

no1

CAFFÈ MICHELANGIOLO



Che cosa rappresenta?



Pubblicata per conto di
Accademia degli Incamminati di Modigliana
Via dei Frati, 11 | 47015, Modigliana (FC)
www.accademiaincamminati.it

Associazione culturale Caffè Michelangiolo
Via Palmiro Togliatti, 8/D | 50055, Lastra a Signa (FI)
www.caffemichelangiolo.it

Direttore
Andrea Del Carria
Segretario di redazione
Giancallisto Mazzolini

Redazione
Maria Grazia Fantini
Eliana Ferrari
Chiara Lotti
Marco Licari
Social media
Eliana Ferrari

Redazione
Via Palmiro Togliatti, 8/D | 50055, Lastra a Signa (FI)
noicaffemichelangiolo@gmail.com

Grafica
Fattori15  fattori15studio
Stampa
Litografia Fabbri - Modigliana (FC)

ISSN 2611 - 4089

Seguici e scrivici
 Caffè Michelangiolo
 caffemichelangiolo
 noicaffemichelangiolo@gmail.com

In copertina
Bruno Munari, da *Supplemento al dizionario italiano*, 1999

Nella pagina seguente
Jessica Corazzini, *Senza titolo*, 2018.
Citazione tratta da Sedlmayr H., *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, trad. it. F. Paolo Fiore, *Arte e verità. Per una teoria e un metodo della storia dell'arte*, Milano, Rusconi, 1984, p. 265.

Dove non espressamente dichiarato dalla didascalia, l'immagine è un'elaborazione grafica a cura dell'impaginatore



Sommario

inpagina

Miriam Pinocchio <i>Televisione e storia dell'arte</i>	4
Marta Spanò <i>Poche opere e tante chiacchiere</i>	8
Annadea Salvatore <i>Il Catechismo di Max Dvořák</i>	12
Emanuela Bruno <i>Storia dell'Einführung</i>	14
Caterina Innocenti <i>Il concetto della morte dell'arte</i>	18
Chiara Luci <i>Ecfrasi disvelata</i>	22
Andrea Del Carria <i>Il trash sublime</i>	24

fuoripagina

Daniele Ranieri <i>Arte, musica e poesia con La Montagna a Fumetti</i>	30
Serena Capodiferro, Daniela Porcu <i>La diagnostica spiegata alla nonna</i>	32
Simone De Nardis <i>La riforma museale franceschiniana</i>	34
Maria Cora Carraro <i>Cristiano Banti: la natura allo specchio</i>	36
Marco Licari <i>L'AI nell'arte</i>	38
Claudia Casali <i>Galileo Chini</i>	42
Andrea Giacconi <i>Mitologia e culto del capo</i>	44
Andrea Del Carria <i>Il gesso che non c'è</i>	48

in fondo



LA STORIA
DELL'ARTE
DEVE PASSARE
PER LA CRUNA
DI AGO
DELL'INTERPRE
TAZIONE
O NON SARÀ
UNA STORIA
DELL'ARTE

TELEVISIONE E STORIA DELL'ARTE

L'evoluzione di un lungo rapporto

Sebbene forse sconosciuta ai più, la storia della televisione italiana è strettamente correlata al mondo dell'arte e della cultura. Non a caso già ai suoi albori, ancora lontana dall'essere un mezzo di comunicazione di massa, nel 1949 fu la Triennale di Milano a fare da palcoscenico per la messa in onda di una delle prime trasmissioni ancora sperimentali dalla durata di pochi minuti, affidata alla voce di Corrado Mantoni, noto come "Corrado" e considerato il padre della conduzione in Italia¹. Il regolare servizio di televisione inteso come Servizio Pubblico, pensato non solo come occasione di intrattenimento ma anche in qualità di strumento di educazione e informazione, vide la luce il 3 gennaio del 1954²:



a partire da quella data iniziarono ad essere trasmessi i primi programmi a diffusione nazionale della RAI (RADiotelevisiione Italiana). Nacque come derivazione dell'Eiar, Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche, costituito nel 1927 dal regime fascista per la gestione e diffusione dei programmi radiofonici, chiusa nel 1944. L'apporto rivoluzionario di

questo strumento di comunicazione di massa risiedeva nella sua capacità di persuasione scaturita dal potere evocativo del binomio immagine-parola: un *medium* capace di unire il linguaggio visivo, la cui espressione massima è data dall'arte del cinema, e quello sonoro, il cui mezzo era fino a quel momento la radio. Come riportato da Aldo Grasso in *Che cos'è la televisione? Il piccolo schermo fra cul-*

*tura e società: i generi, l'industria, il pubblico*³, a questi due elementi si aggiunge la "diretta", intesa come la «istantanea riproduzione e istantanea trasmissione e ricezione». Questa peculiarità creava un rapporto intimo tra il mezzo e lo spettatore, così efficace da permettere al primo di assumere un ruolo "maestro" per la lotta all'analfabetismo nel dopoguerra: la

televisione italiana, con programmi come *Non è mai troppo tardi*⁴, ha contribuito a creare una lingua nazionale molto più di quanto sia stata in grado di fare la scuola. Oltre all'intento educativo, l'arte è stata usata dalla RAI anche per legittimare il *medium* istituzionale che stava sperimentando le proprie possibilità espressive e comunicative⁵. La risposta degli storici dell'arte e degli intellettuali non

fu però positiva: molti di questi, trincerati dentro un forte snobismo elitario e conservatore, demonizzarono la televisione in quanto fonte di massificazione, di volgarità e di diseducazione. Viceversa, uno dei più importanti sostenitori del mezzo fu lo storico e critico d'arte Carlo Ludovico Rag-

ghianti, la cui visione propositiva si basava sull'idea che tramite la televisione era possibile migliorare la qualità pedagogica dell'arte⁶. Protagonista delle vicende legate alla nascita e alla diffusione di tale *medium* in Italia, raccontate nei primi numeri della rivista *sele-Arte* da lui fondata, Ragghianti fu da un lato portavoce di un certo senso di responsabilità dell'uomo

di intelletto nei confronti del mezzo televisivo, dall'altro delle difficoltà nel trovare sostegno fra coloro che avevano accesso a questi strumenti. In un contesto di umori contrastanti tra diffidenza e fiducia, la storia della divulgazione dell'arte del piccolo schermo venne segnata dall'inserimento nel palinsesto de *Le Avventure dell'arte*, prima rubrica culturale affidata a Antonio Morassi, trasmessa il 3 Gennaio 1954 – la già ricordata data esordio del regolare servizio televisivo⁷. Il programma, interamente dedicato al sapere artistico, aveva l'obiettivo di avvicinare i telespettatori all'attività di noti pittori italiani, attraverso la narrazione della loro vita e delle loro opere. A partire da questa esperienza, si assistette ad una moltiplicazione di programmi



dediti alla divulgazione artistica come *Caccia al quadro*, *Avventure di capolavori*, *Almanacco di arte*, *Scienza e varia umanità* e *L'Approdo*⁸. Presentavano tutti una struttura ben riconoscibile, comune e

ripetitiva, e furono trasmessi fino agli inizi anni Settanta; sono raggruppabili, secondo Aldo Grasso, in quattro principali forme: la figura dell'esperto, la lezione, il documentario e il conduttore⁹. Della prima categoria facevano parte quei programmi affidati agli storici dell'arte, i quali spiegavano determinati argomenti riferendosi ai telespettatori dall'intimità dei propri studi o in occasione di eventi come mostre. Si trattava di trasmissioni caratterizzate

da approcci accademici, lontane dall'odierna idea divulgativa. La tipologia detta della "lezione", come suggerisce il termine, era caratterizzata dall'idea di ricreare una moderna lezione scolastica. Il primo vero e proprio strumento di divulgazione fu il "documentario", frutto della cooperazione tra specialista e regista cinematografico: proponendo delle esperienze sensoriali complete – curando anche l'aspetto musicale –, questi prodotti veicolano i contenuti accademici grazie all'uso di un linguaggio accattivante. Appartenente all'ultima categoria era il *format* definito del "conduttore": si trattava di programmazioni che racchiudevano al loro interno differenti pratiche di divulgazione artistica (il documentario, il salotto, l'intervista, le scoperte, il laboratorio d'arte), ma tutte coordinate e riunite nella figura cardine ed assoluta del conduttore televisivo, generalmente dotato di spiccata versatilità e abilità d'intrattenimento. Questa tipologia, ancora utilizzata, era capace di riunire intenti didascalici, accademici e di mero *divertissement*. Fanno parte

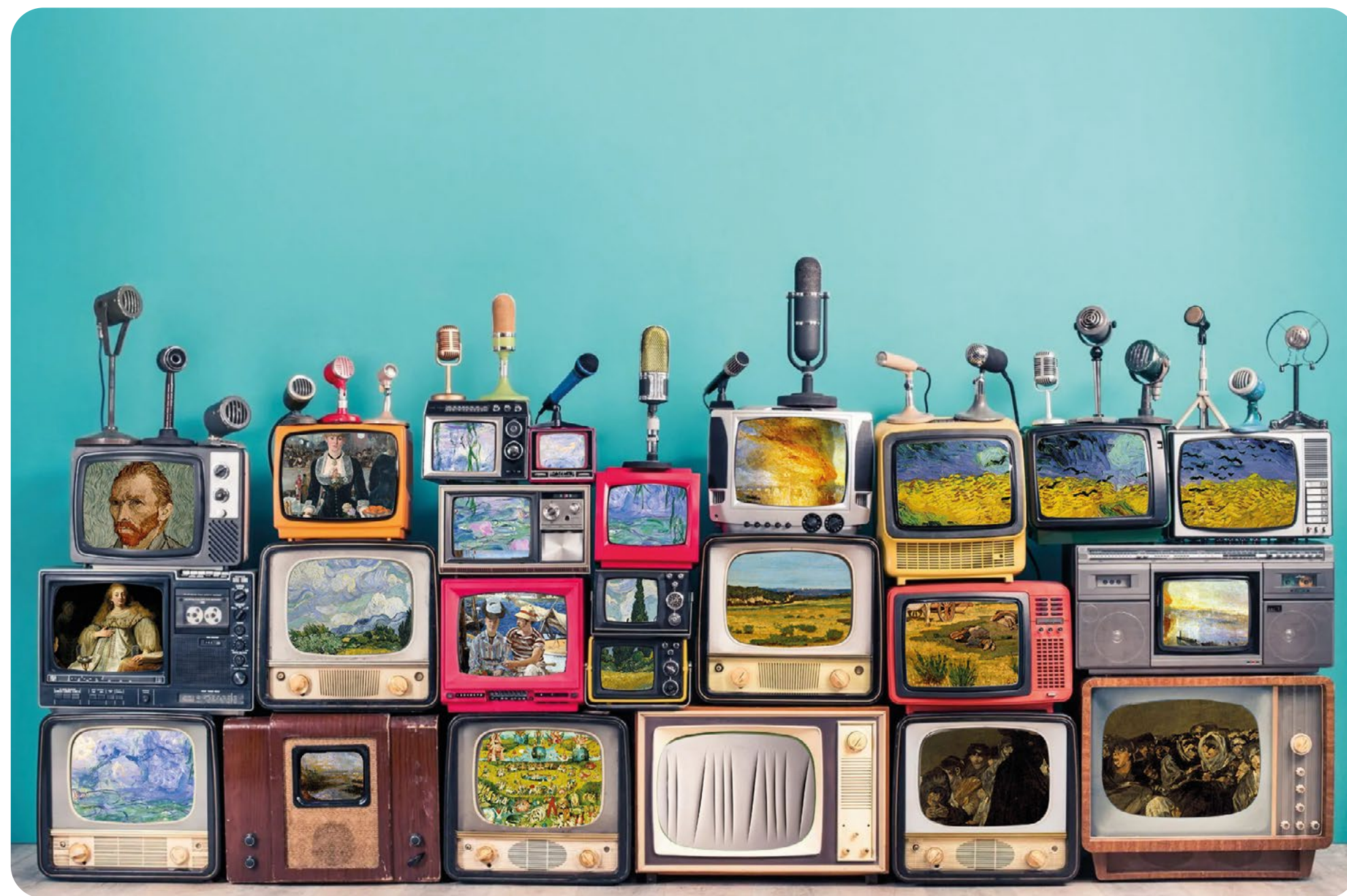


di questo insieme gli svariati programmi curati da Federico Zeri, illustre professore universitario dotato di una sagacia unica, capace di anticipare la successiva figura dello *showman* mantenendo però precisione e rigore impeccabili¹⁰.

Un passo sicuramente importante per la storia della televisione e, di conseguenza, per quella della divulgazione dell'arte, è l'arrivo delle prime trasmissioni tv private via cavo e via etere negli anni Ottanta. Il gruppo Fininvest con Canale5 nato nel 1980, Italtel nel 1982 e Rete4 nel 1984 diventa il secondo principale operatore televisivo. Sebbene in quegli anni si registrino alcuni programmi con fini didattici e scientifici come *Artisti allo Specchio* di Achille Bonito Oliva, il processo di commercializzazione della televisione influì in maniera incisiva sugli approcci utilizzati nel raccontare l'arte. A partire dal 1982 e fino al 2009 il *Maurizio Costanzo Show* rappresentò un diverso approccio della tv commerciale al racconto

dell'arte, con l'esordio dello storico dell'arte Vittorio Sgarbi. Sulla scia di una conduzione sagace e di forte spessore culturale furono i programmi affidati a Philippe Daverio nel Duemila come *Passapartout* (2001) e *Il Capitale* (2012), perfetti continuatori di quella strada intrapresa già negli anni Settanta, rinnovata però da diverse costruzioni narrative¹¹. In quegli stessi anni avvenne anche l'*exploit* della tv satellitare, che portò alla creazione nel 2012 di un canale dedicato interamente dedicato a approfondimento e divulgazione: Sky Arte. Proponendo materiali dal formato differente (dai concerti, ai documentari e cortometraggi), il canale si è interessato all'arte contemporanea in maniera educativa e allo stesso tempo ironica. Lo show *Potevo farlo anch'io*¹², attraverso uno scambio tra il conduttore Maurizio Cattelan e il critico Francesco Bonami, ripercorre la storia dell'arte contemporanea con un approccio mai banale, sviscerando tutti i tabù e i preconcetti che portano a considerare questo tipo d'arte non al pari di quella antica per linguaggio e contenuti. Infine, con l'avvento dell'era digitale ed i corrispettivi strumenti, quali smartphone e social networks, si è assistito ad un'esplosione di contenuti caratterizzati da diversi format su vari piattaforme, da YouTube fino a Instagram.

Nel variegato panorama, l'account Instagram *Altremuse*¹³ vede la partecipazione di diverse giovani storiche dell'arte volte a raccontare le curiose dinamiche dell'arte, dal periodo classico a quello contemporaneo. Indirizzato ad un



target millennials e generazione Z, *Altremuse* modula il linguaggio di volta in volta adottato, creando parallelismi tra la sfera pop e quella più profondamente erudita ed accademica. La storia della divulgazione dell'arte, strettamente correlata allo sviluppo del medium televisivo, ha visto l'evoluzione dello storico e critico d'arte sotto diversi punti di vista: dall'accademico dall'impostazione più austera, allo *showman* dal profilo più accattivante, fino a quello del

mero intrattenitore. La disciplina dell'arte, da libri, banche universitarie e musei, è stata portata nelle vite quotidiane dei cittadini. Ma un quesito resta sempre costante: siamo proprio sicuri che la divulgazione e precisione scientifica possano andare di pari passo, senza intaccarsi l'un l'altra?

Miriam Pinocchio

NOTE

¹ Cfr. Luzi 2013, p. 141.

² RAI, <https://www.rai.it/dl/rai/text/ContentItem-20844e48-74d8-44fe-a6f4-7c-224c96e8e4.html?refresh_ce> (27.04.2023).

³ Cfr. Grasso, Scaglioni 2003.

⁴ RAI Teche, <<https://www.teche.rai.it/2022/12/non-e-mai-troppo-tardi/>> (27.04.2023).

⁵ Cfr. Grasso 2011, p. 46; *Arte in TV* 2014, p. 8.

⁶ Cfr. La Salvia 2010.

⁷ Cfr. Pavani 2020.

⁸ Ivi.

⁹ Cfr. Fiorani 2017.

¹⁰ Cfr. Pavani 2020, p. 19.

¹¹ Cfr. *Arte in TV* 2014, p. 145.

¹² Sky Arte, <<https://arte.sky.it/archivio/2013/03/a-venezia-potevo-farlo-anchio>> (2.05.2023).

¹³ *Altremuse*, <<https://www.instagram.com/altremuse/>> (2.05.2023).

POCHE OPERE E TANTE CHIACCHIERE

*Achille Bonito Oliva e la Transavanguardia:
un esperimento riuscito?*

Attraverso un ripudio apparente della teologia modernista, del *darwinismo linguistico*¹ delle avanguardie storiche come degli arrovellamenti concettuali neo-avanguardistici, Achille Bonito Oliva con la sua Transavanguardia² costruisce un fenomeno che si pone perfettamente in linea con la mentalità tanto critica-ta, rientrando e favorendo le dinamiche del Sistema dell'arte. Quello di ABO è un gioco sottile quanto ironico, eppure lucido riflesso della realtà: c'è l'Arte e c'è il Sistema dell'arte. Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Mimmo Paladino e Nicola De Maria sono artisti, sono individualità che creano poetiche altrettanto personali in risposta a quanto hanno visto nel mondo: lo svuotamento ideologico e la mercificazione dell'arte. Come *flâneur* post-moderni gli artisti passeggiano e prelevano dal tavolo della storia dell'arte motivi, tecniche e stili che, attraverso la poetica del *ready made*³, vengono riproposti (eclettismo stilistico) come



immagini tautologiche: ogni opera diventa pura peripezia che porta e ritorna nel luogo dell'opera, un arrovellamento creativo contro l'irreversibilità del reale e, così facendo, l'artista sceglie la sua posizione, rimane nella sua riserva mentale cercando di non rientrare entro i limiti di un sistema che

detta (imporre) gusti e tendenze, assottigliando così le possibilità di creazione al di fuori dei suoi confini, quindi dei suoi bisogni. Ad agire ci pensa la spigliatezza mentale del critico, ma secondo le regole del Sistema (ovviamente) e Bonito Oliva, giullare contemporaneo, le mette bene in mostra.

Il velo di Maya cade, mentre l'idea dell'artista come genio incompreso viene capovolta: l'artista è un genio, ma i suoi voli pindarici sono relativamente adatti al Sistema. Il fenomeno "Transavanguardia" lo dimostra. La poetica dei fantastici 5, per ABO, è utile a supportare la sua ideologia del traditore, a dimostrare che l'arte è assoggettata alle dinamiche sociali; ma loro (gli artisti) lavorano da soli, hanno riscoperto l'importanza della ricerca individuale in reazione ai raggruppamenti appena passati. Come fare? Achille Bonito Oliva è un critico, quindi parte integrante del sistema che mira all'annichilimento

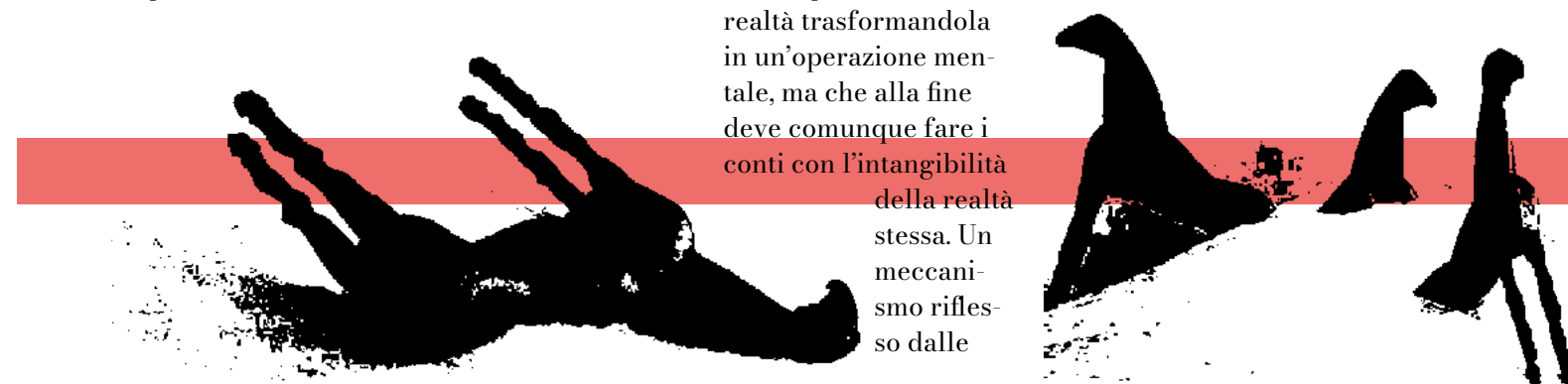


del singolo, senza contare che suo vicino di casa è il mercato. Di qui, la soluzione: cambiare forma alla merce. ABO si mette all'opera. Preleva quel che gli serve e teorizza un movimento (tanto per far cosa nuova e dimostrare il suo attaccamento a una certa idea di avanguardia) che però non è come tutti gli altri: questo va oltre. Ma va talmente oltre che quelle individualità riunite sotto la bandiera della Transavanguardia si perdono per strada o si lasciano trasci-

nare dentro le maglie del sistema, rimbalzando da una parte all'altra in una parodia di quel nomadismo culturale tanto ricercato nella propria arte. Adesso c'è solo il nomadismo, o meglio la circolarità. Perché, alla fine, il vero valore di un'opera sta nella sua circolazione; ma, a furia di girare, i contenuti diventano superficiali, si perdono lungo l'autostrada del tempo, il solo ad andare avanti. Viene a galla la condanna dell'Arte, arma che vince lo stato precario della

realtà trasformandola in un'operazione mentale, ma che alla fine deve comunque fare i conti con l'intangibilità della realtà stessa. Un meccanismo riflesso dalle

operazioni intellettuali di ABO, in quanto suggeriscono un alibi, un atteggiamento vestito di anti-omologazione per sopravvivere all'omologazione che caratterizza la scena del mondo. Dov'è la differenza allora? Nell'angolazione da cui si preferisce guardare questa scena, nella scelta di ogni artista di essere o no un artista del Sistema, di alimentare o meno con le proprie opere quella catena di "addetti ai lavori" che ABO ha



