

Predella journal of visual arts, n°6, 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; Chiara Savettieri; Margherita Zalum

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Un “cineforum”, un diario, un giovane artista nella Volterra della guerra e della Resistenza

In 1943, with the Second World War, the situation in Italy became progressively more preoccupying. The start of bombing overlapped with the arrival of the Americans in Sicily, whose intervention determined the regime's collapse. In that scenario, Mino Orzalesi, a young artist and member of the Nucleo Universitario Fascista, commented and accurately followed the “cineforum”, an initiative that took place in Volterra (Tuscany), and that brought movies of international importance to the public.

Nella primavera del 1943 la guerra sta raggiungendo il territorio italiano, con i primi bombardamenti. Lo sbarco in Sicilia è già nel piano degli Alleati e verrà attuato nel luglio 1943, innescando, come noto, la crisi del regime. A Volterra, città toscana densa di storia e di arte, segnata da un suo proprio isolamento, anche, ma non solo, geografico, si svolge una iniziativa che ha sicuramente dell'inconsueto, per l'epoca, per il suo contesto storico e culturale, per la persona del suo animatore: un “cineforum”.

Mino Orzalesi, allora appena ventenne, giovanissimo artista, responsabile del Nucleo Universitario Fascista, segue l'iniziativa e annota le sue originali considerazioni cinematografiche in un Diario: ad esso consegna le sue riflessioni e il suo percorso artistico ed esistenziale, destinato a concludersi con la prematura morte, a guerra appena finita, nell'ottobre 1945. Una lunga pagina viene dedicata - è il 13 febbraio 1943 - alla dettagliata analisi de *Il carro fantasma* di Duvivier, e conclude: “Di questi film ce ne vorrebbero di più, molti di più: ben pochi se ne vedono a Volterra. Volterra, al di fuori di tutti i miei amici presenti, ha fischiato questo bel film, e noi del Guf ci apprestiamo a fare delle serate retrospettive di Clair, Renoir, Duvivier, Pabst, Uciki, Fagder, Carnè, il primo Gallone magari, e Capra; gente che sa (o sapeva) fare del Cinema. Gli articoli miei spero saranno convincenti”. A commento della programmazione cinematografica, egli pubblicherà su *Il Corazziere*. Settimanale fascista volterrano, brevi, ma significativi contributi, dai quali si intravede la sensibilità del giovane pittore verso la forma espressiva del cinema.

Dobbiamo a Nicola Micieli, che ha largamente lavorato sulla produzione artistica sommersa del Novecento, la pubblicazione del Diario. Egli ne ha intravisto tutta la ricchezza umana e documentaria, la “esemplarità della vicenda umana di Orzalesi, sullo sfondo non già di un mito romantico, ma delle storie concrete degli anni cruciali dell'immane conflitto mondiale”. Il titolo, *Una vita, un ventennio*¹,

sottolinea non solo la brevità della vita dell'autore, ma anche che quasi tutto l'arco della vita del giovane Orzalesi è coinciso con il "ventennio" fascista.

Il carattere veramente controcorrente, anche sul piano dei contenuti culturali e del pubblico, dell'impostazione di Orzalesi risalta se solo si cita un altro articolo di argomento cinematografico, uscito pochi anni prima sullo stesso periodico, nel quale Giulio Guerrieri commenta il fatto che "le quattro grandi case ebraico-cinematografiche di Hollywood hanno rifiutato di fornire le pellicole di loro produzione alle nuove condizioni del Monopolio italiano": "dovremo fare a meno dei baci di lunghissimo metraggio di tante insuperabili Miss, degli sguardi affascinanti di vari Gable che sulle scene si chiamano sempre Jonn (sic); di tutte quelle solenni porcherie impastate di divorzi e di wicky (sic) che hanno insegnato nell'ultimo ventennio al mondo intero le vie della corruzione e dell'inganno". La spiritualità e la mentalità fascista hanno bisogno di "qualcosa di meno falso e di più grande" e registi ed attori italiani, "in nome di quell'arte che nei secoli è stata tipica espressione di romanità", sapranno sostituirsi a chi manca "con quella genialità che sempre distingue gli italiani nelle grandi ore".

La critica di Orzalesi invece si appunta piuttosto sui contenuti artistici, sulla tecnica cinematografica. Così, I commedianti del tedesco Pabst è giudicato deludente: "per buona parte del film ci pare che il regista rinunci a quello che è peculiare al buon cinema; e cioè dinamicità ed armonioso susseguirsi delle diverse parti del montaggio". In privato, nel Diario, il 3 marzo, il giudizio è più netto ancora, si parla di "fallimento" del film, di "sequenze addirittura dozzinali": il regista si sarebbe riservato "quel quarto d'ora in tutto il film per far vedere le sue qualità", come forma di protesta. "Qualunque artista non potrebbe costruire 100 capolavori su obbligo". Il Renoir *de L'Angelo del male* consente a Orzalesi la critica di "un concetto che definisce il cinema francese come deterioro e corrotto": una generalizzazione "che identifica spesso la immoralità artistica nella immoralità degli argomenti trattati e ignora le sane energie che solo valgono, non è applicabile al nobilissimo film di Renoir tratto da *La bête humaine* di Zola". Il decadentismo e gli schemi letterari di altra produzione francese sono qui superati: "i moti di Renoir sono rigorosi, vigilati, privi di substrati letterari, assurgono ad uno stile chiaro, senza riferimenti retorici e debolezze, e ci rivelano (questo ci preme far notare) uno spirito mediterraneo e nostro".

La produzione specificamente italiana, i "buoni e cattivi registi" sono al centro della successiva "Nota" (la rubrica era ora intitolata "Note di cinema") sulla "attuale crisi artistica del nostro cinema". "Il nostro panorama cinematografico non è confortante...in Italia possiamo solo guardare ai giovani, ai giovani registi che lavorano sul vivo, quelli che fanno i documentari". E buoni sarebbero mescolati

a meno buoni: tra i primi i documentaristi Pasinetti e Paulucci, mentre *Alpha Tau*, *Un pilota ritorna*, *Orizzonte di sangue*, sono criticati per goffaggine e retorica e Fari nella nebbia di Franciolini, con Luisa Ferida, come un film che non realizza i suoi obiettivi. Orzalesi appunta le sue critiche alla "produzione più ricca di 'fabbricatori' di film e di attori 'idoli'", che "sfoggia pregi extracinematografici, come 'attori per la sola bellezza fisica', od attori 'indossatori' [...] in opposizione alla sobrietà e alla serietà delle autentiche opere d'Arte". Questo stato di cose non sarà modificabile subito, ma "ad un certo punto però la coscienza, seppur di pochi, avrà il sopravvento: ma questa fase è ancora da venire, qualche cenno già c'è, anche se in certi da cui non ci si sarebbe aspettati nulla di buono". L'ultima "Nota" risale all'inizio della drammatica estate del 1943 e riguarda un'analisi stringente di *Alba tragica* e del *Porto delle nebbie*: "Tutti i personaggi di Carnè sono legati ad un destino contro cui lo stesso regista lotterebbe invano; la loro apparizione è nebulosa e quando a noi pare stia per rivelarsi ci sorprende, ci sfugge; volutamente il regista ci mostra una sola parte della loro vita, li fissa per un attimo prima che siano trasportati via dal corso degli avvenimenti: la nostra curiosità si sofferma poi con curiosità su ciò che egli ci fa ignorare". "Riferimenti letterari di spirito assai decadente - conclude - che lo avvicinano semmai più a Duvivier che a Renoir".

L'Orzalesi critico cinematografico tace per due anni, gli anni del passaggio del fronte e della Resistenza. Escluso per la salute dall'azione diretta, conosciamo dal Diario i suoi dilemmi politici, in lui laceranti e sofferti oltre ogni misura. Ma già nel novembre 1944 - Volterra è stata liberata l'estate precedente, nel giugno - e sin dal primo numero di *Volterra Libera*, Orzalesi riprende, dopo "un certo periodo di astinenza forzata dalla visione continua dei film", con una riflessione che nel Diario (4 novembre 1944) definisce (lamentandosi del poco spazio a disposizione) di "estetica cinematografica". Si chiede se il cinema non sia intrinsecamente limitato nell'affermarsi pienamente come arte per doversi "concedere a considerazioni di comunicabilità con il pubblico" e nell'essere "la macchina da presa...un mezzo inadeguato di espressione artistica nei riguardi di altre forme d'Arte".

I successivi commenti compariranno dopo molti mesi: la malattia si sta manifestando in tutta la sua gravità. Nel maggio 1945 Orzalesi riprende la penna per commentare *Un giorno di guerra*, documentario di produzione sovietica. "L'intento propagandistico del film ci esimerebbe dal pronunciare un giudizio più strettamente estetico: ma alcuni pregi artistici sono troppo evidenti perché non giovi accennarvi". Ancora sulla distinzione tra elementi di carattere propagandistico e quelli più propriamente artistici si basa il secondo intervento, sempre sulla cinematografia russa, che parte dal riconoscimento del fatto che "il cinema è diventato il mezzo di espressione più moderno della vita e della psicologia

dei popoli” e polemizza con chi ritiene che “l’arte subisse in Russia una nefanda influenza di imposizione”. Nel documentario proiettato a Volterra *Un giorno nel nuovo mondo* rintraccia infatti “non effetti di discorsi propagandistici della cui sincerità dubitiamo ma immagine e ritmo cinematografico accompagnato da un commento musicale ottimo”.

