



Predella

Chiara Balbarini

journal of visual arts

Predella journal of visual arts, n°8, 2004



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

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

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

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

Art critic, philosopher, politician: Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987) has been all of these things. Perhaps it was because of the variety of his interests that it has always been difficult to frame his figure. The University of Cassino hosted a series of meetings aimed at unraveling the skein on Ragghianti, both as an intellectual and as a human being. Art critic, philosopher, politician: Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987) has been all of these things. Perhaps it was because of the variety of his interests that it has always been difficult to frame his figure. The University of Cassino hosted a series of meetings aimed at unraveling the skein on Ragghianti, both as an intellectual and as a human being.

Federico Zeri, tra le molte sue doti, era e rimarrà celebre per quel suo stile asciutto e per la repentina lucidità di alcune sue affermazioni. Una delle più pregnanti fu sicuramente quella con la quale qualificò, commemorandone la scomparsa, Carlo Ludovico Ragghianti: genio emarginato. Un'emarginazione dovuta ad una sinergia di fattori diversi, purtroppo in alcuni casi, come spesso occorre, non attinenti problematiche o divergenze di ordine scientifico; ma si trattò di un'emarginazione profonda, effettiva, quasi una Entfremdung, il cui retaggio filtra fino ai nostri giorni, ad oltre quindici anni dalla scomparsa. Un isolamento che stride con la connotazione di genio che Zeri aveva cucito addosso a Ragghianti e che certo ad oggi non teme smentite di sorta.

Nella straordinaria ampiezza di interessi è possibile riconoscere, in ultima analisi, la qualità prima di Ragghianti. Ma forse proprio questa molteplicità di ambiti di ricerca ha reso più ardua l'individuazione del metodo che stava alla base di ogni singolo scandaglio critico di Ragghianti, di quel primum movens in grado di ribaltare radicalmente quadri interpretativi comunemente acquisiti (si trattasse di Mondrian o della pittura pompeiana), spesso superficialmente e passivamente individuato nell'adesione alla filosofia crociana, ignorando invece la radicale svolta nel pensiero dello studioso collocabile ai primi anni cinquanta, nonché la sua continua e profonda evoluzione. Dalla difficoltà di ridurre ad uno schema classificatorio l'intensità di questa ricerca intellettuale può essere discesa tanta parte di quei disagi di natura intellettuale, percettiva, che ancora oggi rendono difficoltoso il considerare l'opera di Ragghianti. Ogni sua singola pagina esula dalla trattazione tematica specifica per ampliarsi su orizzonti inaspettati; Ragghianti ha il pregio di mostrare delle strade lunghissime, non battute e soprattutto senza traguardo. Ciò rende i suoi scritti un monumento ancora vivo, capace di

prescindere dal singolo dato fattuale, che lega alla contingenza, e di sollevarsi a sistema metodologico originale fino ad arrivare a costituire uno dei contributi fondamentali - perché innovativi e se si vuole anche difficilmente riconducibili ad esperienze pregresse in ambito storico-artistico - alla scienza della visione di tutto il Novecento.

Un convegno organizzato nei giorni 21-23 ottobre 2002 da Raffaele Bruno, all'interno dell'attività del laboratorio di filosofia dell'Università di Cassino, ha dato la possibilità di approfondire numerose sfere applicative del pensiero di Raghianti, sì come ha permesso di analizzare di nuovo alcune sue vicende biografiche, due ambiti che non vanno mai disgiunti nello studio di questo personaggio. Ripartendo le giornate del convegno in sezioni di lavoro a carattere tematico - la critica, le arti figurative, il problema del museo, la cultura e la politica -, il convegno è riuscito a proporre nuovi spunti di riflessione, che hanno arricchito specialmente i momenti di dibattito susseguenti le singole relazioni, rimettendo in circolo acquisizioni, anche metodologiche, per lo più neglette, ma di cui sarebbe opportuno vagliare nuovamente la non sopita operatività. Fondamentale, in questi frangenti, la testimonianza di molti degli allievi o collaboratori di Raghianti presenti in qualità di relatori al convegno (Baldini, Caleca, Dalli Regoli, Pierotti, Testi Cristiani, Zanobini, per citarne solo alcuni), in prima persona capaci di far fronte alle molte sollecitazioni emerse dalla discussione e soprattutto spesso in grado di arginare con sano pragmatismo quel senso di spregiudicata deriva interpretativa che in qualche occasione si era trascinata fino a forzare i confini del pensiero di Raghianti stesso.

Un'iniziativa pregevole, dunque, che, se sommata alla ormai decennale attività delle due più importanti istituzioni fondate da Raghianti, l'Università Internazionale dell'Arte di Firenze e la Fondazione Raghianti di Lucca - alla cui cura si deve la mostra a carattere documentario allestita nella sede del convegno ed aperta al pubblico durante la sessione dei lavori - denota un tentativo concreto di porre rimedio a quell'incontestabile emarginazione cui Zeri aveva fatto riferimento. Importanti segnali erano arrivati anche da Pisa - da cui Carlo Ludovico Raghianti, a partire dai primi anni settanta, era stato e si era volutamente allontanato - con l'importante mostra sulla collezione di Sebastiano Timpanaro, nella cui realizzazione così come nel catalogo, emerge chiaramente il riconoscimento di alcune fondamentali aperture di Raghianti su ambiti di ricerca non frequentati, di cui è oggi possibile proporre una nuova meditazione ed una proficua prosecuzione. Ma a ben vedere, ponendosi in una prospettiva più generale, la pregevole iniziativa dell'Università di Cassino occupa un proprio rilevante spazio all'interno di tutta una serie di iniziative che recentemente sono

state promosse con l'obiettivo di illuminare il pensiero dei grandi storici dell'arte italiani della generazione post-adolfoventuriana: dal convegno Giulio Carlo Argan. Progetto e destino dell'arte, tenuto a Roma dal 26 al 28 febbraio, alla mostra Da Renoir a De Staël. Roberto Longhi ed il moderno, attualmente in corso a Ravenna.

Che spetti poi a nuove generazioni di intellettuali di sondare, vagliare ed in un certo senso ripercorrere i sentieri spesso così tortuosi di questi grandi maestri è cosa ad un certo punto persino naturale, soprattutto per coloro che ne hanno ricevuta luce per interposte persone, a cui va il merito - contingente e biografico ancor prima che critico - della iniziale elaborazione e trasmissione di così tanti dati e suggestioni.

Altrimenti, a vederla con Füssli, ci troveremmo ridotti a piangere al fianco di enormi e disarticolate rovine, simbolo di un dialogo lacunoso ed interrotto.

The relationship between Parmigianino and alchemy has aroused the curiosity of many people, starting with the artists' biographer Giorgio Vasari. The article analyzes how an exhibition in Casalmaggiore tackled this particular aspect of the painter's life.

Di Francesco Mazzola detto il Parmigianino, Giorgio Vasari, nelle due edizioni delle *Vite*, offrì un vivido profilo biografico giocato sul contrasto tra il successo degli anni giovanili ed il declino dell'ultimo periodo, quando l'artista esasperò con le continue dilazioni i committenti della chiesa parmense di Santa Maria della Steccata. A conclusione della vicenda il pittore subì la carcerazione per inadempienza, seguita nel 1539, pochi mesi prima della morte, dalla fuga a Casalmaggiore (Cremona).

Tra le ragioni di questa parabola discendente Vasari indicò la rovinosa passione maturata dall'artista per l'alchimia, suscitando la viva protesta del trattatista contemporaneo Lodovico Dolce. Dato che il confronto tra i due autori non fornisce elementi conclusivi, sull'argomento si è sviluppato un intenso dibattito, fitto di congetture dettate dall'aura di anticipato "maledettismo" associata all'artista, come l'idea che Parmigianino sia stato ucciso dai vapori nocivi prodotti durante gli esperimenti alchemici.

Poco di questa vicenda critica emerge dalla visita della mostra su *Parmigianino e il Manierismo europeo*: la pratica dell'alchimia, allestita a Casalmaggiore presso il Centro culturale Santa Chiara (9 febbraio - 15 maggio 2003, catalogo Silvana Editoriale). L'esposizione, curata da Sylvia Ferino-Pagden, intende illustrare il carattere dell'alchimia nell'Europa dei secoli XVI e XVII, il periodo trascorso da Parmigianino a Casalmaggiore ed il suo rapporto con l'alchimia, principalmente attraverso una selezione di libri antichi, dipinti ed incisioni, accompagnata da un'ipotetica ricostruzione di un antico laboratorio d'alchimista.

Spiace la brevità dell'apparato didattico, che probabilmente risente della sussidiarietà dell'appuntamento casalese rispetto al grande evento espositivo organizzato a Parma dal Comitato per le Celebrazioni del V Centenario della nascita del Parmigianino. Fermo restando il valore degli oggetti esposti, si stenta a credere che il visitatore non informato possa giovare dell'allestimento; neppure il catalogo,

d'altra parte, soddisfa tutte le curiosità. L'indagine della personalità di Parmigianino in relazione con la questione dell'alchimia merita un approfondimento, come la definizione dell'esatta natura della disciplina, che ad un aspetto protochimico affiancava elementi irriducibili ai canoni della scienza moderna. La mostra casalese, infatti, asseconda la tendenza diffusa negli studi sull'alchimia a dilatare il corpus degli scritti e delle immagini alchemiche fino ad includere rappresentazioni allegoriche non riconducibili all'ars alchemica propriamente intesa. Il problema del rapporto di Parmigianino con l'alchimia, in definitiva, attende ancora un chiarimento.