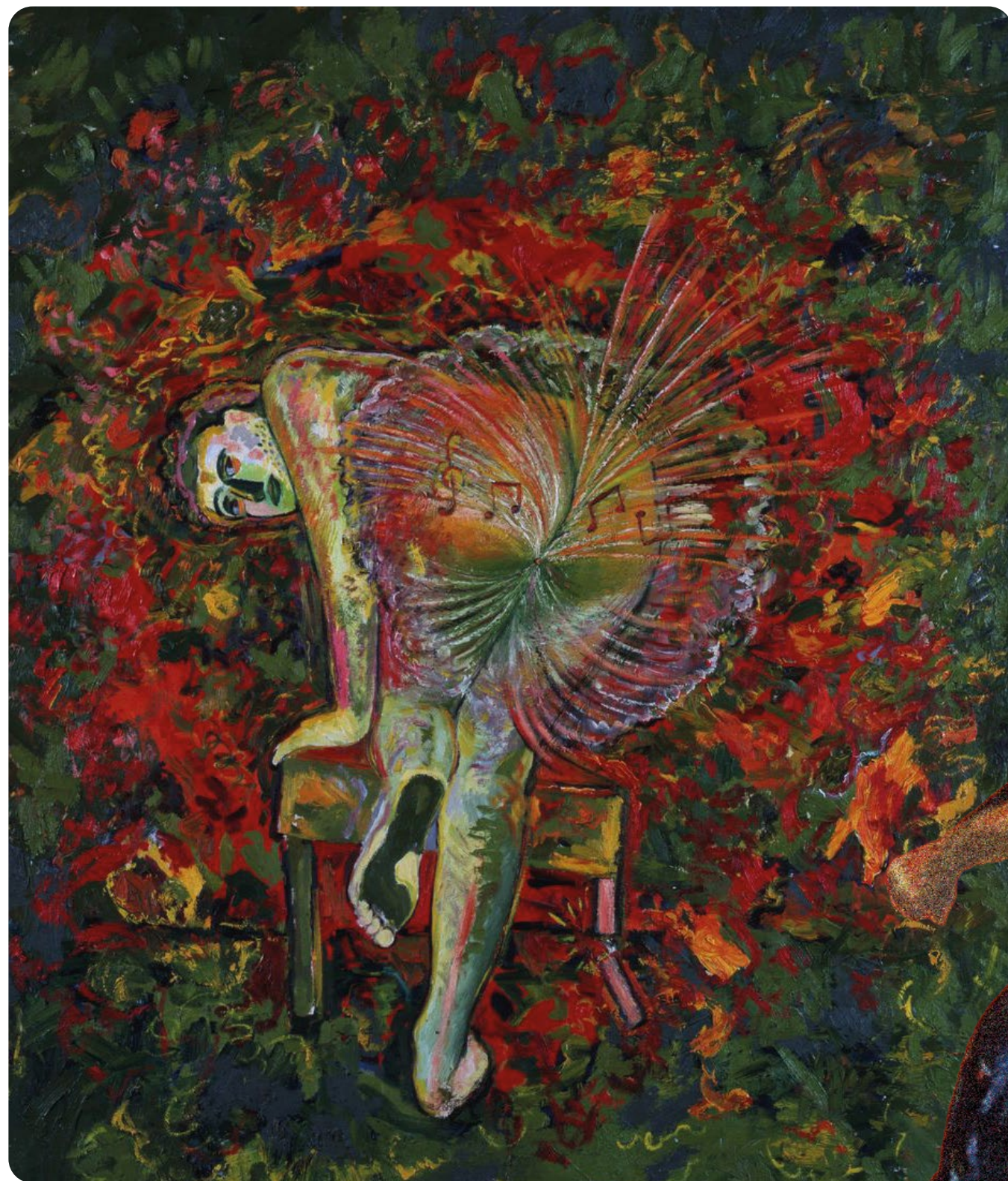
Achille Bonito Oliva con il cartello di Gino De Dominicis, VII Biennale de Paris, 1971. Photo © Archivio Massimo Piersanti

Achille Bonito Oliva per «OVS ARTS OF ITALY» © Pierpaolo Ferrari, 2016

saputo usare e difendere bene, dimostrando che fuori dalle mani dei suoi autori, l'arte non ha possibilità di agire se non all'interno del Sistema. Ed è vero, poiché, da Andy Warhol a Jeff Koons fino alle ricerche più recenti, l'inter-

connessione fra tutte le dimensioni del "valore" artistico (da quella culturale a quella economica), quindi fra tutte le componenti del Sistema, è andata solo rafforzandosi (dinamica di una certa importanza se si vuole comprendere il

senso complessivo della produzione artistica come fenomeno peculiare della nostra cultura). Ovviamente «è necessario andare ben al di là di una semplice denuncia dei pericoli della mercificazione dell'arte e cercare di elaborare



Sandro Chia, *Sinfonia incompiuta*, 1980 © Google Arts & Culture



una riflessione adeguata sulla contraddittoria complessità della situazione»⁴, in quanto eterno è e sarà il ritorno della dicotomia fra Arte e Sistema, fra la spinta al continuo rinnovamento della prima senza condizionamenti spettacolari e l'assoggettamento (più o meno volontario) alle leggi dell'industria culturale. Ma, come affermò

Germano Celant⁵ il mercato, e in generale il Sistema, è dappertutto (oggi più che mai). Eppure cosa sarebbe questo se non ci fosse l'Arte? Forse non sarebbe affatto. Intanto, esiste e l'esperimento di ABO è riuscito nel suo intento: rivendicare il primato del Si-

stema dell'arte. Il gioco continua: pre-post-neo-trans-Avanguardie. L'artista crea; il critico riflette; il gallerista espone; il mercante vende; il collezionista fa tesoro; il museo storicizza; i media celebrano; il pubblico contempla. Giusto? Sbagliato? Sì e no. Di certo è confortante sapere che se tutto ciò venisse meno, l'Arte continuerebbe

a esistere perché non è un bisogno sostanzialmente inutile se non c'è un critico a renderla indispensabile bensì un bisogno biologico, un'Idea, una finestra consapevole e sincera sul mondo che si offre a chi vuole guardare.

Marta Spanò

NOTE

¹ «L'avanguardia, per definizione, ha sempre operato dentro gli schemi culturali di una tradizione idealistica tendente a configurare lo sviluppo dell'arte come una linea continua, progressiva e rettilinea. L'ideologia sottostante a tale mentalità è quella del *darwinismo linguistico*, di un'idea evoluzionistica dell'arte, che afferma una tradizione dello sviluppo linguistico dagli antenati dell'avanguardia storica fino agli esiti ultimi della ricerca artistica». A. Bonito Oliva 2017.

² «Transavanguardia s. f. [comp. di *trans-* al di là, attraverso e *avanguardia*]. – Termine col quale, nella critica d'arte, viene indicata la corrente pittorica che, a partire dagli anni '70 del Novecento, si è proposta di superare il movimento moderno delle avanguardie storiche, con un ritorno all'uso di materiali pittorici tradizionali e a una figurazione talora paragonabile a quella dell'espressionismo (di cui però non vengono rispettate le regole prospettiche, tonali e chiaroscurali), spesso caratterizzata da toni ironici o grotteschi». <<https://www.treccani.it/vocabolario/transavanguardia/>> (11.05.2023).

³ Filtro sempre efficiente per la purificazione da ogni sentimentalismo, retorica e giudizio.

⁴ Poli 2011, p. X.

⁵ Intervista a G. Celant, TG3, 7 maggio 1997; Celant 1967.

Mimmo Paladino, *Cavallo*, Napoli, 2006, © Amedeo Benestante

IL CATECHISMO DI MAX DVOŘÁK

“Marsigliese della conservazione”

Lo storico dell'arte Max Dvořák (1874-1921), uno dei maggiori esponenti della Scuola austriaca, muore inaspettatamente all'età di 46 anni lasciando incompiuto il suo ultimo corso all'Università di Vienna². Come gli studiosi che lo avevano preceduto all'ateneo viennese, Dvořák intende l'indagine artistica come essenzialmente storica. Egli ritiene che potrebbe rinunciare alla storia dell'arte, se essa non incrementasse al di là del godimento estetico dei prodotti anche la conoscenza generale dello sviluppo storico³. Oltre all'esigenza di dare chiarimento metodologico alle sue proposizioni critiche, è sempre presente nello studioso un'attenzione al problema della conservazione e della tutela del patrimonio artistico, che è fondamento per ogni ricostruzione storica⁴. Nell'importante saggio *Katechismus Der Denkmalfpflege (Katechismo per la tutela dei monumenti)* pubblicato a Vienna nel 1916 elabora un concetto di bene culturale ricco di spunti su problemi oggi di grande attualità⁵. Il testo di Dvořák, considerato brillante ma storicamente condizionato,

in Italia è apparso per la prima volta solo nel 1971 sulla rivista «Paragone»⁶. Nel 2019, invece, la sua importanza per il dibattito critico ne ha giustificato la ristampa a cura di Giovanna De Lorenzi⁷. Dvořák intende il bene culturale come testimonianza della vita di una determinata cultura, o meglio, come espressione dello spirito del tempo. Come tale, la testimonianza va rispettata indipendentemente dalla sua qualità o dallo stile che la caratterizza; va conservata e difesa dall'ignoranza per il rispetto del passato, dal falso concetto di progresso o da un falso concetto estetico⁸. Fondamentale è inoltre la considerazione del monumento come fonte primaria per la storia artistica, portatrice di valori tecnici, ideali ed estetici, testimonianza che va sempre rapportata a un contesto storico e ambientale.

Scrivo lo studioso: «L'effetto che i monumenti del passato producono sulla fantasia e sul sentimento non dipende da una legge stilistica, ma viene suscitato da una visione concreta che nasce quando le forme artistiche universali si fondono con i caratteri locali e personali, con tutto

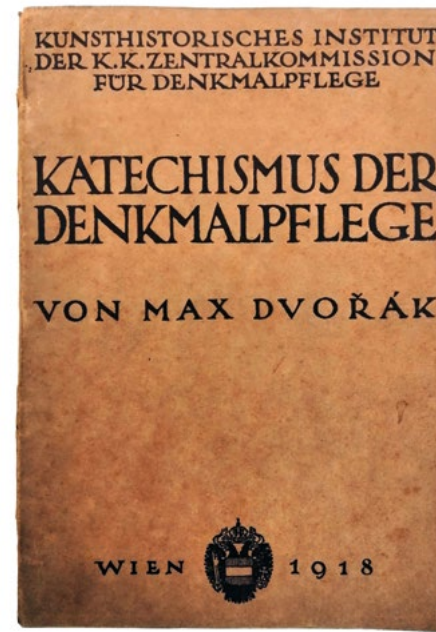
l'ambiente»⁹. In Italia la pubblicazione del *Katechismo* avviene in concomitanza con la promulgazione dei precetti brandiani in materia di tutela, che costituiscono la cosiddetta *Carta del restauro*¹⁰. Il gruppo redazionale della rivista «Paragone», guidato da Mina Gregori, fa ricorso al testo di Dvořák per denunciare il concetto di restauro interpretativo, di fatto invasivo e distruttivo: il *Katechismo* diviene così il manifesto più popolare della conservazione come antidoto nei confronti del protagonismo rivendicato dal restauro; introduce cioè una prassi di conservazione più aderente alla cultura contemporanea. Scrive infatti Dvořák: «La tutela dei monumenti non deve limitarsi solo a proteggere tutti gli stili: essa deve essere rivolta anche al carattere locale e storico dei monumenti, che non siamo autorizzati a correggere secondo qualsivoglia regola, perché con queste correzioni si distrugge proprio ciò che conferisce anche al più modesto monumento un valore insostituibile»¹¹. La riproposizione del *Katechismo* appare pertanto di sostegno ad un punto di vista diverso da quello brandiano, come presa di distanza dal concetto estetico contenuto nella Teoria del restauro. Sebbene non manchino tangenze tra *Katechismo* dvořákiano e *Teoria* brandiana, non abbiamo, di fatto, tracce di un interesse di Brandi per la produzione viennese in questa materia¹². Per rintrac-

ciare una qualche considerazione italiana del *Katechismus* prima della sua traduzione, dobbiamo tornare agli anni Venti e Trenta, quando la cultura del restauro dei beni immobili è rappresentata in Italia dal “restauro scientifico” dell'architetto e ingegnere Gustavo Giovannoni. Possiamo confrontare la prassi con l'attività della tutela austriaca nella vicenda del Palazzo di Diocleziano a Spalato, che vede impegnato Giovannoni nel 1941¹³. Nella città croata, Dvořák e Riegl avevano fortemente rimarcato l'unicità e l'importanza della stratificazione storica sul palazzo antico. Un testo che prende le distanze dalla cultura “scientifica” del restauro è rappresentato dalle *Istruzioni* del 1942, introdotte da un commento di Giulio Carlo Argan del 1939, intitolato, parimenti, *Carta del Restauro*¹⁴. Esso è espressione della riforma che il ministro Bottai voleva introdurre nell'ambito della tutela italiana, a partire dalla fondazione dell'Istituto Centrale per il Restauro. Vi si può riscontrare una sostanziale affinità con i principi del *Katechismo*; nell'articolo terzo delle Istruzioni, infatti, si escludono tassativamente ripristini e completamenti, nonché aggiunte che non siano strettamente necessarie per la stabilità, la conservazione e la comprensione dell'opera; più avanti si specifica che l'eventuale aggiunta deve essere contenuta

nei limiti della più assoluta semplicità ed eseguita con materiali e tecniche che ne attestino la modernità ed evitino, con l'eliminazione di ogni ripresa decorativa e figurativa, ogni possibile confusione con l'antico¹⁵. Ma la convergenza più importante con la cultura della conservazione viennese riguarda l'articolo ottavo, che riconosce al contesto lo stesso diritto di tutela del monumento,

riprendendo le considerazioni di Dvořák sul radicamento dei monumenti nel loro territorio. Le proposte italiane per una legge di tutela rivolta specificamente ai beni ambientali, riprese e concretizzate in seguito, saranno ribadite fino ai giorni nostri. Un esempio è la convenzione europea del paesaggio firmata a Firenze nel 2000, che sembra riflettere la teoria di Dvořák: il paesaggio, recita, «designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni»¹⁶. Ecco perché il *Katechismo per la tutela dei monumenti* è una guida attuale per la progettazione del futuro.

Annadea Salvatore



NOTE

¹ Per il sottotitolo Cfr. Scarrocchia 2009, p. 35.

² Gli appunti di Antonio Morassi sono stati tradotti in italiano. Vedi Calella 1992. Si veda anche Viani 1988.

³ Cfr. Sciolla 1995, pp. 22-29.

⁴ Sotto questo aspetto, Dvořák è stato il continuatore dell'opera di Alois Riegl, sviluppando i fondamenti della conservazione come disciplina autonoma, ovvero riconducendo la tutela sotto la fenomenologia dell'arte e della cultura artistica. Cfr. *Progetto di un'organizzazione legislativa della tutela in Austria* in Riegl 1985.

⁵ Il *Katechismo* ripropone i due cicli di lezioni universitarie sulla tutela tenute da Dvořák nel 1906 e nel 1910 all'Università di Vienna, tra i primi ad essere impartiti nelle università tedesche, e che quindi assumono un significato di rilievo non soltanto per la storia istituzionale della disciplina di conservazione, ma per la storia dei progetti didattici e formativi al suo interno.

⁶ Dvořák, Bacci 1971; Dvořák, Bacci 1972, con *Prefazione* di M. Calvesi.

⁷ Dvořák, De Lorenzi 2019. Il *Katechismo* è stato oggetto di uno studio approfondito dedicato al ruolo da parte di Dvořák nell'ambito della tutela, per il quale si veda Scarrocchia 2009.

⁸ Cfr. Sciolla 1995, pp. 23.

⁹ Dvořák, De Lorenzi 2019, pp. 48-49.

¹⁰ I precetti contenuti nella *Carta del restauro* (1972) da allora in poi costituiranno allegato della sua *Teoria del restauro* (1963). Cfr. C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 1977.

¹¹ Dvořák, De Lorenzi 2019, p. 49.

¹² Cfr. Scarrocchia 2009, p. 67.

¹³ Giovannoni ebbe l'incarico di valutare sul luogo lo stato del monumento e di proporre un programma per il suo restauro secondo l'ideologia della “romanità”. Vedi Brock 2007; *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale* 2016.

¹⁴ Cfr. Scarrocchia 2009, p. 67.

¹⁵ Cfr. Ivi, p. 68.

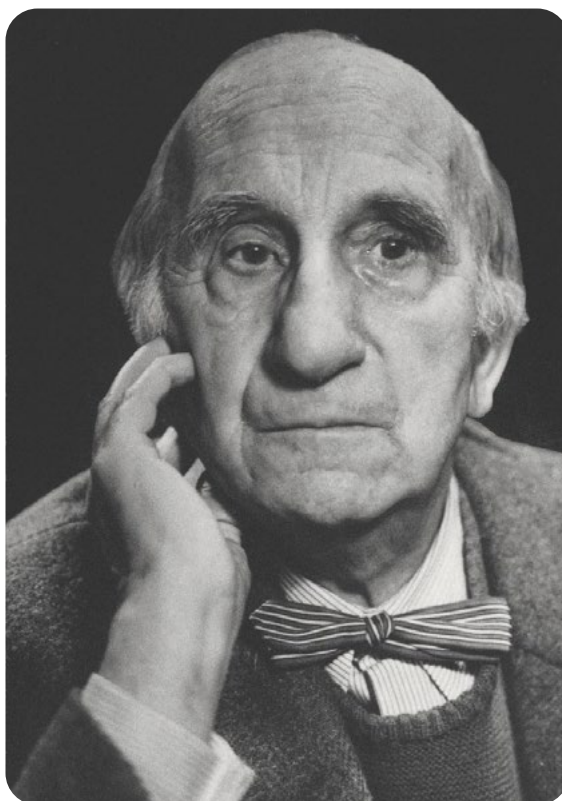
¹⁶ Cfr. F. Cervini, *Un catechismo laico adatto al giorno e all'ora, 1916-2018*, in Dvořák, De Lorenzi 2019. Il titolo richiama l'edizione italiana di Thomas Mann, *Friedrich und die Grosse Koalition. Ein Abriss für den Tag und die Stunde*, 1915; trad. it. *Federico e la grande coalizione. Un saggio adatto al giorno e all'ora*, Studio Tesi, Pordenone, 1992.

STORIA DELL' EINFÜHLUNG

Una panoramica della sua ascesa e declino

L'approccio empatico nell'ambito estetico-artistico nasce in Germania a cavallo tra XIX e XX secolo. I germi di questa teoria sono gettati da Friedrich Theodor Vischer nel suo libro del 1851 *Ästhetik* ma sarà suo figlio, lo storico e filosofo dell'arte Robert Vischer, ad essere giudicato il padre fondatore dell'*Einfühlung*. Nel 1873 nella tesi di dottorato intitolata *Sul senso ottico della forma*, Robert Vischer descrive il processo dell'empatia come la proiezione della forma corporea e dell'anima del soggetto, nella forma dell'oggetto¹. La proiezione del soggetto nella forma osservata riempie l'oggetto inanimato di vita.

Questo riversamento dal soggetto all'oggetto è caratteristico anche dello psicologo e filosofo tedesco Theodor Lipps, considerato il teorico per eccellenza dell'*Einfühlung*. Egli dedica molti lavori all'empatia, in particolare *Ästhetik* in due volumi (1903-1906) e *Leitfaden der Psychologie* (1903, 1906, 1909), dove approfondisce e struttura il concetto, definito come «condizione di possibilità dell'esteticità: in altre parole, l'oggetto estetico è tale solo se empatizzato da un soggetto»². Distingue sostanzialmente quattro modalità empatiche: appercettiva, empirica o della natura, degli stati d'animo e l'empatia estetica; quest'ultima parti-

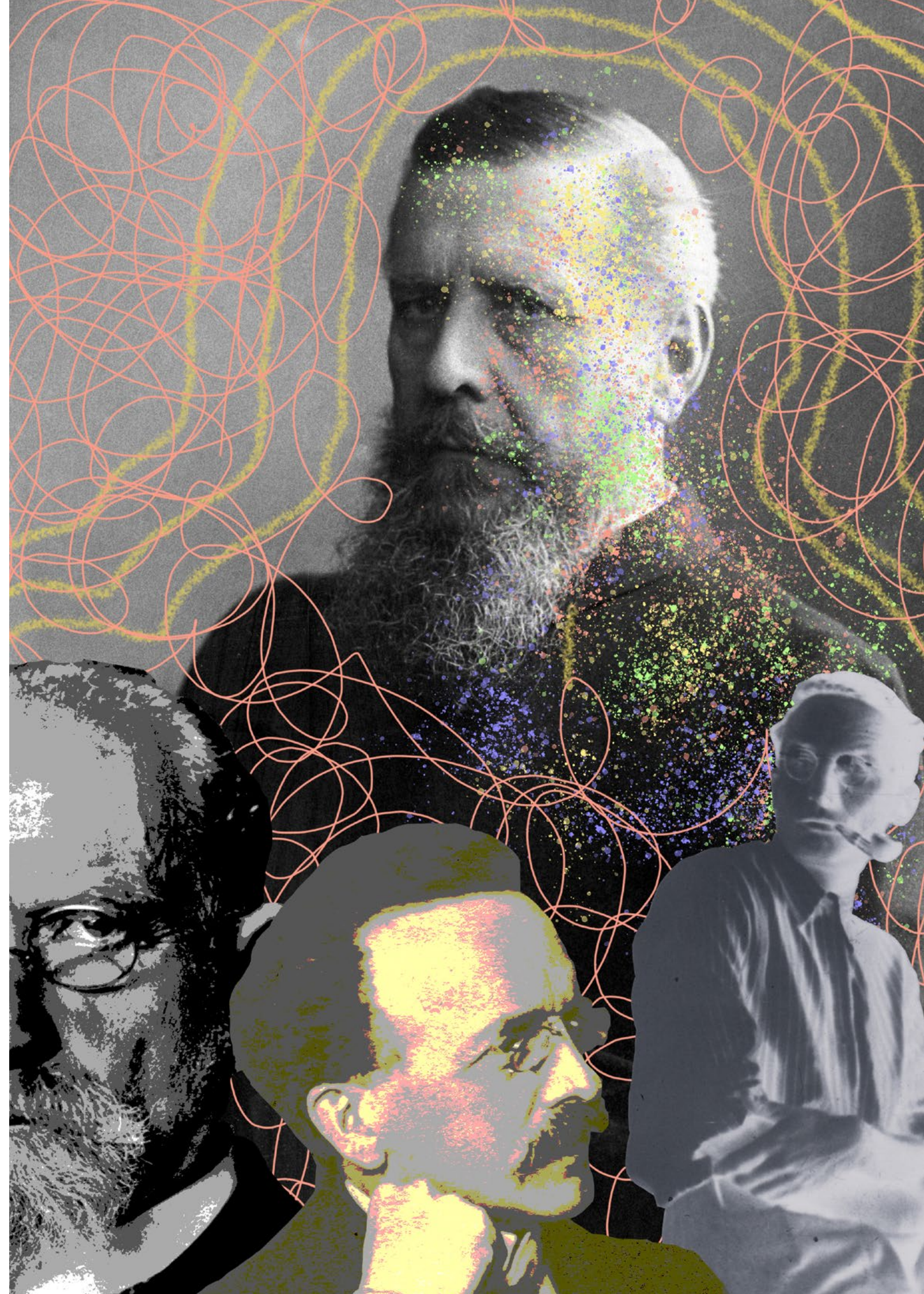


colarmente approfondita perché considerata come una categoria a sé stante rispetto alle altre. C'è, spiega Lipps, una sostanziale differenza tra empatizzare un essere umano ed empatizzare una rappresentazione pittorica di un uomo o la sua descrizione in un libro; in altre parole sussiste

un'alterità nel momento in cui si empatizza con un'opera d'arte, ciò avviene sia perché siamo di fronte ad una rappresentazione e non a un evento o essere umano reale, sia perché nel momento in cui ci si trova di fronte alla rappresentazione di un evento negativo, è

possibile cogliere comunque una sua bellezza intrinseca. Secondo Lipps, gli oggetti sono capaci di creare una sorta di connessione tra il soggetto e il mondo esterno, in un doppio movimento di oggettivazione del sé e di soggettivazione del mondo, ma nel cosiddetto «godimento di sé oggettivato»:

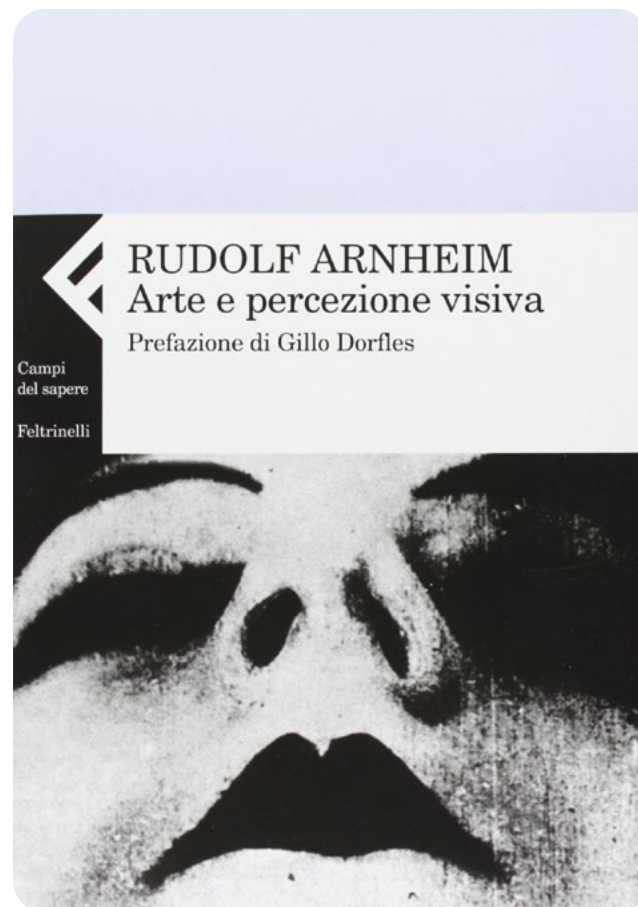
«non partecipano reali sensazioni organiche relative ad effettivi movimenti del [...] corpo e alle rispettive cinestesi»³. Ciò costituisce la differenza sostanziale e non secondaria con quanto affermato da Robert Vischer. I maggiori detrattori di questa teoria empatica saranno i gestaltisti, per i quali le qualità espressive sono insite nella configurazione degli oggetti stessi e non proiettati da un soggetto. Nell'ambito di questa psicologia dell'arte si colloca Rudolf Arnheim, psicologo, teorico del cinema e critico d'arte tedesco. In *Arte e percezione visiva* (1954) sostiene che la teoria dell'empatia di Lipps, nasce proprio per dare una spiegazione dell'espressività degli oggetti inanimati. Arnheim afferma che: «Un salice piangente non appare triste perché sembra una persona triste; è più appropriato affermare che – dato che la forma, la direzione, la flessuosità dei rami del salice convogliano l'espressione d'un penzolare passivo – si impone da sé, in un secondo tempo, un confronto con quello stato d'animo



e di corpo strutturalmente simile che chiamiamo tristezza»⁴. In altre parole quando un soggetto percepisce una determinata caratteristica espressiva nell'oggetto, questa caratteristica può entrare in sintonia con lo stato d'animo del soggetto. Un altro detrattore del concetto empatico è Edmund Husserl, filosofo tedesco, nonché padre della moderna fenomenologia. Nella *Quinta* delle *Meditazioni cartesiane* (1931), rivendicando l'intenzionalità logica che costituisce l'atto di empatia, Husserl afferma che ciò che si vede in un soggetto, come le sue emozioni e sensazioni, non sono altro che la formulazione di ipotesi date dalla somiglianza corporea tra noi e l'altro con cui si viene a contatto⁵. La dimensione egologica definita da Husserl come "monade", lungi dall'essere quell'ente chiuso e separato di matrice leibniziana, ha la possibilità di relazionarsi e sintonizzarsi con gli altri e il mondo attraverso la percezione dell'alterità di un corpo fisico⁶. È possibile percepire e comprendere l'interiorità dell'altro a partire dal proprio vissuto corporeo, questo presuppone che si possa riconoscere determinati atteggiamenti o emozioni in base alla conoscenza diretta di questi.