Molti erano i progetti del giovane che rimarranno troncati. Alla produzione artistica, sua principale attività, agli interessi cinematografici, si affianca anche il progetto di alcuni testi letterari, alcune novelle, registrato nelle ultime righe del Diario, agli inizi dell’agosto 1945, nelle quali si accenna anche agli elogi di Carlo Cassola, come “motivo di orgoglio” e possibile viatico per il futuro, ma “fuori Volterra”.

1 *Una vita, un ventennio*, a cura di N. Micieli, Milano-S. Croce sull’Arno, 1999; M. Battini, Pisa voce in *Dizionario della Resistenza*, II, Torino, 2001.

The article retraces the career of art historian Stefano Susinno, who prematurely died in Rome at the age of 56. Graduated with Giulio Carlo Argan and specialized in Neoclassicism, Susinno tried to awaken the interest for a historical approach to art history by paying specific attention to conservation and restoration issues.

Il 14 febbraio scorso, "combattuto e vinto" da male impietoso, si è spento a Roma Stefano Susinno. È morto a 56 anni nel pieno di una vita di studi che si prospettava ancora ricca di sviluppi, soprattutto su quegli argomenti per i quali aveva svolto sin dagli esordi il ruolo di apripista e che ruotavano attorno alla ricostruzione della cultura artistica romana del Sette e Ottocento: Roma non provincia ma centro di convergenza, di sperimentazione e di irradiazione del linguaggio figurativo europeo.

Negli ultimi mesi, quando la malattia si è improvvisamente rivelata e fatta subito aggressiva, ha continuato a lavorare a questi progetti. L'ultima sua fatica è stata la realizzazione, insieme a F.Mazzocca, E.Colle, A.Morandotti e L.Barroero, della mostra sul Neoclassicismo ora aperta a Milano. Infine, gli ultimi pensieri: il progetto di una mostra (*Maestà di Roma. Dall'età napoleonica all'Unità d'Italia*) che seguendo le sue indicazioni sarà realizzata nel 2003.

Accennare ad alcuni elementi della sua formazione, in attesa di un più approfondito ritratto critico, ci sembra il modo migliore di onorare la memoria e insieme per rispettare il nucleo centrale del suo pensiero, sua più costante preoccupazione. Si era laureato nel 1970 con Giulio Carlo Argan, il quale l'anno prima aveva pubblicato un saggio con cui si confrontarono tutti i suoi allievi: *La storia dell'arte*, ove denunciava il tentativo di trasformare la storia in una scienza, mentre era e doveva rimanere una disciplina umanistica; in parallelo, dopo molti anni di militanza sul contemporaneo, Argan ripiegava su una più drammatica esigenza di tutela. Il ritorno alla storia e la tutela del patrimonio furono due elementi centrali della formazione del Susinno: compito dello storico è la difesa delle testimonianze del passato, sollevare le opere da un degrado materiale inestricabilmente connesso alla rimozione storica, all'oblio critico. In altri casi bisognava andare a scavare contesti, periodi, personalità che mancavano delle più elementari certezze di datazione e attribuzione. In questo lo soccorrevano

i migliori longhiani e soprattutto Anthony M. Clark da cui prendeva l'esempio di una raffinata critica della pittura settecentesca. Ad ampliare le prospettive metodologiche contribuivano invece altre figure: da Francis Haskell riceveva l'insegnamento per una storia dell'arte che non si dimentica dei committenti e delle vicende collezionistiche, da Mario Praz era educato a trasformare la sapiente erudizione in prospettiva critica, l'instancabile curiosità in metodo di lavoro, ma anche a rivalutare il Neoclassicismo e Canova, argomenti sia dei corsi che lo stesso Argan tenne nel 1968-70, sia delle nuove indagini di Robert Rosenblum e Hugh Honour, come della grande mostra londinese del '72.

Ripartire dalla storia significava ripartire dalle istituzioni che in passato avevano gestito il sistema delle arti: nel 1974 Susinno collaborò al volume *L'Accademia Nazionale di San Luca*, con due memorabili saggi, uno sulla pittura di paesaggio (al tema dedicava nello stesso anno un volumetto didattico), l'altro sui ritratti degli accademici (argomento sul quale tornerà spesso, fino alla sua ultima conferenza, nella Settimana Canoviana del 2001). Sempre nel '74 entrava in Soprintendenza a Torino e subito dopo passava alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

La sottrazione all'oblio dei depositi, il restauro, l'acquisizione di nuove opere, furono i suoi primi impegni. Ne vennero fuori due esposizioni: nel 1976 *La pittura storica e letteraria dell'800 italiano* e nel 1978 *Da Canova a De Carolis. Acquisizioni e restauro delle collezioni dell'Ottocento*. Il suo impegno continuò curando le mostre su Max Klinger (1979), Ercole Rosa (1981), i Nazareni (1981), Minardi (1982), la collezione Praz (1987), e infine Thorvaldsen (1990); lasciata la Galleria, sarebbe passato nel 1992-93 alla Calcografia e poi all'insegnamento prima a Bologna e, dal '96, all'Università di Roma Tre.

Quei contributi alla riscoperta dell'Ottocento italiano furono uno dei suoi grandi meriti; ma non bisogna fraintendere: non fu bieco revisionismo, o rigetto reazionario (come va di moda oggi), quanto invece consapevolezza che lo stesso cammino dell'arte moderna e perfino delle avanguardie non poteva essere compreso senza lo studio serio e approfondito di cosa era stato il nostro Ottocento. La tutela era la premessa ad ogni possibile storia, e la prima forma di tutela era tirar fuori le opere dai depositi, restituirgli almeno il loro ruolo di documenti. Così accadde per l'esposizione (non "mostra", ci teneva a precisare) del '76: attraverso l'umile ricognizione iconografica e tematica di ogni dipinto si restituiva chiarezza al soggetto, che per molta pittura storica ottocentesca si era col tempo fatto buio e inaccessibile. Nella premessa al catalogo, Susinno motivava così la sua operazione, insieme storico-critica e di tutela: «Quello che oggi più non giustifica è questa sorta di occultamento pietoso di opere che, seppure non di primaria importanza, e questo nessuno intende negarlo, tuttavia costituiscono

le testimonianze precise di un gusto e di un'epoca con i quali non è più necessario istituire un rapporto di superamento dialettico, già avvenuto e definitivamente, ma che semplicemente vanno considerate con un più distacco atteggiamento storicografico, tendente anzi a recuperare quanti più materiali possibili, dati e monumenti di una fenomenologia artistica che fu tanto estesa e sulla quale si innestarono i nuovi e diversi valori dell'arte moderna>>.

Parole che rivelano quanto fosse allora difficile, contrastato e drammatico il recupero del nostro Ottocento.

E se oggi drammatico non è più lo si deve certamente anche a lui, che per tanti, e troppo pochi, anni ha portato avanti un << distacco atteggiamento storicografico>>, condotto però con accesa passione civile.

The article investigates the practice of Francisco Goya throughout some female images he portrayed during his career, such as Maria Antonia Magonza, the Maja desnuda e vestida, Thérèse-Louise de Sureda, Maria Tomasa Palafox and others.

Devo confessare le perplessità con cui mi sono accostato alla mostra Goya: Images of Women alla National Gallery of Art di Washington (10 marzo-2 giugno 2002), già ospitata a Madrid al Museo Nacional del Prado (30 ottobre 2001-9 febbraio 2002). Perplessità dovute in parte ad un titolo, e un tema, troppo in odore di *genre studies* per non suscitare diffidenze e sospetti di affrettate contaminazioni sociologiche; e in parte alla sfida, davvero ardua, con altre splendide esposizioni che negli stessi giorni hanno reso la National Gallery uno scrigno prezioso per studiosi, studenti e turisti più o meno esigenti e frettolosi.

Perché le due mostre su arte e scienze della natura nella Firenze dei Medici (*The Flowering of Florence. ti/ 4t for the Medici*, a cura di Lucia Tongiorgi Tomasi) e sui metapaesaggi di Christo e Jeanne-Claude (*Christo and Jeanne-Claude the Vogel Collection*, curata da Molly Donovan) costituivano modelli espositivi esemplari per ricchezza e suggestioni.

E non che l'inizio promettesse clamorose novità. Alcuni tra i più noti cartoni per arazzi dipinti dal 1775 al 1792 per la Manifattura Reale di Santa Barbara, già presenti nel recente omaggio a Goya alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma, ripropongono infatti il mondo incipriato e civettuolo di Boucher e Fragonard, dove le fanciulle graziose e giulive che apparecchiano picnic, stendono panni e scorrazzano sulle altalene sembrano attestare una visione ancora saldamente legata a un Settecento dai cui lumi la donna, come attesteranno i de Goncourt, deve solo ripararsi (cosa che avviene, appunto, nel celebre *Parasol, o L'ombrellino*, del 1777).

