cui descrizione occupa un lungo trattato che il visionario architetto compose in prigione durante il Terrore, confidando di lasciare così la sua traccia indelebile. Uno spazio "utopico" ospita un'articolata riflessione sulla disposizione umana a ricercare un luogo ideale di convivenza.

La regolarità dell'anfiteatro lungo cui si dispongono i vari fabbricati adibiti alla lavorazione del sale e alla vita dei lavoratori riflette il progetto sociale che presiede all'organizzazione della salina. Dinanzi al cancello di entrata si staglia la Casa del

direttore: simbolo e garante dell'armonia sociale. Si accede all'imponente palazzo, che accoglie l'esposizione, percorrendo un viale che attraversa l'anfiteatro.

All'ingresso un pannello esorta il visitatore a dare inizio al suo viaggio alla ricerca della città ideale: affascinante è la prima tappa di questo *iter*. Sfruttando le potenzialità della struttura architettonica, l'esposizione inizia già dalla scalinata che conduce al primo piano: di fronte a destra e a sinistra, sospesi nel vuoto, fluttuano i plastici di un villaggio neolitico, della New Harmony (Indiana) di Owen e della Città contemporanea di Le Corbusier: tre isole utopiche galleggianti nello spazio rarefatto, tre tappe nella ricerca di un luogo di vita sociale: dalle palafitte alle metropoli.

Ed è già lì il senso dell'esposizione: la città, dall'età della pietra al terzo millennio, ha attraversato l'ideale per approdare all'ipertrofico. L'icastica visione iniziale fa da preludio, quasi da *trailer*, al percorso espositivo che, infatti, ricostruisce il volto della città ideale dall'Atlantide di Platone alle utopie di More e Campanella (con scelta originale si menziona l'arca di Noè, che viene presentata, seguendo l'esempio del visionario gesuita Athanasius Kircher, come un microcosmo perfetto). Si passa poi ai monasteri e alle città strumento politico dei principi, fino ad arrivare alla trasformazione dei centri urbani in snodi commerciali. L'obiettivo si avvicina, si concede un primo piano sulla città ideale nel Rinascimento, una squisita ricostruzione "a due voci": un intarsio, che unisce le rappresentazioni pittoriche (le tavole di Baltimora ed Urbino) e i progetti dei trattatisti (Filarete e Francesco di Giorgio Martini). L'obiettivo si allarga sino alla città dei futuristi: mirabile foresta di colossi di cemento (spiccano i disegni di Sant'Elia). Da qui il passo è breve sino alla metropoli - il sogno divenuto realtà - che è la protagonista della seconda parte della mostra. Ma, prima di addentrarci nelle varie sale, siamo posti dinanzi a un'immagine sintetica dell'intero percorso: l'orologio del Mondo. Un anfiteatro ligneo ci accoglie, alle pareti dei piccoli schermi sui quali, attraversando un planisfero, il nome, a caratteri cubitali, di una città sembra spostarsi su e giù sfidando il visitatore. È un gioco: sfiorando quei caratteri che danzano sul video una *web-cam* offre in tempo reale le immagini della città prescelta. Il gioco continua: al centro della stanza un grande orologio reca sulla ghiera i nomi delle città-*online*: basta toccarlo per sapere che ora è a Tokio, Singapore, e così via.

Questo spazio ludico che attrae i bambini è forse la trovata più interessante dell'esposizione. Sicuramente a un visitatore attento ne dà le chiavi di lettura: lo spostamento spazio-temporale necessario per l'utopia o ucronia adesso è realtà. La rete della comunicazione ha annullato ogni distanza e amaramente forse anche ogni viaggio onirico nello spazio e nel tempo.

Le città contemporanee sono ragnatele, labirinti di messaggi, che costruiscono solo un microcosmo all'interno del macrocosmo urbano: la città-Mondo.