L'*Einfühlung* consisterebbe, quindi, nel riconoscere reazioni simili in circostanze comuni: è il sé che vede l'altro come somigliante a se stesso attribuendogli un corpo; quest'ultimo determina un'alterità in quanto collocato differentemente nello spazio. Per Husserl l'empatia è un atto intenzionale che preservando l'alterità monadica, permette allo stesso tempo una relazione attraverso un atto imma-

ginativo. La teoria dell'*Einfühlung*, agli inizi del XX secolo, comincia ad essere fortemente criticata su più fronti, sia da parte degli psicologi, sia da parte dell'estetica artistica. La sua definitiva battuta d'arresto è decretata dalla pubblicazione nel 1908 di *Abstraktion und Einfühlung*, tesi di dottorato di Wilhelm Worringer discussa l'anno prima dal teorico e storico dell'arte tedesco, che utilizza la



dicotomia insita nel titolo della sua opera per scardinare la totalizzante preponderanza dell'approccio empatico all'esperienza estetica, non in grado di spiegare tutto il mondo dell'arte perché lascia «smarriti di fronte alle creazioni artistiche di molte epoche e di molti popoli.»⁷. Debitore dello storico dell'arte Alois Riegl per quanto riguarda la concezione di una storia dell'arte senza nomi e

la considerazione che ogni opera d'arte di qualsivoglia popolo debba essere considerata di pari dignità, Worringer sostiene che all'origine dell'arte ci sia l'impulso all'astrazione connaturato al differente rapporto che l'uomo ha nei confronti del mondo. In ambito artistico si ha una separazione tra un naturalismo di matrice classica, che presuppone un rapporto armonico tra uomo e mondo rappresentato dall'empatia, e lo stile – da sempre considerato caratteristico di un'arte di matrice più primitiva o nordica o relegato alle cosiddette "arti minori" – in cui il *phobos* dell'uomo nei confronti del mondo si esplica in un impulso all'astrazione; ciò comporta una rappresentazione basata sulla negazione della vita in cui la componente inorganica e la bidimensionalità tendono a distaccare la rappresentazione, sia da ciò che nella realtà la circonda, sia dallo spazio in cui naturalmente si inserisce. La tesi tratta da queste premesse è che originario è l'impulso all'astrazione⁸ e in un secondo tempo subentra l'empatia. Worringer è consapevole del fatto che entrambi gli impulsi sono ideali, in quanto l'opera d'arte ha bisogno che questi due poli siano dialetticamente in un

equilibrio co-partecipativo per la sua manifestazione. Riprendendo il concetto di Lipps sull'empatia, Worringer problematizza il godimento estetico come "godimento di sé oggettivato": nel momento in cui l'io dell'osservatore si riversa nell'opera d'arte, sacrifica la propria individualità per esistere momentaneamente nell'opera e questo processo di alienamento viene percepito da Worringer non come



conforto ma come estraniamento⁹. Dopo *Abstraktion und Einfühlung* l'*Einfühlung* è circoscritto prettamente all'ambito femminile. Molti critici tra cui Karl Scheffler, associano il naturalismo e l'ornamento a quella passività empatica tipica delle donne che non possono fare a meno di guardare un'opera d'arte come contenitore di una natura racchiusa al suo interno e,

quindi, completamente estranee al concetto di astrazione. Questa tesi domina incontrastata per decenni¹⁰. Tra le intellettuali che con le loro opere smentiscono questa errata considerazione di genere, c'è Edith Stein, allieva di Husserl. Nel suo saggio giovanile del 1917 *Il problema dell'empatia*, sostiene che la comprensione dell'altro non ha a che fare con la proiezio-

ne. L'accesso ai vissuti dell'altro è possibile attraverso le apparizioni espressive, però queste sono «una specie di atti esperienziali sui generis, è chiaro che non è possibile una percezione esterna del dolore»¹¹. La Stein riconosce come modalità di cognizione diretta l'utilità dell'empatia; allo stesso tempo, però, la filosofa tedesca è consapevole che il suo utilizzo non è infallibile: «ogni esperienza è per definizione fallibile e l'empatia lo è né più né meno della percezione di questa bottiglia che se sono daltonica vedrò blu invece che verde. D'altra parte, precisamente perché posso sbagliarmi, posso correggermi: la fallibilità dell'esperienza è il prezzo da pagare perché ci sia realtà»¹².

Emanuela Bruno

NOTE

¹ Cfr. Pinotti 2011 (b), p. 134.

² Pinotti 2011 (a), p. 130.

³ Ivi, pp. 132-133.

⁴ Arnheim, trad. it. di G. Dorfles 1962, p. 360.

⁵ Cfr. Lanza 2019, p. 143.

⁶ Ivi, p. 147.

⁷ Worringer 2008, p. 10.

⁸ La tesi già a partire dalle scoperte delle pitture delle grotte di Lascaux nel 1940 viene definitivamente a decadere, anche se Worringer continua a giustificarla per un'evoluzione diversificata dell'umanità preistorica in cui la specie umana, che ha prodotto immagini di tipo naturalistico, non risulta far parte della nostra linea evolutiva la quale parte invece da immagini astratte.

⁹ Koss 2006, pp. 147-148.

¹⁰ Ivi, p. 150.

¹¹ Cfr. Pizzo Russo 2010, pp. 34-35.

¹² De Monticelli 2008, pp. 228-229.

IL CONCETTO DELLA MORTE DELL'ARTE

Tra Sedlmayr e Hegel

Secondo il pensiero dello storico dell'arte austriaco Hans Sedlmayr, l'arte moderna è portata alle conseguenze estreme di un processo che conduce l'uomo ad avvicinarsi verso lo sconfinato regno dell'inorganicità. Tale concetto deve essere inteso non solo come opposto al regno animato, o organico, ma come una predilezione, anche estetica, dell'uomo verso elementi "amorfi". A partire da questo pensiero si sviluppano le scienze moderne, come la fisica atomica, che sono in rapporto con il capitalismo e con l'industria moderna, ovvero con una visione del lavoro fine a se stesso. Dall'inorganicità nasce un regime totalitario di subordinazione dell'uomo alla sfera inorganica, alla materia e alla macchina, in una visione che prende spunto dal pensiero del filosofo tedesco Ernst Jünger, dal materialismo dialettico e dall'esistenzialismo di Nicolas Hartmann. Per Sedlmayr l'arte moderna è, in fondo, il segno di una profonda disumanizzazione intesa in senso negativo, poiché la natura dell'uomo è spirituale e organica ma si trova ad essere trasportata nella sfera dell'inorganicità. Ad esempio, se in Leonardo da Vinci la dimensione della ricerca nel mondo inorganico risulta controbilanciata da una ricerca altrettanto importante rivolta allo spirituale e al mondo della natura, nell'arte moderna la ricerca avviene unilateralmente verso l'inorganico e la

materia. Questo è il caso del pittore tedesco Lucian Freud, che nelle sue tele esprime la pesantezza dell'uomo inteso come ammasso di materia e niente più. Il turbamento, cosmico e antropico, che abbraccia il macrocosmo e il microcosmo umano, porta Sedlmayr a stabilire che il mondo ha perduto il suo centro, che si è spostato dall'organico all'inorganico, dalla spiritualità al materialismo. Questa "perdita del centro", nella visione di Sedlmayr, è una "diagnosi" pericolosa: una malattia che può portare alla morte e certamente lo farà. Nella visione, l'arte "ammalata" segue un decorso lento ma inesorabile. Le prime fasi del morbo sono rintracciate dallo storico tra il 1770 e il 1830, con le visioni «paurose e tormentose»¹ di Francisco Goya e Johann Heinrich Füssli, che esprimono un conflitto tra legge morale e impulsi caotici e selvaggi – si pensi a *Saturno che divora i suoi figli* di Goya, 1821-1823. Il quarto stadio si manifesta pienamente fin dal Novecento: l'arte in preda a visioni demoniche perde la cognizione della ragione, come si evince, secondo Sedlmayr, dal dadaismo. Inoltre, una ricerca ancora peggiore rispetto a quella verso l'inorganico è la spinta verso il caos e la contraddizione

rappresentata dal Surrealismo: le opere di Max Ernst e Salvador Dalí appaiono a Sedlmayr come un'infernale e confusa rappresentazione dell'inferno di Bosch, sintomo di una sorta di follia in cui sono scatenati solo gli istinti più bassi e irrazionali. L'Espressionismo tedesco è affetto da uno stadio della malattia ancora più grave, come emerge dalla lettura di una natura morta di Oskar Kokoschka, nella quale la composizione è una orribile «sinfonia della putrefa-

zione»²; l'opera d'arte esprime solo l'iridescente, il superficiale e, addentrandosi nella contemplazione del quadro, si è attratti verso il morboso. Lo stesso vale per la produzione di Egon Schiele, in cui «l'adorazione della carne»³ risulta immorale e inumana. L'allontanarsi da Dio e la via atea dell'uomo moderno portano a un turbamento esistenziale di cui l'arte è il nucleo più profondo, in una concezione profondamente storicista di Sedlmayr. Lo spirito umano è caduto nei regni della morte e del caos poiché «il campo della storia era come quel vasto campo pieno di ossa che – guarda! – si erano davvero molto inaridite»⁴. Sedlmayr continua la sua indagine sull'arte moderna ne *La rivoluzione dell'arte moderna*, in cui analizza tutte le forme d'arte che si sviluppano tra il 1905 e il 1925, sotto il dominio assoluto della geometria pura e della costruzione tecnica, verso la ricerca di un razionalismo assoluto (August Perret, Piet Mondrian). Lo storico dell'arte sostiene che con la perdita della fede l'arte è diventata autoreferenziale, individuando alcuni "idoli" cui essa tende per trarne ispirazione, tra i quali vi sono la morte, l'estetismo, la geometria. L'arte, percepita da Friedrich Nietzsche come l'ultima attività metafisica entro il nichilismo europeo, è l'ultimo gradino prima del nulla e se la sua dimensione salvifica espressa da Fëdor Dostoevskij ci appare come un raggio di luce pronto a fendere le tenebre della modernità, Sedlmayr mette in guardia dall'interpretarla come arte-religione, ma bensì la considera come una realtà che difende valori esistenziali ben inferiori. Se con *Perdita*



del centro Sedlmayr proponeva una visione totalmente negativa dell'arte moderna, presentata come un paziente infetto e delirante che andava incontro a una morte certa, con *La rivoluzione dell'arte moderna* egli sembra aprirsi a una considerazione più ottimista e a una possibile futura guarigione dell'arte. Infatti, auspica che potrebbe essere proprio l'arte ad avere un ruolo nel rior-

dino della scala umana di valori affinché la società possa "riacquistare ordine" e, quindi, guarire. L'idea che l'arte sia un fenomeno destinato a finire è stata proposta, prima ancora che da Sedlmayr, dal filosofo tedesco Georg Wilhelm Friedrich Hegel, concetto espresso in una serie di lezioni universitarie di estetica, impartite nell'università di Heidelberg e di Berlino tra il 1818 e il 1829. Nel

Egon Schiele, *Schiena femminile*, 1917



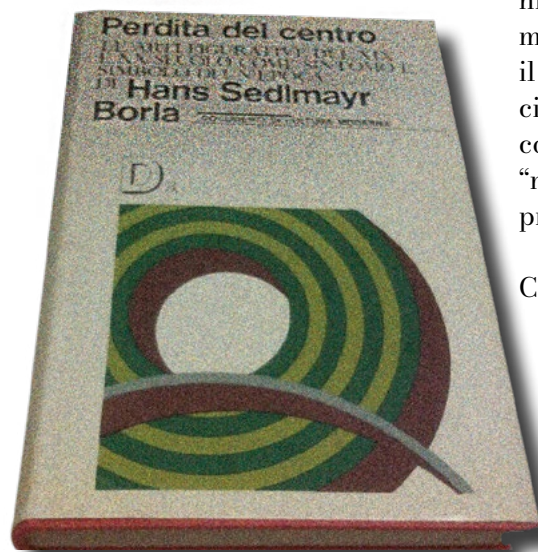
Lucian Freud, *Ritratto di donna*, 1979

1835, quattro anni dopo la morte dell'autore, l'editore Gustav Hotho raccolse e pubblicò gli appunti del professore e dei suoi studenti. Il pensiero di Hegel si distacca dalla filosofica dell'estetica dell'idealismo tedesco espressa dal suo contemporaneo Friedrich Schelling nella *Filosofia dell'arte* (1859), secondo il quale l'arte è l'organo prediletto dell'Assoluto, attraverso cui esso si manifesta nel suo modo più alto, perché nell'arte si trovano unite la manifestazione conscia e quella inconscia dello Spirito; la manifestazione conscia si trova nella realizzazione materiale dell'oggetto artistico e quella inconscia nell'ispirazione, espressione più pura dell'Assoluto. L'arte rappresenta anche per Hegel una delle forme di manifestazione dello Spirito Assoluto, un momento in cui l'Idea raggiunge la piena consapevolezza del sé e si auto conosce come Assoluto; ciò avviene in ogni epoca in modo

diverso, attraverso un processo dialettico. Nella sua visione, l'arte raggiunge la perfezione nel periodo classico con l'arte greca (arte simbolica), la quale, per la sua intuizione sensibile, è

caratterizzata da un perfetto equilibrio tra forma esteriore e significato interiore. Lo stesso equilibrio si mantiene anche nell'arte cristiana. Nell'arte romantica, invece, il significato interiore (la "spiritualità") prevale sulla forma e l'arte diventa sempre più concettuale. Mentre nell'arte classica il sensibile e lo spirituale sono uniti nel bello ideale, nella modernità

l'Assoluto non riesce ad esprimersi in modo adeguato nella forma artistica, poiché vi è una eccedenza dello spirituale sul valore estetico sensibile e si va perdendosi l'equilibrio tra forma e contenuto artistico. Prendendo sempre più coscienza di se stesso come razionalità, infatti, il contenuto non trova più nella forma artistica, ma in altre manifestazioni spirituali come la teologia e soprattutto la filosofia – in particolare la filoso-



fia metafisica – il mezzo adatto per la sua espressione: «In base alla sua situazione generale, la nostra epoca non è favorevole all'arte. L'arte è, e rimane per noi, vista nella sua destinazione suprema, un passato»⁵. L'arte, dunque, nella modernità tende a perdere la sua centralità come espressione dello Spirito. Svincolato il valore estetico da quello spirituale, essa diventa più libera e si produce nel concetto. La "morte" dell'arte corrisponde al passaggio da un suo carattere intrinsecamente sacro (arte simbolica) a una dimensione più umana: la morte dell'arte corrisponde a un nuovo "umanesimo". In effetti, Hegel non parla mai di morte dell'arte in senso stretto ma di una sua fine, di un suo uscire oltre sé stessa – *über sich hinaussteigen* – «giacché

l'arte non deve più rappresentare soltanto ciò che è assolutamente a suo agio a un determinato stadio ma tutto ciò che l'uomo ha in genere la capacità di fare intimamente suo»⁶. Sedlmayr e Hegel, dunque, esprimono due concetti opposti riguardo alla "morte" dell'arte del loro tempo; per entrambi l'arte moderna manifesta una rottura rispetto al passato, ma per Sedlmayr l'arte moderna subisce un processo di disumanizzazione e perdita di significato, mentre per Hegel essa non perde il suo lato spirituale ma lo dissocia dall'armonia della sua unione con il sensibile: essa perde la sua "naturalità" ma risulta più vera proprio in quanto più umana.

Caterina Innocenti



NOTE

¹ Sedlmayr ed. it. 1983, p. 216.

² Ivi, p. 277.

³ Ibidem.

⁴ Hamann ed. it. 1908, p. 56.

⁵ Hegel 1997, p. 216.

⁶ Ivi, p. 37.

ECFRASI DISVELATA

*L'arte e la critica psicanalitica,
uno scritto su Massimo Recalcati*

Secondo l'antico concetto di rappresentazione, nello scritto *Progymnasmata* del II secolo d.C. attribuito al retore greco Ermostene di Tarso l'*ecfrasi* è definita «un discorso descrittivo che pone l'oggetto sotto gli occhi con efficacia»¹. Partendo da questo concetto si comprende quanto l'arte contemporanea sia permeata dell'idea di trasmettere con prepotente efficacia il messaggio dell'opera che va al di là dell'oggetto stesso, e di come questa forza di rappresentazione visiva si diffonda nel perimetro circostante e superi la soglia del concreto. In certe occasioni ritrovarsi di fronte a un'opera d'arte contemporanea ha un'affinità col passato, con la memoria atavica e con l'inconscio che innescano un impatto emotivo consistente, una forza sublime – se la si vuole definire alla maniera di Immanuel Kant – che prorompe; è come assistere alla rappresentazione visiva di una tragedia eschilea, nella quale non c'è spazio per elaborazioni o sistemiche definizioni: tutto è immediato e perturbante; tutto si manifesta *ex abrupto*. La comprensione e il tempo per l'assimilazione verranno a posteriori. Con Sigmund Freud la psicoanalisi ha iniziato a interrogarsi sul ruolo dell'arte e dell'artista che la rappresentava attraverso le sue opere, fossilizzandosi, non di rado, sull'interpretazione che l'opera psicanalizzata non fosse altro che un «sintomo» delle psicopatologie di suddetto artista e non la forma evoluta di

un messaggio o di un concetto. La tendenza dello psicanalista era quella di analizzare la vita e di conseguenza le sue espressioni da un punto di vista psicobiografico in assenza di parametri di riferimento: lo testimoniano un saggio del 1910 di Freud sulla vita di Leonardo da Vinci² e la nascita nel

1912 della rivista «Imago» a cura di Otto Rank e Hanns Sachs, con lo scopo di applicare la psicoanalisi alle altre scienze umane. In una conferenza per la chiusura della mostra antologica di Giorgio Celiberti a Villa Manin³ Massimo Recalcati parla di come l'opera dell'artista non sia tanto la rappre-



Vincent Van Gogh, Girasoli, 1888 © Wikimedia Commons

sentazione del suo inconscio, quanto il riuscire a realizzarla al di là di questa identificazione. Attraverso le parole di Paul Klee, definisce che l'intento dell'opera d'arte non è quello di riprodurre l'invisibile, al contrario ha il compito di rendere visibile la «forza»: un'energia, un qualcosa che sfugge alla rappresentazione finita e tangibile. L'arte del XX secolo con le sue avanguardie sembra non essere interessata a coltivare il «bello» come rifugio

dalla realtà, ma si accosta ad essa, ne è lo specchio e l'urto diretto per lo spettatore; talvolta la si può confondere con un *impromptu*, ma la sua natura è estremamente calcolata, elaborata e viscerale. Secondo Recalcati «La problematica della forma resta, in altri termini, al centro della pratica dell'arte»⁴ dove *Es*, intangibilità e incalcolabilità, si sovrappongono alla tensione estetica e fluiscono insieme alla spietata drammaticità.

Tra gli esempi più lampanti troviamo Vincent van Gogh, nella sua tensione, nella ricerca spasmodica di rappresentare la «forza» della natura; non tanto la natura in sé o l'idea che si possa elaborare di essa – magari in chiave leopardiana – ma la sua sublimazione, nei movimenti del cielo, nelle vibrazioni dei suoi colori, ad esempio utilizzando il giallo con funzione di forza e non solo di luce abbagliante, il viola come elemento ctonio, il blu di prussia (il *sacre bleu* impressionista) come



sostanza pura della malinconia e abbacinamento notturno, quasi avvelenante. La divergenza nel mettere a fuoco i singoli elementi dell'opera amalgama il suo senso, la sua energia primordiale e ne restituisce l'assolutezza di significato per Van Gogh: non deve essere interpretata, deve essere accettata. Questa stessa forza è antitetica invece in Giorgio Morandi, il pittore del visibile consacrato all'invisibile, secondo cui il compito dell'arte non è quello di illustrare la realtà oggettiva delle cose, piuttosto quello di rendere visibile ciò che sfugge e radicalmente rappresentarlo come assenza dell'intangibile. La forma non è l'involucro del contenuto, ma un modo attraverso cui si manifesta la forza declinata in ogni sua definizione lirica. Possiamo quindi constatare che la psicoanalisi applicata alla critica d'arte abbia avuto un'evoluzione significativa alla cura del segno, del senso e del significato, non più suggestionabile da fotometrie illusive.

Lo stesso Carl Gustav Jung già nel 1922 si rendeva conto dell'importanza sociale dell'arte, poiché l'artista rappresenta il *transfer* della stimolazione sensoriale dello spettatore. L'artista nella sua assolutezza, nell'incapacità di adattarsi e nella strenua volontà di esprimersi, scuote lo spettatore e lo conduce a un ragionamento, volontario o involontario, destinato alla ricerca della comprensione e, fortunatamente, a un'eventuale condivisione.

L'opera non è la nevrosi dell'artista, seppure ne sia intrisa di espressività inconscia, ma la sua necessità di caratterizzarsi, come accade nella poesia lirica.

Chiara Luci

NOTE

¹ Cfr. Faedo 1994, p. 432.

² Vedi Freud 1989.

³ Udine, Teatro San Giorgio, 21 settembre 2013. Fuori cornice, multiverso.

⁴ Recalcati 2007, p. 75.