The article reflects briefly on the dangerous situation of the Italian policies regarding cultural heritage, in which the economic value seems to matter more than the intrinsic one. In order to face this serious issue an online initiative was born, supported by key intellectual figures.

www.patrimoniosos.it, "sito di servizio" in rete dal 23 novembre 2002, è nato sull'onda delle preoccupazioni suscitate dall'approvazione, lo scorso giugno, della legge 112 sulla Patrimonio Spa. Fu allora - ed è tuttora - fortissima la sensazione che la legge nascondesse la volontà di trasformare un patrimonio comune, di tutti, in un patrimonio privato, di pochi, e che sancisse definitivamente l'idea di una preminenza del valore venale contingente dei nostri beni culturali rispetto ai più alti e duraturi valori simbolici nei quali si sono riconosciute, si riconoscono e, speriamo, si riconosceranno in futuro generazioni di italiani. Nel luglio un nostro appello, indirizzato alle massime autorità dello Stato e firmato da più di 2300 persone, rimase inascoltato. Il silenzio con cui fu accolta questa mobilitazione ci indusse ad una riflessione sulle modalità della protesta e sull'opportunità di non limitarsi ad un semplice (e forse sterile) appello. Nel frattempo si erano verificati ulteriori, preoccupanti episodi:

- ad agosto, era stato pubblicato l'elenco dei beni immobili di proprietà dello Stato appartenenti al patrimonio indisponibile e disponibile, che per quanto non legato direttamente alla legge di giugno (ma a quella, citata, del novembre 2001), comunque si ispira alla stessa linea politica.

- ad ottobre, a ribadire la reale volontà del Governo, era stato bocciato un progetto di legge presentato da varie componenti della sinistra (Ripamonti, Del Turco, Giovannelli) per emendare il famigerato art. 7 della legge 112

- contemporaneamente si era diffusa una maggior sensibilità nei confronti di questi problemi grazie anche alla pubblicazione dei saggi di Silvia Dell'Orso e di Salvatore Settis, prima, e di Roberta Cappelli e dello stesso ministro dei Beni Culturali, Giuliano Urbani, poi.

Di fronte a questa situazione, ci è sembrato utile creare un sito che fosse contemporaneamente raccolta di materiali, luogo di interventi ed osservatorio della situazione: raccolta di materiali (leggi, stampa quotidiana e periodica, comunicati di associazioni e partiti), per dare gli strumenti migliori per conoscere e ca-

pire l'evolversi della situazione; luogo di interventi, per raccogliere e diffondere i pareri dei vari specialisti (giuristi, archeologi, storici dell'arte, politici ecc.); infine, osservatorio sui beni in pericolo. In questo ambito ci è sembrato di primaria importanza mettere a disposizione il fitto e criptico elenco pubblicato in agosto dall'Agenzia del Demanio, che in più di 800 pagine, censisce e individua una valutazione di immobili del patrimonio disponibile ed indisponibile dello Stato. Prima consultabile solo su supporto cartaceo, è ora accessibile dal sito, in modo che ogni cittadino, a livello locale, possa verificare di quali immobili si tratti ed operare una sorta di capillare vigilanza.

Il successo che ha registrato l'iniziativa (al 15 aprile, 48150 accessi e 710 iscritti alla mailing list) ci spinge a continuare in un lavoro che è molto impegnativo. Infatti, il sito non è legato ad istituzioni o associazioni; ma è nato e cresce grazie all'attività di volontariato.

L'interesse di studenti e giovani studiosi, che hanno firmato in massa l'appello e collaborano fornendo informazioni e contribuendo all'immissione dei dati, ci appare un dato estremamente positivo. Altrettanto confortante è vedere che proprio da specializzandi e dottorandi di storia dell'arte viene anche una sollecitazione all'approfondimento; in questo ambito a Udine, l'associazione Maiè (laureati del corso in conservazione dell'ateneo friulano) organizza con il contributo del Dipartimento di storia e tutela dei beni culturali e della Scuola di Specializzazione per il 27 ed il 28 maggio un incontro sui nuovi problemi nella gestione del patrimonio artistico, cui parteciperanno giuristi, economisti e storici dell'arte (A. Emiliani, G. Losavio, G. Volpe, S. Settis, ecc.).

*How can a book turn into images? A group of contemporary artists tried to answer this question through the exhibition *Le città in/visibili* held in Milan, where the visual imaginary of the renowned novel by Italo Calvino comes to life.*

Il libro prediletto è un oggetto che, se siamo lettori passionali, è sottoposto alla lettura come atto profanatore. Come in vecchie pantofole cerchiamo tra le pagine una tana per le ore buie di pomeriggi piovosi. Il libro-rifugio viene maltrattato: la rilettura comporta squinternamenti, sgualciture e alle volte personalizzazioni cromatiche. Questa trasformazione di un oggetto anonimo in qualcosa che ci appartiene coinvolge l'esteriorità del libro, ma determina anche una trasformazione profonda. Le parole si fanno immagini che rivediamo ogni volta andiamo alla ricerca, tra le pieghe del libro amato, di conforto. Questi sono i luoghi della lettura: effigie di ciò che il tessuto verbale suggerisce. Tale repertorio iconico spesso subisce delle cocenti delusioni: la visualizzazione interiore difficilmente coincide con l'oggettivazione altrui o deve ammettere come regola che ciascuno vede cose diverse e che forse ogni trasposizione offre l'occasione di percorrere i corridoi immaginifici di altri, che si sovrappongono ai nostri, lasciando emergere i contatti e le divergenze possibili.

Ne ho avuto prova visitando la mostra allestita dalla Triennale in occasione del trentennale delle Città invisibili (mio libro prediletto): *Le città in/visibili* (Milano, 5 novembre 2002 –9 marzo 2003).

Questa visione in filigrana mi ha colta alla prima installazione, rilettura di Studio Azzurro della città di Bauci: immagini rotolanti su di una gradinata scivolano al ritmo di una voce che scandisce il testo: "Chi va a Bauci non riesce a vederla ed è arrivato...Ci si sale con scalette". Riesco solo a percepire con stridore sottile la parola: scalette. Per me Bauci si condensa in un oggetto: sottili scalette di corda. Quest'immagine mentale cozza con la scala bianca troppo robusta per corrispondere all'evanescenza che Bauci suscita nella mia mente. Ma il viaggio nell'universo di altre letture è solo alla prima tappa.

Seconda stazione: Armilla architettura aerea di tubature alle quali Mimmo Paladino, autore di questa foresta idraulica, ha appeso dorate scarpine: impronte delle naiadi padrone della città. Lo ammetto, benché estasiata dal luogo rarefatto

e acquatico, sento un'assenza; al nome Armilla nella mia mente si innescano cori di sirene: "... al mattino si sentono cantare", intorno tutto tace.

Saltello tra le undici città e passo a Zobeide. La scrittura calviniana è un labirinto: si procede col fiato sospeso, senza scorgere una meta e poi un tuffo e si giunge dove l'autore vuole arrivare: epifania inattesa. Sensazioni che ricostruisce l'installazione di Marco Pozzi: un dedalo dalle pareti di velluto blu che lungo sentieri di borotalco conduce fino al miraggio sul quale la città è edificata.

Giungo a una delle città preferite: Cloe, città degli sguardi possibili, delle relazioni mancate. Nella mia mente è una giostra su cui inseguirsi invano, nella fantasia di Giuseppe Piccioni è un centro commerciale, scale mobili trascinano uomini e donne in direzioni opposte, realizzano l'utopia di Cloe dove "si consumano incontri, senza che ci si sfiori con un dito". Cloe, megastore di sogni mai consumati, sottrae alla compromissione delle relazioni, anatema che pende su di un'umanità in marcia per le vie dello shopping, consapevole che "se uomini e donne cominciassero a vivere i loro sogni, la giostra delle fantasie si fermerebbe".

Il luna-park di letture si esaurisce, ma dietro un tendone: gabbie con anatre, galline, maialini. Fedora, museo di sfere di cristallo, è divenuta un circo di campagna. Guardando nei globi di vetro calviniani Gaetano Pesce ha visto La fattoria degli animali. Ma questo piccolo microcosmo, allegoria di fallimentari società ideali macchiate del peccato della perfezione, è reale, di carne e odore e versi di galli impazziti.

Lascio la sala scoraggiata dalla maleodorante società-utopica: tutto è lecito all'arte quando rilegge altra arte e le dona una vita nuova; ben vengano le creazioni di creazioni, ma liberate gli animali.

The Manet-Velázquez exhibition in Paris was the perfect occasion to revisit the close relationship between Spanish painters and French artists and intellectuals along most part of the eighteenth century, and to discuss to which extent the former were an inspiration for the latter.