Poco sopravvive dell'ideale; e purtroppo alle volte poco chiaramente gli snodi più tortuosi di questo viaggio espositivo vengono esplicitati, con il rischio lasciare che quanto di più problematico, come il passaggio dall'utopia all'urbanistica e dal sogno alla tecnologia, risulti banalizzato. Forse il desiderio di affrontare un tema tanto sfaccettato ha spinto gli organizzatori a dare scontati dei passaggi che al visitatore ingenuo potrebbero sfuggire, offrendogli una visione troppo semplicistica e acritica del problema. Il messaggio desolante che l'esposizione rischia di lanciare suona così: i sogni si sono scontrati con la Storia e la città ideale ha ceduto il posto a una rete ininterrotta di centri commerciali in cui nessun luogo è lontano.

Mi lascio alle spalle lo spazio rarefatto della Salina, il viaggio per Parigi è ancora lungo; mi consolo: il futuro non è ancora presente.

Andrea Del Grosso,
Lorenzo Niccoli

La casa di Ivan Bruschi. Visita di una casa-museo aretina

The article takes the reader to explore Ivan Bruschi "casa-museo". Housed in the 13th c. Palazzo del Capitano in Arezzo, the museum displays the antiquarian Ivan Bruschi's eclectic collection, made up of more than 10.000 items coming from all over the world.

È imminente l'apertura di un nuovo museo nel centro di Arezzo. Di fronte alla Pieve cittadina si spalancano al pubblico le porte di un'interessante esposizione organizzata in quello che era il Palazzo del Capitano del popolo. La meravigliosa facciata della Pieve, la Piazza grande a due passi e l'ambientazione suggestiva del palazzo storico nel quale la mostra è stata allestita costituiscono, però, solo la cornice fisica del museo; il contesto nel quale affonda le proprie radici è quello della passione, del commercio antiquario e della Fiera dell'antiquariato di Arezzo della quale Ivan Bruschi, scomparso nel 1996, è stato creatore e animatore.

Il nostro ospite è il vero protagonista del museo: la sua attività antiquaria, l'ampiezza dei suoi interessi e l'incredibile varietà degli oggetti raccolti sono state presupposti ineludibili per chi ha curato la nuova esposizione dei materiali e saranno certamente una chiave di lettura per chi visiterà questa casa-museo.

La nuova sistemazione degli ambienti tenta di rispondere in maniera creativa alla sfida di costituire un vivo ed efficace rapporto tra una galleria d'arte di carattere privato e personale ed una fruizione degli ambienti aperta al pubblico: il lapidario, gli ampi saloni, la cantina, lo studio nel quale Ivan Bruschi si faceva fotografare attorniato dagli oggetti più curiosi portano ancora i segni del gusto di un collezionista incline all'abbinamento curioso e alla creazione di un contesto ricco di rimandi incrociati tra gli elementi che lo compongono. Così, accanto a mobili toscani si potevano trovare sculture di provenienza africana, e manufatti di provenienza asiatica potevano essere accostati a cassette in avorio, mentre parati sacri e tessuti di diverso tipo e provenienza erano sparsi ad arricchire, come tocchi di colore, i diversi ambienti.

Ci troviamo dunque di fronte ad un museo paragonabile a un cristallo sfaccettato: le sfaccettature sono, ovviamente, i diversi insiemi di oggetti che lo compongono, da alcuni oggetti preistorici alle porcellane ottocentesche, passando per i numerosi reperti archeologici di provenienza e collocazione cronologica svariate, le sculture di ogni epoca, i pochi quadri, le suppellettili

ecclesiastiche, gli oggetti di arte extraeuropea etc.; l'aspetto cristallino non può invece essere dovuto che alla natura stessa del suo nume tutelare: Ivan Bruschi era un antiquario, per le sue mani sono sicuramente passati moltissimi oggetti d'arte, ma il museo è capace solamente di "scattare un'istantanea" della sua collezione dandole una struttura definita, immobile, che non le era propria. In questa struttura, per quanto istantanea e parziale, possiamo però osservare un museo che è di idee (quella del collezionismo e dell'antiquariato), di cose, ma anche museo di se stesso, cioè ricostruzione di un percorso originariamente nato per fare mostra di sé ai suoi visitatori ospiti.