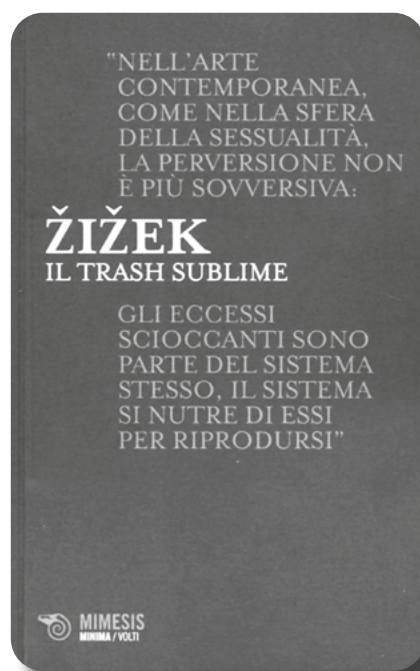
Eliseo Meifrén y Roig, Nocturno, 2019 @ Wikimedia Commons

IL TRASH SUBLIME

Postmoderno e realismo capitalista

Stride che Slavoj Žižek, filosofo sloveno e politologo *engagé*, dedichi all'arte contemporanea e all'estetica pochissime pagine dei suoi scritti. Per la casa editrice italiana Mimes, Marco Senaldi ha curato nel 2013 una raccolta del suo pensiero riguardo le manifestazioni artistiche e la loro interpretazione. *Il trash sublime* è un libro molto sottile e di formato ridottissimo – 11x17,5 cm –, inusuale per l'operosità di Žižek e la sua proverbiale prolissità, specie se confrontato con altri elaborati, voluminosi e densi di contenuti. Eppure, in quelle poche pagine la realtà žizekiana dell'arte contemporanea viene espressa in maniera lucida e chiara. Senaldi vi ha raccolto tre saggi brevi: *Il trash sublime*; *Il parallaxe architettonico: pennacchi e altri fenomeni di lotta di classe*; *L'insostenibile leggerezza di essere nessuno*¹. Tre testi lontani nel tempo, inseriti in un discorso altro rispetto all'arte contemporanea, ma che, enucleati, hanno il pregio di renderci una prospettiva complessa e meditata nei confronti del panorama artistico e culturale. Una prospettiva multifocale, polidirezionale, formata da tre cardini su cui poggia il concetto di bene culturale secondo Žižek: il plusvalore marxista, l'*objet a* petit a lacaniano, il paradosso del Super-Io freudiano. Specialmente quest'ultimo è lo strumento che scatena quel sistema autofagocitante che è l'arte postmoderna: «La sua principale caratteristica non è solo la deplorata mercificazione della cultura (prodotti artistici realizzati per il mercato), ma anche il

meno considerato, e tuttavia forse più cruciale, movimento *opposto*: la crescente “culturalizzazione” della stessa economia di mercato. Con la sterzata verso l'economia terziaria (servizi, beni culturali) la cultura è sempre meno un settore specifico esente dalle esigenze



del mercato, ma addirittura la sua componente essenziale (dall'industria dei software di intrattenimento, a tutti gli altri prodotti medialti). Il risultato di questo cortocircuito tra mercato e cultura è il declino della vecchia logica della provocazione avanguardistico-modernista dello sconvolgimento dell'establishment. Oggi, e sempre di più, lo stesso apparato culturale-economico, per essere competitivo sul mercato, deve

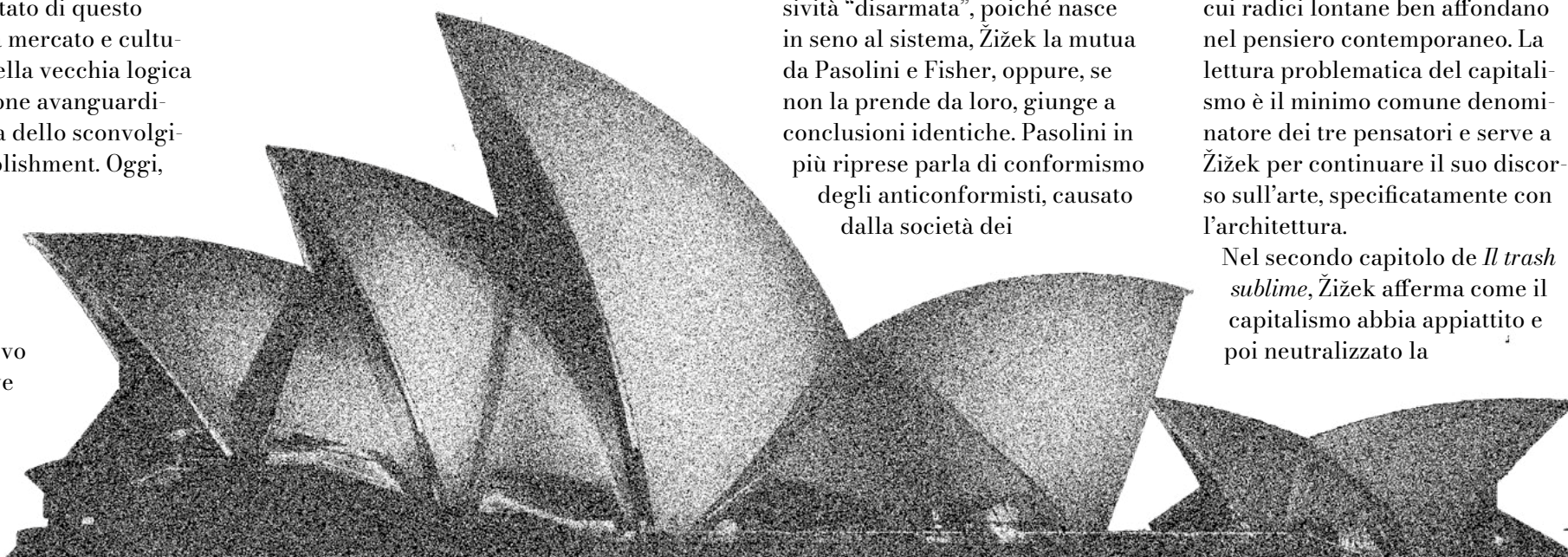
non solo tollerare, ma produrre effetti e risultati sempre più scioccanti. È sufficiente ricordare le tendenze recenti dell'arte visiva: sono ormai passati i tempi in cui si producevano semplicemente statue e quadri in cornice. Noi oggi assistiamo ad esposizioni di cornici senza quadri, mucche morte e loro escrementi, video di interiora del corpo umano (gastroscopie e colonscopie), esalazioni di odori nelle installazioni ecc. Qui, come nella sfera della sessualità, la perversione non è più sovversiva: gli eccessi scioccanti sono parte del sistema stesso, il sistema si nutre di essi per riprodursi. Forse questa è una delle definizioni possibili del postmoderno in opposizione all'arte moderna: nel postmoderno, l'eccesso trasgressivo perde il proprio valore scioccante ed è pienamente integrato nel mercato artistico dell'establishment»². Chiediamo scusa per questa lunga citazione, ma non ci sono parole più chiare se non quelle dirette dell'autore – noto per le sue divulgate mediatiche – al fine di spiegare la concezione di arte

postmoderna elaborata da Žižek. Riprendendo il filo del discorso, la logica paradossale all'eccesso del Super-Io (più obbedisci agli ordini del Super-Io, più ti senti in colpa), innesca un meccanismo dove le opere d'arte perdono la loro aura benjaminiana per trovarsi affibbate un plusvalore capitalistico che le rende *objets a petit a*, vale a dire un irraggiungibile oggetto del desiderio che in realtà non soddisfa il nostro bisogno. In questi termini, alle opere d'arte non resta che strabiliare il pubblico, accecarlo con effetti speciali: un surrogato vuoto e vacuo del godimento estetico tradizionale; per questo il meccanismo innestato è un meccanismo al rialzo di perversione e sovversività, perché sono le uniche due istanze di un'opera che possano in qualche modo toccare, brutalmente nella maggior parte dei casi, le corde sensibili del grande pubblico. Ma la morte del postmoderno sta, appunto, nel fatto che questa sovversione, questa sensazionalità si colloca all'interno di un sistema predefinito di schemi e relazioni spesso di natura commerciale e politica che rendono la forza distruttiva dell'opera nulla e vuota. Tale visione della sovversività “disarmata”, poiché nasce in seno al sistema, Žižek la mutua da Pasolini e Fisher, oppure, se non la prende da loro, giunge a conclusioni identiche. Pasolini in più riprese parla di conformismo degli anticonformisti, causato dalla società dei

consumi che in maniera più profonda del fascismo ha cambiato non solo i costumi ma anche le mentalità degli italiani³. Fisher fa eco a Pasolini nel suo celebre *Realismo capitalista*, dove riporta in più passi come gli shock sovversivi, i movimenti contro il potere siano in realtà tollerati, poiché nascono all'interno del sistema e sono nutrimento del sistema stesso per continuare ad esistere. Il merito di Žižek de *Il trash sublime* è stato di trasferire questo concetto nel campo della produzione artistica della società capitalista. Una critica condivisa, dunque, le cui radici lontane ben affondano nel pensiero contemporaneo. La lettura problematica del capitalismo è il minimo comune denominatore dei tre pensatori e serve a Žižek per continuare il suo discorso sull'arte, specificatamente con l'architettura.

Nel secondo capitolo de *Il trash sublime*, Žižek afferma come il capitalismo abbia appiattito e poi neutralizzato la

molteplicità di diversi punti di vista (la parallaxe che ritorna nel titolo), per una semplificazione apparentemente democratica che porta all'annullamento totale di ogni contenuto. L'architettura postmoderna è metafora di questo concetto. La *deregulation* architettonica, il *pastiche*, i revivalismi e le loro commistioni ibride, rappresentano le varie prospettive, le varie ideologie che, unendosi, uniformandosi, si sono svuotate e appiattite. Anche all'interno di numerose strutture, l'accavallamento dei vari significati comporta la risultante di un non-significato: «La mia ipotesi è che questi grandi insiemi di performance artistiche, a cui probabilmente si può paragonare l'architettura di oggi, cercano di imporsi come questo tipo di edifici-zero istituzionali. I loro significati altamente conflittuali (intrattenimento e arte alta, profano e sacro, elitario e popolare) si annullano a vicenda, in modo che il risultato è la pre-



Sydney Opera House, Jørn Utzon

senza di significato in quanto tale, per opposizione al non-senso: il loro significato è quello di avere significato, di essere isole di significato nel flusso della nostra insignificante esistenza quotidiana»⁴. L'architettura moderna come primo grande sintomo del problema dell'arte contemporanea era già – anche se con altri termini – in *Perdita del centro* di Hans Sedlmayr⁵. Ciò che manca a Žižek è l'indole dello storico dell'arte che si pone come fine la storia dell'arte: l'ar-

chitettura neo-staliniana citata nel saggio come la Casa della Cultura di Varsavia oppure il postmoderno Gran Teatro della Cina di Beijing, sono solamente metafore, pretesti, per parlare dell'estetizzazione provocata dalla scissione tra forma e contenuto (in architettura tra funzione e decorazione) della società capitalista. Nonostante ciò, comprendere le parole di Žižek mette in discussione la funzione sociale dell'arte, un qualcosa di caro alla critica marxista, che è

andata via via affievolendosi nel discorso artistico per lasciare spazio all'elogio sterile della forma. Interessante in questo senso il ragionamento sugli spazi interstiziali, gli iati che inevitabilmente si aprono in architettura tra forma e contenuto (un ponte ha bisogno di piloni per stare in piedi e le campate create sono un esempio di spazio interstiziale), che sono la via d'uscita alla crisi del postmoderno. Sotto le campate dei ponti possono trovare riparo gli

homeless, che sarebbero invece allontanati dalla struttura principale che si professa democratica e “aperta a tutti”: involontariamente l'arte torna ad avere una funzione sociale, realmente unificante, in barba alla vacuità dei suoi intenti, sventolati con eccesso di retorica. Una pietra d'angolo su cui (ri)costruire un discorso artistico sensato, di contenuti. L'ultimo capitolo della raccolta curata da Senaldi, infine, prende come pretesto la cultura visiva moderna per parlare del rapporto tra la metafisica e la realtà, tra un mondo delle idee e il realismo capitalista che ha pervaso la nostra quotidianità. Quella di Slavoj Žižek è una critica d'arte dove l'arte viene in secondo piano: spesso è esempio – nel linguaggio divulgativo di Žižek è facile ren-

dere concreto un concetto partendo da una sua raffigurazione, come fa con il cinema –, molte volte è oggetto del desiderio lacaniano, ma è sempre frutto di una produzione che proviene da una società e, come tale, Žižek la guarda. Una prospettiva che ha poco a che spartire con la storia dell'arte, eppure gli storici dell'arte dovrebbero quantomeno provare a guardarsi intorno col filtro zizekiano. Troveranno che la commistione di sociologia, filosofia, politica, economia, psicanalisi è una cartina di

tornasole adatta ad interpretare la produzione artistica contemporanea e postmoderna, per comprendere la quale è necessario ribal-

tare la percezione che abbiamo di essa: è necessario partire dai contenuti (intellettuali), dalla funzione sociale e politica che ha all'interno della nostra società, per smascherare la retorica accecante intrisa nella forma (sensoriale, esperienziale); questa, perdendo la sua funzione estetica, è oggi un pericolosissimo specchietto per le allodole capace di abbagliare e guidarci in direzione contraria alla verità. Ecco perché *Il trash sublime* è una preziosa guida per una critica d'arte intesa come un concreto antidoto al postmoderno.

Andrea Del Carria

NOTE

¹ Per le prime edizioni dei saggi si veda rispettivamente: Žižek 2000; Id. 2006; Id. 2010.

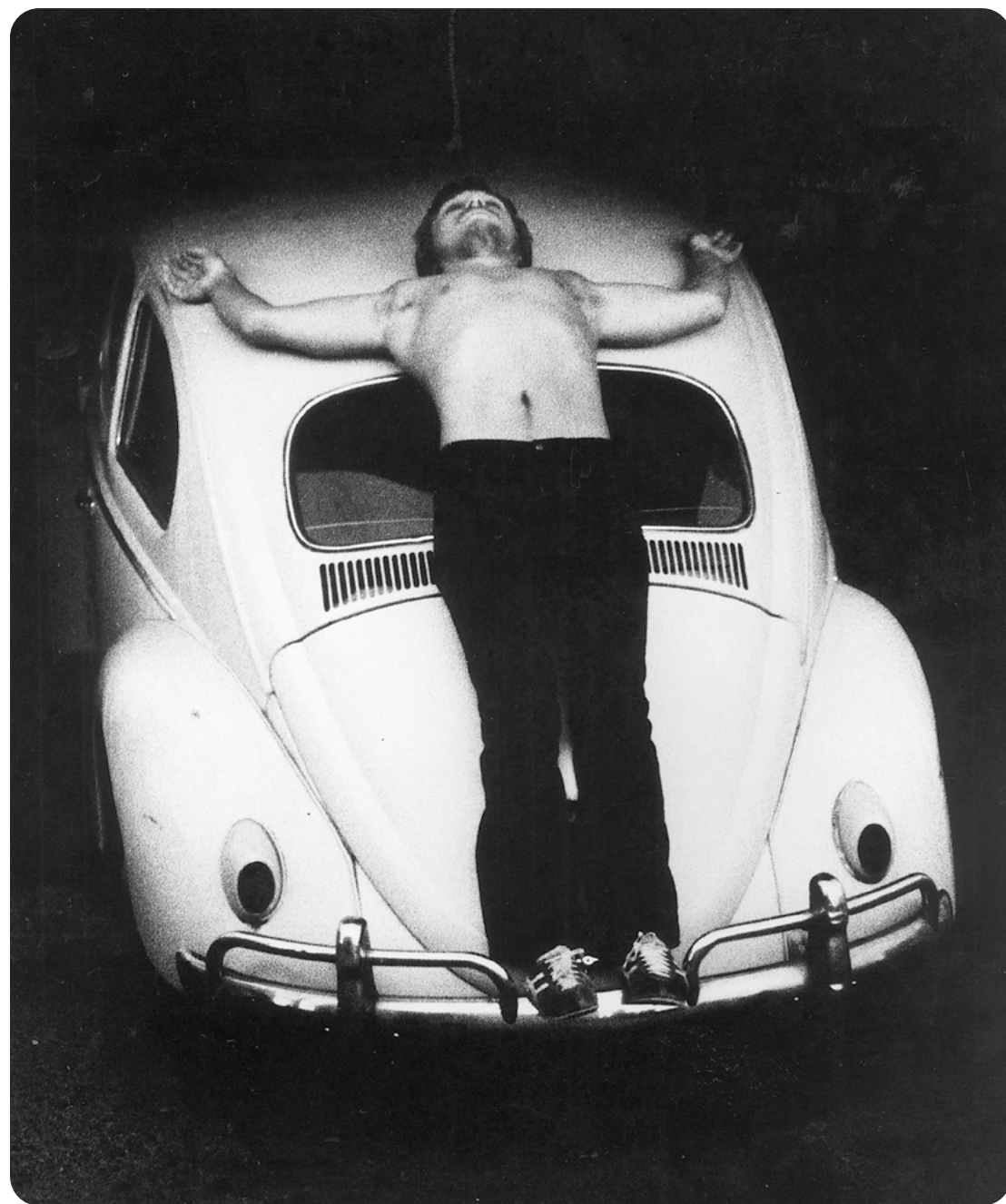
² Žižek 2013, pp. 32-33.

³ Si veda per una rapida lettura Cristoforo 2021.

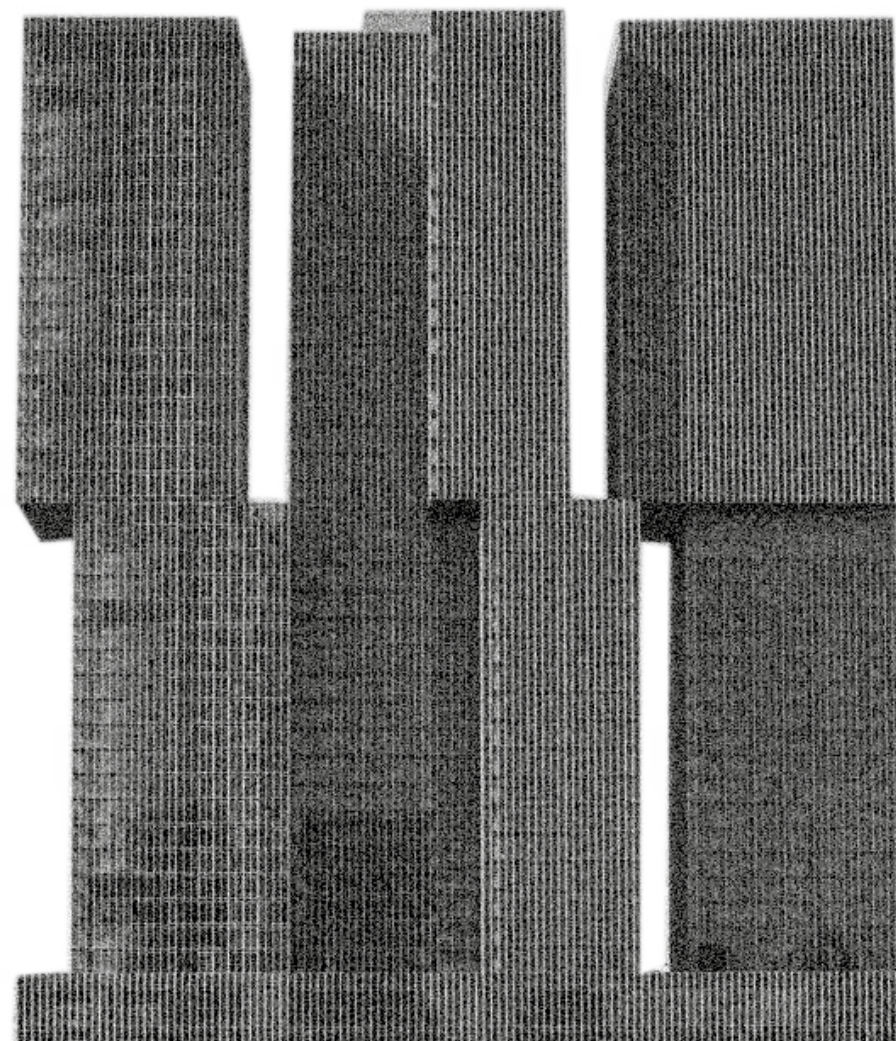
⁴ Žižek 2013, pp. 63-63.

⁵ Cfr. Sedlmayr ed. it. 1974, capitoli I-IV.

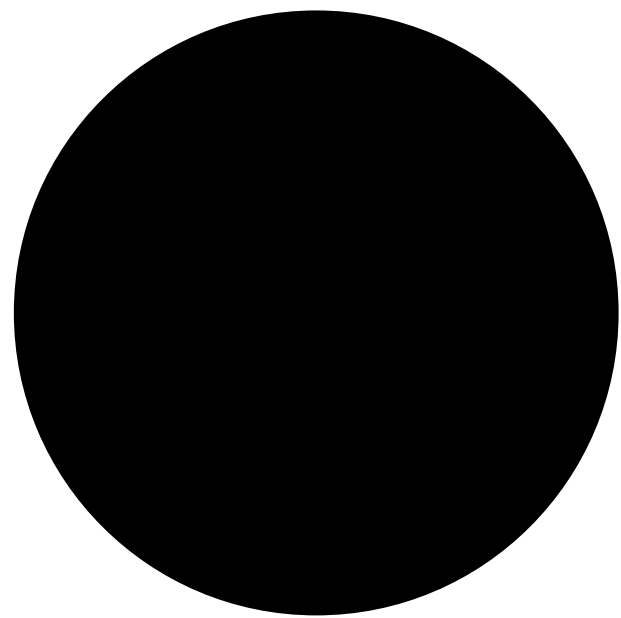
Vito Acconci, *Three adaptation studies*, 1970
De Rotterdam complex, Rem Koohlaas, 1997



Chris Burden, *Trans-fixed*, 1974 @ corriere.it



IN
pagina
FIN



ARTE, MUSICA E POESIA CON LA MONTAGNA A FUMETTI

La provincia di Pistoia si incontra a Maresca

Nel paese di Maresca, sulla Montagna Pistoiese, il 19 e 20 agosto torna l'appuntamento con *La Montagna a Fumetti*, un evento organizzato dall'Associazione Convivio con l'intento di far dialogare tra loro vari linguaggi ed espressioni

artistiche, anche apparentemente distanti, utilizzando il fumetto come punto comune. Giunta alla sua quarta edizione, la manifestazione prevede un ricco calendario di appuntamenti, promossi in collaborazione con le associazioni

del territorio, sia cittadino che montano, che si svolgeranno durante i mesi estivi, trovando poi il loro momento di sintesi nel weekend marescano¹.

Ogni anno per il Festival viene scelto un tema differente e quello del 2023 è *La Val di Lù, oltre le montagne ed i pregiudizi*, un richiamo che pone l'attenzione al rapporto con l'alterità e il diverso. Infatti, per ragioni geografiche, culturali, ma anche amministrative, la provincia di Pistoia risulta frammentata e può essere idealmente divisa in due grandi metà: a ovest la Valdinievole, che vede come località maggiori i comuni di Montecatini, Monsummano e Pescia, e a est la parte che comprende la piana di Pistoia e gran parte del versante appenninico. Uno degli obiettivi dell'Associazione Convivio è proprio quello di avvicinare queste due aree, creando legami e facendo rete tra artisti, docenti e appassionati². Per ciascuna edizione viene pensato anche un nuovo logo che, dal 2021, è concepito in collaborazione con Riccardo Lenski, artista e scenografo Mediaset³. L'immagine scelta quest'anno è quella di Frankenstein che fa amicizia con un



per oltre un secolo e mezzo e rappresentante l'unica favola per bambini della scrittrice inglese⁴. Interessante è la collaborazione che l'Associazione Convivio ha intrapreso con lo street artist pistoiese LDB. Chi si reca a Maresca, infatti, può ammirare due sue opere realizzate all'interno della manifestazione *La Montagna a Fumetti*. Nel 2020 in via del Risorgimento l'artista, ispirandosi a una poesia di Gabriele Carradori, ha rappresentato una bambina tra fiori e api⁵. Queste ultime fanno rife-

ria della montagna e del paese in cui si trovano, in un'operazione di riscoperta dell'identità e della storia di questi luoghi⁶. *La Montagna a Fumetti*, insieme alle numerose collaborazioni locali, è animata dall'intento di valorizzazione del territorio, che possa portare ad una consapevolezza, abbracciando la cultura tutta dalla musica, alla letteratura, al teatro, tentando di costruire ponti "oltre le montagne e i pregiudizi".