È il 1809 quando il pittore-mercante d'arte Jean-Baptiste Le Brun scrive: "L'Espagne est une mine de richesses de l'art", affermazione per noi scontata, quasi banale, ma non per il pubblico francese di allora che dell'arte spagnola sapeva poco o nulla. Le Brun, spinto dal desiderio di conoscere e far conoscere maestri ignoti, aveva viaggiato in Spagna, scoprendo dei capolavori; mosso dalla volontà di "arracher de l'oubli plusieurs maitres célèbres qui sont inconnus de tout ce qui n'est pas l'Espagne", aveva deciso di pubblicare un testo, corredato di incisioni, che divulgasse le sue "scoperte". Pungolato da una vorace curiosità, ossessionato dalla mania dell'inedito, Le Brun fu fra gli assertori più agguerriti del valore dell'originalità, della necessità di ampliare il gusto del pubblico, di proporre agli artisti nuovi modelli cui ispirarsi. Non è un caso che nel 1795 egli scrisse un libello in cui metteva in discussione la validità del modello tradizionale di insegnamento dell'arte: poiché necessariamente il maestro esercita un potere di coercizione sull'allievo imponendogli di imitare se stesso e i suoi modelli, l'unico modo affinché il genio personale del pittore-apprendista germogli spontaneamente è lasciarlo libero di scegliere i modelli a lui più consoni.

Riscoperte del gusto (Haskell docet) e rivendicazione dell'originalità: un'accoppiata che si afferma nel delicato periodo rivoluzionario-napoleonico e che già contiene fermenti delle estetiche romantiche. Non è un caso che a mano a mano che opere spagnole entravano in Francia o con le spoliazioni napoleoniche (1812), o con l'incremento di collezioni come quella di Luigi Filippo d'Orléans, alcuni artisti si lasciassero sedurre da questi nuovi modelli (è inutile sottolineare, come aveva fatto Haskell, che al cambiamento del gusto contribuì la rinnovata disponibilità offerta dai musei di vedere nello stesso luogo tante opere diverse tra loro). Così come non è un caso che furono proprio artisti e scrittori "romantici" a esaltare negli spagnoli qualità che non avrebbero mai ritrovato in geni luminari del classicismo come Poussin o Raffaello. Nel 1846 Théophile Gautier, sottolineando che l'arte di Velázquez non "relève en rien de l'antiquité", la definiva "romantique

dans toute l'acception du mot". Ecco così che pittori come Chasseriau o Ziegler svilupparono un "ingrismo" nero ispirandosi a Ribera e Zurbaran. Se Gautier vedeva nella pittura spagnola quell'ascetismo morboso che la sua penna sapeva tanto ben evocare, altri potevano, ben diversamente, riconoscerci un sano naturalismo. E' il caso di Courbet, che Champfleury (1848) paragonava spesso a maestri spagnoli. Apprezzare questi ultimi aveva per il pittore un significato anticlassicista e anti-accademico; lo rivela questa frase irrisoria che si conclude con una risata scanzonata: "Ribera, Zurbaràn, et surtout Velázquez, je les admire (...). Quant à Monsieur Raphael, il a fait sans doute des portraits intéressants, mais je ne trouve dans ses tableaux aucune pensée. C'est probablement pour cela que nos prétendus idéalistes l'adorent. L'idéal !Oh!oh!oh! ah!ah!ah! Quelle balançoire! Oh !oh!oh!ah!ah!ah!ah!".

Facciamo un passo avanti. E' il 14 settembre 1865 quando Manet scrive a Baudelaire: "Enfin, mon cher, je connais Velázquez et vous déclare qu'il est le plus grand peintre qu'il y ait jamais eu; j'ai vu à Madrid 30 ou 40 toiles de lui, portraits ou tableaux, qui sont tous des chefs-d'oeuvre ; il vaut plus que sa réputation et à lui seul la fatigue et les déboires impossibles à éviter dans un voyage en Espagne, J'ai vu de Goya de choses très intéressantes... ". Il 1865 è infatti l'anno in cui il pittore, già precedentemente attratto da temi spagnoli, si reca finalmente in Spagna. Da questa data in poi, la pittura spagnola, e Velázquez in particolare, costituiscono per Manet una fonte di ispirazione ancora più forte che in passato. Per convincersene basta solo paragonare il buffone Pablo de Valladolid di Velázquez (Madrid, Prado) con l'Attore tragico Rouvière nel ruolo di Amleto di Manet: del tutto simile l'impostazione della figura, simile lo sfondo neutro su cui si accampa il protagonista, simile la pennellata che stende spesse, dense ed essenziali masse di colore. È chiaro che Manet riconosceva in Velázquez un punto di riferimento proprio per le ricerche che faceva sul colore.

Tante parole per spiegare somiglianze, relazioni che riguardano il mondo della pittura...Ma il confronto visivo tra due dipinti funziona molto di più di quello verbale!Ecco allora il senso, l'importanza della mostra "Manet-Velázquez. La manière espagnole au XIX siècle", ospitata prima al Musée d'Orsay e ora al Metropolitan Museum di New York. Mostra intelligente ed esemplare perché permette al visitatore più inesperto di cogliere tutta la portata della riscoperta dei maestri spagnoli nella pittura francese dell'800. Vedere a pochi metri di distanza il Pablo di Velázquez e l'Attore di Manet è un'esperienza visiva incredibilmente ricca e significativa. L'accostamento di opere spagnole visibili nel XIX secolo in Francia e di copie di questi dipinti eseguite da pittori come Chasseriau, Manet, Moreau... è estremamente efficace: anche un turista giapponese non munito di guida può

capire...a meno che non abbia problemi di vista. La straordinaria sezione dedicata a Manet - con opere altissime come i due Filosofi di Chicago - trasmette in maniera del tutto convincente l'importanza che per il pittore ebbero i maestri spagnoli. Ne viene fuori una nuova immagine della pittura francese del XIX secolo: non un'arte prettamente e tipicamente "francese", ma un'arte che ha saputo trarre feconda ispirazione da una tradizione pittorica del tutto diversa dalla propria.

Tom Thomson (1877-1917), icona dell'arte canadese: una retrospettiva itinerante

The article describes the traveling exhibition centered on the Canadian painter Thomas Thomson. Hosted in the most important museums and art galleries of Canada, the exhibition tries to cover the entire life of the artist and to present all the different techniques that he adopted in his artistic production.

A Thomas Thomson, figura simbolo della giovane arte canadese, viene tributata, dopo più di trent'anni dalle ultime grandi retrospettive, una nuova esposizione monografica, curata dalla Art Gallery of Ontario di Toronto e dalla National Gallery of Canada di Ottawa e destinata ad impreziosire - tra il giugno 2002 ed il dicembre 2003 - alcune tra le principali istituzioni artistiche del paese, da Ottawa a Vancouver, da Quebec a Toronto, a Winnipeg. Coordinata da Charles C. Hill, con il contributo di Andrew Hunter, Joan Murray e Dennis Reid, l'esposizione recepisce i più recenti studi dedicati all'artista, il cui operato viene analizzato secondo un approccio che suggerisce nuove chiavi interpretative di una produzione fortemente influenzata da una personalità "vagabonda", la cui arte vive in simbiosi con gli spazi sconfinati e con la natura incontaminata tipici della provincia dell'Ontario.

La mostra ripercorre la vita artistica di Thomson, scandita per aree tematiche, più che cadenzata sul piano cronologico: dagli inizi della sua attività pittorica al periodo giovanile della grafica, fino a giungere ad una accurata analisi delle molteplici tecniche pittoriche utilizzate.

Le prime sale sono dedicate alla sezione più ampia ed articolata della mostra, che comprende un centinaio di schizzi e di pitture paesaggistiche datati a partire dal 1911 (anno degli esordi pittorici). Colpisce il visitatore l'evoluzione che si dipana dalla rappresentazione delle prime gite in canoa, come *The Canoe, spring or fall* (1912), fino ad arrivare ai più raffinati giochi cromatici delle tele del 1914, anno cruciale nella vita di Thomson, che deciderà allora di dedicarsi a tempo pieno alla pittura. Le fredde stagioni invernali, soggetto di *Chill November* o anche di *The Jack Pine*, opera emblematica dell'intero percorso espositivo (1915, National Gallery of Canada), sono raffigurate come paesaggi densi di atmosfera, permeati di quel senso panico della natura che permette all'artista di percepire i continui cambiamenti di luce e di sfumature del cielo. Anche nel paesaggio nevoso *In Algonkin Park* (fine del 1914), sono mirabilmente svelati i riflessi dei rari raggi luminosi sulla neve.

Smarrito dall'immensità della natura che trionfa nelle tele, lo spettatore sente quasi di poter far parte di quell'universo, veicolato da un'arte materica e pastosa, in cui le forme sono plasmate soprattutto con l'uso della spatola ed il cui esito finale riecheggia, almeno in parte, le tematiche e la tecnica en plein air dell'Impressionismo europeo.