Recensione alla mostra *La rinascita di una capitale: Roma 1948-1959*, curata da Maurizio Fagiolo dell'Arco e Claudia Terenzi (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 30 January – 27 May 2002).

«Com'era bella Roma nel 1950» – ricordava con affetto Raffaele La Capria. Era la capitale culturale di un'Italia appena uscita dalla guerra, era una città che cercava di sanare le ferite ancora palpabili delle bombe e di tornare alla normalità. E proprio in quegli anni, così difficili ma così esaltanti, Roma visse un'autentica rinascita, un momento di fervore culturale che l'avrebbe condotta alle soglie della Dolce Vita e del Miracolo Economico.

Raccontare un periodo così intenso non è certo impresa facile, ma la bella mostra al Palazzo delle Esposizioni ci riesce in pieno, coinvolgendo il visitatore in un percorso della memoria a 360 gradi, talvolta un po' caotico, ma senza dubbio efficace. Le immagini più significative di quegli anni si susseguono in un carosello che si snoda, senza soluzione di continuità, per tutto il percorso espositivo, mentre i cinegiornali dell'Istituto Luce raccontano, con la stessa enfasi trionfalistica, l'esodo dei baraccati dalle borgate ai moderni appartamenti, e i fasti del matrimonio del secolo tra Tyron Power e Linda Christian nella chiesa di Santa Francesca Romana. Erano gli anni in cui si potevano incontrare Moravia ed Elsa Morante al caffè Rosati in Via Veneto, e Flaiano con Sandro Penna ed Orson Welles al caffè Greco. Soltanto nel 1947, Maria Bellonci aveva dato l'annuncio della nascita di un nuovo premio letterario: la somma di 200.000 lire era stata messa a disposizione dai fratelli Alberti della ditta Strega, e per ricambiare la cortesia, la Bellonci volle chiamarlo "Premio letterario Strega degli Amici della domenica".

Ma erano anche momenti cruciali per i giovani artisti, protagonisti dell'infuocata querelle tra astratti e figurativi. Tutto era cominciato nel marzo del 1947, quando un manipolo di giovani si riunì intorno alla rivista «Forma», il cui lapidario manifesto recitava «*Noi ci proclamiamo formalisti e marxisti*». Lo sottoscrissero in sette: Carla Accardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo e Giulio Turcato. Furono loro a opporsi alla pittura dell'allora imperante

Guttuso, e la loro polemica si guadagnò gli onori della Galleria Nazionale d'Arte Moderna con la mostra *Arte astratta e concreta in Italia* del 1951. Proprio nello stesso anno, con la nascita del gruppo Origine di Burri, Colla, Capogrossi e Ballotto, Roma diventava, insieme a New York e Parigi, una delle capitali dell'*Informel*. A Piazza del Popolo si vedevano, sempre più di frequente, artisti d'oltreoceano, come Sebastian Matta,

Willem de Kooning e Robert Rauschenberg, che espose per la prima volta in Europa proprio alla galleria L'Obelisco nel 1953, con una personale dal titolo *Scatole e Feticci di Bob Rauschenberg*. Ma in città erano ancora attivi e vivaci protagonisti della scena artistica, anche due grandi pittori della generazione precedente: uno era Giacomo Balla (già Futurballa), riscoperto e apprezzato dai giovani, e l'altro Giorgio de Chirico, presente alla mostra immortalato in una sorprendente fotografia che lo ritrae in compagnia di un giovanissimo Mike Bongiorno alla nota trasmissione *Lascia o Raddoppia*.