Daniele Ranieri

NOTE

¹ La manifestazione si collega idealmente al progetto *Fuoricivitas* di Gabriele Carradori, nel quale si cerca di recuperare gli aspetti minori della storia pistoiese tra Otto e Novecento.

² Per saperne di più sulla parte pistoiese, si veda *Visit Pistoia* (www.visitpistoia.eu); mentre, per l'altro versante, il corrispettivo *Valdinievole. La Toscana, da Leonardo a Pinocchio* (www.valdinievoleturismo.it).

³ Riccardo Lenski ha partecipato al Festival già alla prima edizione nel 2020, ma ha incominciato ad occuparsi in maniera specifica del logo dall'edizione successiva.

⁴ Il manoscritto è stato custodito con grande cura da parte della famiglia Cini. Nel 2017 è stato battuto all'incanto dalla casa d'aste Gonnelli di Firenze.

⁵ La poesia di Carradori, scrittore, poeta e presidente dell'Associazione Convivio, è riportata nel cartellino che accompagna l'opera. Si veda l'album «Maresca» del progetto *Fuoricivitas*, <<https://www.facebook.com/media/set/?set=oa.506981186861468&type=3>> (02.05.2023).

⁶ Sono previste altre collaborazioni di LDB con l'Associazione Convivio che prevedono interventi di street art nei paesi di Orsigna e di Gavinana (PT).

bambino; nei fumetti che tengono in mano si ribadisce il concetto che in realtà non c'è niente da temere, perché fondamentalmente siamo tutti uguali, sia al di là che al di qua della vallata. Le due figure sono così iscritte all'interno del cerchio dello yin e yang, simbolo di armonia e di contrapposti complementari, dove nulla è veramente bianco o nero, come sottolineano le linee ondulate dietro. La scelta di raffigurare Frankenstein, inoltre, ha un pretesto storico-letterario che vede il ritrovamento di un'opera di Mary Shelley proprio sulla Montagna Pistoiese. Infatti, nel 1997 negli archivi della Villa della famiglia Cini a San Marcello Pistoiese, Cristina Dazzi ha ritrovato il manoscritto di *Maurice, or The fisher's cot* creduto disperso

diera dell'isola d'Elba, alludendo al legame che vi era tra la Montagna Pistoiese e i Principi Appiano, signori dello Stato di Piombino e di Pisa, proprietari delle miniere di ferro elbane e che contribuirono allo sviluppo del settore siderurgico su questo versante d'appennino. Nel 2022 LDB è intervenuto sul muro nell'angolo tra via della Repubblica e via Case Biondi, rappresentando un bambino che gioca con il modello di un trenino. Il soggetto si lega concettualmente all'antica presenza della F.A.P. (Ferrovia Alto Pistoiese), una linea ferroviaria attiva fino alla metà degli anni Sessanta e che collegava Pracchia con Mammiano, passando anche per Maresca. Entrambi gli interventi quindi si legano profondamente alla sto-

Riccardo Lenski, Logo de La Montagna a Fumetti, 2023

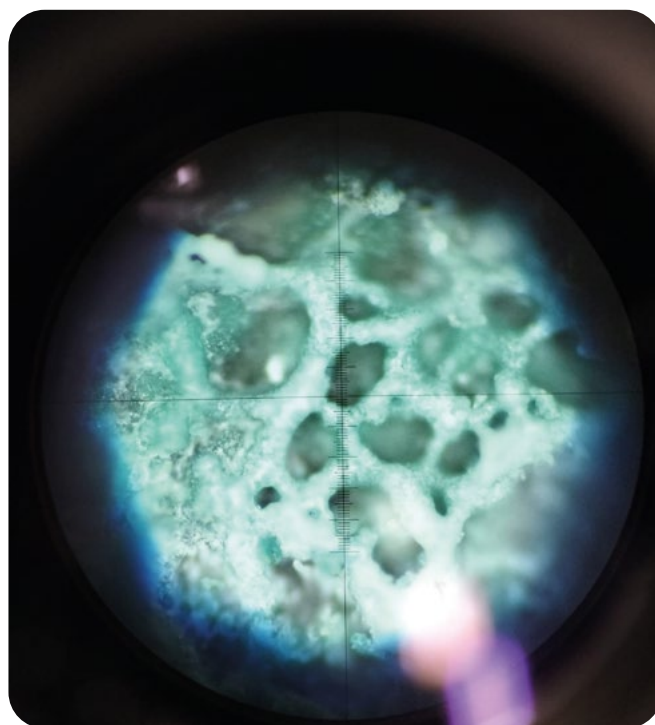
LDB, Murale per La Montagna a Fumetti, via del Risorgimento a Maresca, 2023

LA DIAGNOSTICA SPIEGATA ALLA NONNA

*Diagnostica per i beni culturali?
Favorisca le generalità*

Quante volte, chiacchierando con la nonna o qualche parente, vi sarà capitato di sentirvi domandare: «Ma quindi, che lavoro fai?»; oppure, incontrando un vecchio amico, che vi venga chiesto, o che voi stessi poniate la domanda: «E tu, che cosa fai di bello nella vita?». Probabilmente parecchie. Immaginiamo che spesso la risposta abbia incluso professioni e ambiti lavorativi ai più ben noti, come ad esempio insegnamento, medicina, giurisprudenza, storia dell'arte o ristorazione, e chi più ne ha più ne metta. Forse, però, non altrettanto spesso avete sentito il vostro interlocutore rispondere dicendo di essere un diagnosta per i beni culturali. Immaginiamo già, nell'ipotetica circostanza di una tale risposta, i neuroni di qualcuno di voi andare in tilt, indecisi sull'esordire con un: «Ah, ma quindi sei un restauratore?», oppure spingere per sorridere e annuire in preda a una certa confusione. Cari lettori, se anche voi avete incontrato un diagnosta, non temete, non siete soli. La nostra professione è spesso obnubilata da una certa aura

di mistero! Senza dubbio alcuno, possiamo asserire che quasi tutti coloro che hanno studiato o lavorato in questo campo, ad un certo punto, si sono trovati di fronte a degli occhi interrogativi, nel tentativo di spiegare in cosa consista questa affascinante disciplina... e nelle prossime righe lo scoprirete anche voi!



Vi chiediamo di pensare per un secondo al nostro patrimonio culturale. Subito vi verranno alla mente tele e tavole dipinte

dai grandi maestri, affreschi e sculture, architetture imponenti, ma anche libri e paesaggi. Bene, immaginate ora di poter osservare e studiare tutto questo, sommando alla lettura storica e formale anche quella che si può ottenere grazie al sapere scientifico. Il risultato che otterrete è uno studio che spazia dall'analisi chimico-fisica dei materiali costituenti i beni culturali, a quella dei prodotti di degrado che nel tempo si sono formati su di essi, sino ad un'interpretazione rigorosa dei fenomeni che si celano dietro la realizzazione dell'opera stessa e dei processi di invecchiamento che ne portano all'ineluttabile deterioramento. Gli studi permettono di valutare lo stato conservativo dell'opera, di stabilire quali possano essere le condizioni ottimali in cui conservarla, quali temperatura, umidità, illuminazione e altri parametri cui attenersi per rallentarne il degrado naturale, e soprattutto di ottenere tutte le informazioni preliminari che si renderanno necessarie per guidare e monitorare gli eventuali interventi di restauro. Probabilmente, arrivati a questo

punto, alcuni di voi si saranno già fatti una certa idea e la domanda che potrebbe sorgere spontanea è: «Sì, ma quindi, se studiate le opere per cercare di conservarle, siete degli scienziati o dei restauratori?». Spesso scherziamo dicendo che i diagnostici sono come Balto, il famoso personaggio dell'omonimo cartone animato, «sappiamo solo quello che non siamo». In realtà il diagnosta è semplicemente una figura trasversale, uno scienziato a tutti gli effetti, che ha i beni culturali come oggetto della propria indagine. Proviamo a spiegarci ancora meglio. Immaginatevi di avere un piccolo problema di salute, ad esempio una piccola frattura; il primo passo sarebbe sicuramente eseguire una radiografia. Bene, se voi aveste un dipinto su tavola da sottoporre a un intervento di restauro, il primo passo sarebbe esattamente lo stesso, ed è qui che entra in gioco la nostra professione. La differenza principale e fondamentale è che l'esperto in diagnostica non agisce in alcun modo sui segni lasciati dal tempo sull'opera d'arte e non effettua alcun intervento di restauro; anzi, spesso e volentieri non sa neppure tenere in mano un pennello! Come il tecnico radiolo-

go sta al chirurgo, il diagnosta sta al restauratore; non interviene, ma studia l'opera in modo da fornire tutte le informazioni necessarie

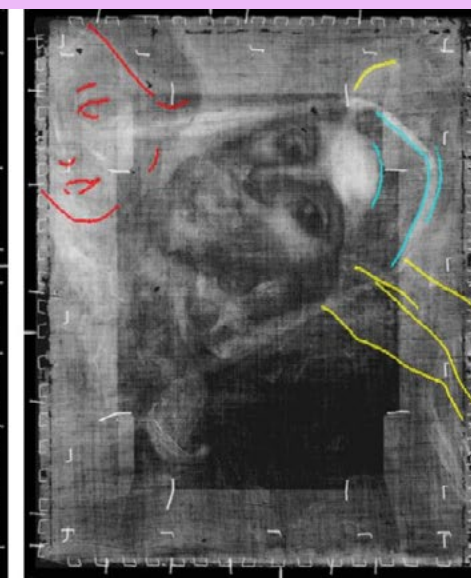
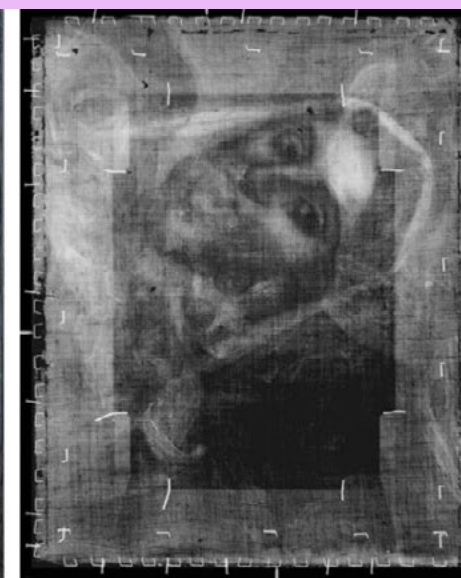


alla prevenzione e, se il caso lo richiede, al restauro. La diagnostica applicata ai beni culturali, quindi, permette non solo di valutare lo stato conservativo di un'opera, consentendo di mettere a punto le migliori tecniche operative per la conservazione del bene, ma anche di monitorare l'efficacia dei materiali e dei metodi impiegati durante le varie fasi d'intervento.

Per far questo, al professionista è richiesta un'ecletticità di competenze, spaziando dalla chimica alla fisica applicata, dalla petrografia alla mineralogia, sino alla storia delle tecniche artistiche, passando persino per lo studio dell'antropologia fisica e molecolare. Avreste mai pensato che anche i resti umani possano essere beni culturali? Speriamo di avervi chiarito un po' le idee su questo mondo meraviglioso, ma soprattutto di avervi instillato il germe della curiosità. L'intento di questa rubrica sarà accompagnarvi e porvi, di volta in volta, di fronte a casi studio, fenomeni e argomenti che talvolta potranno sembrarvi tra loro distanti, ma che troveranno sempre il loro punto d'incontro proprio nella diagnostica per i beni culturali. Rimanete sintonizzati per sentirne delle belle... e soprattutto per spiegare la diagnostica alla nonna!

Serena Capodiferro
Daniela Porcu

Operazioni di pulitura: impacchi di cellulosa caricati con enzimi per la rimozione di colla animale da tavole di pioppo



Anonimo Ottocentesco, Ritratto del "Ragazzo Triste", s.d. Confronto tra la fotografia nel visibile e radiografia X, la radiografia X ha permesso di rivelare tre volti al di sotto dello strato visibile

Patina di alterazione di un bronzo invecchiato artificialmente osservata dall'obiettivo di un microscopio ottico con ingrandimento 50X

LA RIFORMA MUSEALE FRANCESCHINIANA

Analisi dei musei ad autonomia speciale a quasi dieci anni dalla loro istituzione e della figura del “super-direttore”

In questo numero della rubrica dedicata alla politica culturale, dopo gli articoli sulle Soprintendenze “uniche” e sulla Direzione generale musei, trattiamo dei musei ad autonomia speciale, considerati il fiore all’occhiello del progetto riformistico avviato da Dario Franceschini nel 2014. È il D.P.C.M. 29 agosto 2014 n. 171, adottato con il D.M. del 23 dicembre 2014, la prima legge che dà avvio a questa parte della riforma con la nomina dei primi venti musei ad autonomia speciale dichiarati di “rilevante interesse nazionale”, elenco progressivamente ampliato nel corso degli anni fino ad arrivare agli attuali quarantaquattro con l’ultimo D.M. 417 del 23 novembre 2021, con il quale vengono nominati gli ultimi (per il momento) quattro musei autonomi e viene creata la tanto criticata Soprintendenza speciale per l’attuazione del PNRR in ambito culturale. L’autonomia speciale è una condizione non solo scientifica ma anche finanziaria, organizzativa e contabile che si esprime, da un punto di vista giuridico, nella configurazione di tali musei come uffici dirigenziali che dipendono funzionalmente dalla

Direzione generale musei e non più dalla relativa Soprintendenza. Secondo i promotori questo riconoscimento costituisce «l’esito di un lungo percorso di riflessioni e proposte per l’individuazione

**Tomaso Montanari
Vincenzo Trione**
Contro le mostre



Un sistema di società commerciali, curatori seriali, assessori senza bussola e direttori di musei asserviti alla politica sforna a getto continuo mostre di cassetta, culturalmente irrilevanti e pericolose per le opere. È ora di sviluppare anticorpi intellettuali, ricominciare a fare mostre serie, riscoprire il territorio italiano.

di soluzioni [...] atte ad attribuire ai musei una soggettività propria che superasse la loro risalente

configurazione come uffici delle soprintendenze»¹. A capo di questi musei c’è il/la “super-direttore/direttrice”, termine giornalistico che identifica un vero e proprio manager che ha in carico, concentrati su di lui, tutta una serie di gravosi compiti che vanno dall’organizzazione di mostre ed esposizioni, ma anche allo studio, alla valorizzazione, alla promozione (spetta al direttore pure stabilire il prezzo di bigliettazione) e la comunicazione del patrimonio culturale.

Ad affiancarlo ci sono altri tre organi: il consiglio di amministrazione, con il compito di approvare o meno la carta dei servizi, il programma di attività del museo e il bilancio; il comitato scientifico, con funzione consultiva; il collegio dei revisori dei conti, incaricato di gestire l’attività amministrativo-contabili.

Proprio sui grandi poteri decisionali conferiti ai singoli direttori si sono mosse diverse critiche: questo accentramento di compiti e responsabilità appare esagerato, poiché oltre ad avere le sopramenzionate responsabilità di gestione, la stessa figura presiede anche al consiglio di amministra-

zione e al comitato scientifico; ed è proprio per questa ragione che non c’è una chiara distinzione tra organi di governo e di gestione, come dovrebbe avvenire ai fini di un’armonizzazione del funzionamento del sistema.

Ulteriori polemiche sono nate in seguito alla selezione dei primi venti direttori che, all’inizio, valutati su competenze, curricula, lettere motivazionali e colloquio, annoveravano ben diciannove professionisti sui venti totali che non provenivano dai ranghi dell’allora MiBACT. Questa scelta, infatti, è stata percepita come «l’ennesimo colpo politico [...] a quel corpo di funzionari che, pur costituendo tuttora il nerbo della struttura ministeriale, in questa vicenda si è visto ancora una volta clamorosamente delegittimato da chi avrebbe avuto il dovere di potenziarlo e di guidarlo, anche correggendone le carenze e i difetti». Nel celebre volume *Contro le mostre* Tomaso Montanari e Vincenzo Trione, criticando aspramente il processo concorsuale, scrivono: «Con quella selezione, insomma, lo Stato italiano ha fatto una scommessa, scegliendo di affidare direzioni a persone non mature per una direzione nelle stesse istituzioni in cui finora lavoravano»².

Sul tema bisogna segnalare anche un interessantissimo disegno di legge presentato in data 24 maggio 2021 dall’ex Senatrice Margherita Corrado recante *Disciplina del concorso per il conferimento dell’incarico di direttore di istituti e luoghi di cultura*³ e che va a stabilire norme più chiare per la nomina dei direttori dei musei autonomi, cercando di limitare la discre-



zionalità delle scelte – definendo meglio sia i requisiti di partecipazione che la modalità della prova orale, nonché la composizione della commissione giudicatrice.

Lo stesso conferimento dell’autonomia speciale agli enti museali è stato visto spesso come una decisione politica che non sempre teneva conto delle caratteristiche del luogo, talvolta non in grado di gestirsi autonomamente.

A testimonianza dell’attualità del tema, una recente rubrica della rivista «Finestre sull’Arte» si impegna proprio a intervistare importanti direttori dei principali musei c.d. autonomi facendo emergere, almeno nella teoria, le criticità più gravi⁴. Da evidenziare come, però, ben diverse sarebbero forse state le opinioni dei direttori dei musei delle Direzioni regionali

musei, quelli che, secondo i critici, sono diventati, a causa delle nuove leggi, i musei di serie B. I primi due ad essere intervistati sono stati Cecile Hollberg, direttrice della Galleria dell’Accademia di Firenze, e James Bradeburne, direttore della Pinacoteca di Brera. Una perplessità accomuna entrambi, cioè la mancanza di autonomia nel gestire le risorse umane, da diverso tempo uno dei grandi problemi dell’intero dicastero della cultura, il quale si trova in una situazione di sottorganico notevole e presenza di personale molto anziano. La carenza del personale ha come diretta conseguenza non solo le chiusure, gli orari ridotti, le improbabili modalità di visita, l’inaccessibilità di alcuni luoghi della cultura, ma anche la completa assenza del fondamentale passaggio di competenze di chi è nuovo e arriva per la prima volta a lavorare all’interno del complesso mondo dei beni culturali e del Ministero della Cultura.

Simone De Nardis

NOTE

¹ Barbati, Cammelli, Casini, Piperata, Sciullo 2020, p. 126.

² Montanari, Trione 2017, p. 85.

³ DDL n. 2254 del 24 maggio 2021, *Disciplina del concorso per il conferimento dell’incarico di direttore di istituti e luoghi di cultura*, d’iniziativa della Senatrice Margherita Corrado.

⁴ Vedi Mazza 2023.



CRISTIANO BANTI: LA NATURA ALLO SPECCHIO

I Mendicanti

Benché Cristiano Banti sia stato fra i primi a dipingere secondo i principi della “macchia”, non lo si può considerare una delle figure più significative del movimento macchiaiolo, senza con ciò intendere che egli sia estraneo a quello che il gruppo rappresenta. Banti è un artista dalla figura complessa: segue gli ideali e i propositi del movimento di cui è stato portatore, ma con delle preoccupazioni

particolari che lo differenziano e lo fanno sentire già un artista “indipendente”¹. Attaccato ad un’idea di perfezione estetica, egli rimane fra i Macchiaioli quello che maggiormente richiama le correnti artistiche europee, francesi e inglesi in particolar modo, con una spiccata originalità. Cristiano Banti nasce a Santa Croce sull’Arno il 4 gennaio 1824. Dopo la sua formazione all’Acca-

demia di Belle Arti di Siena si reca a Firenze, dove frequenta il Caffè Michelangelo, in quell’epoca luogo di riunione per artisti toscani e di passaggio. Nel movimento macchiaiolo egli trova la possibilità di ritrarre la natura e gli effetti di sole per cui aveva una forte predilezione². Innegabile è quanto la natura influenzi la “macchia”, o per meglio dire i macchiaioli; l’artista macchiaiolo vive in ciò

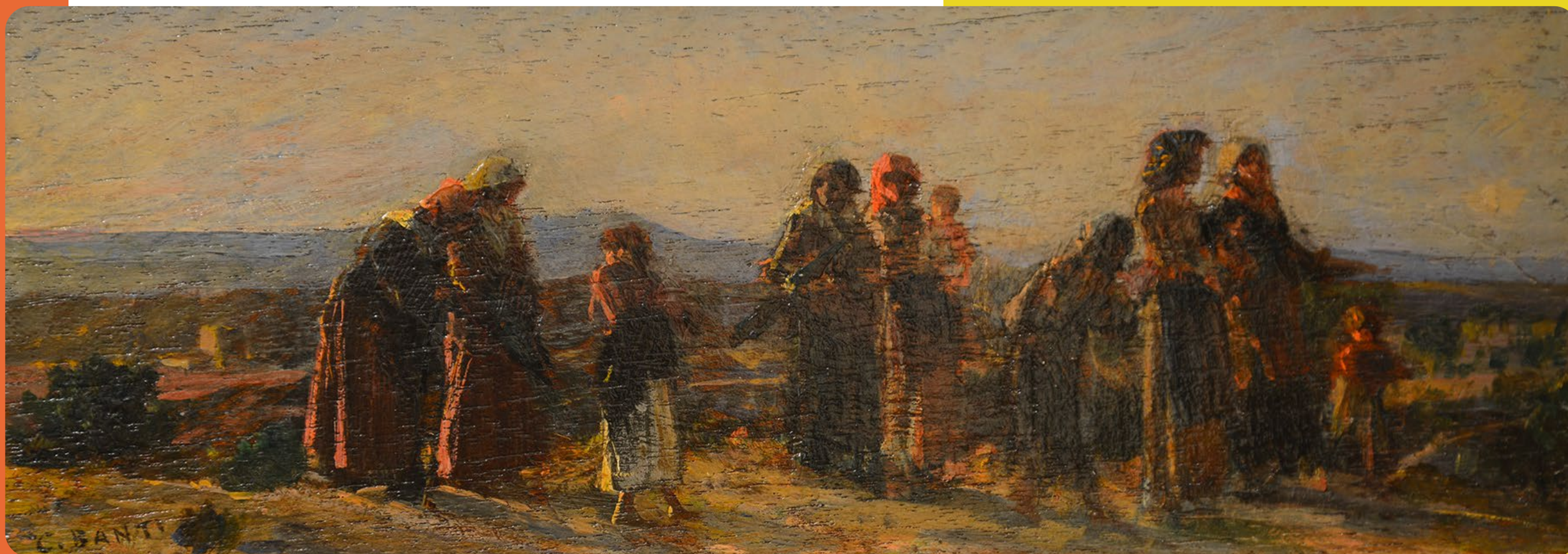


che dipinge e dipinge ciò che vive. Tale rapporto è fondamentale per questi artisti: lavorano all’aria aperta, in stretto contatto con ciò

che ritraggono, trasmettendo al meglio le emozioni che la natura suscita in loro, cercando di raggiungere tale scopo modulando il colore e la luce, sperimentando volta per volta nuove tecniche pittoriche. Sempre rispetto alla natura, l’artista Adriano Cecioni scrive: «Banti, per meglio studiarla e intenderla, si procurò lo specchio nero, per mezzo del quale si vedeva più spiccata e più decisa»³. Banti è il primo “macchiaiolo” a usare il sistema francese del *ton gris* per la sua ricerca sulla “macchia”. Questa nuova tecnica pittorica, sperimentata da Gabriel Decamps e Paul Delaroche, consiste nel ritrarre il soggetto scelto filtrando la sua osservazione per mezzo di uno specchio scuro, in modo da meglio esaltare i contrasti tra le parti chiare e quelle scure⁴. Uno dei dipinti realizzati dall’artista nel 1870 all’età di quarantasei anni, mediante l’uso di questa tecnica, è *Mendicanti*, olio

su tavola, nel quale scorgiamo un gruppo di donne e bambini vestiti con poveri abiti, che camminano nella campagna toscana. Il tema, tipicamente macchiaiolo, ritrae una realtà povera di contadini. Lo sviluppo in orizzontale della piccola tavoletta accompagna perfettamente il soggetto: delle figure umane che procedono lentamente nel paesaggio. Grazie all’utilizzo del *ton gris*, senza ricorrere al chiaroscuro (mescolando colori) l’artista enfatizza la luminosità e scurisce le ombre, accostando con pennellate brevi netti contrasti. Il tramontare del sole nel tardo pomeriggio, alle spalle dei personaggi, proietta lunghe ombre sul terreno, verso destra: il tutto è reso dall’artista più suggestivo grazie all’uso di colori molto caldi e lucenti⁵. Il colore, inoltre, non copre la natura della materia sottostante, in modo che le venature del legno contribuiscano all’effetto finale, valorizzando non poco l’efficacia dell’immagine e della sua poetica. L’opera di Banti vuol farci riflettere e avvicinare lo spettatore al mondo dei semplici, in modo particolare alla figura femminile nei ruoli più diversi, ma sempre e comunque elegante e dignitosa.