La seconda sezione descrive l'attività di designer e di decoratore di Thomson, nei primi anni del Novecento, a Seattle (per C.C. Maring e per la Seattle Engraving Company) ed a Toronto (per Legg Brothers, Photo Engraver, tra il 1904 ed il 1905). Di questo periodo è il guazzo Burns' Blessing (1906, Tom Thomson Memorial Art Gallery, Ontario), opera che ricorda l'attività incisoria di William Cruishank (1849-1922), allora suo maestro al Central Ontario School of Art and Industrial Design.

La vita di Thomson conosce una svolta quando, lavorando per la Grip Ltd., ha modo di stringere un proficuo sodalizio con J.E.H. MacDonald: con lui collaborerà al progetto per il nuovo Toronto General Hospital, ma, soprattutto, fonderà il "Gruppo dei Sette". Siamo nel periodo in cui Thomson si avvicina ai valori dell'Art and Craft di William Morris, scaturiti in seno all'Aesthetic movement di Toronto; di essi si farà progressivamente alfiere, partecipando, con altri suoi colleghi (tra i quali Arthur Lismer, J.E.H. MacDonald e George Reid), alla teorizzazione di un'arte decorativa quale mezzo espressivo che, attraverso simboli (si veda ad esempio il camino ed i murals per il McCallum cottage), traduce sulla tela molti degli aspetti più caratterizzanti della società e della cultura canadesi del periodo.

Nella terza ed ultima parte della mostra sono esposti opere e schizzi realizzati all'Algonkin Park e nei pressi della Georgian Bay, come i decorativi Water flower o Maple Sapling, October. La fusione tra uomo e natura è qui completa; l'artista si immedesima nella natura e nella natura trova non più solo la sua fonte di ispirazione, ma anche la sua fonte di vita: il diretto contatto con le sterminate campagne canadesi si manifesta negli stessi lavori che Thomson intraprende, come quelli di guardaboschi, di taglialegna e di guida per i pescatori. Tali attività si riflettono sul realismo e sul sentimento di una natura indomabile e affascinante che nei dipinti coevi sono magistralmente espressi. La scelta di vita che Thomson intraprende avrà effetti anche sulla sua popolarità postuma, in quanto lo svolgimento delle attività più tipiche, quasi mitiche, della storia canadese, lo faranno portavoce di una tradizione che ancora oggi vive nel popolo canadese, abituato da sempre a vivere con una natura spesso aspra nella sua ricchezza.

Al termine dell'esposizione, una sala è dedicata all'analisi chimica dei materiali delle circa centocinquanta opere esposte: l'opera artistica di Thomson sembra quasi vivisezionata anche sul piano materiale, per mostrare la grande varietà materica e le metodologie di cui si è avvalso.

Questi studi, recentissimi, condotti da Sandra Webster - Cook e da Anne Ruggles, hanno tra l'altro offerto un notevole contributo in merito al problema della cronologia di alcune opere, ma, soprattutto, hanno permesso di riconoscere i falsi e di correggere alcune fuorvianti attribuzioni. Questa parte dell'esposizione vuole essere, probabilmente, un omaggio all'opera di coloro senza i quali la mostra non sarebbe potuta essere un vero punto fermo nella ricostruzione di un momento basilare nella storia dell'arte canadese.

L'intimo legame tra Thomson e il suo paese trova una definitiva consacrazione nell'ultima sala dell'esposizione, che presenta una raccolta di articoli sull'artista e sul mondo in cui è vissuto e nel quale la sua morte (avvenuta nel 1917) è stata seguita da un subitaneo successo, rimasto vivo ancora oggi. L'itinerario sembra esserne la più eloquente delle conferme.

Tom Thomson (1877-1917)

Ottawa, National Gallery of Canada: 7 Giugno - 8 Settembre 2002.

Vancouver, Vancouver Art Gallery: 5 Ottobre 2002 - 5 Gennaio 2003.

Quebec city, Musée du Quebec: 6 Febbraio - 3 Aprile 2003.

Toronto, Art Gallery of Ontario: 30 Maggio-7 settembre 2003.

Winnipeg, Winnipeg Art Gallery: 29 settembre-7 dicembre 2003.

Lucia Franchi,
Alberto Salvadori

Doug Aitken, New Ocean. A Shifting Exhibition

The Fondazione Sandretto Re Rebaudengo in Turin exhibited the installation "New Ocean" by the American artist Doug Aitken, made up of five videos inspired by the aquatic depths. The article guides us through this underwater journey, also by trying to give back the sensations felt by the authors as they visited the exhibition.

Dopo la partecipazione alla Biennale di Venezia del 1999 è di nuovo visibile in Italia l'opera dell'artista statunitense Doug Aitken, rappresentato questa volta dall'installazione New Ocean, prodotta ed organizzata dalla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino. New Ocean è un percorso visivo composto da cinque video, di varia natura e forma, girati nei cinque continenti ed ispirati alla dimensione acquatica.

L'opera, inaugurata alla Serpentine Gallery di Londra nel 2001 ed in seguito esposta all'Opera City Gallery di Tokio e alla Kunsthaus Bregenz in Austria, giunge in Italia in una versione appositamente studiata per la Fondazione torinese. La conformazione architettonica dello spazio espositivo facilita la creazione di un ideale itinerario fisico, sensoriale e spirituale, che conduce lo spettatore dalla superficie terrestre fino alle più remote profondità marine.

Thaw - un video, scomposto come un trittico, trasmesso su un monitor al plasma - introduce al trapasso tra acqua e terra: posto all'inizio di un lungo corridoio, lungo il quale si abbandona la luce per il buio, rievoca attraverso i suoni e le immagini le caratteristiche dello scorrere dell'acqua, del frantumarsi e del trasformarsi dei ghiacciai, e rappresenta una fase di transizione allo scendere nelle viscere della terra.

Varcata la prima soglia troviamo i video New Machines e New Ocean Floor, proiettati su due coppie di schermi incrociati ad X, dove si svolgono due scene analoghe in cui protagonista è la figura umana. Le due storie parallele, visibili simultaneamente, sono il pretesto per tentare di esperire visivamente la caduta nel vuoto, la mancanza di sostegno: sensazione psicofisica attribuibile alle distese marine. Le acrobazie compiute dai protagonisti acquisiscono un forte valore di sdoppiamento/raddoppiamento e ambiscono ad una funzione decorativa.

Proseguendo lungo lo spazio espositivo, al buio, si "approda" alla visione di Interiors. Proiettata su di una struttura architettonica in tela snodabile, l'opera

si compone di quattro storie umane individuali. La circolarità dell'ambiente e delle sequenze che si avvicendano, intercambiabili tra loro, evoca un'atmosfera avvolgente, ulteriore richiamo a elementi distintivi il mare.

Infine, apice di sensazioni e significazioni, *New Ocean Cycle*: un'intera stanza circolare, avvolta da schermi che trasmettono acqua; vero inabissamento nelle profondità, nel blu oltremare. Sopra la nostra testa, attraverso un piccolo cerchio di luce, è visibile un sub, unico segno della presenza umana, che chiarifica la profondità marina pensata dall'artista per lo spettatore.

Il viaggio termina con una riemersione: *Tools For Warmth and Departure* è un'installazione composta da veri e propri giubbotti di salvataggio in lana, fatti a mano, un improvviso ritorno alla realtà, alla limitata natura di uomo e alla luce, ora visibile, seppur in lontananza.

L'esposizione, ben organizzata, rende in effetti l'idea di circolarità, di continuità, dell'itinerare e, pur essendo talvolta necessaria una forte dose di immedesimazione per esperirla appieno, riesce tuttavia a creare e trasmettere la sensazione dell'immersione.

L'opera di Aitken è piuttosto forte, evocativa e capace di toccare tutti i sensi. Certo l'acqua è sempre stato un soggetto molto amato, a volte abusato, da parte dei video-artisti, dunque Aitken talvolta non sembra trovare soluzioni particolarmente nuove ed originali, seppur sempre di notevole fascino.

La qualità indiscutibile dell'esposizione sta proprio nell'essere riusciti a sfruttare lo spazio perché l'opera faciliti un'evasione fisica nello spettatore, indubbiamente resa possibile oltretutto dalla qualità delle immagini, dall'uso dei suoni, differenti e connotanti ogni singolo video, capaci di creare un effetto sinestetico tra i due elementi.

Al termine della mostra proprio l'evidente sforzo di coinvolgere, compiuto dall'artista, può apparire un po' forzato, ma non sminuisce la suggestione e il calore emotivo di cui è capace la sua opera.

Giulio Carlo Argan. Storia dell'arte e politica dei Beni Culturali

Recensione a Giuseppe Chiarante (a cura di), *Saggi e interventi di Aymonino, Bobbio, Calvesi, Chiarante, Contardi, Cordaro, Di Macco, Einaudi, Ferrari, Gamba, La Regina, Occhetto, Ronchey, Serio, Spadolini, Stoppani, Tusa. Appendice con scritti e testi di Argan*, seconda edizione rivista e ampliata, Roma: Graffiti, 2002.

This collection of essays and testimonies on the figure of Giulio Carlo Argan, supervised by former senator and Argan's party comrade Giuseppe Chiarante, offers an incredible overview of the scholar's life, from his childhood to the years of art criticism and political engagement.