Passata la prima fase di spensierata adesione a formule alla page codificate e diffuse dalla cultura figurativa internazionale attraverso il circuito di fabbriche e mani-fatture - lo stesso a cui la Toscana partecipava con le invenzioni per le pietre dure di Giuseppe Zocchi, assai abile nell'operazione di import-export tematico e linguistico - Goya arriva, alle soglie della malattia del 1792, ad offrire un primo indizio di sottili inquietudini. Perché se è vero che il motivo de *Il fantoccio* (1791-

1792) è desunto dall'iconografia popolare del carnevale (soggetto "agreste e comico" come richiesto da Carlo IV), con significativi precedenti nella letteratura picaresca e nella serie di arazzi sul Don Chisciotte ideata da Andrea Procaccini, è anche vero che le quattro majas sorridenti che con il telo lanciano in aria il pupazzo, in un paesaggio vagamente neoclassico - ma quanto è penalizzata la pittura delicata e potente di Goya nella traduzione in arazzo! - sembrano annunciare qualcosa di più che un'occasionale e divertita inversione di ruoli. A distanza di vent'anni, Goya ripropone infatti la stessa scena in una delle 22 incisioni dei *Disparates* realizzate sul finire del secondo decennio del secolo (1815-19): solo che nel *Disparate femenino* le donne sono più numerose e più arrabbiate, con sorrisi che diventano smorfie beffarde e pose che tradiscono la stizza di rivalsa e rivincita sull'uomo fantoccio e asino, con il paesaggio che scompare per un metafisico sfondo di angoscia.

Ecco la scintilla di modernità - quella modernità sempre e sempre a ragione invocata per Goya - scoccare improvvisa, svelando scenari nuovi e sorprendenti. Tra i due lanci del fantoccio, prende corpo una visione della donna di straordinaria intensità, certificata dall'entusiasmante catalogo di ritratti di cui la mostra, in un allestimento di raffinata sobrietà, ha proposto pagine preziose. Nei ritratti, scrive bene Janis A. Tomlinson nel saggio proemiale del catalogo, ecco la grande tradizione di Rembrandt e Velázquez ripresa e aggiornata con una rinnovata sensibilità, laddove i vestiti - da leggere in proposito il saggio di Ailen Ribeirg - le acconciature, le pose, le mani e i paesaggi sono in funzione di una attentissima e profonda lettura psicologica del personaggio.

Così nel ritratto di *Maria Antonia Gonzaga, marchesa di Villafranca* del 1795 (al Prado), dove l'intelligenza severa e attenta dello sguardo si unisce all'eleganza discreta e irrinunciabile di un velo, un ventaglio, una rosa vera (sul cuore) e una finta (tra i vaporosi capelli cinerini). E nei grandi ritratti a figura intera di Maria Luisa, ora dall'aria birichina alla miss Marple con *mantilla e basqui ña* nel dipinto del 1799 del Prado (veste che diventa, come ha scritto Tomlinson, "epitome of Spanish dignity"), ora più seria regina in abito di corte nel ritratto del 1800-1801 (sempre al Prado) in cui scompare ogni accenno paesistico per una scena maestosa e solenne che pure non bandisce affetti e sentimenti.

Goya irrompe nel nuovo secolo con la forza sensuale della sua Maja, *desnuda e vestida* - quale delle due versioni avrà più irritato il tribunale dell'Inquisizione? - e con donne spa-valde e persino sfrontate, come *Thérèse-Louise de Surena* (1803-1804, Washington, National Gallery) moderna suffragetta che, con irresistibili tirabaci e in posa su una poltrona retour d'Egypte (manca poco per il gesto dell'ombrello), offre il logo alla mostra.

Ne *La marchesa di Villafranca Maria Tomasa Palafox che ritrae il marito* (1804, Museo del Prado) una tipologia in voga all'epoca viene quasi disattesa dall'aria capricciosa e divertita della marchesa nel relegare nella tela l'immagine ingessata del proprio uomo (o dell'uomo), incerta se continuare a dipingere o procedere a un più gustoso tiro al bersaglio, mentre il ritratto di *Isabel de Porcel*, degli stessi anni (Londra, National Gallery), propone una giovane Sophia nazionale che Boldini avrebbe certo ammirato per la posa sfrontata e sexy.

Oltre ai cartoni per arazzi e ai ritratti, la lista di immagini offerte dalla mostra è lunga e comprende, nel crescente entusiasmo del visitatore, le scene di genere, i disegni, le stampe, i *Caprichos*, i *Disastres de la Guerra* e infine i *Disparates* - serie che vedrà la luce nello stesso momento in cui Edmond e Jules de Goncourt nel 1862 pubblicheranno a Parigi *La femme au dix-huitième siècle*, impietoso ritratto tutto al maschile della donna nel secolo dei (maschi) lumi.

E ogni volto, ogni figura racconta di affetti e sentimenti, di legami e complicità, sullo sfondo di una Spagna metafora di un mondo disastroso.

Le donne di Goya non sono più *femmes au dix-huitième siècle*, né damine di primo Ottocento: sono bambine, fanciulle, madri, amiche, amanti, nonne, popolane e regine. Donne che parlano di donne e di molto altro ancora.

Starting from the analysis of the Reichstag building in Berlin and its glass domed-roof, the article brings the reader to explore the urban city, its main characteristics, and its most renowned places.

Una vorticoso tromba d'aria fatta di mille specchi, spostandosi in modo impercettibile, riflette infinite volte la mia immagine a naso all'insù: ho dovuto fare un po' di fila, ma finalmente posso godermi l'interno dell'avveniristica cupola del Reichstag, progettata dal geniale Sir Norman Foster e inaugurata nel 1999; salgo seguendo un dolce percorso a spirale lungo le pareti trasparenti, fino al tetto, ed ecco Berlino: è una bella giornata di sole, e la città mi appare come una selva immensa, fitta di cupole, gru, grattacieli, enormi cantieri, ponti, alberi, senza una logica apparente.

Questa metropoli da 3.500.000 abitanti, moderna e veramente multietnica, lascia sulle prime smarriti: dopo la caduta del muro una frenesia di rinnovamento, di ricostruzione della nuova capitale della Germania riunificata sta velocemente cambiando volto della città, che pure porta le indelebili cicatrici della storia, e la rende un organismo metamorfico, facile da decifrare per chi, come me, ha solo una settimana per assaggiarla.

Non c'è un centro: ogni zona ha un aspetto e un suo "clima" e non di rado passare da una strada all'altra significa entrare in mondi diversissimi e distanti anni luce. Spesso mi trovo a passare davanti al Checkpoint Charlie, simbolo di un passato che si cerca di cancellare, e fa un po' impressione vedere cartello che divideva le due zone della città isolato in mezzo ai nuovi grandiosi isolati ancora vuoti, i faccioni del soldato russo e americano che si stagliano davanti al museo Haus am Checkpoint Charlie, la dedicato al muro e ai tentativi, spesso in bilico tra tragedia e commedia, compiuti negli anni per superarlo.

Per chi ama l'arte, la musica, il cinema e l'architettura, Berlino offre ph, dell'immaginabile, e la scelta si presenta ardua.

Due aspetti però, entrambi legati alla fatidica data del 3 ottobre 1990, mi affascinano in modo particolare: da ph, di dieci anni si stanno sfidando a Berlino per costruire la nuova città i ph, grandi architetti del mondo, senza limiti di spazi o finanziamenti che frenino la loro creatività; analogamente, alcune delle ph, stupefacenti collezioni d'arte di ogni tempo, spesso cresciute parallelamente in

rivalita tra Est ed Ovest, sono state riunite e sono esposte in musei completamente nuovi o rinnovati con intelligenza.

Decido allora di iniziare da Potsdamer Platz, un'area cresciuta nello spazio di pochi anni, che vanta le co-struzioni disegnate da Renzo Piano, Arata Isozaki e Helmut Jahn: c'è una forte componente ludica ed estetizzante in queste architetture contemporanee, ed anche io non riesco a sottrarmi al fascino della copertura a cappello del Sony Center, che passa continuamente dal blu al violetto, dei giochi d'acqua a ritmo di musica della grande fontana centrale, della mole velica della torre Sony, dalla geniale alternanza di geometrie naturali e artificiali del Debis-Center.

Poco lontano, vero parallelo moderno della neoclassica Isola dei Musei nella zona dell'Unter der Linden, che vanta alcune tra le più straordinarie ricostruzioni archeologiche del mondo, come l'ara di Pergamo o la porta di Ishtar di Babilonia, ecco Kulturforum, un luogo incredibile, sogno (o incubo...) dell'appassionato d'arte: part° dall'aerodinamica Neue Nationalgalerie, progettata da Mies van der Rohe, dove scritte luminose arancioni scorrono fluide sul soffitto dell'atrio di vetro, sostenuto solo da sei esili puntelli interni: installazioni sempre diverse, sezioni dedicate ai gruppi "storici", videoproiezioni, in spazi enormi e adattissimi all'arte contemporanea (come quelli dell'Hamburger Bahnhof, altro tempio del contemporaneo a Berlino) contrastano con la densissima nuova 111 Gemaldegalerie, disegnata dalla società Hilmer e Sattler in stile postmoderno e aperta nel giugno 1998; riunisce le collezioni di pittura medievale e moderna provenienti dal Bode e del Dahlem museum, in cui i colori delle sale, come in 4 una mappa realizzata, cambiano in base ai periodi e alla provenienza dei pezzi; ne esco con quella sensazione di "abbuffata" da opere d'arte che prende di fronte ai grandi musei: dopo tanti capolavori devo proprio rilassarmi, e così mi concedo piacere infantile di un film all'I-Max, il cinema più grande del mondo, con lo schermo a cupola e una full-immersion nell'azione a 360°...