Se lo spettacolo di rivista iniziava il suo lento declino con le ultime produzioni di Wanda Osiris e Mario Riva, il cinema viveva una stagione irripetibile. Mentre nel 1949 Ivonne Sanson e Amedeo Nazzari erano i protagonisti del melodrammatico *Catene* di Raffaello Matarazzo, i grandi maestri del Neorealismo continuavano a realizzare un capolavoro dietro l'altro. Nel 1948 De Sica girava *Ladri di biciclette* e, quattro anni più tardi, *Umberto D*, mentre Rossellini, dopo l'incontro con la Bergman, abbandonava la tematica della guerra per passare all'analisi dei sentimenti, con la trilogia costituita da *Stromboli*, *Europa 51* e *Viaggio in Italia*. Intanto Hollywood sbarcava sul Tevere, con Audrey Hepburn e Gregory Peck che girovagavano felici per le strade assolate di Roma, e Ava Gardner che visitava con fedele assiduità l'atelier delle mitiche Sorelle Fontana. E proprio gli abiti delle Fontana, di Schubert e Capucci, insieme agli oggetti di design e ai modernissimi gioielli creati, tra gli altri, da Afro Basaldella e Capogrossi, costituiscono un gustoso e ricco compendio alla già foltissima galleria di fotografie, dipinti e filmati.

« *Com'è bello ogni tanto partire da Roma per poterci ritornare* », amava dire Pannuzio. E anche se rispetto a quegli anni le cose sono parecchio cambiate, come possiamo non condividere la sua opinione?

Recensione a Georges Didi-Huberman, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, Torino: Einaudi, 2001.

Aprire Venere è intitolato l'ultimo originale libro di George Didi-Huberman; il sottotitolo, *nudità, sogno, crudeltà*, ci indica il percorso che compie dal concetto alla carne, dalla nudità algida, impenetrabile della Venere dipinta da Botticelli alla nudità vivida e aperta dell'interna macchina della Venere anatomica della Specola. Spogliato della sua veste letteraria e simbolica, il nudo botticelliano mostra le sue ferite, rivelando la complessità, l'impurità del Rinascimento umanista.

Sulla strada segnata da Aby Warburg, Huberman tenta di sottrarre l'immagine di Venere alle semplificazioni derivate dall'isolamento cui l'hanno costretta le idealizzazioni di tipo letterario, monumentali o metaforiche, volte a «desessualizzare, e disculpare la figura di Venere per rinchiuderla e pietrificarla, proiettandola nell'etere pacificante delle idee».

Restituire a Venere la sua nudità in quanto carne, materia, significa superare la separazione tra forma e desiderio, abbandonare il concetto e recuperare il fenomeno, abbandonare il simbolo e recuperare l'immagine, abbandonare il disegno e recuperare la carne.

La dualità dialettica della *Venere* botticelliana risiede nelle connessioni instaurate, secondo un processo di "complessificazione", con la crudeltà nel taglio praticato nel corpo nudo della donna trafitta dal cavaliere Nastagio degli Onesti che per punirla del suo diniego in eterno la insegue e ogni volta la sventra. È la novella boccaccesca illustrata da Botticelli nelle 4 spalliere dipinte per la camera nuziale di Lucrezia Bini: «e quante volte io la giungo tante con questo stacco, col quale io uccisi me, uccido lei e aprola per ischiena e quel cuor duro e freddo, nel qual mai né amor né pietà poterono entrare, come l'altra interiora insieme, sì come tu vedrai incontente, le caccio di corpo e dolle mangiare a questi cani. Né sta poi grande spazio che ella, sì come la giustizia e la potenza di Dio vuole, come se morta non fosse stata, risurge e da capo incomincia la dolorosa fuga e i cani e io a seguirla».

Ecco dunque la nudità uscire dall'isolamento e dalla centralità impostale dall'estetica idealista, divenire "attrattiva del tagliente", «movimento psichico di attrazione che va da. bellezza corporea (Batticeli orefice di Venere) al sacrificio della bellezza (Batticeli carnefice di Venere)».