Maria Cora Carraro



Cristiano Banti, *Mendicanti*, 1870

NOTE

¹ Vedi *Cristiano Banti* 1982.

² Per una biografia del pittore si veda Di Genova 1963.

³ Cecioni 1905, p. 315.

⁴ Cfr. Matteucci 2013.

⁵ Cfr. *Mendicanti di Cristiano Banti* 2020.

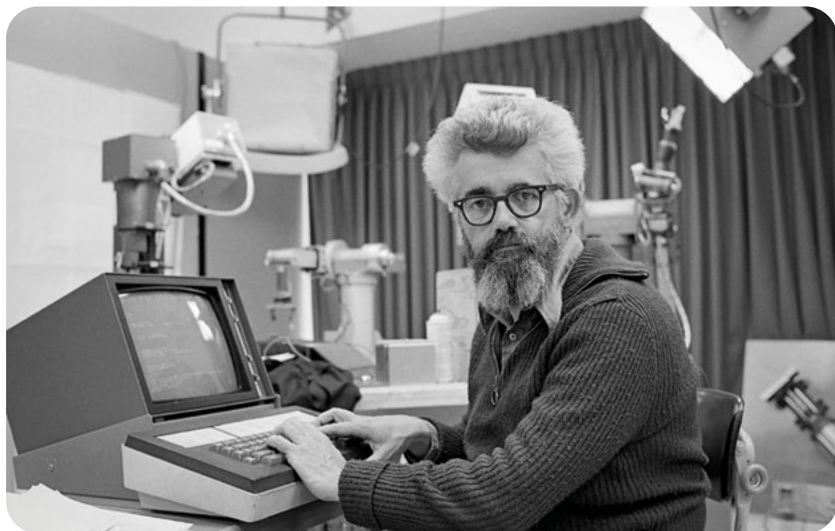
L'AI NELL'ARTE

Innovazione o dilemma etico?

La collaborazione tra l'*Artificial Intelligence* (AI) e l'arte rappresenta una nuova frontiera dell'innovazione tecnologica. Grazie alle tecniche di apprendimento automatico, i computer possono creare opere d'arte in modo autonomo o in collaborazione con artisti umani, sfidando le convenzioni tradizionali dell'arte e aprendo nuovi orizzonti creativi. Ma cosa succede quando l'AI diventa l'artista? E quali sono le conseguenze per l'esperienza estetica? L'interazione tra l'AI e l'arte solleva questioni etiche e filosofiche sul ruolo dell'artista, sulla creatività e sull'identità dell'opera d'arte stessa. In questo nuovo e affascinante campo di ricerca, emergono nuove prospettive sul futuro dell'arte e sulla sua evoluzione, che promettono di rivoluzionare il settore.

L'AI è un campo multidisciplinare che si occupa di creare macchine e programmi che permettono ai computer di eseguire attività che richiedono una forma di intelligenza tipicamente umana, come la capacità di apprendere, adattarsi, ragionare, prendere decisioni e risolvere problemi in modo autonomo. L'AI utilizza una vasta gamma di tecniche, tra cui reti neurali, algoritmi genetici e apprendimento automatico, per creare sistemi che possono imitare o superare le capacità umane in determinati

compiti. L'obiettivo è quello di creare sistemi intelligenti che possano essere utilizzati per integrare e migliorare le capacità umane in svariati settori, quali la ricerca scientifica, la medicina, l'automazione industriale, il marketing, i servizi finanziari e molti altri. Il boom mediatico dell'ultimo periodo potrebbe portare a credere che le ricerche in questo ambito siano recenti; tuttavia, la storia dell'AI comincia nel Novecento



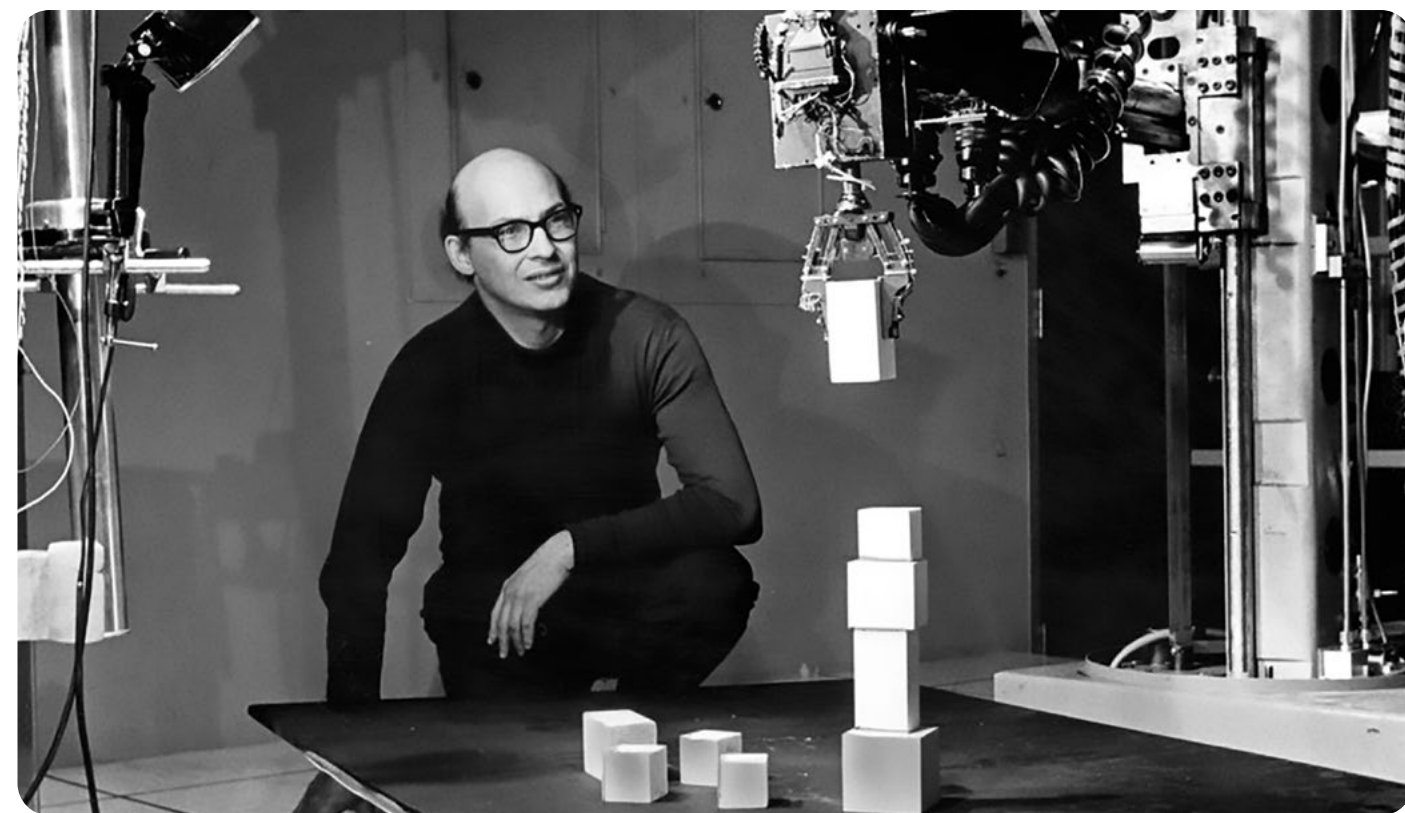
con il matematico e informatico britannico Alan Turing. Turing è stato uno dei primi a proporre la possibilità di creare macchine in grado di emulare l'intelligenza umana già negli anni Trenta, mentre era ancora studente universitario a Cambridge. Nel suo celebre articolo *Computing Machinery and Intelligence* del 1950, descrive una macchina teorica in grado di eseguire operazioni logiche e di imparare dall'esperienza, simile alle capacità cognitive umane. Turing propone anche un test per valuta-

re la loro capacità di comportarsi in modo "intelligente". Nel 1956 viene a definirsi una disciplina a sé stante, dopo che nella conferenza tenuta a Dartmouth è stato coniato per la prima volta il termine. Qui John McCarthy ha presentato l'"intelligenza artificiale" come l'obiettivo della ricerca nel campo informatico, che consisteva nel «far sì che un computer pensi come gli esseri umani e si comporti come tale». Negli anni Cin-

quanta e Sessanta, si registra una crescita significativa, grazie alle teorie di John McCarthy² e Marvin Minsky³. Come accennato, McCarthy ha partecipato alla definizione di concetti fondamentali come la nozione di "intelligenza artificiale" e di "intelligenza generale", creando il linguaggio di programmazione

ne *LISP* e sviluppando la prima AI, un programma di gioco del tris. Minsky negli anni Ottanta ha contribuito alla creazione dei primi modelli di *Artificial Neural Network* (ANN) e al concetto di "conoscenza frammentaria". Questi algoritmi permettono alle macchine di imparare dai dati e di migliorare le loro prestazioni in modo autonomo.

L'AI si divide in tre principali categorie: *Artificial Narrow Intelligence* (ANI), *Artificial General Intelligence* (AGI) e *Artificial Super*

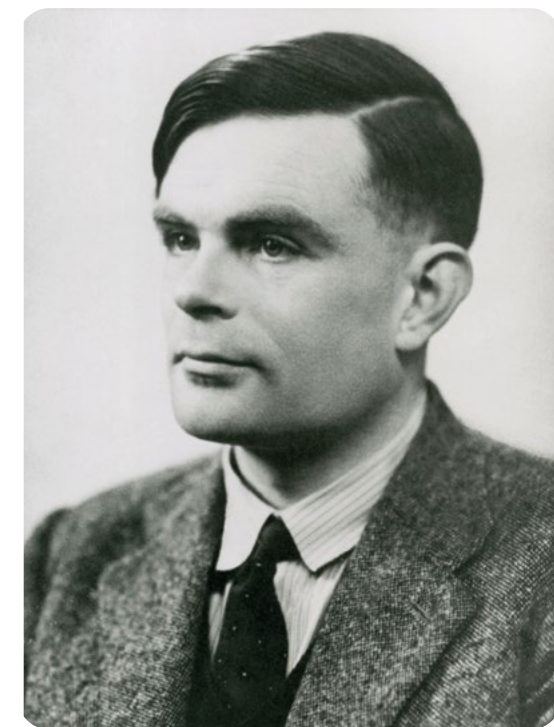


Intelligence (ASI)⁴. L'AI debole (o ANI) è quella che si trova in quasi tutte le tecnologie attuali, come assistenti vocali e chatbot; l'AI forte o AGI, invece, si riferisce a sistemi in grado di eseguire qualsiasi compito intellettuale che un essere umano possa fare; infine, l'ASI rappresenta la capacità di un sistema di apprendimento automatico di superare l'intelligenza umana in ogni aspetto possibile. Se da un lato non sono ancora stati realizzati sistemi AGI o ASI, quindi in grado di eguagliare o superare l'intelligenza umana, i ricercatori hanno ottenuto in questi anni enormi sviluppi in una particolare categoria di ANI, ovvero intelligenza artificiale "debole", detta *Generative Adversarial Networks* (GAN).

Il principio dietro il loro funzionamento consiste nella creazione di due ANN, un generatore e un discriminatore, che lavorano insieme in modo competitivo per produrre nuove informazioni. La generativa cerca di creare dati sintetici che sembrano reali,

mentre la discriminativa cerca di distinguere tra dati reali e sintetici prodotti dalla prima. Le due reti vengono addestrate insieme in modo iterativo con lo scopo di far convergere la GAN verso un punto di equilibrio, secondo la teoria dei giochi di John Nash (Nobel Economia 1994), fino a quando l'ANN non è in grado di produrre dati sintetici che sono indistinguibili da quelli reali. Le GAN sono impiegate per creare autonomamente suoni, testo o immagini: sono quest'ultime, quindi, le AI di nostro interesse. A partire da un database, il generatore prende un segnale casuale come input e produce un'immagine che cerca di ingannare il discriminatore facendola apparire realistica. Nel frattempo, il discriminatore viene addestrato per distinguere tra le immagini prodotte dal generatore e quelle reali. In questo processo il generatore tenta di migliorare

costantemente per produrre immagini sempre più convincenti e il discriminatore cerca di diventare sempre più abile nel riconoscere la produzione del generatore. Il rapporto tra AI e arte è complesso e controverso. Da un lato, ci si interroga sulla natura dell'arte creata con l'AI, chiedendosi se possa essere considerata autentica



John McCarthy © lapresse.it

Marvin Minsky © corriere.it

Alan Turing © rainews.it

e se il ruolo dell'artista umano sia ancora significativo. Da sola l'AI restituisce opere senza un'autentica creatività, solo imitando le esistenti o seguendo schemi predefiniti, senza una vera comprensione del significato o della finalità dell'arte. Inoltre, l'utilizzo dell'AI può portare alla perdita di un'esperienza artistica originale, non solo perché programmabile per imitare uno stile artistico definito, ma anche per produrre contenuti "piacevoli" o "commercialmente redditizi", piuttosto che rappresentare l'autentica espressione creativa dell'artista. D'altro canto, si sostiene che l'AI possa essere vista come un nuovo strumento creativo, che possa essere utilizzato in collaborazione con gli artisti umani per produrre opere d'arte ancora più innovative e interessanti. Inoltre, può portare ad una maggiore democratizzazione dell'arte, poiché consente a persone, che altrimenti non avrebbero accesso alle risorse e alle competenze necessarie, di esprimersi e condividere la loro creatività. Riguardo l'eticità, è stato oggetto di dibattito il fatto che l'AI possa essere programmata per produrre immagini discriminatorie o offensive. Ma le maggiori preoccupazioni riguardano la proprietà intellettuale e la commercializzazione delle opere d'arte generate dall'AI; il tutto si complica ulteriormente se la produzione viene registrata come NFT. Il diritto d'autore e la violazione del copyright sono questioni da considerare attentamente

quando si utilizzano AI generative. In particolare, l'uso illegittimo di immagini da un database di riferimento per una GAN può facilmente portare alla violazione del copyright, in mancanza del permesso del proprietario, implicando conseguenze legali. Tuttavia, la natura stessa dell'AI generativa rende difficile determinare con precisione chi sia responsabile della violazione del copyright: i programmatori, i distributori o l'utilizzatore finale? Per questo motivo, è importante che gli artisti che utilizzano GAN conoscano e rispettino i diritti d'autore delle immagini contenute dal database,

e siano in grado di dimostrare di aver ottenuto le autorizzazioni necessarie per l'impiego delle stesse. La migliore soluzione sarebbe che l'artista crei o si faccia programmare una GAN personalizzata, potendo così controllare le fonti del database, al fine di garantire il rispetto dei diritti degli autori e dei proprietari delle immagini utilizzate, così come i loro stessi diritti in qualità di utilizzatori per creare opere d'arte originali⁵. Nell'opinione di chi scrive, l'utilizzo dell'AI per creare opere d'arte senza un apporto umano rappresenta una svolta significativa, ma sterile in quanto a creatività, mero

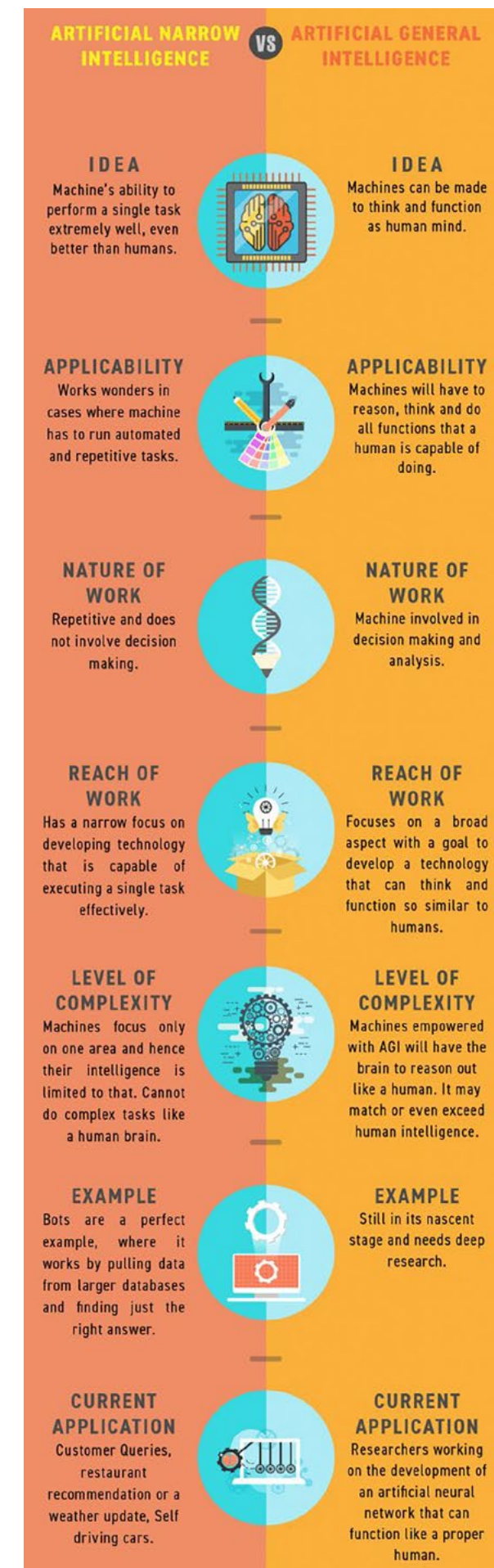
specchio di ciò che in termini di dati viene gettato in pasto all'algoritmo. Tuttavia lo strumento non è da demonizzare, come già successo in altri casi; basti l'esempio della fotografia. Occorre comprenderlo e studiarlo, poiché inevitabilmente, l'evoluzione dell'AI continuerà ad influenzare il mondo dell'arte e la cultura tutta, e sarà interessante vedere come questa relazione si svilupperà nei prossimi anni⁶.

Marco Licari

Desidero ringraziare Giacomo Cappellini, primo ricercatore dell'Istituto Nazionale di Ottica del CNR, Sezione di Sesto Fiorentino, e Filippo Caruso, professore associato di Quantum Information e Quantum Machine Learning presso l'Università degli Studi di Firenze per la lettura critica dell'articolo e il prezioso aiuto.



Stephen Kettle, statua di Alan Turing © Wikimedia Commons



Contrario all'approccio di Turing è Shieber 2016.

² Vedi Russell 2022.

³ Vedi Boden 2022.

⁴ Vedi Wang, Zhang 2021.

⁵ Mario Klingemann, Helena Sarin, Anna Ridler, Ahmed Elgammal, Robbie Barrat, sono tra gli artisti che sviluppando una GAN personalizzata hanno realizzato le loro opere.

⁶ Questo articolo è frutto di un "esperimento": all'AI Chat GPT-3 ho sottoposto una serie di *prompt*, ovvero comandi in un'interfaccia testuale, cercando di giungere ad un elaborato di una certa qualità. Tra i *prompt* utilizzati: "Scrivi almeno 3 titoli d'effetto per un articolo riguardante l'uso dell'AI e i dubbi etici nell'applicazione al campo dell'arte"; "Scrivi una introduzione riguardo l'intelligenza artificiale e l'arte. Non superare 450 battute spazi inclusi. Attira l'attenzione del lettore, enfatizzando l'argomento."; "Definizione di Intelligenza Artificiale"; "Scrivi un articolo di 5000 battute. Inizia introducendo in breve i differenti tipi di Intelligenza Artificiale; continua con un focus sulle Intelligenze Artificiali Generative di Immagini, spiegando come funzionano; termina con una riflessione sull'arte e gli NFT prodotti utilizzando Intelligenze Artificiali Generative."

È stato necessario generare più versioni degli stessi *prompt* e un lavoro di revisione profondo sui contenuti per verificarne la veridicità, e sul testo per eliminare ripetizioni di termini e concetti, e per approfondire con focus determinati argomenti. Nelle conclusioni sono confluite considerazioni maturate anche durante l'esperimento condotto.

NOTE

¹ Il test di Turing, proposto nel 1950, richiede che una macchina sia in grado di comunicare con un essere umano in modo tale da ingannarlo pensando che stia interagendo con un altro essere umano. Un rimando all'idea di Turin è il test di Voight-Kampff utilizzato per distinguere un replicante da un essere umano da Rick Deckard, protagonista del romanzo di Philip K. Dick del 1968 *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, il cui adattamento cinematografico è *Blade Runner* di Ridley Scott.

GALILEO CHINI

Ceramiche tra Liberty e Déco

«Il 1896-1897 fu per me anche un periodo in cui potei iniziare qualcosa che era in me latente [...] io insistei che il nostro movimento Artistico avesse un carattere non di imitazione dell'Antico, ma bensì un proprio carattere [...] era allora l'epoca del Liberty e bisogna assimilare a questo stile anche il soprammobile»
Galileo Chini



Galileo Chini (Firenze, 1873 - 1956) fu artista poliedrico, versatile, geniale, tra i pionieri del Liberty in Italia. L'omaggio del Museo Internazionale delle Ceramiche (MIC) di Faenza è dedicato alla sua passione per la ceramica, cui fino al 1925 circa si consacrò con una varia e molteplice produzione, originale e personalissima. Fu il primo ad avviare in chiave moderna una creazione fittile in linea con quanto, a livello europeo, le manifatture stavano esprimendo e sperimentando. Citando Sem Benelli, critico e drammaturgo, gli oggetti liberty: «diventano un'architettura che cerca di spiegare

con esempi naturali ogni forma divenuta convenzione. Così un boccale, su cui è dipinto un intrecciarsi di fiori, di foglie, di frutta, ha il manico che è formato dallo staccarsi di un gambo di foglia o di fiore dalla fitta rete di che sembra comporsi il vaso stesso». La ragione fondante di questa scelta fu la vendita della manifattura Ginori alla Richard nel 1896. Questo avvenimento sconvolse l'opinione pubblica e Galileo, seguendo un pensiero già in lui latente, convinse Vittorio Giunti, Giovanni Montelatici, Giovanni Vannuzzi e il cugino Chino ad impiantare nel cuore di Firenze, in Via Arnolfo, la prima bottega *L'Arte della Ceramica*. Fu un progetto sperimentale, pensato e ragionato in chiave moderna nella produzione, ma anche nella promozione e nel marketing. All'artista venne affidata la creazione delle decorazioni, dei manifesti, delle pubblicità. Fin dal 1900 iniziarono le partecipazioni ad eventi nazionali e internazionali; per citare le più note: l'Esposizione Internazionale di Parigi (1900); Venezia (1901); Torino (1902). Diverse furono le sue fonti di ispirazione: gli stilemi rinascimentali; le suggestioni Arts&Crafts londinesi; l'arte di Klimt e gli sviluppi della Secessione viennese. Certamente, la sua esperienza a Bangkok, dove fu ospite del re del Siam per affrescare le residenze imperiali, dopo la celebrata deco-

razione della Cupola della Biennale di Venezia del 1909, segna il momento di passaggio nella sua produzione dal Liberty verso quel gusto déco, esotico e brillante, che contraddistingue gli anni Venti. Per necessità logistiche, L'Arte della Ceramica si spostò da Firenze a Fontebuoni nel 1903, ma già prima Galileo e Chino si erano dimessi per seguire un altro progetto: impiantare a Borgo San Lorenzo, nel cuore del Mugello – luogo d'origine della famiglia Chini –, una nuova manifattura, *Fornaci San Lorenzo*. Fu una diversa avventura, più ambiziosa della



precedente: accanto alla produzione di ceramiche, vennero allestiti spazi e impiantate strumentazioni per la realizzazione di ferri battuti e vetrate, grande passione di Galileo. Già a partire dall'Esposizione Internazionale di Milano del 1906, tenutasi in occasione dell'apertura del traforo del Sempione, le Fornaci San Lorenzo riscossero un immediato successo grazie alla varia offerta di maioliche, lustri, grès, lampadari e vetrate. La coppia Galileo-Chino fu formidabile per creatività e tecnica e durò fino al 1925, anno dell'Esposizione Internazionale di Parigi che decretò il termine 'déco' come gusto dell'epoca. Dopo quell'evento Galileo abbandonò definitivamente la creazione di modelli, lasciando disegni e bozzetti preparatori frutto dell'esperienza, vero tesoro oggi custodito nell'Archivio della



manifattura. Significativi furono gli interventi architettonici: nel 1908 sulle Terme di Montecatini e nel 1923 sulle Terme Berzieri di Salsomaggiore, uno dei più interessanti esempi di edifici eclettici déco. Per la manifattura Chini si trattò di un lavoro di grande importanza, tanto che, per far fronte a questo impegno, si dovettero ingrandire gli ambienti, ampliare i forni e assumere nuovi operai, arrivando ad un numero massimo di 200 unità. La decorazione ricoprì quasi tutto l'edificio, variando dalla sobrietà riservata agli ambienti destinati alle cure, rivestiti da piastrelle color avorio e listelli dorati, alla ricchezza che contraddistingue gli ambienti mondani come il bar, il salone centrale e lo scalone con le maestose pitture murali di Galileo. Il 26 maggio 2023, si è celebrato il centenario della fondazione delle Terme Berzieri a Salsomaggiore, con eventi

in diverse sedi, valorizzando la Manifattura Chini e l'artista. Galileo fu legato a Faenza attraverso l'intervento decorativo per i locali deputati alle arti dell'Esposizione Torricelliana di Faenza nel 1908. Proprio da ciò prese avvio la fondazione del Museo Internazionale delle Ceramiche, per la creazione del quale un cospicuo numero di opere venne donato dall'artista e dalla Manifattura alla città di Faenza, costituendo così il primo nucleo del museo. Questo rapporto tra Faenza e la famiglia Chini durò negli anni, proficuo di diverse donazioni che hanno arricchito il patrimonio museale.