Ma al Kulturforum non posso perdersi certo Kunstgewerbemuseum, esempio ideale di esposizione di arti decorative, il Kupferstichkabinett, che racchiude disegni, segni e dipinti prestigiosi, e la Kunstbibliothek, dove i libri d'arte vengono esposti. Non resta ormai che rifocillarsi, a Berlino non c'è che l'imbarazzo della scelta: esposti a rotazione.

Non resta ormai che rifocillarsi, a Berlino non c'è che l'imbarazzo della scelta: tutto il mondo presente, e, tra ristoranti messicani, berlinesi, giapponesi, spagnoli, iraniani, vietnamiti, greci, italiani, francesi, scegliamo, dato che il nostro albergo si trova a Kreuzberg, quartiere turco ora colonizzato da artisti ed intellettuali, di kebab e grigliata mista.

Delle moltissime altre meraviglie berlinesi viste nei giorni successivi, mi colpisce in particolare lo Judisches Museum, nuovo Museo Ebraico; progettato dall'architetto polacco Daniel Libeskind, l'edificio non è solo un'area di esposizione, ma dà vita ad una vera "spazializzazione" della storia del popolo giudeo; la lucida mole argentea presenta strette e improvvise linee ferite, la pianta a zig-zag simboleggia una stella di David aperta, ma dà anche l'idea di un fulmine, di una ferita aperta. L'interno segue tre filoni architettonicamente individuati: la linea della storia, quella dell'esilio e quella dell'Olocausto, che culminano nel Cortile degli Ulivi, spazio inclinato dove 49 colonne in cemento nel cortile interno enorme e per il resto vuoto mi provocano un voluto senso di disagio e solitudine.

Alla fine, in uno dei lunghi spostamenti in metropolitana nei sotterranei cittadini un pensiero mi coglie: "Che bellezza....ma non volevo fare una vacanza rilassante?"

Based on a visit to the exhibition devoted to Jan Van Eyck at the Groeninge Museum in Bruges, the article investigates the practice of the Flemish painter by analysing some of the works showcased.

La mostra di Bruges è una mostra da guardare, da scrutare, da osservare lentamente e poi da guardare di nuovo con la stessa infinita pazienza che avevano i pittori del Quattrocento quando cesellavano i loro capolavori e li affollavano di dettagli, di figurine di architetture e sculture fantastiche. Ricamavano i prati con ogni genere di fiori, indugiavano a descrivere le stoffe degli abiti, compiacendosi di accostare la lucidità della seta a morbidi e avvolgenti velluti, incastonavano gioielli nei troni, nei leggi e ancora nelle spille, nelle cinture, nelle corone.

E sulla superficie luccicante di queste pietre preziose si divertivano a riflettere ciò che si trovava fuori dai confini del quadro, oppure oggetti e personaggi dentro al quadro ma colti da un diverso punto di vista: frantumando lo spazio dipinto, negando il punto di vista unico che obbligava la pittura e ammiccando così all'antico paragon tra le arti. A volte, nelle sale eleganti del Groeninge Museum, si sente il bisogno di avere una lente, si sente il desiderio di diventare piccoli per entrare, *through the looking-glass*, nello spazio dipinto per scrutare ogni cosa e forse per questo i curatori non hanno interposto nessun limite invalicabile tra il pubblico e l'opera. Tuttavia, anche arrivando quasi a toccare la superficie dipinta coi vostri occhi vi rester, un inspiegabile senso di straniamento come davanti "all'enciclopedia cinese" di Borges. Qui, come là è il linguaggio (della pittura o della letteratura) che mette in scena se stesso, che forza i limiti del suo sistema e qui come lì, provoca stupore, inquietudine e l'esigenza di classificare di nuovo, secondo un nuovo ordine, "le parole e le cose". Forse non è un caso allora che proprio davanti a dipinti come questi il giovane Erwin Panofsky formulò i suoi fondamenti di iconologia, interpretando tutti quegli oggetti che i pittori avevano pazientemente disposto (o nascosto?) nello spazio dei loro dipinti come degli "indizi" di un "simbolismo celato". Non era forse anche questo un tentativo di riordinare, di classificare, in un certo senso, di spiegare dopo aver scrutato i dipinti fiamminghi fino a vedervi anche quello che non si vedeva, quel simbolismo nascosto che poi ha suscitato la reazione di tanti altri studiosi dopo di lui? La mostra e il catalogo che la accompagna hanno il pregio di reimpostare *iuxta propria principia* il problema critico e metodologico dello studio dell'arte fiamminga, superando preconcetti e

impostazioni "di parte". Vi hanno infatti partecipato studiosi di diverse nazionalità, che intorno alla figura carismatica di Jan Van Eyck hanno seguito il nascere e il diffondersi di un nuovo linguaggio artistico in Italia, Francia, Spagna e Portogallo. Potendo contare su un buon numero di prestiti internazionali, sono quindi riusciti a ricostruire modi e tempi di questa diffusione dimostrando come un'esibizione che si propone un così ampio orizzonte possa in realtà offrirsi come strumento assai più efficace di un classico studio monografico per mettere a fuoco la personalità di un artista.

La suddivisione geografica delle varie sale è interrotta di tanto in tanto da aperture iconografiche o tematiche (interessante quella dedicata alla presentazione del Cristo attraverso una nutrita serie di *Andachtsbilder* quattrocentesche, bellissima quella sul ritratto: *'Lacking only breath'...*).

Una critica non può essere taciuta.

In mostra è stato sperimentato un metodo tanto nuovo quanto discutibile: in luogo delle rassicuranti didascalie e indicazioni di autore e titolo troverete infatti solo un numero che silenziosamente accompagna ogni opera. All'entrata sarete invitati, da un discretissimo sorriso, a prendere un libriccino che dovrebbe permettervi di sciogliere il rebus dei numeri di ogni dipinto. Non è la nostalgia per le amichevoli, anche se a volte stupide didascalie che generalmente accompagnano il visitatore, ma è che questo metodo semplicemente non funziona: vuoi perché non tutti i numeri hanno un corrispondente nel libriccino o viceversa, vuoi perché cercare il numero, leggere, guardare diventa alla fine faticoso e suscita in alcuni visitatori un obbligato togli e metti di occhiali che presto irrita molti di loro. Il fastidio che si avverte tra i visitatori della mostra è giustificato dal fatto che opere come queste esigono la massima attenzione, nella consapevolezza che nessuna delle pur buone illustrazioni del catalogo potrà restituirne intatto il microcosmo di oggetti, riflessi, colori. Se andate a Bruges, fatelo con calma, mettete con discrezione la piccola guida nella tasca della vostra giacca e fermatevi davanti ai dipinti. Sostate alcuni minuti davanti all'incantevole polittico di Juan de Flandres, qui per la prima volta parzialmente ricostruito: una volta che sarete usciti sarà solo la vostra buona memoria a permettervi di riassaporare il fascino fiabesco e incantato che l'opera sprigionava al centro di una scura sala del Groeninge Museum.

Se andate a Bruges, munitevi di una buona lente e di un fidato paio di occhiali: non capita tutti i giorni di vedere dal vivo tanti dipinti che, come questi, riescono, a resistere, a tutt'oggi, ad ogni bella e patinata riproduzione.

The Age of Van Eyck. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting, catalogo a cura di Till-Holger Borchert, Ildion editors, in 4 lingue (fiam., fra., ted., ingl.)

On the occasion of the exhibition held at the Tate Modern in London, the article investigates the comparison and the relationship between two crucial figures that changed the artistic path of the twentieth century: Matisse and Picasso.

Fanno gli onori di casa, immortalati in uno scatto che la storia non ci ha lasciato: Matisse indossa una ma-glietta a righe colorate, fin troppo informale per un maestro che solitamente si presenta in abiti dal taglio impeccabile; Picasso, dal volto ancora rabbuiato dalla recente scomparsa di Cezanne, osserva con quella "strana espressione insistente che imponeva l'attenzione della persona" (Fernande Olivier, compagna dell'artista a quel tempo). Così, nei rispettivi autoritratti entrambi del 1906 inaugurano percorso della splendida mostra loro dedicata alla Tate Modern di Londra, con l'intento non soltanto di celebrare i due grandi maestri, ma di coglierli in un rapporto che, nato da , un'iniziale Hyalite, si basa sulla condivisione di soggetti e tecniche e sulla costante consapevolezza l'uno dell'altro. Diceva Picasso: "nessuno ha mai guardato ai suoi [di Matisse] dipinti con maggiore attenzione di quanto facessi io e nessuno ha mai guardato ai miei con maggiore attenzione di lui".