Dalla nudità come immagine ossessiva di un desiderio inappagato alla «nudità aperta» della Venere dei Medici, la cera anatomica della Specola smontabile e apribile fin dentro i più segreti recessi: capolavoro di finitezza, colorata in massa a evocare ancor più una presenza vivente, «straordinariamente realistica – con i suoi occhi di vetro, i capelli autentici e la peluria del pube», ad accompagnarci in questo percorso attraverso le pagine fiorentine del diario del viaggio in Italia del marchese De Sade, e letture che vanno da Freud a Bataille e Lacan.

Al di là dei rischi di divagazioni a cui questo testo ci invita, ci pare fondamentale coglierne la valenza polemica e la vena propulsiva dove sostiene una teoria del nudo in arte, o meglio della lettura del nudo in arte, contro quanti (Clark in testa) si sono posti davanti alla nudità di Venere «guardando il concetto e dimenticando il fenomeno», facendo del nudo stesso il rivestimento, la veste, il sostituto di qualcos'altro: veste di disegno, di bellezza ideale, di concetti neoplatonici. Recuperare una fenomenologia della nudità significa riabilitare nei confronti della percezione del nudo «quell'attrazione e desiderio» che Clark invece chiama, per meglio espungerlo dalla sua analisi, "fastidio" o "associazione imbarazzante".

Recensione a Maria Cristina Chiusa, *Parmigianino*,
Milano: Electa, 2001.

Parmigianino, il volume che Maria Cristina Chiusa ha dedicato all'opera di Francesco Mazzola (Parma 1503 – Casalmaggiore 1540), si inserisce in un dibattito che, nell'imminenza del cinquecentenario della nascita dell'artista, si fa sempre più fitto e animato.

La monografia intende dare della produzione pittorica del Parmigianino un'illustrazione globale, tesa a rimarcare il percorso sempre originale, sorretto dalla pratica costante di «non adeguarsi ad altri, ma di adeguarli piuttosto a sé».

L'esposizione, corredata da brevi cenni ai disegni parmigianeschi in relazione diretta con l'opera pittorica, mentre passa del tutto sotto silenzio la produzione incisoria, è articolata in sezioni iconografiche (le narrazioni mitologiche, la ritrattistica, i dipinti di devozionalità sacra), seguite da una presentazione delle recenti accessioni al catalogo dell'artista.

Se da un lato il rifiuto della tradizionale scansione cronologica, motivato dall'idea che non si frappongano cesure rilevanti fra le diverse tappe del fulmineo percorso biografico-artistico del Parmigianino, finisce spesso per appesantire il testo reso ad un tempo frammentario e ripetitivo nella ricostruzione della scena in cui fu attivo l'artista, dall'altro la convinzione espressa nell'introduzione che l'artista dispieghi un diverso fare nei vari generi pittorici, è palesemente contraddetta dai numerosi parallelismi tra la ritrattistica e le "istorie" istituiti dalla studiosa, che tra la produzione sacra e quella mitologica finisce per individuare un'affinità profonda fondata su un costante sincretismo di elementi classico-pagani e cristiani.

A un tentativo apprezzabile ma sommario di inquadrare l'indagine dell'opera parmigianesca nell'ambito di una più generale riflessione sulla maniera, la specialista unisce lo sforzo di ricostruire il contesto culturale dell'artista, in particolare attraverso incursioni, inevitabilmente di valore episodico, nell'universo nebuloso dell'umanesimo parmense, che attende ancora un'adeguata ricognizione storica. L'inserimento dell'artista nei ranghi di una cinquecentesca «cultura della

differenza», eterodossa e frondista, inquieta e sensibile alla problematica religiosa, appare quindi plausibile ma non chiaramente documentabile, mentre persuade la cautela circa le presunte pratiche alchemiche tradizionalmente ascritte al Parmigianino.