Per i dieci anni dalla morte, nell'ottobre scorso l'Associazione Bianchi Bandinelli ha presentato in Campidoglio la seconda edizione della raccolta di studi e testimonianze su Giulio Carlo Argan, esposti al convegno romano del 1993 e da tempo introvabili. Allora si volle giustamente sottolineare l'interazione tra le due facce di Argan, storico e amministratore dell'arte: Di Macco ricostruiva gli anni della formazione torinese, Serio e Ferrari il rapporto con Bottai e l'azione di tutela durante la guerra, Contardi e Cordaro – ora purtroppo entrambi tra coloro da ricordare - rispettivamente i temi affrontati negli anni di docenza universitaria, e il progressivo determinarsi di una Storia dell'arte. Seguiva poi una sezione su Argan sindaco della capitale dal 1976 al 1979: una città viva nella e per la sua storia (La Regina e Aymonino, che insiste sull'importanza dell'assessorato al centro storico, istituito da Argan).

Giuseppe Chiarante nel 1993 tracciava le linee principali dell'impegno di Argan nei due mandati senatoriali (dal 1983 al 1992); oggi, in un nuovo testo letto ad aprile in un convegno bergamasco, propone interessanti considerazioni sul controverso rapporto di Argan col marxismo e con la politica (culturale e non) del PCI, dal dopoguerra al dopo crollo del muro. In più, in veste di co-promotore, Chiarante analizza la proposta di legge del 5 ottobre 1989 per una diversa amministrazione dei Beni Culturali e Ambientali, qui pubblicata in appendice: superando i limiti della 1089 che aveva contribuito a formulare cinquant'anni

prima, Argan caldeggiava una completa autonomia gestionale, un accostamento al MURST anziché alla Pubblica Istruzione, e, nell'ottica di estensione del concetto di bene, una seria politica di tutela e programmazione degli interventi sul territorio, in polemica con la concezione "estetica" dei beni ambientali rintracciata nella legge Galasso.

Infine la nuova raccolta propone due saggi da segnalare in particolar modo, perché scritti da due "colleghi" romani. Claudio Gamba ricostruisce con precisione l'infanzia e l'adolescenza di Argan: tra amicizie preziose (Sturani, De Rosa, Galvano), ateliers allora visitati per dipingere (Casorati, Zolla), suggestioni scientifiche (Darwin, i manuali di entomologia, la matematica e l'interlingua di Peano), e primi interessi politici (nella Torino di Gobetti più che di Gramsci). Gamba vede le origini del razionalismo di Argan nella sua precocissima vocazione per l'ordinamento scientifico, reazione al caos esasperante dell'ospedale psichiatrico in cui lavorava il padre (lettura affascinante, ma che forse Argan non avrebbe voluto attuata su di sé...): studiare l'arte è scienza, in dialettica opposizione al fare arte, che è espressione.

Claudio Stoppani, invece, studia l'attività come ispettore alla Galleria Estense di Modena, dal 1934. Il progetto di ordinamento del 1935 (confrontato col precedente di Adolfo Venturi e con la cultura museologica internazionale di allora) rivela un'idea di museo come luogo di conservazione e studio: Argan vuole fototeca e archivio tanto quanto eliminare le infiltrazioni e ricostruire i corretti percorsi stilistici e storici. Resterebbe la voglia, almeno a me, di sapere se qualche idea di allestimento derivasse ad Argan dall'ambiente degli architetti frequentati, che altrettanto dovevano avere in odio oggetti come "l'orribile divano rotondo" che Argan vuole sostituire con sgabelli di colore neutro, come le schermature in tela greggia.

Senza sottovalutare le testimonianze che, nel 1993, fornirono personaggi come Bobbio e Einaudi, Spadolini, Occhetto e Ronchey, Calvesi e Tusa, la riedizione di oggi è significativa soprattutto perché attesta nuovo approccio, fondamentale per chi si confronta con quella che Argan chiamava "archeologia del contemporaneo": adesso Argan è un soggetto di studio "al di là del bene e del male", più distante tanto dalla devozione di chi con lui ha imparato a studiare l'arte, quanto dal rifiuto pregiudiziale di chi lo ha visto come il dominatore della critica italiana del Novecento.

Recensione a Paola Valentini, *La scena rubata. Il cinema italiano e lo spettacolo popolare (1924-1954)*, Milano: Vita e Pensiero, 2002.

Like a modern Sherlock Holmes, the author investigates the history of the so-called "popular cinema" in the third quarter of the past century through a series of case studies and by analysing the relationship between cinema and other media.

La scena rubata. Il cinema italiano e lo spettacolo popolare (1924-1954), edito recentemente da Vita e Pensiero per i Quaderni dello STARS, costituisce un agile e sostanziale contributo alla ricerca sullo spettacolo popolare, filone di studi ormai piuttosto ricco, come testimonia peraltro la folta bibliografia fornita dall'autrice. Dell'ambigua ricchezza del termine "popolare" molto si è detto e scritto, contrapponendo di volta in volta i prodotti popolari a quelli contrassegnati da poetiche d'autore, o destinati ad un pubblico d'élite oppure, infine, a quelli confezionati per il consumo di massa. Categoria variabile e difficilmente circoscrivibile, il popolare sembra prender forma soltanto in termini oppositivi, dando adito a definizioni ondivaghe e ambivalenti. Ma è proprio con questa materia magmatica, con l'insieme di convinzioni, conflitti e idiosincrasie che concorrono a identificare la categoria "popolare" che La scena rubata si confronta, tentando di trasporre questa enigmatica sfuggevolezza in termini di ricchezza, di produttiva complessità. Partendo dal testo come dato imprescindibile, Paola Valentini adotta la prospettiva dei Cultural Studies, guardando ai prodotti cinematografici come a elementi di una rete più vasta, oggetti che agiscono e interagiscono in un determinato contesto culturale e mediale.

Per seguire le multiformi e dissimili tracce del popolare nel cinema italiano, l'autrice ha scelto di utilizzare gli strumenti di Sherlock Holmes, vale a dire di procedere per indizi, di individuare i sintomi, le imprevedibili emergenze di dettagli minori ma, seppure obliquamente, significativi. In altre parole, il percorso proposto dalla Valentini è in grado di evidenziare, caso per caso, i complicati rapporti che, nel periodo esaminato, legano il cinema allo spettacolo popolare.

Mettendo insieme una serie di elementi apparentemente inessenziali, sorta di lapsus rivelatori, capaci di proiettarsi e agire sul contesto, l'autrice riesce a tracciare la parabola, il gioco di staffette e rimandi, i tentativi di emancipazione, nonché i frequenti rispecchiamenti dello spettacolo popolare nel cinema italiano.

La ricerca ruota attorno ad alcuni casi emblematici e prende in esame le relazioni, occulte o esibite, tra film e altri oggetti mediali. L'indagine muove dagli anni Venti, da quella crisi di crescita del cinema italiano che trovò nuova linfa nella canzone popolare e in particolare nella tradizione napoletana, come testimoniano i lavori di Eugenio Perego *Vedi Napule e po' mori!* (1924) e *Napule... e niente cchiù!* (1928). L'analisi "indiziaria" condotta su queste due pellicole fotografa, al pari dei dati ISTAT, il momento di passaggio dal primato del varietà a quello dello spettacolo filmico. Nel decennio successivo, sottolineando le "affinità elettriche" che legano radio e cinema, divenuto ormai dispositivo audiovisivo, Paola Valentini esamina la fitta rete di relazioni che unisce la rivista radiofonica, al cinema e all'editoria popolare. Indicativa, a questo proposito, la vicenda de *I quattro moschettieri*, feuilleton radiofonico che generò una serie di altri oggetti comunicativi, dai fonolibri agli album di figurine, fino al film di Bonnard, *Il feroce Saladino* (1936). L'ultimo capitolo porta l'autrice a confrontarsi con il popolare prima dell'avvento della televisione, elettrodomestico insospettabilmente ingombrante, e a riflettere in particolare su alcuni film di Giuseppe De Santis, premonitori di quel passaggio di testimone che relegherà il cinema a un ruolo subalterno.

In conclusione, *La scena rubata* contribuisce in maniera positiva e originale alla ricerca, definendo in un quadro dettagliato e notevolissimo alcuni interessanti "casi" di popolare nel panorama nostrano. A ben vedere, la Valentini riesce a razionalizzare e a organizzare in un discorso personale e convincente la vaga sensazione di "popolarità" che immancabilmente suscitano certe stagioni del cinema italiano. Si tratta di un traguardo importante anche per il metodo d'indagine prescelto, legato - come si è detto sopra - alla ricognizione dei sintomi, allo studio dei tic, dei movimenti involontari. Ma, utilizzando per *La scena rubata* proprio il metodo indiziario proposto dall'autrice, emerge, sotto la solida partitura razionale del testo, una rete di altri sentieri, solcati da moti ironici e insieme affettuosi, da una curiosità attenta e inesausta. Quasi che, diligentemente messa da parte dal rigore del percorso scientifico, alla passione per il cinema non resti che farsi lapsus, dettaglio marginale e irriducibile.