Picasso nasce in Spagna nel 1881; Matisse a Le Cateau-Cambresis, nel nord della) Francia, dodici anni prima. Si conoscono forse nel 1905 in casa dei collezionisti Gertrude e Leo Stein che in quell'anno acquistano opere di entrambi gli artisti o forse nel 1906, al Salon des Independents, dove Matisse espone *Le Bonheur de vivre*.

Guardano insieme Cézenne e la scultura "primitiva": i colori e le forme di *Le Bonheur de vivre* si irrigidiscono in *Les Demoiselles d'Avignone* del 1907 (in mostra solo a New York) a cui Matisse, malgrado la derisione iniziale, risponde con *Le Bagnanti con tartaruga* del 1908.

Poi nascono le gelosie: Picasso sta diventando troppo influente nella cerchia degli ultimi fauves e troppo vicino a Gertrude Stein a svantaggio del ph, vecchio Matisse. Ma la gelosia, legata al mito che alla storia, lascia presto il posto ad uno stretto sodalizio.

Nel 1908 si allontanano verso ricerche proprie: Matisse fonda la sua "accademia" a Issy e Picasso intraprende con Braque l'avventura del cubismo. Picasso

frammenta le sue donne, Matisse le colora; poi, nel 1912, si avvicina di nuovo a Picasso, e sceglie di seguirlo nelle sue geometrie. Ammette: "Alcune volte i nostri punti di vista erano curiosamente convergenti. Eravamo appassionatamente interessati nei nostri rispettivi problemi tecnici". *Gertude Stein* (1905-6) e *La donna con il ventaglio* (1909) di Picasso dividono le loro forme con *Madame Matisse* (1913), nei cui occhi ciechi si legge lo "sforzo agonizzante" verso il ritratto a figura intera dell'attrice *Greta Prozor* del 1916, perfetta sintesi dell'esperienza cubista e della tradizione europea. Sono gli anni della guerra. Entrambi non combattenti, ma in ansia per gli amici lontani, sopravvivono nella loro arte; poi, quando la guerra finisce, si torna a danzare. *Le tre ballerine* di Picasso del 1925, un appassionato omaggio alla moglie ballerina Olga Koklova, ricordano i movimenti gioiosi della opere eseguite venti anni prima da Matisse, malgrado i due artisti non si frequentino da tempo. Picasso si avvicina a Breton e ai surrealisti e Matisse si isola a Nizza, dove si conquista l'appellativo di "sultano della Riviera" grazie alla sua predilezione per il soggetto della odalische. Intanto le anonime modelle di Matisse prendono con Picasso il nome ora di Marie-Therese, ora di Fernande, la sua compagna. La guerra di nuovo avvicina, nella causa contro i nazisti, a sostegno del governo repubblicano spagnolo, in difesa dell'arte. Poi arrivano gli ultimi anni. Matisse lavora a St. Paul de Vence, Picasso si reca assiduamente a visitarlo affascinato dalla sua destrezza con le forbici nel creare quelle figure, "forme filtrate nella loro essenzialità", memori della tecnica cubista del *papier collé*. L'artista vecchio che ancora invita a "guardare alla vita con gli occhi di un bambino" si spegne il 3 novembre 1954. Picasso, vive la morte di Matisse come un abbandono a cui reagisce continuando il loro dialogo. A chi lo accusa di eseguire opere in uno stile 'molto Matisse' risponde: "qualcuno deve pur portare avanti suo lavoro".

Con una fantastica vista sulla cattedrale di St. Paul la mostra si chiude, quasi lapidaria risuona una delle frasi rubate a Matisse e a Picasso che si leggono sui pannelli lungo percorso: "Dobbiamo parlare l'uno all'altro che possiamo. Quando uno di noi morirà, ci saranno alcune cose di cui l'altro non potrà parlare con nessuno."

The article deals with the artist Spartaco Carlini and the exhibition titled Visioni e capricci del Novecento. Spartaco Carlini (1884 – 1949) held in Palazzo Lanfranchi (Pisa), where the most precious works to retrace his career are collected.

A più di mezzo secolo di distanza dalla *Mostra retrospettiva* allestita nell'estate del 1950 nelle sale del Teatro Verdi, Pisa rende nuovamente omaggio a Spartaco Carlini, una tra le voci più autorevoli e originali del primo Novecento in Toscana, come certificano alcuni folgoranti capolavori esposti a Palazzo Lanfranchi per la mostra *Visioni e capricci del Novecento. Spartaco Carlini (1884 - 1949)*, aperta fino al 30 luglio (tutti i giorni con orario 10-12, 17-22).

La mostra, che si apre con una suggestiva sala dedicata a Nino Costa e Guglielmo Amedeo Lori, che di Carlini fu il primo mentore, indaga il "fenomeno" Carlini partendo da alcuni disegni e sculture eseguiti fra il 19-02 e il 1916. Sono questi gli anni in cui l'artista pisano dimostra di cogliere con sorprendente tempismo le atmosfere simboliste e liberty, elaborando un linguaggio in cui le suggestioni di Félicien Rops e della grafica diffusa dalle principali riviste europee si intrecciano agli echi delle invenzioni di Gaetano Previati e Plinio Nomellini.

Con un personale senso del grottesco, anzi della "deformazione immaginosa" come ha scritto Alessandro Parronchi (che con Enrico Pea ha lasciato pagine fondamentali per la comprensione del Carlini), l'artista sigla nel 1905 capolavori come il *Don Chisciotte*, pastello dove l'attenzione per l'arte infantile si risolve in una dimensione fantastica che sembra anticipare Klee.

In questi anni (1905 - 1907) la produzione di Carlini è rivolta prevalentemente alla scultura, come attestano le fonti e come testimonia lo splendido *Centauro*, tanto ammirato da Pea che ne possedeva il modello in creta: opera che documenta con autorevolezza la profondità critica di Carlini, che sembra quasi anticipare alcune soluzioni plastiche di Libero Andreotti o quelle di Italo Amerigo Passani e di Umberto Fioravanti, presente in mostra con *L'Incidente*, dove traspare un'identica volontà di disgregare la bella forma in una plastica dagli esiti grotteschi, molto vicini a quelli dell'artista pisano.

E' in questo periodo che la personalità di Carlini sembra arrivare a definitiva maturazione, portando a compimento quelle ricerche volumetriche di impronta cézanniana diffuse da Alfredo Muller, rivelate anche dal pastello di grande

dimensioni *Il giardino del re*, realizzato nel 1907 ma esposto alla Biennale veneziana del 1909, dove ottenne un certo credito attirando l'attenzione della critica che interpretò l'opera come una rilettura di Ensor.

Ben documentati anche in mostra i saldi legami che legano le invenzioni grafiche e le composizioni pittoriche di Carlini ad alcuni protagonisti della cultura figurativa toscana del tempo: Moses Levy, Plinio Nomellini, Umberto Vittorini e soprattutto Lorenzo Viani, che con l'amico condivise non solo gli entusiasmi anarchici e le frequentazioni del cenacolo apuano capitanato da Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, ma anche molte soluzioni linguistiche. A questo periodo risalgono dipinti come *Festa Campestre* del 1908 (Viareggio, Pinacoteca Civica L. Viani), *La Vendemmia* (Pisa, Museo di Palazzo Reale), *Piazza San Nicola e Monache su. riva* del 1920 (Torino, Galleria d'arte Moderna), oltre ai suggestivi brani di natura morta e ad una serie di paesaggi sardi eseguiti durante un viaggio in Sardegna, compiuto nel 1920 in compagnia dell'avvocato Luigi Salvatori.

Nonostante l'interesse che continuano ad esercitare le sculture dell'artista (esplicitamente richieste dagli organizzatori della Prima Biennale Romana del 1921), è tuttavia nella sua Pisa che Carlini, duramente provato dalla guerra, decide di chiudersi in un ostinato isolamento, testimoniato dai numerosi scorci pisani, dei lungarni e dei celebri monumenti che scandiscono gli anni '20-'30: *La partenza della regata*, (Pisa, Amministrazione comunale), *Galee* (Pisa, Fondazione Cassa Risparmio di Pisa), *Canale dei Navicelli*, *Piazza della Berlina*, *Piazza San Paolo a Pipa d'Amo*.

Da qui in poi la sua produzione è pressoché rarefatta, limitata a fogli di taccuino riempiti di figure favolose, di composizioni allucinate, di sogni e di desideri, che presero forma tra le mura amiche del centralissimo caffè Pietromani, eletto dall'artista a roccaforte della sua esistenza. Qui, al tavolino del Carlini, l'artefice pisano concluse la sua parabola artistica consumando il tempo a disegnare in compagnia di amici, pittori, letterati o semplici curiosi intrattenuti dalla fervida fantasia del pittore che tentava di ingannare il sottile senso di inquietudine che caratterizza gli individui nell'età dei trapassi.

Recensione a Sonia Cavicchioli, *Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio*, Venezia, Marsilio, 2002.