Il catalogo, che ad un modesto sviluppo delle problematiche iconografiche oppone una viva attenzione allo stile, alle morfologie, alle tecniche, fornisce una lettura e una sistemazione cronologica delle opere spesso convincenti, nonostante l'attenzione fluttuante alla recente letteratura, soprattutto anglosassone, anche in merito a importanti ritrovamenti documentari. Piuttosto deludente risulta il capitolo sulle nuove acquisizioni, dove, accanto alla presentazione - non pienamente convincente nella lettura iconografica - del bellissimo *Ritratto* su tavola di collezione privata già reso noto dalla stessa autrice nel 1999, stupisce la pubblicazione della *Testa d'angelo* della collezione londinese Derek Johns, per la quale, a giudicare dalla riproduzione, non sembra in alcun modo di poter accettare l'autografia. A maggior ragione spiace trovare, accanto a motivate espunzioni dal catalogo parmigianinesco, giudizi affrettati e sconvenientemente trancianti su alcune ragionate proposte della critica recente, fino allo sconcertante silenzio sul ritratto di un cavaliere dell'Ordine di Malta pubblicato da D. Ekserdjian come *Ritratto di Niccolò Vespucci* («Apollo» 460, 2000), tanto più perspicuo in quanto l'autrice mette in relazione con il *Ritratto* da lei presentato nel 1999 il disegno moscovita connesso invece da Ekserdjian al ritratto del *Vespucci*.

Prezioso, per la pubblicazione di inediti e la segnalazione di una bibliografia poco nota, oltre che per l'acribia e l'affidabilità, è il regesto dei documenti curato da Marzio Dall'Acqua, che fa il punto sugli aspetti documentati dei periodi parmigiani dell'artista, aggiornando ed emendando il lavoro ormai datato di A. Ottaviano Quintavalle (1848).

Report della Conferenza *Materiali e tecniche nella pittura murale del Quattrocento. Storia dell'arte, indagini diagnostiche e restauro verso una nuova prospettiva di ricerca* (Università di Roma "Sapienza", 20-22 febbraio 2002).

In un affollato Odèion del Museo di arte classica dell'Università "La Sapienza" di Roma, si è tenuto, dal 20 al 22 febbraio scorsi, il convegno dedicato a *Materiali e tecniche nella pittura murale del Quattrocento. Storia dell'arte, indagini diagnostiche e restauro. Verso una nuova prospettiva di ricerca*. Tre giorni fitti di interventi e relazioni, con l'ambizione di tentare un bilancio degli ultimi venticinque anni di restauri di affreschi del Quattrocento in Italia. Non solo affreschi, in verità, ché prima e fondamentale acquisizione del convegno, ove mai ve ne fosse ancora bisogno, è stata di evidenziare a chiare lettere, e dimostrare con un'ampia casistica, che la libertà di sperimentazioni tecniche, e la varietà di materiali impiegati, furono, nella pittura murale, non meno sorprendenti che nella coeva pittura su tavola.

L'organizzazione ha coinvolto l'ENEA, la Scuola di specializzazione in Storia dell'arte dell'Università "La Sapienza", la Soprintendenza ai Beni Artistici di Roma, l'Istituto Centrale per il Restauro di Roma, l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze e i Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie. Un insieme di istituzioni e di competenze che rende di per sé conto della vastità e della complessità della materia trattata; anche, in prospettiva, un auspicio di fattiva, sinergica collaborazione tra chimici, restauratori, storici dell'arte, tra istituzioni pubbliche e operatori privati, tra antiche tradizioni e nuove tecnologie - come ha chiarito la relazione di aperture di Marisa Dalai Emiliani.

Per mettere insieme, confrontare, consultare la messe dei dati raccolti, stato necessario approntare un modello schedografico dettagliato e flessibile, che combinasse cioè massimo di completezza informative con un adeguato margine di libertà interpretative (M. Cardinali). Ne danno testimonianza i quattro, utilissimi, volumi di schede analitiche forniti in *preprint*. Il modello di scheda, come ha mostrato Vincenza Ferrara, è stato pensato anche per l'archiviazione informatica, che potrebbe trovare una collocazione finale in rete.