Contemporanee percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta ad oggi

Recensione a Emanuela De Cecco, Gianni Romano (a cura di), *Contemporanee percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta ad oggi*, Milano: ed. postmediabooks, 2002, pp. 373, euro 21.50.

Through this book the two curators outline the female art world of the last two decades. Research and critical thinking are joined in this work to help the reader understand a general framework, also by providing precious testimonies from the artists themselves.

Da pochi mesi è uscito il bel libro a cura di Emanuela De Cecco e Gianni Romano *Contemporanee*, percorso al femminile nell'arte degli ultimi venti anni. I due curatori hanno realizzato un lavoro di indagine e ricerca critica strutturato in quattro sezioni ben definite che aiutano il lettore, non necessariamente un addetto ai lavori, a godere appieno del materiale riportato. La parte introduttiva è affidata a due scritti, *Trame*: per una mappa transitoria, della De Cecco, e *Pratiche mediali*, di Romano, che analizzano da due ottiche distinte la produzione, i significati e i diversi contesti, nazionali ed internazionali, dell'arte vista al femminile.

Contemporanee non deve essere frainteso quale gesto di difesa per una minoranza, bensì risulta essere un progetto nato dalla volontà di restituire a noi lettori un quadro generale, il più possibile completo, della presenza femminile dell'arte nel mondo dell'arte degli ultimi venti anni.

Dalla lettura dei saggi emerge come l'arte delle donne non è più un'arte che parla esclusivamente delle donne ma invece ha assunto nel corso degli anni una connotazione sempre maggiore di arte personale, non di genere né tantomeno di sesso. La De Cecco ci guida in un percorso diacronico, dalla fine degli anni Settanta fino ad oggi, all'interno del panorama italiano dove possiamo constatare che sia il ruolo che le diverse connotazioni espressive, nel panorama artistico delle donne, siano radicalmente cambiati. Negli anni Settanta il tema principale era quello della rivendicazione del diritto dell'esistenza, con il ruolo sociale e politico posto davanti a tutto e l'attenzione incentrata sulla storia della donna, escludendo di fatto la sfera degli affetti e l'esperienza del quotidiano; facendo sì che un'artista come Marisa Merz, al contrario attenta fin dall'inizio del suo lavoro

agli aspetti intimi e alla storia personale (vedi Altalena per Bea), fosse in qualche modo non compresa, portandola per un certo periodo - come testimonia Celant - alla decisione di non partecipare alle mostre, rinunciando così all'ufficialità del mondo dell'arte.

Gli anni Ottanta videro invece il ritorno al figurativo e alla concezione dell'artista in chiave decisamente tradizionale, direi quasi vasariana. Attitudine, in quegli anni, fortemente orientata alla valorizzazione dell'artista come genio creatore: il *genius loci* legato ad una creatività svincolata dai ritmi quotidiani. Riprova di ciò la Transavanguardia, ultimo movimento di caratura internazionale dell'arte italiana, dove non compare tra i suoi protagonisti neppure un'artista donna. In Italia, purtroppo, durante quell'in-fausto decennio non nacquero gruppi come le Guerrilla Girls, che ebbero grande risonanza negli Stati Uniti.

Infine gli anni Novanta, un panorama diversificato e un rinnovato interesse per le microstorie, per il quotidiano, dove si riafferma la centralità del corpo come luogo d'indagine e differenza. Un'intimità della rappresentazione si accompagna al filo rosso del tema del gioco, trattato non come motivo di evasione o ironico, ma come tramite per raccontare esperienze emotive e non solo. Le Pratiche medial, poi, ci forniscono lucidamente i momenti di appropriazione, di abbandono e di identificazione delle artiste nel corso dell'ultimo trentennio dello scorso secolo. Il valore del medium, la grande propensione per la fotografia o gli still frames, come Cindy Sherman ci insegna, associata al problema dell'identità, del rapporto pubblico-privato, del corpo come luogo. Il rifiuto degli ismi, come dice Romano, diviene regola, senza considerare che un ismo, quello dell'individualismo, del singolo artista non più classificabile all'interno di un gruppo o movimento, è rimasto. Fino all'operazione della greca Papadimitriou con il suo progetto T.A.M.A. dove la produzione d'arte non è più intesa come fabbricazione di oggetti ma distribuzione di conoscenza e di informazione, in questo debitrice ad un grande del Novecento come Joseph Beuys.

Si termina la lettura con l'impressione che le artiste nonostante i vari cambiamenti di strategie concettuali ed operative, siano arrivate ad affrontare un discorso ampio, pubblico, senza compromettere definitivamente la sfera privata, e allo stesso tempo senza farsi condizionare dall'importanza del soggetto per aprire invece un confronto diretto con la realtà e con la sfera della comunicazione. Segue poi tutto l'apparato dei documenti, con brevi biografie e scritti di critici o delle artiste stesse. Infine una fornita bibliografia che evidenzia purtroppo come la nostra editoria ignori, senza tradurli, alcuni tra i più importanti testi della critica internazionale.

The theatre company Motus has always tried to experiment and to innovate their performances, not so different from those by many contemporary artists. In this interview, one of the company directors, Daniela Nicolò, explains some of the reasoning behind their work.

Motus, giovane ma già storica formazione teatrale riminese ex Generazione Novanta diretta da Daniela Nicolò e Enrico Casagrande, ha recentemente vinto il Premio Ubu per il progetto Rooms ispirato a camere d'albergo. Il loro teatro attraversa da sempre i territori più svariati della visione: cinema, video, architettura, fotografia; una visio eclettica e poliedrica, irrispettosa delle specificità dei generi che opera in scena sul cut up di burroughsiana memoria, sul *découpage*, sulla tecnica del mixer e del montaggio. Nel loro teatro i miti greci convivono con i fotoritratti hard core, le tele manieriste con le piume di struzzo. Parlano di loro riviste di moda, di design e di architettura; ospiti dei più importanti Festival internazionali, nel 2004 Riccione Ttv -che nel 2000 attribuì al loro video tratto da Orlando Furioso il premio come miglior videocreazione teatrale- gli dedicherà una personale.

Con le loro installazioni, performance e spettacoli i Motus ci hanno fatto venire in mente Warhol, DeLillo, Cocteau, Easton Ellis, Nick Cave, Abel Ferrara, Gus Van Sant. Si sono rinchiusi in scatole sceniche in plexiglass (Catrame, O.F. Ovvero Orlando Furioso impunemente eseguito da Motus), dentro appartamenti (Orpheus glance) lavanderie a gettone (Blur), celle frigorifere (L'occhio belva) e camere di albergo (Twin rooms, Splendid's). Le loro opere, dispositivi à voir. Strutture sceniche come "territori esistenziali" di confine, come "architetture di piacere". Orpheus glance nasceva come installazione muta, i personaggi nient'altro che manichini di una favola-mito-fotoromanzo-fiction; nel lungo lavoro di rifinitura e di riambientazione successiva, i manichini prendono la parola, anzi la voce: Orfeo dio "fonocentrico" secondo Motus è Nick Cave (interpretato dall'attore-cantante Dany Greggio) e abita in un appartamento a New York, ripensa a Euridice che ha perso per sempre e che è un sogno vestito di lurex, lontano come i paesaggi-cartolina. Rooms è il lungo progetto che ha avuto una prima visione in forma installativa nel 2001 al Museo Pecci di Prato; in scena un "contenitore" d'ambienti: camera d'albergo e bagno (architetto: Fabio Ferrini), simile per certi

aspetti al Container Zero di Jean Paul Raynaud (1988, Centre Pompidou) che si impone quale macchina dello sguardo e simbolo di una esasperata ricerca di uno spazio interiore; un luogo -anzi un non lieu- da riempire di oggetti, parole, suoni e immagini evocati dal cinema e dalla letteratura. Per il Festival di Santarcangelo (Vacancy room) l'azione teatrale, che procede per riquadri e close up e ricostruisce un set, simula il cinema; la struttura si raddoppia per "Netmage" (Bologna, 2002) con immagini preregistrate o provenienti da telecamere a circuito chiuso che affiancano la stanza reale; per "Temps d'images" (Twin rooms, Biennale di Venezia, 2002) le immagini preesistenti vengono mixate live con quelle girate in diretta dagli attori in scena. La regia teatrale diventa regia di montaggio. La cornice scenografica di questo expanded live cinema dove "il corpo vede se stesso che vede" (Merleau-Ponty), invade tutto lo spazio del palco e le immagini riempiono ogni interstizio possibile, generando un sovraccarico di visibile: la videocamera moltiplica gli sguardi e seziona i corpi, dati in pasto allo sguardo del pubblico. I personaggi e il loro doppio in immagine in questa dimensione di "incorporazione criptica," prendono sembianze di morte.

Progetti in corso: un lungometraggio tratto dal loro ultimo e acclamato lavoro, *Splendid's* ispirato all'opera di Genet e rappresentato in alberghi di lusso, un'installazione da Twin Rooms e la riproposta per spazi espositivi di *White noise, road movie* in forma di videoinstallazione su tre schermi creato per "Italian Landscape". Dal 1991 all'interno di MOTUS si sono avvicendati, tra gli altri: David e Cristina Zamagni, Alessandro Zanchini, Giancarlo Bianchini, Cristina Negrini. Collaboratori per il suono e la fonica: Massimo Carozzi e Carlo Bottos. Motus è attualmente compagnia internazionale con: Dany Greggio, Tommaso Maltoni, Vlada Aleksic, Damir Todorovic, Renaud Chauré, Eva Geatti, Caterina Silva. Organizzazione e logistica: Sandra Angelini, Marco Galluzzi, Roberta Celati.