In her book Le metamorfosi di Psiche L'iconografia della favola di Apuleio Sonia Cavicchioli tackles the metamorphosis underwent by Psiche. The author examines the evolution of this mythological figure from the fifteenth to the nineteenth century, focusing on how the interpretation of Apuleio's tale evolved across the centuries.

“Un mattino Gregor Samsa, risvegliandosi da sogni inquieti, si ritrovò nel suo letto tramutato in un gigantesco insetto”. Questo l'incipit de *La Metamorfosi* di Franz Kafka, premessa adeguata per lo schiaffo violento alla logica della quotidianità che sarebbe seguito nel racconto.

La metamorfosi subita da Psiche nel volume di Sonia Cavicchioli, appena edito dalla Marsilio, consiste invece nella registrazione di come, dal XV al XIX secolo, epoche diverse, e con loro culture diverse, abbiano fatto propria la favola scritta da Apuleio nel II sec. d.C., rinarrandola. Il testo realizza felicemente un accordo rigoroso fra scientificità e capacità divulgativa, caratteristica raggiunta dalla collana Marsilio in cui è ospitato grazie alla scelta di autori che non si improvvisano esperti di un tema, ma che lo affrontano sotto forma di libro dopo lunghe ed assidue frequentazioni.

Il volume ha il suo maggior pregio nell'efficace interdisciplinarietà, prerogativa di un'indagine che concentra la propria attenzione sulla storia del motivo iconografico ispirato alla favola apuleiana (parte di un più ampio romanzo noto come *Asino d'oro* o *Metamorfosi*). Venere, gelosa della bellezza di Psiche, la minore delle tre figlie di un re, invia Amore per punirla, facendola invaghiare di un essere immondo, o falli chè Cupido, innamoratosi di lei, la porta nel suo palazzo segreto dove andrà a trova pedendole di guardarlo. Sobillata dalle sorelle, Psiche decide di disobbedirgli, e lo contempla alla luce di una lampada. Gli effetti sono immediati: Amore scompare e Psiche dev'essere punita; Venere le assegna una serie di prove apparentemente impossibili, finchè Amore, intercedendo presso Giove, non

riesce ad elevarla al rango di dea ed a unirsi a lei in matrimonio sull'Olimpo.

Se i momenti più intensi della vicenda, nelle arti figurative europee, sono il Rinascimento e il Neoclassicismo, la seduzione svolta dal testo di Apuleio (poi soggetto a commenti, riedizioni, traduzioni che di volta in volta si pongono come mediatrici della fascinazione iconografica) sta forse nell'abilità dell'autore a far vedere ciò che racconta, oltre che nel costante interesse dei posteri a svelare il mistero adombrato nel racconto. L'analisi iconografica della Cavicchioli non disdegna di soffermarsi su casi singoli poco in linea con le tendenze dominanti, come le personalissime interpretazioni di Niccolò dell'Abate (1550 c., Detroit, Institute of Arts) e di Luigi Crespi (Firenze, Galleria degli Uffizi, 1709 c.), ed il testo si offre come palcoscenico di letture interpretative inedite, come la sottolineatura dell'intersezione fra Dante e Apuleio nelle dotte figurazioni del Cigoli per il Palazzo Borghese di Montecavallo (oggi Roma, Museo di Palazzo Braschi, 1611-13) nè teme i problemi aperti, necessario retaggio della polisemia privilegiata da Giulio Romano nel ciclo mantovano (Mantova, Palazzo Te, Stanza di Psiche, 1526-28). Dopo esser stata raffigurata in alcuni cassoni nuziali dipinti a Firenze fra 1460 e 1480 e quindi nel perduto ciclo di Belriguardo (Ferrara, ultimo decennio del XV secolo), la storia di Psiche, pur mantenendosi in edifici destinati al riposo ed ai piaceri, trova il suo trionfo nella Roma di Leone X e nella Mantova dei Gonzaga. Il modello varato da Raffaello alla Farnesina viene diffuso in una produzione seriale e ripetitiva attraverso una serie di stampe eseguite dal cosiddetto Maestro del Dado e da Agostino Veneziano, forse su disegno del fiammingo Michiel Cokcie. Il loro stile accessibile le rende adatte ad assumere il ruolo di canovaccio destinato ad ulteriori assestamenti e traduzioni, come si verifica nel caso delle vetrate del Castello di Ecouen (1542-1544). Mentre la Praga rudolfina privilegia l'insistenza sulle lambicature e sul nesso erotico sotteso alla favola, in ambito italiano, dalla fine del Cinquecento in avanti, la preoccupazione moralistica diventa un obbligo. Nel pieno Settecento è piuttosto la sensibilità, intesa come *sensiblerie*, ad esser colta nelle riletture figurative della favola, e fra Sette ed Ottocento riprende vigore l'identificazione di Psiche con l'anima, fino all'ingresso del termine nel lessico dell'arredamento, a indicare i grandi specchi che riflettono l'intera figura.

La disamina condotta dalla Cavicchioli si chiude programmaticamente col ricordo della raccolta di acqueforti che illustrano la traduzione tedesca del 1880, ma la fascinazione esercitata dalla storia di Psiche si protrarrà ancora nel Novecento (si pensi per un esempio al romanzo di Clive Lewis, *Till we have faces. A myth retold*, Oxford, 1956; edizione italiana: *A viso scoperto*, Milano, Jaca Book, 1997) e non finisce di sedurci 'cambiando' con noi e con la nostra cultura. Non è un caso che fra le illustrazioni a corredo del testo, la foto Reuters dell'ingresso della casa

di Kennedy Jr. e della moglie, due giorni dopo la morte, ospiti emblematicamente un'immagine di Amore e Psiche, a dimostrazione della persistente fortuna del tema e della sua carica evocativa.

The article tackles the activity of the theatre company I Sacchi di Sabbia, based in Pisa and directed by Giovanni Guerrieri, that produced innovative shows that challenged the public's perception from various points of view.

Esiste da anni una compagnia teatrale, I Sacchi di Sabbia, che opera entro circuiti ristretti e mal riconoscibili. Non lo fa per snobismo o per affettazione perfezionistica; anzi il suo motivo ispiratore è quello di esporsi, lavorare nelle piazze, sfidare e divertire la gente.

La compagnia è diretta da Giovanni Guerrieri, che, con Giulia Gallo, Enzo Illiano e Gabriele Carli, progetta e costruisce spettacoli; giovani talenti che scrivono dirigono e recitano con verve popolare e gusto dell'intrattenimento, lontano dalle ricerche intellettuali quanto aperti a godibili variazioni e contaminazioni di natura popolare. Il che non esclude alcune punte di raffinatezze e di transcodificazioni abilmente orchestrate.

Sulle piazze di Pisa, nelle calde notti di giugno, si sono mossi eroi improbabili e multipli, come un don Giovanni napoletanizzato, oppure storie di vicende ottocentesche in cui rifluiscono umori popolari e deformazioni alla Courteline.

Pochi giorni fa è andato in scena un sorprendente trittico imperniato su tre Repubbliche Marinare (l'esclusa è proprio quella patria), che rappresenta una svolta nel tracciato "storico" della compagnia. Il regista (che, ahimè non recita) ha mirato ad accentuare l'elemento spaziale, ha scelto il chiuso, ristretto spazio di un barbarico luogo medievale, alla Porta del Parlascio, dove i dodici spettatori prescelti ascoltano il cupo risuonare di una concavità sonora che resuscita lontane, fiabesche vicende, divise fra medievale cortesia e fasci-ni della lontananza. La regia impone una recitazione immobile e flautata che vibra nell'oscurità di volte d'immensità quasi disumana. E' una forma di teatro dell'ascolto, percepito attraverso un'estenuante attenzione, come se l'udire fosse una proiezione del misterioso luogo che avvolge e dematerializza lo spettatore. Questo effetto di concavità sonora è realizzato appoggiandosi ad un artificio, come dire, posturale, di originale innaturalità. La scena non è posta sul davanti; nella volontà di ridurre l'effetto corporale della vista diretta, gli attori recitano sul dietro, alle spalle dello spettatore, coinvolto in una tensione di ascolto potenziato e monocratico.

La partecipazione visiva c'è, ma dirottata e costretta nell'ambito claustrofobico di alcuni specchi, che gli attori tengono sollevati di fronte allo spettatore. Quest'ultimo, catturato da un'avventura scenica di impalpabili presenze, è preda di fantasmatici suoni che provengono da un aldilà popolato di voci misteriosamente suasive. È un teatro a cui anche Ulisse avrebbe dato ascolto; le sue sirene hanno i deboli accenti di una memoria che fluisce al di là degli eventi e incatena le orecchie di chi scopre il richiamo di ancestrali miti musicalmente identitarii.

Produzione Sant'Andrea Teatro, I Sacchi di Sabbia, Gruppo Res in collaborazione con l'Assessorato al Turismo della Città di Pisa.

Inspired by the reading and the reinterpretation of Dante Alighieri, this text highlights the power of poetry and its interaction with theatre, by giving space to imagination.