Nel riconoscere le potenzialità delle indagini scientifiche preliminari, Ulderico Santamaria ha messo in guardia sui rischi di un loro abuso, ricordando un vecchio monito di Michele Cordaro. Sullo studio delle fonti hanno invece spostato l'attenzione Mara Nimmo, Paolo Bensi e Laura Andreani. L'una affrontando problema dei lessici tecnici, delle oscillazioni storiche dei lemmi e della necessità di pervenire ad un "dizionario" tecnico unificato a livello europeo. Il secondo notando le apparenti "anomalie", ai nostri orecchi, come il final "temperare" di cui parla Cennino (legante o rinforzo?), o l'uso dell'"olio" su muro (L. B. Alberti - use che sarà condannato da Vasari), per non dire della dizione sibillina, in alcuni contratti, di pitture murali "in fresco ad olio". La Andreani, infine, delineando le tipologie delle fonti archivistiche.

Del gran numero di casi presentati è possibile qui dare solo un accenno d'insieme: con una divisione di comodo in tre generazioni, il convegno ha cercato di fornire una mappatura dell'intero secolo anche a livello geografico, dal *Trionfo della Morte* di Palermo e della *Dormitio Virginis* della Cattolica di Stilo, in Calabria, al ciclo della Parrocchiale di Elva (Cuneo) di Hans Clemer e a quelli di Gianfrancesco da Tolmezzo in Friuli; per finire con i cantieri romani e umbri di Pinturicchio e della sua bottega.

Difficile, ma doveroso, provare a tirare le somme complessive: Mauro Matteini ha ipotizzato un tripartizione tra 1. *frescanti* "ortodossi"; 2. *muralisti* basati su tecniche "altre" (tempere, colle, ecc.); 3. decoratori intermedi tra le due posizioni. Maria Grazia Albertini Ottolenghi ha proposto una distinzione di tipo stilistico-geografico: da un lato i pittori fiorentini, amanti del buon fresco, con il relativo corredo di sinopie, incisioni sull'intonaco, disegni preparatori, e più o meno meno limitate aggiunte a secco; dall'altro i pittori di ambito culturale integralmente o parzialmente "gotico-internazionale", che pur conoscendo la tecnica a fresco mostrarono una preferenza per le tecniche della pittura su tavola, con gusto polimaterico. Così si va dai "puristi" Masaccio e Piero (che nelle *Storie della Vera Croce* di Arezzo riservò un tocco di doratura alla sola aureola della Vergine), ai "polimateristi" come Gentile da Fabriano in Palazzo Trinci a Foligno o gli Zavattari nel Duomo di Monza, passando per versatili "intermedi" come Benozzo e Masolino. Ma il dato di fatto che emerge con più evidenza è l'impossibilità di classificazioni troppo nette. Andrea Mantegna nella Camera degli Sposi dipinse salomonicamente la parete della *Corte* per metà a fresco, per metà a secco. Nel convento di S. Marco l'Angelico eseguì a secco la *Madonna delle ombre*, unica eccezione nell'intero ciclo: con franchezza Giorgio Bonsanti ha ribadito la nostra incapacità a darcene una spiegazione. La tecnica era per l'artista - non solo per l'Angelico, ci sentiamo di dire - lo strumento, non il fine, e come tale, liberamente, adoperava.

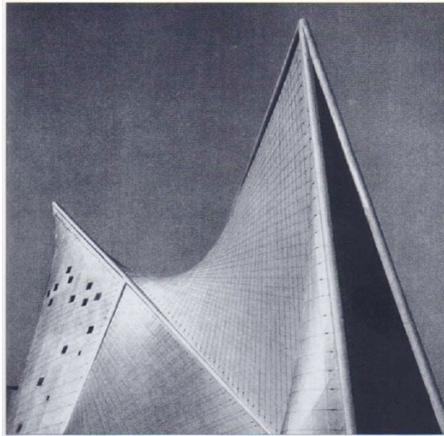


Fig. 1 - Il Padiglione Philips.