Domanda: "Orpheus glance" e "Twin rooms" hanno molti punti in comune e tra questi il luogo, un interno (che ricorda il tema del "territorio mutante" e della "territorializzazione esistenziale" di Guattari) e la lunga genesi costruttiva: modifiche, innesti narrativi e visivi.

Daniela Nicolò: "Il rapporto con lo spazio mutante è stata la spinta sin da quando abbiamo iniziato a occuparci di teatro, proponendo performance in centri sociali, gallerie d'arte, spazi urbani, nella metropolitana di Milano (per "Subway" 1998, ndr); successivamente quando siamo entrati in teatro, che ha spazi già strutturati, abbiamo sentito la necessità di creare ulteriori pareti, un'architettura effimera, smontabile, un dispositivo architettonico. L'idea era di concepire l'interno in un'ottica di conflitto con l'esterno, la scena urbana con l'io psichico e corporeo, radicalizzato in Orpheus con la resa di un ambiente

domestico iperrealistico, La struttura scenica è però una simulazione, anche se ha arredi, pareti, è un modello: per realizzarlo abbiamo lavorato con architetti e designer. Recentemente abbiamo fatto anche workshop per la Domus Academy per raccontare il nostro sguardo teatrale sulla tematica degli interni. La struttura è poi funzionale al nostro discorso sul cinema, al tema del montaggio.

Il ruolo del video in *Twin rooms*: moltiplicatore di sguardi, introspettivo, narcisistico.

In tutti i nostri spettacoli abbiamo evocato il cinema ma volevamo evitare l'effetto estetizzante del fondale con le immagini proiettate che è poi l'uso più diffuso; arrivare al video è stato un percorso necessario, una modalità che integra i meccanismi di narrazione dello spettacolo. Inizialmente avevamo il dispositivo che era un ambiente solamente abitato (il dialogo è il sonoro di un film) e volevamo mantenere questa separazione tra la narrazione filmica e gli attori: tutto rimandava all'idea di set cinematografico, l'azione era fatta per essere filmata, era materiale per un film. In *Twin rooms* (fase finale di *Rooms*, ndr) è stato come esplicitare questo meccanismo di narrazione: i due schermi sono attraversati da immagini provenienti da telecamere diverse. La storia è tratta dal romanzo di DeLillo *Rumore bianco*, ma è continuamente frammentata. La presenza di una telecamera nelle mani di un attore permette di focalizzare un particolare della scena, è un altro occhio, oltre a quello dello spettatore. Ci interessava questa triangolazione di sguardi, un occhio interno, digitale che cattura il dettaglio, il primo piano che a teatro necessariamente perdi. Noi in regia, abbiamo tutti questi "sguardi" che combiniamo insieme con un montaggio in diretta sulla base di una partitura, ma gli attori hanno grande libertà, ormai hanno l'abitudine a recitare con la telecamera in mano e ad avere molti occhi puntati su di loro."

- Il progetto *Rooms* nasceva come installazione-mise en boîte di corpi esposti in un ambiente privato, intimo e ora torna ad essere installazione video senza corpi.

D. N.: "Su *Twin rooms* abbiamo molto materiale video: tutte le diverse versioni sono state registrate, tutte le microvariazioni di una stessa scena e le riprese video girate dagli attori; per *Riccione Ttv 2004* abbiamo pensato ad un'installazione che abbia una propria caratteristica spaziale: i monitor dovrebbero rimandare tutti i diversi sguardi sull'azione, senza perderne però la continuità. L'idea è quella di mantenere contemporaneamente ma separatamente questi diversi punti di vista, questa molteplicità di sguardi, lontani e ravvicinati".

In this reinterpretation of the novel by Denis Diderot, Paolo Poli merges music, dance, poetry and satire taking elements from both elitist and popular culture.

Paolo Poli si ripropone al pubblico pisano con un nuovo spettacolo dal titolo Jacques il fatalista, tratto dal testo che Denis Diderot scrisse dal 1765 fino all'anno della morte, il 1784.

Poli opera, assieme all'ormai inseparabile Ida Omboni, una riscrittura del testo del filosofo francese, il cui titolo esteso recita Jacques il fatalista e il suo padrone, tenendo presente anche la riduzione compiuta da Milan Kundera negli anni Settanta. La storia di Jacques e del suo avventuroso viaggio è interrotta da molti altri racconti che, in una struttura decameroniana, si fondono gli uni con gli altri. La prima scena si apre con l'ingresso di Poli-Jacques e del suo padrone a cavallo (si tratta di costumi - ma il termine è riduttivo - di sartoria artistica di grande effetto teatrale, creati appositamente per lo spettacolo dalla bravissima Santuzza Cali), ma la maschera di Jacques è abbandonata quasi subito per fare spazio ad altri personaggi, che nascono dalle incredibili qualità attoriche di Poli trasformista.

Le scenette recitate si alternano, secondo una struttura ormai invariata negli spettacoli di Poli, a intermezzi musicali cantati e ballati da una compagnia "monosessuale". La compagnia di Poli è, infatti, composta interamente da attori di sesso maschile che interpretano, riproponendo tanti "doppi" dell'autore-attore-regista, ruoli maschili e femminili, come nelle recite degli oratori, tanto care al nostro, ma che ricordano anche gli spettacoli dell'Inghilterra elisabettiana e della Grecia antica.

Il tema filosofico-religioso dello scontro tra determinismo e libero arbitrio, e della supremazia del primo sul secondo, è affrontato nel testo francese con la continua ripetizione da parte di Jacques, protagonista del "non-racconto" diderotiano, dell'assunto: "Sta scritto lassù". Poli, a sua volta, propone la reiterazione di frasi fatte e luoghi comuni, ma scardinati al loro interno da conclusioni ribaltate e moralità a rovescio: "Se non ci fosse Dio bisognerebbe inventarlo..." - pausa - "...e infatti è quel che abbiamo fatto". L'affermazione ricorda la frase di Poli-Apuleio nell'Asino d'oro: "Dio fece il mondo a sua immagine e somiglianza... si vede che questo è solo un primo abbozzo venuto male".

Il testo, come oramai sappiamo da tutta la produzione artistica trascorsa, è nel teatro di Poli "pre-testo" per sarcastiche riflessioni che distruggono il presente al fine di ricostruire una nuova realtà. Egli ripresenta tutto un filone letterario colto italiano ed europeo quale ipotesi testuale su cui far scivolare gli spettatori come sopra una buccia di banana, facendoli ridere, direbbe Bergson. La letteratura "alta", nella quale egli innesta elementi "bassi", di cultura popolare, fornisce all'attore un punto d'appoggio per la sua personalissima leva comica con la quale, novello Archimede, può sollevare il mondo e, non pago, rovesciarlo per mostrarlo a testa in giù.

Non a caso lo spettacolo si conclude, come è suo solito, con una rabelaisiana poesia intitolata Ode del vaso da notte, di Lorenzo Stecchetti, al secolo Olindo Guerrini, autore ottocentesco con il quale Poli condivide il gusto per la parodia del conformismo sociale, morale e religioso.

Durante l'intero spettacolo i gesti espressivi, iconografici e cinetografici di Poli attore poliedrico e polimorfico (è attore, autore, regista, cantante, danzatore, mimo, artigiano - come ama definirsi - , "trovarobe" e, dunque, artifex unicum) si cristallizzano in pose pittoriche, in tableaux, mentre al contempo i continui scoppi di riso che accompagnano la recitazione si trasformano in risate stereotipate. L'esagerazione dei tratti psicosomatici e l'accentuazione eccentrica della gestualità e della mimica è caratteristica precipua di Poli attore. E in questo spettacolo le capacità di trasformismo emergono visivamente. Una delle interpretazioni più riuscite è quella della marchesa con parrucca biondo platino e vesti dagli sbuffi e dai merletti tipicamente settecenteschi, che non sembrano aver recepito la "lezione di Scapino".

All'interno della scatola magica del palcoscenico, costruita meravigliosamente da Luzzati in una struttura architettonica sempre uguale, sempre quella: tre sfondi costituiti da teli che cambiano quando muta la scena, due porte ad archetto, una a destra ed una a sinistra, da cui escono ed entrano i personaggi, due scalette laterali, simmetriche, che servono da elemento scenografico, ma funzionali anche alla scena; lì dentro, appunto, recitano, cantano e ballano i personaggi delle "favole" di Poli, a ritmo frenetico, con passaggi strettissimi dalla parola alla canzone, alla danza con allusioni sessuali sempre più esplicite, da un personaggio all'altro, da una storia ad una successiva, da un costume ad uno nuovo con tempi fregoliani.

Colpisce l'utilizzo degli oggetti scenici, per lo più pupazzi, che si mostrano in tutta la loro inanimata comicità, elementi "stranianti" di un teatro "frivolo" che si fa "serio", suo malgrado, e viceversa.