Claudia Casali

MITOLOGIA E CULTO DEL CAPO

Cento anni fa il passaggio del circondario di Rocca San Casciano alla provincia di Forlì

Il 9 marzo di cento anni fa «Il Popolo di Romagna», organo stampa della federazione fascista forlivese, commentava con estremo favore un provvedimento da esso inteso quale «geniale intuizione» di Benito Mussolini: l'accorpamento dei dodici comuni facenti parte del circondario di Rocca San Casciano dalla provincia di Firenze a quella di Forlì. Il periodico radicava le proprie osservazioni sul dibattito nato attorno all'appartenenza fiorentina del circondario rocchigiano sin dai primi anni postunitari e le piegava ai dettati del primo governo mussoliniano. Come recitava il Regio Decreto n. 544 del 4 marzo 1923, il distacco dalla Toscana

degli enti di Bagno di Romagna, Dovadola, Galeata, Modigliana, Portico e San Benedetto, Premilcuore, Rocca San Casciano, Santa Sofia, Sorbano, Terra del Sole e Castrocaro, Tredozio e Verghereto si era concretizzato per «proposta del [...] ministro segretario di Stato per gli affari dell'interno,

presidente del Consiglio dei ministri»². Il periodico romagnolo ne riprese le parole per interpretare la risoluzione governativa come «primo atto d'amore di Benito Mussolini per la sua Romagna», attraverso il quale il futuro Duce intendeva «redimere» l'area appenninica da un passato «facinoroso e settario», avviandola

terra del Duce al centro, dunque, della mitologia fascista. L'interpretazione del periodico fascista trovava la propria sponda nei mesi antecedenti alla decisione governativa. Il provvedimento mussoliniano chiudeva un periodo di intenso dibattito che sin dall'anno precedente aveva caratterizzato gli ambienti politici locali e che

era stato rilanciato dal gennaio 1923 sulle pagine de «La Riviera Romagnola», periodico diretto dall'ex-repubblicano Silvio Lombardini, sostenitore di una più ampia revisione amministrativa della Romagna³. Interventi pro e contro l'annessione del circondario rocchigiano alla pro-

vincia di Forlì si alternarono per due buoni mesi, contrapponendo la semplificazione amministrativa e l'omogeneizzazione culturale della soluzione romagnola alla centralità degli uffici circondariali e al completamento di progetti urbanistici – con evidenti ricadute economiche e sociali – garantiti



Piazza Vittorio Emanuele, Forlì, cartolina del 1920 © Forlimpedia.it



dalla permanenza nella provincia di Firenze. Ne conseguì una polarizzazione d'opinioni e d'interessi che difficilmente poteva risolversi *sic et simpliciter* in «tenzioni settarie fra piccoli uomini oscuri». Più concretamente, quando comparvero i primi annunci dell'accorpamento dei comuni toscoromagnoli alla provincia di Forlì, le due posizioni avevano mostrato una profonda spaccatura interna al fascismo locale e resistenze che ne avrebbero comunque condizionato anche i futuri sviluppi. In tal contesto, il provvedimento mussoliniano tracciò una linea che riduceva momentaneamente al silenzio i pareri avversi e compatteva le opposte tendenze nella generica esultanza per la «prestezza di decisione» del Capo del Governo. L'appianamento delle

controversie era il riscontro delle reali intenzioni del futuro Duce. In teoria, la decisione governativa era scevra da campanilismi o interessi personali e rientrava nella logica di una più generale semplificazione amministrativa, oltre che di una più iconica omogeneità culturale, caratteristica della simbologia politica del fascismo. Da una parte, l'annessione forlivese della Romagna toscana faceva leva sul tradizionale «romagnolismo» che guardava al provvedimento come all'inizio di un processo di ampliamento dei confini subregionali verso l'imolese e il Montefeltro. Dall'altra, il decreto regio diede effettivamente avvio a una semplificazione amministrativa diretta all'eliminazione di enti di dimensioni troppo piccole⁴ e a un accentramento politico teso

a contrastare le particolarità e le richieste d'autonomia locale. Nel caso più particolare, la dipendenza da Forlì era intesa in funzione dissuasiva da qualsiasi interesse localistico. Di fatto, la decisione di Mussolini ebbe un marcato carattere politico, rivolto tanto al culto personalistico del Capo quanto all'eliminazione delle controversie interne al partito – oltre che alla riduzione all'obbedienza delle correnti più eterodosse ai dettami della politica nazionale. Il passaggio del circondario di Rocca San Casciano alla provincia di Forlì rientrava nell'ideologia di trasformazione del territorio a propria immagine e di esaltazione della figura-guida del fascismo⁵. È risaputo come l'accorpamento dei dodici comuni toscoromagnoli all'unità provinciale forlivese

Rocca San Casciano © romagnatoscanaturismo.it



comportasse anche l'entrata delle fonti del fiume Tevere nei territori di nascita del futuro Duce, sancendo un'evidente unione simbolica tra la persona di Mussolini e la città di Roma. L'accrescimento d'importanza di Forlì, come città capoluogo – rimarcato dall'imponente mole di lavori pubblici degli anni successivi – fu affiancata dalla nuova centralità di Predappio, paese natio di Benito, attorno al quale nacque una complessa liturgia politica alimentata da pellegrinaggi di camicie nere, gruppi giovanili e dopolavoristici, sostenuta da coerenti interventi architettonici e urbanistici; liturgia e culto che provvidero anche a dissipare qualsiasi malumore o opinione dissidente nei confronti delle direttive centrali. Le ripercussioni materiali sui dodici comuni soggetti a provvedimento furono di tutt'altro tenore. I progetti urbanistici prospettati

a seguito dell'unione con la provincia di Forlì furono solo parzialmente realizzati ed alcuni di essi nemmeno presi in considerazione. Di fatto, almeno fino alla metà degli anni Trenta, la Romagna

toscana permase un territorio occupato da ampie zone boschive o contraddistinte da abbandono e scarsa produttività. C'era poi da considerare che il provvedimento mussoliniano era parziale e, anche



Rocca di Modigliana © viedidante.it / Piazza del Municipio, Forlì, 1920 © Forlimpedia.it

per questo, generatore di ulteriori dibattiti. Le tesi “romagnoliste” erano state deluse nella loro intenzione di adattamento culturale dei confini sia nell'area del Montefeltro sia per quanto riguarda

pure da parte fascista⁶. Ne conseguiva un diffuso malumore per la perdurante precarietà economica e per le (comunque) insoddisfatte richieste amministrative. La conclusione era chiara: l'ag-

zazione era ancora molto lunga. Le esultanze della primavera del 1923 lasciarono presto spazio ad un tratto di precarietà economica e di parziale indifferenza amministrativa che comunque si svolgeva in continuità con il passato fiorentino. Per altro, il provvedimento mussoliniano valse poco anche a incrementare i consensi al fascismo forlivese che, ancora nel 1925, figurava come la 74° federazione per numero di iscritti⁷. Il passaggio del circondario rocchigiano da Firenze a Forlì era stato accettato ma mai pienamente compreso dagli stessi fascisti locali. La “rendizione” della Romagna toscana (quantunque definitiva) era avvenuta mediante una quinta di regime che ne aveva lasciati inalterati problemi, aspirazioni e necessità.

Andrea Giaconi



la permanenza dei tre comuni di Firenzuola, Palazzuolo e Marradi all'interno della provincia di Firenze. Il crinale toso-romagnolo diveniva limite amministrativo solo per brevi tratti. Si aggiunga, infine, che all'accorpamento di alcuni comuni quali Modigliana e Tredozio, proiettati più su Faenza e quindi su Ravenna (soluzione comunque esclusa dal dibattito), non mancarono critiche esplicite

gregazione di buona parte della Romagna toscana alla provincia di Forlì era stata voluta dall'alto, sia per un più efficace consolidamento di personalismi di potere, sia per placare profonde lacerature interne al fascismo locale. Nondimeno, quando Mussolini in qualità di Presidente del Consiglio tornò per la prima volta in visita nei suoi territori natali (15 aprile 1923), la strada verso una piena normaliz-

NOTE

Volendo mantenere agile il testo, si informa che laddove non espresso in nota i riferimenti sono ripresi dai saggi di Lodovici 2001, Proli 2001, Vespignani 2001.

¹ Il primo atto d'amore di Benito Mussolini per la sua Romagna 1923, articolo dal quale sono riprese anche le successive citazioni, laddove non diversamente indicato.

² Regio Decreto n. 544 del 4 marzo 1923, p. 2571.

³ Cfr. *La sistemazione delle province romagnole* 1923. Per Silvio Lombardini si veda Masini 2011.

⁴ Nella stessa provincia di Forlì, proprio in quegli anni, fu ugualmente stabilita la soppressione dei comuni di Teodorano, Roversano, Fiumana e Mortano.

⁵ Cfr. Proli 2017, pp. 37-38.

⁶ Le critiche cessarono solo dopo la notizia dell'inclusione dei due comuni nella giurisdizione di Faenza per la pretura e di Ravenna per il tribunale.

⁷ Cfr. Proli 2017, pp. 29-30.

Piantina della Toscana tratta da Premoli P., *L'Italia geografica illustrata*, Milano, Sonzogno, 1891

IL GESSO CHE NON C'È

Un quasi inedito di **Libero Andreotti**

Nella nostra quotidiana condizione realistico-postmoderna, l'oggetto concreto è un "essere" indiscutibile che domina il presente assoluto della nostra esistenza. Quello che non c'è, il "non essere", è dannato a rimanere al di fuori della nostra esperienza sensoriale: semplicemente non esiste. Una vittoria della fisica sulla metafisica, del tangibile sull'etereo, che occulta la verità per mostrare un'apparenza del tutto ingannevole; una dicotomia tra essere e non essere che, metaforicamente, possiamo leggere nel rapporto tra un gesso e la sua scultura. Il gesso è il *non essere* dell'opera: un primo modello che lo scultore realizza, sul quale può fare modifiche e correzioni. Dopo la fase di fusione, a noi rimane solo il bronzo, l'opera finale: il gesso preparatorio sparisce così alla nostra esperienza sensibile. Eppure la dignità del gesso è tale da giustificare, nel corso del tempo, la nascita di raccolte scultoree di tale materiale, sia per scopi puramente didattici che per comprendere fino in fondo ripensamenti e prime idee dell'artista rispetto all'opera finita. La scultura è, dunque, la concretizzazione di un noumeno (il gesso) che rimane sedimentato nella sua memoria; un equilibrio che si gioca tutto tra due istanze ontologiche, che rimane come segno immateriale nell'essenza dell'opera finita. Nella Gipsoteca di Libero Andreotti a Pescia, in provincia di Pistoia, *non c'è* il gesso. Nella collezione P. Andreotti *c'è* il bronzo: *Donna che scende dal letto* è una scultura di

135 centimetri firmata e datata nel 1920, frutto evidente delle esperienze parigine di Libero Andreotti maturate nella prima metà del Novecento; gli echi della scultura dei primitivi italiani si intrecciano con l'armonia e la semplicità di Émile-Antoine Bourdelle. Il movimento è graziato e meditato: la donna, intrecciata nel lenzuolo, scende con un passo quasi di danza. Affine alla *Donna con ga-*



Libero Andreotti, *Donna che scende dal letto*, 1920

rofano realizzata appena un anno prima, così descritta da Giovanna De Lorenzi in occasione di una mostra sulla formazione europea di Libero Andreotti: «un ritratto femminile sospeso in aria, a gambe impudicamente divaricate, in una posa inverosimile, puramente decorativa, che ricorda le contorsioni dei danzatori indiani, tornati alla moda con Poiret e con l'orientalismo dei Balletti russi»¹. Una descrizione calzante anche per la nostra *Donna che scende dal letto*, un episodio di straordinaria quotidianità raccontato con armonia di gesti e forme, del tutto peculiare alla più matura stagione scultorea di Andreotti. A differenza di altri, questo bronzo ha una particolarità che lo rende perciò unico: come accennato, ha perso il suo noumeno, il suo gesso preparatorio. A Pescia è conservato un frammento del gesso che è esploso al momento della realizzazione, tant'è che il bronzo riporta un solo segno della sua memoria primordiale: una frattura all'altezza della nuca. Una faglia che non danneggia il valore dell'opera, anzi lo accresce: perso il gesso, Andreotti stesso era consapevole che l'opera sarebbe rimasta come unico esemplare, in quanto non si sarebbe mai potuto replicare. Una fragilità che ha condizionato, però, la sua esistenza e la sua fortuna. La scultura è sempre rimasta nello studio e abitazione dello scultore nel Lungarno Cellini a Firenze, fino a quando, nel 2013, è pervenuta per legato testamentario alla nipote P. Una delicatezza che gli ha precluso anche la par-

tecipazione alle numerose mostre su Libero Andreotti realizzate in tempi recenti. L'ultima apparizione al pubblico è in occasione di una personale a Villa Sismondi a Pescia, curata da Raffaele Monti nel 1976. Vivendo in un mondo

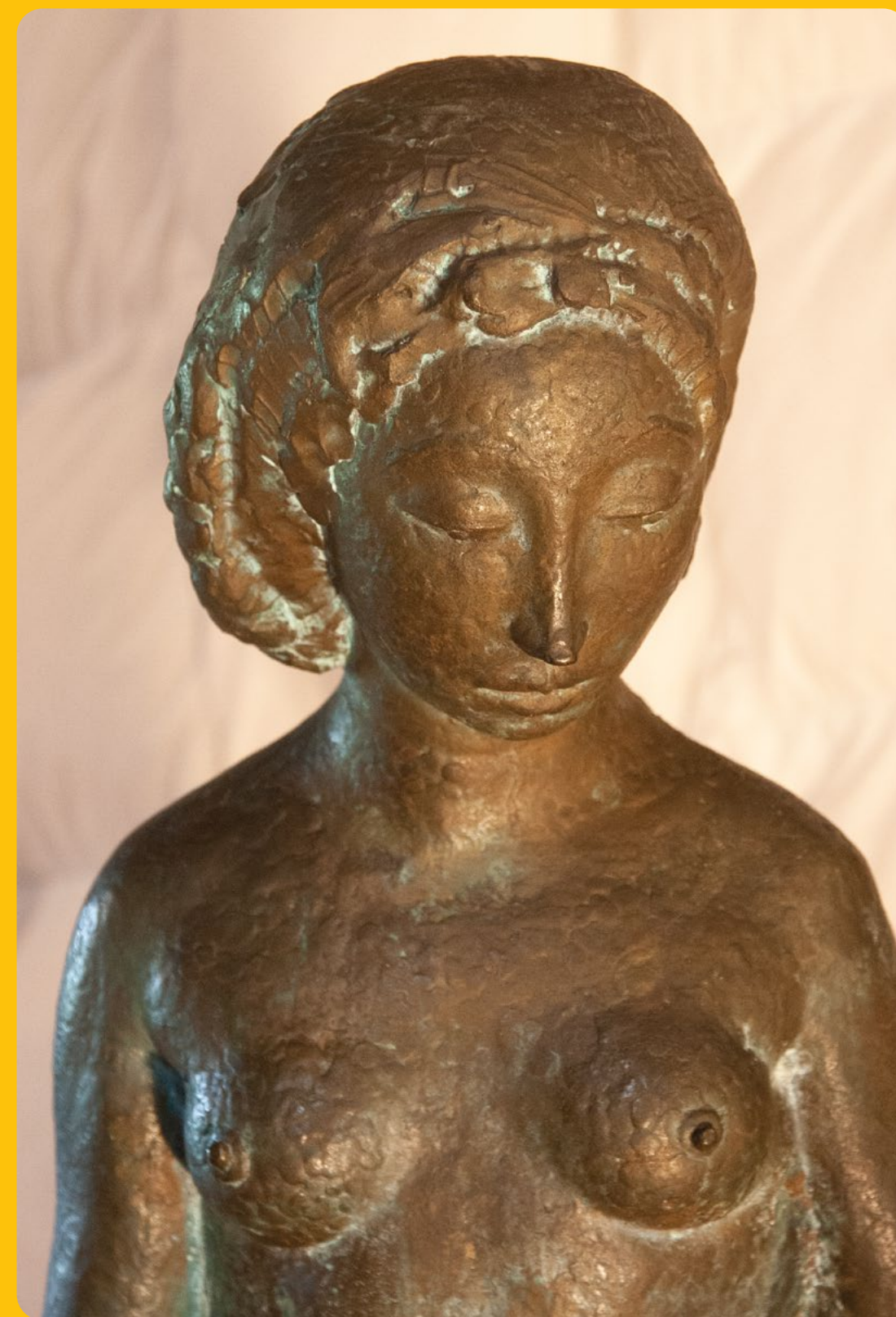
dominato dai sensi, quest'opera non fa parte del nostro orizzonte visivo e quindi, in un certo senso, non esiste. Acquista maggior valore perché *non c'è* il suo gesso alla Gipsoteca di Pescia. Una percezione in negativo che dà

più importanza alla preparazione dell'opera che alla sua traduzione finale, ribaltando apparentemente le gerarchie tra supporto preparatorio e opera, tra gesso e bronzo. Eppure, osservando il frammento di Pescia e la scultura di P., si nota che il fulcro di tutta la composizione, vuoi per ragioni statiche che poetiche, è il pannello centrale, il lenzuolo del letto. Involontariamente, Libero Andreotti ci fornisce una chiave di lettura metafora della condizione esistenziale dell'opera, che per via della sua unicità e fragilità è in bilico - come la donna che le siede sopra - tra l'essere e il non essere nel nostro orizzonte percettivo. Quel lenzuolo che cade dolcemente dal letto rimanendo impigliato tra le gambe armonicamente divaricate della donna, è la metafora di un velo di Iside che finalmente si discosta e ci mostra la realtà delle cose. Anche se non la vediamo.

Andrea Del Carria

NOTE

¹ De Lorenzi 2000, p. 117.



Libero Andreotti, *Donna che scende dal letto* (particolare), 1920

In un preziosissimo volume del 1978, edito in Italia per Rusconi nel 1984, e tradotto dal tedesco col titolo *Arte e verità*, Hans Sedlmayr definisce teoria e metodo per una «storia dell'arte intesa come storia dell'arte», superando essenzialmente le problematiche relative ai vari tipi di approccio all'interpretazione dell'opera d'arte. Illuminante, in questo senso, è il capitolo X, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, nel quale Sedlmayr apre con un motto deciso ed eloquente: «La storia dell'arte deve passare per la cruna d'ago dell'interpretazione o non sarà una storia dell'arte». In questa sentenza rientra il superamento di tutta la problematica relativa all'interpretazione, in bilico tra il rischio di far entrare il soggetto critico nell'oggetto interpretato, a sua volta diviso tra forma e contenuto. Una buona interpretazione passa dal superamento di queste tensioni, dalla mera “descrizione dell'opera”, rendendola invece alla storia dell'arte: dove l'“arte” non è un concetto astratto ma è insito nell'oggetto e la “storia” è la ricostruzione di quel processo creativo che ha portato l'artista a realizzare quel determinato lavoro. Oggi la disciplina dell'interpretazione teorizzata da Sedlmayr rimane un'utopia nella società realistico capitalista che privilegia lo svuotamento della forma, l'esaltazione di quest'ultima e la corrispettiva idolatria di chi è chiamato all'interpretazione, il quale finisce per invadere con la sua esperienza personale la verità oggettiva dell'opera d'arte. Nella copertina di questo numero, pensato per fornire spunti sulle problematiche della critica d'arte dal No-

vecento ai giorni nostri, abbiamo voluto rendere il concetto di un affollamento di persone, critici noti e meno noti, che vengono richiamati al silenzio dal motto prima ricordato di Sedlmayr che sta nello scivolo grafico prima dei contributi. Rimanere silenti è in *Arte e verità* un momento cruciale dell'approccio all'opera, anzi il primo dovere dell'interprete e la prima fase dell'interpretazione. La foto di Jessica Corazzini, sempre nello scivolo d'ingresso alla rivista, esemplifica questo concetto: gli spettatori sono ombre, sagome che perdono la loro dimensione umana, la loro storia personale, e stanno in silenzio, assorti, ad ascoltare ciò che osservano, a far parlare l'opera d'arte. Sarebbe fantascientifico vedere un critico oggi sacrificare la propria opinione per far emergere un pensiero altrui, quello dell'artista, rinunciando alla sua aura divinatoria, al potere di *deus ex machina* del processo interpretativo; e forse è proprio per questo motivo che oggi è difficile per certa arte contemporanea parlare di storia dell'arte. Molte esperienze artistiche non nascono per occasioni, *happenings*, eventi che sono quanto di più effimero possa scontrarsi con la dimensione storica dell'opera. Se poi quest'opera, già effimera di per sé, è interpretata da critici invadenti, manipolata per farla esprimere a favore o contro qualcosa, ecco che si viene a creare un circolo vizioso di vacuità che alimenta un sistema dal quale beneficia solamente chi trae profitto da quel momento caduco per cui quel lavoro artistico è stata chiamata ad esistere. Come detto, in questa uscita abbiamo voluto trattare per *highlights* alcuni momenti

della critica d'arte dal Novecento a oggi. Li abbiamo scelti intenzionalmente per ricordare che l'atto interpretativo è un processo complesso, che non può essere ridotto a divulgazione – o peggio – a selezione naturale di “capolavori” da risaltare rispetto ad altri, ma è un atteggiamento critico, una *Weltanschauung*, che ci permette di gettare uno sguardo profondo e penetrante sul mondo e sulla storia. Gli “episodi” della critica partono con l'articolo di Miriam Pinocchio sulla televisione come medium di massa per trasmettere contenuti storico artistici, che da un lato aumenta il raggio d'azione del pubblico dell'arte e dall'altro crea quella riduzione della complessità dei contenuti che degenera in divulgazione ed esaltazione del singolo capolavoro o di una precisa personalità artistica. A proposito di personalità: una forte, contestata e discussa è sicuramente quella di Achille Bonito Oliva. Marta Spanò ci porta ad analizzare il suo movimento formato a tavolino, la Transavanguardia, figlia (o madre?) del cosiddetto sistema dell'arte. Un episodio sulla complessità dell'approccio all'opera è nella breve storia dell'*Einflussung*, curata da Emanuela Bruno. Una teoria superata, come si legge nel testo, ma che è stata fondamentale come tappa allo sviluppo critico successivo. Di tutt'altra scuola è Max Dvořák, il cui *Catechismo* è ancora oggi un attuale insieme di azioni e prospettive per una metodologia critica che si intreccia con la tutela dei beni culturali. Annadea Salvatore ci riporta la visione dello studioso e le rimostre che ha incontrato, scontrandosi con la lezione brandiana del restauro. A cavallo tra Ot-