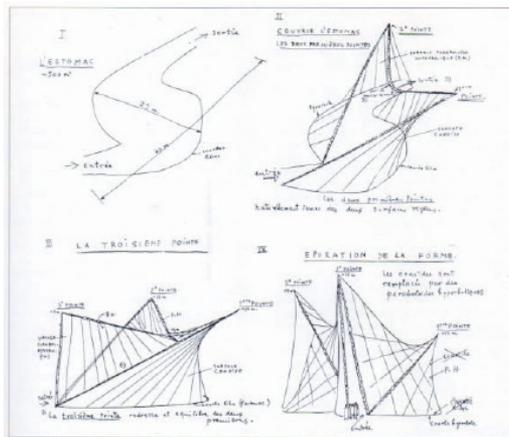


Fig. 2 - Il Padiglione Philips: fasi evolutive della progettazione in un disegno di Iannis Xenakakis.

Fig. 1: Il Padiglione Philips, Bruxelles 1957.

Fig. 2: Schizzi preparatori del Padiglione Philips.



19. PAOLO DI GIOVANNI FEI (restaurato di Joni),
"Madonna col Bambino", tavola, Milano, Brera.



20. ICILIO FEDERICO JONI, "Madonna col Bambino",
tavola, 1925, 8 cm x 12 cm, galleria d'arte.

Fig. 1: Paolo di Giovanni Fei (restauro di Joni), *Madonna col Bambino*, Milano, Brera.

Fig. 2: Icilio Federico Joni, *Madonna col Bambino*, già Londra, Christie's.



Fig. 1: Ivan Bruschi nella sua casa-museo.

Fig. 2: Un ambiente della casa di Ivan Bruschi ad Arezzo.



Fig. 1: Foto del catalogo Skira, Roma, Palazzo delle Esposizioni.

Fig. 2: Foto del catalogo Skira, Roma, Palazzo delle Esposizioni.

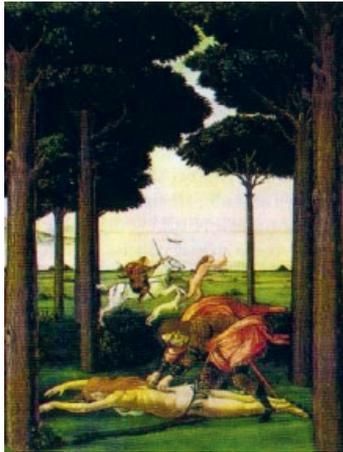


Fig. 1: S. Botticelli, *Nascita di Venere*, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Fig. 2: S. Botticelli, *La novella di Nastagio degli Onesti (II, Part.)*, Madrid, Museo del Prado.

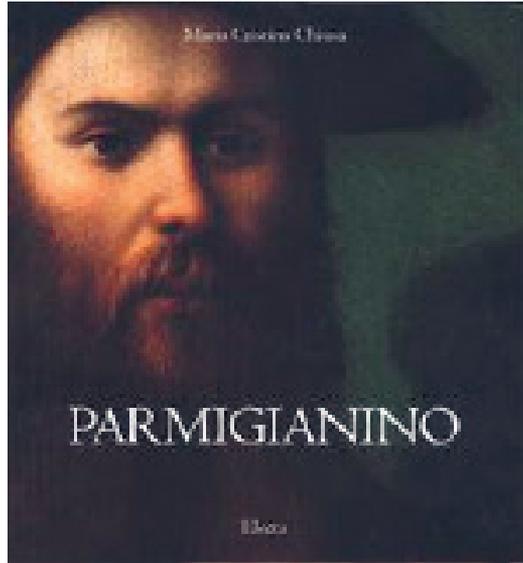


Fig. 1: Maria Cristina Chiusa, *Parmigianino*, Electa, Milano 2001.



Fig. 1: Beato Angelico, *Madonna delle ombre*, Firenze, Convento di S. Marco.