Chiara Balbarini

“Inspice lector...”: Dal testo all’immagine, dall’immagine al testo: sondaggi sul rapporto tra parola e figura nel Medioevo e nel Rinascimento

Report del workshop *“Inspice lector...”: Dal testo all’immagine, dall’immagine al testo: sondaggi sul rapporto tra parola e figura nel Medioevo e nel Rinascimento*, Università di Pisa, Dipartimento di Storia delle Arti, Dottorato in Storia delle arti visive e dello spettacolo, 25-26 ottobre 2002.

The University of Pisa hosted a two-day workshop revolving around the question of how images and words interacted with each other during the Middle Ages and the Renaissance.

La dimensione del workshop come momento di incontro tra gli studiosi e occasione soprattutto per i giovani ricercatori - dottorandi e specializzandi - di confrontarsi con temi di loro specifico interesse ha trovato negli ultimi anni grande incremento nell’ambito dei Dottorati di Ricerca dell’Ateneo pisano. Con particolare assiduità si sono svolti in questo contesto i “Seminari di Polittico” (dal nome della rivista che raccoglie ricerche scaturite dalla Scuola di Specializzazione e dal Dottorato in Storia dell’arte), specificatamente finalizzati a coinvolgere i dottorandi nella discussione con studiosi provenienti da ambiti disciplinari e accademici diversi. Scelta stimolante è stata poi quella di lasciare ai dottorandi stessi l’organizzazione degli ultimi Seminari, invitandoli ad articolare un percorso ricognitivo attraverso tematiche di comune interesse.

Il tema delle due giornate di studio organizzate insieme a Gerardo de Simone e Francesca Masi si riallaccia ad illustri e fortunati precedenti - uno per tutti il convegno cassinese sul Visibile parlare - con l’intento, peraltro, di mettere a confronto casi e situazioni assai diversi tra loro: intendendo cioè il rapporto tra testo e immagine nel duplice senso di testi compresenti all’immagine (codici miniati, titoli, etc.) o ad essa esterni come fonti (letterarie, agiografiche, documentarie, etc.). Il titolo, originato dalla visita guidata dal prof. Pinelli alla bella mostra di Benozzo Gozzoli a Montefalco, cita l’iscrizione presente negli affreschi eseguiti dal pittore nella chiesa di San Francesco: “[...] hanc capellam pinsit Benotius [...] qualis sit pictor prefatus inspice lector”; nell’orgogliosa affermazione di autopromozione

dell'artista è implicito il riferimento all'intima e spesso inscindibile connessione tra il vedere e il leggere che nel Medioevo caratterizza la fruizione dei manufatti artistici; associazione di parole e figura spesso mutilata, peraltro, dal tempo e dalla cattiva conservazione delle opere, o - peggio ancora - travisata dalle vicende del gusto: penso al fenomeno del collezionismo di cuttings (ovvero miniature ritagliate) che ha fatto scempio di codici importantissimi, apprezzati più come supporto di pitture in miniatura che come raffinati organismi dove le immagini sono complementari al testo.

Alcuni problemi teorici di fondo hanno aperto i lavori: quale era l'atteggiamento degli artisti figurativi nei confronti dell'inserzione nelle loro opere dell'elemento verbale, e come cambia tale atteggiamento con il trascorrere dei secoli e con il trasformarsi delle concezioni teoriche sull'arte (in particolare nel XV secolo, periodo di intensa elaborazione filosofica e artistica)? Gigetta Dalli Regoli ha evidenziato due polarità distinte: quella rappresentata dai casi in cui la parola è accolta all'interno dell'immagine, con essa interagente in armonico equilibrio - nel Beato Angelico in primis, come ha ben dimostrato l'intervento di Gerardo de Simone sui perduti affreschi nel chiostro di S. Maria sopra Minerva a Roma -, e quella in cui la parola è viceversa esclusa dall'ambito della figurazione anche da artisti grafomani come Leonardo (si pensi inoltre a Masaccio, Piero della Francesca e Michelangelo). Che quest'ultima linea divergente nei confronti del passato prossimo medievale sia stata frutto di un'elaborazione teorica che ha il suo apice nella definizione della "gofferia" delle scritte inserite nelle pitture (Vasari 1568) è la proposta aperta della Dalli Regoli che cita anche altri esempi significativi a riguardo.

A confermare la situazione di equilibrio tra testo e illustrazione che frequentemente si realizza nei codici medievali è intervenuta Giusi Zanichelli, la quale ha illustrato la struttura peculiare dei Salteri glossati: in quelli gallicani, ad esempio, le immagini, definite "conformationes" da Cassiodoro, servono a stimolare la memoria richiamando la glossa al testo. All'inverso, ma con un meccanismo del tutto analogo, agiscono le "laude dipinte" esaminate da Claudio Ciociola, dove i testi di devozione laicale non di rado sono originati per essere associati all'immagine (si veda il Cristo in pietà nell'oratorio di Clusone presso Bergamo). E ancora non molto diverso è il meccanismo che sottintende l'illustrazione di un commento all'Inferno di Dante degli anni Trenta del XIV secolo - oggetto del mio intervento - dove la visualizzazione di determinati personaggi traduce l'interpretazione che il commentatore dà del poema dantesco, suggerendo inoltre l'universo culturale di riferimento di tale interprete d'eccezione.

I meccanismi di fruizione dei materiali poetici da parte di un determinato pubblico - nella fattispecie l'aristocrazia della corte federiciana - possono essere

esplicitati dai documenti figurativi, come ha evidenziato la relazione di Maria Luisa Meneghetti, dedicata ad un affresco cortese recentemente scoperto a Bassano.

Che le immagini possano essere lette fungendo da sostituto della parola scritta, a patto che i lettori-spettatori siano in possesso di codici di riferimento culturale largamente condivisi, è ben dimostrato da un passo del Filocolo di Boccaccio sul quale ha richiamato l'attenzione Lucia Battaglia Ricci.

Sul rapporto tra i letterati e le arti figurative è tornata Valentina Brancone in un'approfondita indagine riguardante il giudizio di Petrarca sulla mimesis artistica e il suo probabile ruolo di ispiratore della Sala dei Giganti nella Reggia Carrarese di Padova; Sonia Cavicchioli si è invece occupata della fortuna di Apuleio e della favola di Psiche nell'arte del Quattro e Cinquecento, mentre Vincenzo Farinella ha richiamato l'attenzione su una favola classica che ebbe grande fortuna popolare nel Medioevo, quella di Virgilio vittima dell'amore, utilizzata con risvolti autobiografici da Urs Graf.

Non poteva mancare infine il ricordo - tracciato da Ciociola - di chi è stato senza alcun dubbio un pioniere di questi studi, cioè Padre Giovanni Pozzi, venuto a mancare fatalmente proprio nei giorni in cui era in preparazione il Seminario. L'acume interpretativo dispiegato entro un'area di interdisciplinarietà che abbraccia la letteratura quanto la teologia e la storia dell'arte rimane esempio insuperato per le giovani generazioni di studiosi di un corretto approccio ai complessi problemi oggetto del Seminario pisano.

Fig. 1: Carlo Ludovico Ragghianti in una foto in bianco e nero.



Fig. 1: D. Velàzquez, *Il buffone Pablo de Valladolid*, 1636-1637, Madrid, Prado.



Fig. 2: E. Manet, *L'attore tragico: Rouvière nella parte di Amleto*, 1865-1866, Washington, National Gallery of Art.



Fig. 1: T. Thomson, *The Jack Pine*, 1916-1917,
National Gallery of Canada.



Fig. 1: Doug Aitken a Torino.



Fig. 1: Copertina del libro
Contemporanee, percorso al femminile nell'arte dagli anni Ottanta ad oggi.

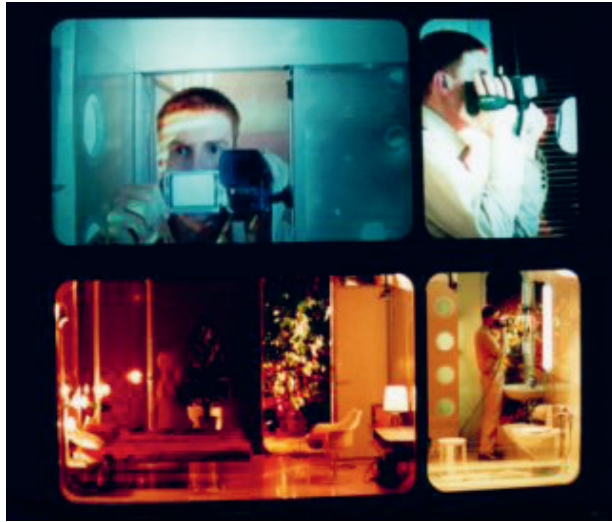


Fig. 1: Un fotogramma tratto da *Twin Rooms* dei Motus.



Fig. 1: Paolo Poli in *Jacques il fatalista*.



Fig. 1: Guido da Pisa, *Expositiones et glose super Comediam*, Dante and Virgilio di fronte a Pluto, c. 70v.