tocento e Novecento, i secoli più intensi per il dibattito critico, si pone l'articolo di Caterina Innocenti tutto incentrato sulla visione della morte dell'arte. Un concetto, questo, espresso da due grandi pensatori del loro tempo: Hegel e Sedlmayr. Non di morte ma di analisi psicanalitica tratta Chiara Luci, che getta uno sguardo sul concetto della forma come lirismo, togliendole il ruolo di concretizzazione delle psicopatologie dell'artista date da una prima critica psicanalitica di stampo freudiano. Anche Slavoj Žižek è uno psicanalista, ma nonostante questo si occupa di critica d'arte in quanto filosofo. Ho voluto fare una sintesi de *Il trash sublime* per riportare il suo punto di vista: una medicina contro il postmoderno. I fuori pagina di questo numero si aprono, invece, con un articolo di taglio storico sul centenario del passaggio alla provincia di Forlì dei comuni della cosiddetta Romagna toscana, a cura di Andrea Giaconi. Proseguono le nostre rubriche di Simone de Nardis sulla Riforma Franceschini, di Marco Licari su arte e digitale, con un affondo sulle intelligenze artificiali, di Daniele Ranieri e il patrimonio dell'Appennino pistoiese, di Cora Carraro e del Museo Giovanni Fattori. Ritorna a pubblicare con *Noi* anche Claudia Casali, direttrice del MIC di Faenza in occasione di un'interessante mostra sulle ceramiche di Galileo Chini, mentre si aggiunge una rubrica sulla diagnostica dei beni culturali a cura di Daniela Porcu e Serena Capodiferro. Chiude i fuoripagina un articolo dedicato ad un quasi inedito bronzo di Libero Andreotti. Prima di chiudere, tutta la redazione in-

tende esprimere la propria vicinanza a coloro che sono stati colpiti dagli effetti delle alluvioni in Romagna. *Noi Caffè Michelangiolo* è legata a quel territorio e specialmente a Modigliana. Sono ormai sei anni e nove numeri che la rivista è pubblicata per conto e grazie al fondamentale contributo dell'Accademia degli Incamminati ed è stampata presso la Tipolitografia Fabbri di Modigliana. Senza contare le collaterali alle temporanee del San Domenico di Forlì che, dal 2018, organizziamo e allestiamo nel paese romagnolo. Quando quell'anno andammo per la prima volta all'ex Chiesa di San Rocco, davanti alla Pinacoteca Comunale *Silvestro Lega*, ad assemblare con paglia e impiallacciato un ironico e dissacrante monumento equestre risorgimentale legato alla mostra *Ottocento* di Forlì, Modigliana ha accolto volentieri la nostra prospettiva antiretorica, capace di far emergere la complessità dei temi proposti di volta in volta dai Musei di San Domenico. In un certo senso, questa uscita è legata a Modigliana perché rappresenta la sintesi dei nostri studi accademici, rivisti nel tempo con occhi nuovi ed esperienze diverse, grazie alle quali le nostre posture critiche si sono formate e affinate: una *forma mentis* trasposta in rivista che a Modigliana trova concretezza nelle collaterali critiche e dissacranti con le quali cerchiamo di non dare un'esperienza vuota di bellezza momentanea, ma di richiamare le coscienze a trovare una nuova energia per guardare con occhi critici ciò che vedono dentro e fuori dalla mostra.

Andrea Del Carria

TELEVISIONE E STORIA DELL'ARTE

Grasso A., Scaglioni M., *Che cos'è la televisione il piccolo schermo fra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*, Milano, Garzanti, 2003

La Salvia V., *L'esercizio della cultura come responsabilità sociale: Ragghianti e lo strumento televisivo*, in «Predella», 28, 2010, <http://www.predella.it/archivio/indexc3cl.html?option=com_content&view=article&id=112&catid=60&Itemid=88> (27.04.2023)

Grasso A., *Prima lezione sulla televisione*, Roma, GLF Editori Laterza, 2011

Luzi M., *Aspetti e problemi dei processi comunicativi*, Roma, Nuova cultura, 2013

Arte in TV: forme di divulgazione, a cura di A. Grasso, V. Trione, Monza, Johan & Levi, 2014

Fiorani B., *La divulgazione artistica in tv tra accademismo e spettacolarità*, in «Storia e Futuro», 44, 2017, <<https://storiaefuturo.eu/la-divulgazione-artistica-tv-accademismo-spettacolarita/>> (02.05.2023)

Pavani R., *La divulgazione dell'arte attraverso la televisione* [tesi di laurea triennale], Università degli Studi di Firenze, aa. 2019-2020

Altremuse, <<https://www.instagram.com/altremuse/>> (02.05.2023)

RAI, <https://www.rai.it/dl/rai/text/ContentItem-20844e48-74d8-44fe-a6f4-7c224c96e8e4.html?refresh_ce> (27.04.2023)

RAI Teche, <<https://www.teche.rai.it/2022/12/non-e-mai-troppo-tardi/>> (27.04.2023)

Sky Arte, <<https://arte.sky.it/archivio/2013/03/a-veneziana-potevo-farlo-anchio>> (02.05.2023)

POCHE OPERE E TANTE CHIACCHIERE

Celant G., *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, in «Flash Art», 5, novembre-dicembre 1967, <<https://flash--art.it/2020/04/arte-povera-appunti-per-una-guerriglia/>> (11.05.2023)

Bonito Oliva A., *Arte e sistema dell'arte*, in *Incontri 1972*, Incontri Internazionali d'Arte, Roma, Palazzo Taverna, 1972

Bonito Oliva A., *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, Milano, Feltrinelli, 1976

Bonito Oliva A., *La Transavanguardia*, in «Flash Art», 92/93, ottobre-novembre 1979, <<https://flash--art.it/article/la-trans-avanguardia/>> (11.05.2023)

Avanguardia Transavanguardia, a cura di A. Bonito Oliva, Milano, Electa, 1982
Barili R., *Il ciclo del Post-moderno. La ricerca artistica degli anni '80*, Milano, Feltrinelli, 1987

La Transavanguardia italiana: De Maria, Paladino, Clemente, Cucchi, Chia, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 24 novembre 2011 - 4 marzo 2012) a cura di A. Bonito Oliva, Milano, Skira, 2011

Poli F., *Il sistema dell'arte contemporanea: produzione artistica, mercato, musei*, Roma, Laterza, 2011

Zampetti Egidi C., *Guida al mercato dell'arte moderna e contemporanea: con le testimonianze dei maggiori protagonisti internazionali*, Milano, Skira, 2014

Bonito Oliva A., *La Trans-Avanguardia Italiana*, in «Flash Art», maggio 2017, <<https://flash--art.it/article/la-trans-avanguardia-italiana/>> (11.05.2023)

Viva D., *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, Macerata, Quodlibet, 2020

IL CATECHISMO DI MAX DVOŘÁK (1874-1921)

Dvořák M., *Katechismus Der Denkmalfpflege*, Vienna, 1916

Brandi C., *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 1963

Dvořák M., *Katechismus Der Denkmalfpflege*, trad. it. di M. Bacci, *Catechismo per la tutela dei monumenti*, in «Paragone», XXII, 257, 1971, pp. 30-63

Dvořák M., *Catechismo per la tutela dei monumenti*, trad. it. di M. Bacci, in «Italia Nostra», Bollettino, XIV, 96, 1972

Riegl A., *Der moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung*, 1903, trad. it. *Il culto moderno dei monumenti: il suo carattere e i suoi inizi*, Bologna, Nuova Alfa, 1985

Viani S., *Lezioni viennesi di Max Dvořák negli appunti di Antonio Morassi*, in «Venezia Arti», 2, 1988, pp. 111-114

Calella M., *Max Dvořák, Idealismo e naturalismo nell'arte dell'età moderna, semestre invernale 1915-1916*, in *Antonio Morassi alla scuola di Max Dvořák. Per i settant'anni di Terisio Pignatti*, a cura di W. Dorigo, Roma, Viella, 1992, pp. 17-54

G. C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Torino, UTET, 1995

Brock I., *Spalato romana. La missione della Reale Accademia d'Italia a Spalato 29 settembre - 3 ottobre 1941*, in «Kultura baština», 34, 2007, pp. 173-228

Scarrocchia S., *Max Dvořák. Conservazione e Moderno in Austria (1905-1921)*, Milano, Angeli, 2009

Gustavo Giovannoni e *l'architetto integrale*, atti del convegno internazionale (Roma, Palazzo Carpegna, 25-27 novembre 2015) a cura di G. Bonaccorso, F. Moschini, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2016

Max Dvořák *Catechismo per la tutela dei monumenti*, a cura di G. De Lorenzi, trad. it. M. Bacci, Firenze, Edifir, 2019

STORIA DELL'EINFÜHLUNG

Arnheim R., *Art and visual perception*, trad. it. di G. Dorflès, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1962

Koss J., *On the limits of empathy*, in «Art Bulletin», 88, 1, 2006, pp. 139-157

De Monticelli R., *Alla presenza delle cose stesse. Saggio sull'attenzione fenomenologica*, in «Atque», 3/4 n.s., 2008, pp. 219-240

Worringer W., *Abstraktion und Einfühlung*, trad. it. di E. De Angelis, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, Torino, Einaudi, 2008

Pizzo Russo L., *So quel che senti. Neuroni specchio, arte ed empatia*, Pisa, Edizioni ETS, 2010

Pinotti A. (a), *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Roma, Laterza, 2011

Pinotti A. (b), *Questione di carattere. Empatia, espressione, analogia*, in «Rivista di estetica», 51, 48, 2011, pp. 133-151

Lanza A., *Oltre lo "specchio" e la "fusione": il fondamento dell'Einfühlung husserliana nel Leib*, in «Atque», 25 n.s., 2019, pp. 139-162

IL CONCETTO DELLA MORTE DELL'ARTE

Hamann J. G., *Trifoglio di lettere ellenistiche, 1759-1760, in Scritti e frammenti del mago del nord*, Napoli, Perella, 1908

Sedlmayr H., *Verlust der Mitte*, ed. it. *Perdita del centro*, Roma, Borla, 1983

Schelling F. W., *Philosophie der Kunst*, ed. it. *Filosofia dell'arte*, Napoli, Prismi, 1986

Hegel G. W. F., *Arte e morte dell'arte. Percorso nelle Lezioni di Estetica*, Milano, Mondadori, 1997

Sedlmayr H., *Die Revolution der modernen Kunst*, ed. it. *La rivoluzione dell'arte moderna. Memorandum sull'arte ecclesiastica cattolica*, Siena, Cantagalli, 2006

ECFRASI DISVELATA

Freud S., *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, in *Opere di Sigmund Freud. Vol. 6. Casi clinici e altri scritti: 1909-1912*, a cura di C. L. Musatti, Torino, Bollati Boringheri, 1989

Faedo L., *Ekphrasis*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale: secondo supplemento 1971-1994*, II, Roma, 1994, pp. 432-444

Jung C. G., *Psicologia e poesia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000

Recalcati M., *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Milano, Mondadori, 2007

Falcinelli R., *Guardare, pensare, progettare. Neuroscienze per il design*, Viterbo, Stampa alternativa & Graffiti, 2011

Freud S., *Totem und Tabu*, trad. it. S. Daniele, E. A. Painatescu, *Totem e tabù. Psicologia delle masse e analisi dell'io*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011

Recalcati M., *Melanconia e creazione in Vincent van Gogh*. Nuova edizione accresciuta, Torino, Bollati Boringhieri, 2014

Recalcati M., *Il mistero delle cose. Nove ritratti di artisti*, Milano, Feltrinelli, 2016

Falcinelli R., *Cromorama. Come il colore ha cambiato il nostro sguardo*, Torino, Einaudi, 2017

St. Clair K., *The Secret Lives of Colour*, trad. it. C. Durastanti, *Atlante sentimentale dei colori. Da amaranto a zafferano 76 storie straordinarie*, Torino, UTET, 2018

IL TRASH SUBLIME

Sedlmayr H., *Verlust der Mitte*, ed. it. *Perdita del centro. Le arti figurative del XIX e XX secolo come sintomo e simbolo di un'epoca*, Rusconi, Milano, 1974

Žižek S., *The Fragile Absolute: Or, Why the Christian Legacy Is Worth Fighting For?*, London, Verso, 2000

Žižek S., *The Parallax View*, Cambridge-London, MIT Press, 2006

Žižek S., *Living at the End of Times*, London, Verso, 2010

Žižek S., *Il trash sublime*, a cura di M. Senaldi, Milano, Mimesis, 2013

Cristoforo P., *Pasolini contro il conformismo e la dittatura del mercato*, in «Frammenti», 5 ottobre 2021, <<https://www.frammentirivista.it/pasolini-contro-conformismo-dittatura-mercato/>> (31.05.2023)

ARTE, MUSICA E POESIA CON LA MONTAGNA A FUMETTI

Shelley M., *Maurice, or The Fisher's Cot. A Tale*, The University of Chicago Press, 2000

Casa d'aste Gonnelli, Asta 23 - II, 10-11 ottobre 2017, lotto 882, <www.gonnelli.it/it/asta-0023-2/shelley-mary-maurice-or-the-fishers-cot.asp> (02.05.2023)

NOI CAFFÈ MICHEL ANGIOLO

Prioreschi R., *Il treno dei pendolari che vive nei ricordi*, in «Discover Pistoia», 24 ottobre 2017, <www.discoverpistoia.it/il-treno-dei-pendolari-fap> (02.05.2023)

Associazione Convivio - Arte, storia e territorio - OdV, <www.conviviopistoia.it>

Progetto *Fuorcivitas*: sentieri di memorie dell'Appennino pistoiese di Gabriele Carradori, <www.facebook.com/groups/268823654010557>

LA RIFORMA MUSEALE FRANCESCHINIANA

De-tutela. Idee a confronto per la salvaguardia del patrimonio culturale e paesaggistico, a cura di L. Carletti, C. Giometti, Pisa, Edizioni ETS, 2014

Casini L. (a), *Ereditare il futuro. Dilemmi sul patrimonio culturale*, Bologna, Il Mulino, 2016

Casini L. (b), *La riforma del Mibact tra mito e realtà*, in «Aedon», 3, 2016, s.p.

Volpe G., *Patrimonio al futuro. Un manifesto per i beni culturali e il paesaggio*, Milano, Electa, 2016

Montanari T., Trione V., *Contro le mostre*, Torino, Einaudi, 2017

Pavolini C., *Eredità storica e democrazia. In cerca di una politica per i beni culturali*, Roma, Scienze e Lettere, 2017

Barbati C., Cammelli M., Casini L., Piperata G., Sciuolo G., *Diritto del patrimonio culturale*, Bologna, Il Mulino, 2020

DDL n. 2254 del 24 maggio 2021, Disciplina del concorso per il conferimento dell'incarico di direttore di istituti e luoghi di cultura, Senato della Repubblica XVIII Legislatura

Mazza S., *Inchiesta sulla riforma dei musei, parte I. Parlano Cecilie Hollberg e James Bradburne*, in «Finestre sull'arte», 13 aprile 2023, <<https://www.finestresullarte.info/interviste/inchiesta-riforma-musei-parte-1-cecilie-hollberg-e-james-bradburne>> (03.05.2023)

CRISTIANO BANTI: LA NATURA ALLO SPECCHIO

Cecioni A., *Scritti e ricordi*, Firenze, Tipografia domenicana, 1905

Di Genova G., *ad vocem Banti, Cristiano*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», 5, Roma, 1963, pp. 758-759

Cristiano Banti. Un macchiaiolo nel suo tempo: 1824-1904, catalogo della mostra (Milano, Museo Civico, 17 giugno - 18 luglio 1982), a cura di G. Matteucci, Firenze, Il Torchio, 1982

Matteucci E., *I Macchiaioli. Breve ma veridica storia di un rinnovamento artistico*, 2 dicembre 2013, <<https://www.sba.it/i-macchiaioli-breve-ma-veridica-storia-di-un-rinnovamento-artistico/>> (21.05.2023)

Mendicanti di Cristiano Banti, 3 gennaio 2020, <<https://www.analisidellopera.it/mendicanti-cristiano-banti/>> (21.05.2023)

L'AI NELL'ARTE

Shieber S. M., *The Turing Test: AI's Biggest Blind Alley?*, in «Communications of the ACM», 59, 9, 2016, pp. 36-45, DOI: 10.1145/2975334

Wang W., Zhang J., *Artificial Intelligence: from Narrow to Super Intelligence*, in «Journal of Ambient Intelligence and Humanized Computing», 12, 5, 2021, pp. 4951-4964, DOI: 10.1007/s12652-021-03509-5

Boden M. A., *The Legacy of Marvin Minsky in Artificial Intelligence Research*, in «AI & Society», 2022, DOI: 10.1007/s00146-022-01203-4

Russell S. J., Moore A. W., *John McCarthy's Contributions to Artificial Intelligence*, in «Communications of the ACM», 65, 4, 2022, pp. 50-59, DOI: 10.1145/3454091

MITOLOGIA E CULTO DEL CAPO

La sistemazione delle province romagnole, in «La Riviera Romagnola», 11 gennaio 1923

Reggio Decreto n. 544 del 4 marzo 1923, in «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 27 marzo 1923, pp. 2571-2572

Il primo atto d'amore di Benito Mussolini per la sua Romagna. L'unione politico amministrativa delle alte valli con la pianura, in «Il Popolo di Romagna», 9 marzo 1923

Lodovici M., *Gli anni del "Regime"*, in *Romagna Toscana* 2001, II, pp. 1101-1186

Proli M., *Economia e lavoro*, in *Romagna Toscana* 2001, I, pp. 437-474

Romagna Toscana. Storia e civiltà di una terra di confine, a cura di N. Graziani, 2 voll., Firenze, Le Lettere, 2001

Vespignani I., *Il distacco del Circondario di Rocca San Casciano dalla provincia di Firenze*, in *Romagna Toscana* 2001, II, pp. 1235-1243

Masini M., *Silvio Lombardini 1866-1935. Un uomo perbene tra Santarcangelo, Forlì e Riccione*, Rimini, Panozzo, 2011

Proli M., *Un "grande set" per il culto del Duce. Ipotesi di ricerca sulle trasformazioni urbane di Forlì durante il fascismo*, in «Clionet», 1, 2017, pp. 24-49

IL GESSO CHE NON C'È

De Lorenzi G., *Quattrocentismo e c'ezannismo. Una nuova disciplina d'intelligenza e d'ordine, in La cultura europea di Libero Andreotti. Da Rodin a Martini*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Marino Marini, 12 ottobre 2000 - 13 gennaio 2001), a cura di S. Lucchesi, C. Pizzorusso, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2000, pp. 114-131

FONDAZIONE CR FIRENZE

Da 28 anni promuove solidarietà, cultura, ambiente, ricerca scientifica e formazione giovanile per il territorio

Fondazione CR Firenze è un ente privato nato 28 anni fa con lo scopo di destinare i proventi che derivano dalla gestione del suo patrimonio unicamente allo sviluppo del territorio dove essa opera. Non è quindi in alcun modo un'istituzione creditizia. Per meglio definire il suo ruolo, nel 2016 ha assunto la denominazione di "Fondazione" in sostituzione della precedente "Ente" CR Firenze.

La Fondazione ha tra i suoi ambiti di intervento, tra quelli consentiti dallo Statuto, arte e cultura, ambiente, ricerca scientifica e tecnologica, volontariato e beneficenza (particolarmente importante in questo momento così drammatico), crescita e formazione giovanile e opera sul proprio territorio di intervento: Firenze e Città Metropolitana, le province di Grosseto e Arezzo.

Con l'emergenza provocata dal coronavirus, la Fondazione ha accentuato i suoi interventi verso il mondo della solidarietà e del volontariato ed ha destinato fondi ingenti per l'emergenza sanitaria da destinare al terzo Settore favorendo l'acquisto di 10 milioni di mascherine di vario tipo, di respiratori e di altre apparecchiature sanitarie. Inoltre sostiene, con i propri fondi, le più importanti e antiche istituzioni fiorentine (dal Teatro del Maggio all'Accademia della Crusca, dall'Accademia dei Georgofili al Teatro della Toscana; dalla Scuola di Musica di Fiesole alla Fondazione Palazzo Strozzi e molte altre) e promuove importanti progetti che hanno lo scopo di valorizzare il territorio sotto il profilo della qualità della vita, della crescita culturale, della salvaguardia del patrimonio artistico ed ambientale, della riqualificazione di spazi non adeguatamente utilizzati.



FONDAZIONE
CR FIRENZE

www.fondazionecrfirenze.it

La Fondazione promuove la cultura

La promozione della cultura nelle sue diverse espressioni è considerata dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna elemento primario per la crescita, anche economica, del territorio. Il Complesso degli Antichi Chiostrì Francescani è stato mirabilmente restaurato, ampliato e valorizzato strutturalmente e per la prima volta destinato integralmente ad attività culturali, arricchendo e rendendo unica la suggestiva zona Dantesca. Anche per i prossimi anni, la Fondazione continuerà ad assicurarsi il proprio sostegno a progetti di sviluppo che elevino la qualità della vita e il nostro patrimonio culturale

La Fondazione fa crescere la città



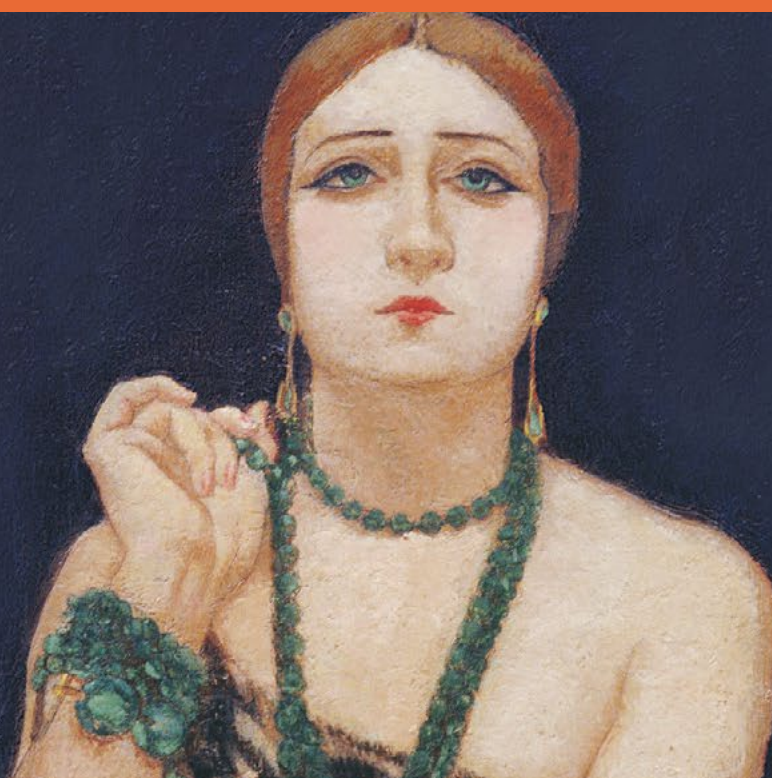
FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA

www.fondazioneccassaravenna.it

L'arte della moda

L'età dei sogni
e delle rivoluzioni

1789-1968



Forlì
Museo Civico
San Domenico

18 marzo
2 luglio 2023

Informazioni e prenotazioni
0543.36217
mostratorli@civita.art

www.mostremuseisandomenico.it

Courtesy Matteo Maria Mapelli Arte Moderna e Contemporanea



con il patrocinio di



Camera Nazionale
della Moda Italiana

main partner



platinum partner



media partner



catalogo

DARIO CIMORELLI EDITORE