Leggere. In casa, sul letto o seduti in biblioteca, qualsiasi ambiente faccia da sfondo a quest'azione, evoca un luogo. Un mondo *altro* popolato di immagini, suoni e odori: un universo sensoriale che isola dall'ambiente circostante, in cui esistiamo solo noi e le parole e lo spazio da esse suscitato. Questa scatola magica, universo della lettura, è un luogo che si frequenta in solitudine, con la colonna sonora e il repertorio d'immagini che solo a noi appartengono. Ma questa regola può trovare la sua eccezione, le sensazioni di una lettura (di Roberto Fratini e dei suoi collaboratori) hanno trovato un luogo in cui manifestarsi: un teatro polveroso, in disuso, trasformato nella camera incantata in cui far risuonare i versi del *divino poeta*. I palchi cadenti e inaccessibili, sono abitati da fantasmi che caparbiamente sono rimasti inchiodati allo splendore *demodé* degli anni Venti: donne dai profili ossuti, dal *decolleté* inciso in abiti di seta nera, dalle labbra rosse, di un purpureo colore che mescola la rosa al viola della morte; uomini in frac, guardiani ostinati di un mondo svanito senza avvertirli. Scatola fatata, che lascia penetrare la famiglia invadente dei colombi che lì ha il suo nido.

Solchiamo i confini di questo luogo altrui: la platea si popola, sprofondiamo nelle viscere della poesia, ritro-viamo l'origine dell'*umana semenza* come ci invita a credere l'immensa e spettrale radice che precipita dal tetto, lampadario infero sulle nostre teste.

L'ingranaggio è innescato: risuona l'*incipit* abusato e trito, inizia la musica, sul fondo un drappo si trasforma in schermo per la collana di immagini che le parole sgraneranno, cadenzate lungo il viaggio iniziato. Il teatro vive: attori, spettatori, inquilini testardi si mescolano, una catena, un mosaico di poesia, un orologio, un *carillon*. Risuonano i versi: uomini, donne in nero dalle voci impostate e flebili, chiare e smozzicate, sussurrano o declamano, lasciano che la poesia sia la protagonista, o forse che la musica distraiga o che le immagini incuriosiscano. Lo spettacolo multisensoriale della lettura, a noi noto, moltiplica i suoi effetti, li dilata, fino all'esplosione impazzita, al disorientamento. Si incatenano le terzine, scivolano i versi oscuri, appare il volto della donna che ci commosse dicendo e non dicendo, narrando e non narrando, con la famosa reticenza: «quel giorno

più non vi leggemmo avante»; dell'eroe dannato che ci tentò con il suo «folle volo». Famiglia nota che vive nel timbro insolito dell'amico che trasforma la voce: metamorfosi di noto in desueto, senza fine. La scatola ci risputa via, dopo gli Inferi mendichiamo che le porte si dischiudano per accedere al se-condo regno, regno tortuoso di lettura e purgazione.

I compagni fantasmi ci abbandonano, disertano i palchi, vanno a godere di uno spettacolo gradito. Dietro la garza si riuniscono per una proiezione fuori dal tempo: donnine del cinema muto, eroi impomatati; che sbirciamo, mentre la lettura procede di *cinghio in cinghio*. La musica rallenta, il pomeriggio afoso gonfia la polvere: odore di pepe, occhi pesanti, si procede svogliati su per il colle. La sera è scesa, l'aria è dolciastra e grave come la voce leziosa di colei «che si già/cantando e scegliendo fior da fiore». Prima che le luci si abbassino, e il sonno gravi le nostre menti, assistiamo all'estrema processione: rompe il pesante scorrere dei versi una fastosa musica paesana, nota stonata e concordante, inattesa e perfetta. Richiudono le porte, la notte ci accoglie, l'ultimo atto ci attende, domani.

Le porte si aprono, l'ingranaggio si rimette in moto, luce di seta musica sottile: un torpore ovattato e argenteo ci prende per mano, voci lontane sussurrano *lieder* struggenti, ma un tango contrappunta i versi, sinuoso e ondeggiante conclude le storie dei due di cui «l'un fu tutto serafico in ardore;/ l'altro...uno splendore». Il ritmo si fa stringente, le voci profonde, viscerali, si ascende ma si sprofonda fino al buio dell'ultimo mistero, sino alle stelle: caleidoscopio iridescente che ci contiene. Ultimo atto: le parole e il buio, un tappeto di specchio su cui far sedere i lettori, un lago improvvisato per lavare il ritmico procedere dei versi. Siamo all'apice del viaggio, ed al fondo estremo, nella pancia oscura del teatro fantasma. I sensi azzerati, vivi solo nell'ascolto ineffabile, si rianimano - allucinazione, sogno- l'odore di polvere svanisce si fa largo un odore di incenso. Lo smarrimento cresce: donne-lucciole avanzano nell'ombra, ballerine-ardenti muovono i loro corpi cadenzando le terzine che scivolano inesorabili alla fine.

Non resta che l'ultimo gesto: la rosa bianca precipita nel lago, omaggio a chi non c'era (in memoria di Chiara Lefons).

On the occasion of the exhibition The Flowering of Florence. Botanical Art for the Medici, curated by Lucia Tongiorgi Tomasi, in May 2002 the Centre for Advanced Study in the Visual Arts organized a conference in Washington titled Art and History of Botanical Painting and Natural History Treatises. Both the exhibition and the conference shed light on the vivid interest of the Medici family for naturalist representation.

In occasione della magnifica mostra *The Flowering of Florence. Botanical Art for the Medici*, curata da Lucia Tongiorgi Tomasi (Washington, National Gallery of Art), il 3 e il 4 maggio si è svolto nella capitale americana un interessante convegno su *The Art and History of Botanical Painting and Natural History Treatises*, organizzato dal CASVA (Centre for Advanced Study in the Visual Arts) con la collaborazione della stessa curatrice. La mostra ha proposto un suggestivo ed originale percorso tra opere di committenza medicea dei secoli XV-XVII (con l'unica eccezione di due meravigliosi pezzi di Leonardo e di Dürer), che testimoniano la costante attenzione dei Granduchi per l'illustrazione naturalistica e il notevole impulso da loro dato al progresso della botanica proprio attraverso lo strumento del mecenatismo artistico.

Oltre a suggerire una stimolante chiave di lettura del rapporto tra arte e scienza in Età Moderna attraverso il tema floreale, la mostra ha offerto ai visitatori l'opportunità di apprezzare dal vivo opere altrimenti difficilmente visibili, come le strepitose *gouache* di Jacopo Ligozzi e di Giovanna Garzoni, artista quest'ultima solo recentemente apprezzata dalla critica, o i notevolissimi (anche per dimensioni) quadri di Bartolomeo Bimbi. Il convegno si è articolato in quattro sessioni, ciascuna delle quali era dedicata ad un particolare soggetto di interesse: il rapporto tra arte e scienza nell'Europa della prima Età Moderna, i trattati botanici e di storia naturale nell'area Nord Europea, quelli aventi ad oggetto la vegetazione del Nuovo Mondo ed infine il delicato rapporto tra pittura e regno vegetale nel Rinascimento e Barocco. I numerosi studiosi americani ed europei intervenuti, tra i quali citiamo qui solo Mark Laird, Lina Bolzoni, Nicholas Penny ed Eric de Jong, hanno recato i loro contributi non solo attraverso i testi delle conferenze ma anche attraverso le domande che hanno dato luogo a vivaci scambi d'idee durante i dibattiti. Si sono così aperte stimolanti prospettive nel confronto tra i vari punti di vista: particolarmente interessante è stato il contrappunto tra

l'approccio fortemente problematico di Nicholas Penny al tema del simbolismo botanico in pittura, e il successivo intervento di Gretchen Hirschauer, dedicato ad un'analisi meticolosa del trittico della *Crocifissione* di Perugino, esposto nella prima sala della mostra.

I numerosi contributi hanno poi consentito di scandagliare a vasto raggio il complesso rapporto tra conoscenza teoretica ed esperienza diretta della natura lungo un ampio arco di tempo. E' risultato utile confrontarsi con argomenti disparati: dalla *Micrographia* di Robert Hook, la cui rilettura ha svelato i filtri usati per mediare la conoscenza empirica attraverso lo strumento cartaceo, ai quadri di Bartolomeo Bimbi analizzati in rapporto al contesto culturale della Firenze del tardo Seicento, a quello delle Società Orticole del primo Settecento inglese, il cui ruolo fu cruciale sia nell'ambito accademico che in quello commerciale, per arrivare ad ipotesi nuove, e non del tutto condivisibili. Ad esempio quella di Pamela H. Smith secondo la quale esisteva in Germania nel XVI secolo una "epistemologia artigianale", cioè una corrente di pensiero che ascriveva all'abilità artigiana e ai processi concreti della produzione di manufatti artistici lo *status* di vero e proprio strumento di conoscenza scientifica della natura, paritetica a quella "alta" della cultura intellettuale.

Meritevole della massima attenzione è stata poi la sessione dedicata al dibattito sulle opere riguardanti la storia naturale e la civilizzazione del Nuovo Mondo: tutti relatori, pur nella diversità degli argomenti trattati e dei rispettivi *background* etodologici, hanno mostrato lo spessore di testi nati dall'incontro tra due orizzonti culturali diversissimi che, affrontando argomenti apparentemente neutri come la descrizione di piante e fiori, in realtà implicano un enorme sforzo di definizione della propria e dell'altrui identità, rispecchiando il travagliato processo di integrazione tra civiltà differenti.

On the occasion of Parmigianino's birth anniversary, in June 2002 the Chamber of Commerce of Parma hosted an international conference devoted to the painter. The event, organized by the Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e Demoantropologico of Parma and Piacenza, offered an in-depth analysis of the artistic language and the career of one of the most important Italian Renaissance artists.

Dal 13 al 15 giugno, ad apertura delle celebrazioni per il quinto centenario della nascita di Francesco Mazzola detto il Parmigianino (11 gennaio 1503), si è tenuto presso la Camera di Commercio di Parma il Convegno Internazionale di Studi su *Parmigianino e il Manierismo Europeo*, organizzato dalla Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e Demoantropologico di Parma e Piacenza sotto la direzione di Lucia Fornari Schianchi.

Nel fitto programma di manifestazioni promosso dal Comitato Nazionale per le celebrazioni parmigianinesche, il convegno parmense è stato presentato come un momento di aggiornamento ed approfondimento preliminare rispetto alla mostra di identico titolo che si terrà presso la Galleria Nazionale di Parma nel periodo 8 febbraio-15 maggio 2003, per poi spostarsi presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna.

L'evento ha permesso di valutare con chiarezza, insieme all'importanza delle novità emerse e delle prospettive di ricerca che si sono aperte, l'ampiezza delle incertezze residue, la difformità dei linguaggi e dei metodi, il rischio della frammentarietà e della dispersione degli studi, segnalando l'esigenza di ampi lavori di sintesi che raccolgano il frutto delle recenti acquisizioni. Le tre dense giornate del convegno, con oltre quaranta interventi articolati in quattro sessioni e costretti talora con qualche fatica nei tempi brevi imposti dall'organizzazione, si sono aperte con un'introduzione dedicata a tre protagonisti degli studi sul Parmigianino, Sidney J. Freedberg, Augusta Ghidiglia Quintavalle ed A. E. Popham, campioni rispettivamente dell'individuazione stilistica, della conservazione, della catalogazione; l'omaggio è stato affidato a studiosi (Beverly Louise Brown, Sylvie Béguin, Hugo Chapman e David Ekserdjian) che hanno personalmente conosciuto i tre autori e che hanno saputo tratteggiarne vivacemente la diversità degli atteggiamenti metodologici e delle personalità.

Dalla prima sessione, dedicata a puntualizzazioni sulla vicenda umana dell'artista e sulla sua opera, sono emerse importanti scoperte documentarie relative alla famiglia Mazzola, tra cui spicca la ricostruzione della figura di Zaccaria di Filippo da Parma, fratello di Francesco. A varie riletture di opere parmigianinesche si è aggiunta una nuova attribuzione al catalogo pittorico dell'artista da parte di Konrad Oberhuber, che ha inserito il noto Concerto di collezione privata americana in una produzione di soggetto nuziale legata alle prove di Fontanellato, annunciando una nuova promettente lettura in chiave erotica degli stessi affreschi. La seconda sessione, improntata ad un confronto interdisciplinare tra storici dell'arte, restauratori e scienziati, ha dato conto delle novità sull'arte parmigianinesca emerse nel corso di recenti interventi di restauro; è il caso, per fare solo qualche esempio, del rinvenimento del bellissimo broccato dorato sullo sfondo del Ritratto del conte di *San Secondo* del Prado, presentato da Herlinda Cabrero, o della scoperta di anomalie nella preparazione di tavole parmigianinesche come il *Cupido che fabbrica l'arco* di Vienna, studiato con intelligenza dal restauratore Robert Wald. Particolare interesse hanno suscitato le prime indicazioni circa i risultati delle indagini condotte durante i restauri delle cappelle di San Giovanni Evangelista a Parma, che permette-rebbero, tra l'altro, di distinguere chiaramente la tecnica di Parmigianino da quella dell'Anselmi, promettendo una soluzione definitiva a lunghe controversie attributive.

Nel corso della terza sessione autori come David Ekserdjian, Nicholas Tuner e Mario Di Giampaolo si sono soffermati con finezza sulla produzione grafica di Parmigianino; il complesso dei contributi, tuttavia, ha sollecitato anche la consueta constatazione delle profonde incertezze ancora esistenti intorno all'attribuzione delle opere d'arte su carta. Altri interventi hanno fornito approfondite ricostruzioni della vicenda di alcuni nuclei storici di opere parmigianinesche, tra cui quello finora poco noto delle collezioni ducali dei Gonzaga, studiato da Raffaella Morselli.

L'ultima sessione è stata aperta da un intervento di Catherine Goguel, che, attribuendo a Parmigianino un disegno di collezione privata francese già riferito a Salviati, ha aperto il capitolo dei rapporti del Mazzola con altri artisti del secolo XVI come Perino e Niccolò dell'Abate, illustrati rispettivamente da Elena Parma e Sylvie Béguin. Tra le relazioni, di livello piuttosto discontinuo, che hanno progressivamente allargato l'orizzonte alla civiltà del Manierismo nel suo complesso, spiccano quella di Antonio Pinelli sull'*Alabardiere* Getty di Pontormo e quella di Bruno Adorni e Mariarita Furlotti sull'architettura a Parma al tempo di Parmigianino.

Fig. 1: *Orrori della guerra /Bombardamento*, 1944, xilografia.



Fig.1: Stefano Susinno.

Fig. 1: F. Goya, *Il fantoccio*, 1791-1792.

Fig. 2: F. Goya, *Disparate femenino*, 1815-1819.

Fig. 3: *Therese-Louise de Sureda*, 1803-4, Washington, National Gallery.

Fig.4: *La marchesa di Villafranca Maria Tomasa Palafox che ritrae il marito*, 1804, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 1: *Cupola del Reichstag*, Sir Norman Foster.

Fig. 2: *La copertura del Sony Center* a Potsdammer Platz.



Fig. 1: Juan de Flandes, *Banchetto di Erode*, part. dell'*Altare Miraflores*, 1496-99, Anversa, Museu Mayer van den Bergh.

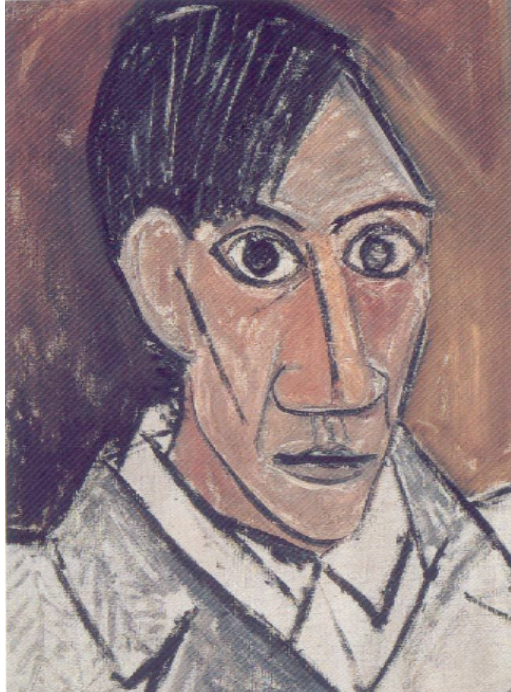


Fig. 1: Pablo Picasso, *Autoritratto*, 1906.

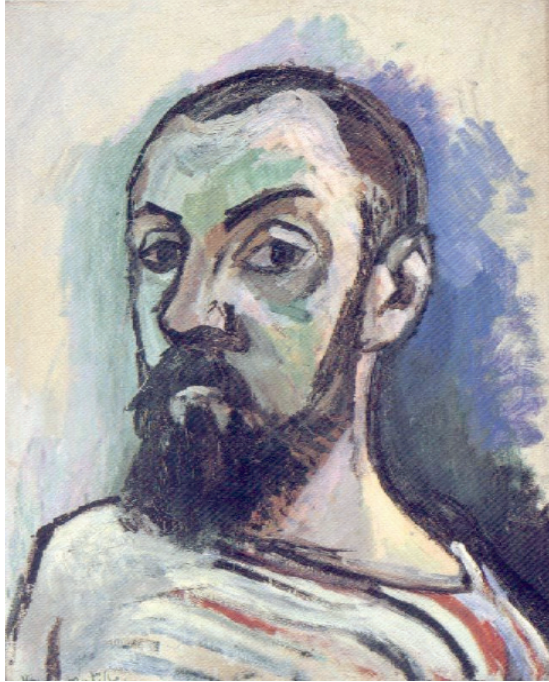


Fig. 2: Pablo Picasso.

Fig. 1: Antonio Canova, *Amore sveglia Psiche con un bacio*, marmo, 1793 circa, Parigi, Louvre.



Fig. 1: Jacopo Ligozzi, *Due iris*, Firenze, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe.

Fig. 2: Giovanna Garzoni, *Vaso di fiori e due conchiglie*, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe.



Fig. 1: Parmigianino, *Ritratto di giovane donna (La schiava turca)*, 1532-1534, Parma, Galleria Nazionale.