

a pag 35 | OZ NELLA SCATOLA D'ISRAELE
di Goffredo Fofia pag 37 | LA PROFONDITÀ DEL TEMPO
di Paolo Rossia pag 39 | LA CINA A NEW YORK
di Laura Torrettaa pag 45 | MODA, LUSSO E RUMORE
di RENATA MOLHO

Un'impresa editoriale in quattro volumi aiuta a fare luce su una delle epoche più complesse e misteriose della storia umana

MEDIOEVO, CHE CANTIERE

di Enrico
Castelnuovo

Si stende alle nostre spalle un vastissimo territorio dalle frontiere incerte che chiamiamo medioevo. Il nome ha una lunga tradizione ma non è precisamente invitante come accade quando un tempo, un luogo, un fenomeno non è definito per un suo carattere proprio ma attraverso un confronto con altri due termini rispetto a cui si colloca. Cosa avevano in mente coloro che per indicarlo usarono termini quali *media aetas* o *media tempestas*? Nulla di troppo positivo: età di mezzo, ma di mezzo rispetto a che cosa? Evidentemente rispetto a età più forti e caratterizzate: a un'antica, ammirata, imitata, cui si riconosceva una chiara fisionomia, una possente caratterizzazione, un inarrivabile prestigio, e a una presente che alla più antica intendeva riaggiungersi. Questa etichetta negativa gli è rimasta anche se da molto tempo esploratori e viaggiatori affollano le piste e le strade di questa vasta regione, ammirano e si entusiasmano per i suoi monumenti, studiano le sue istituzioni e le sue sperimentazioni politiche, raccolgono e trascrivono i suoi testi letterari, repertoriano le sue invenzioni, o addirittura rimpiangono i suoi modi, i suoi costumi.

«Ah! rendez-nous le moyen âge. Ses moeurs et son naïf langage...» cantava nel 1832 Joseph Bard un fervente seguace della duchessa di Berry piuttosto a disagio nella monarchia borghese di Luigi Filippo e i rimpianti per un passato idealizzato da parte conservatrice si sono sovente intrecciati con l'esaltazione da parte democratica degli aspetti più collettivi e dinamici di quei tempi. Lo mostra bene la fortuna di uno dei monumenti paradigmatici del medioevo, la cattedrale. Scriveva Viollet-le-Duc nel suo *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIIe siècle*: «alla fine del XII secolo la costruzione di una cattedrale era un bisogno, una clamorosa protesta contro il feudalesimo. Quando un sentimento istintivo spingeva così i popoli verso uno scopo essi compiono imprese che più tardi, una volta passata questa febbre, sembreranno prodigiose». Più prossimo a noi Walter Gropius in un testo per un'esposizione dell'Arbeitsrat für Kunst nella Berlino rivoluzionaria del 1919 chiamerà scultori, architetti e pittori a lavorare insieme per la realizzazione della *Zukunftskathedrale*, della cattedrale del futuro.

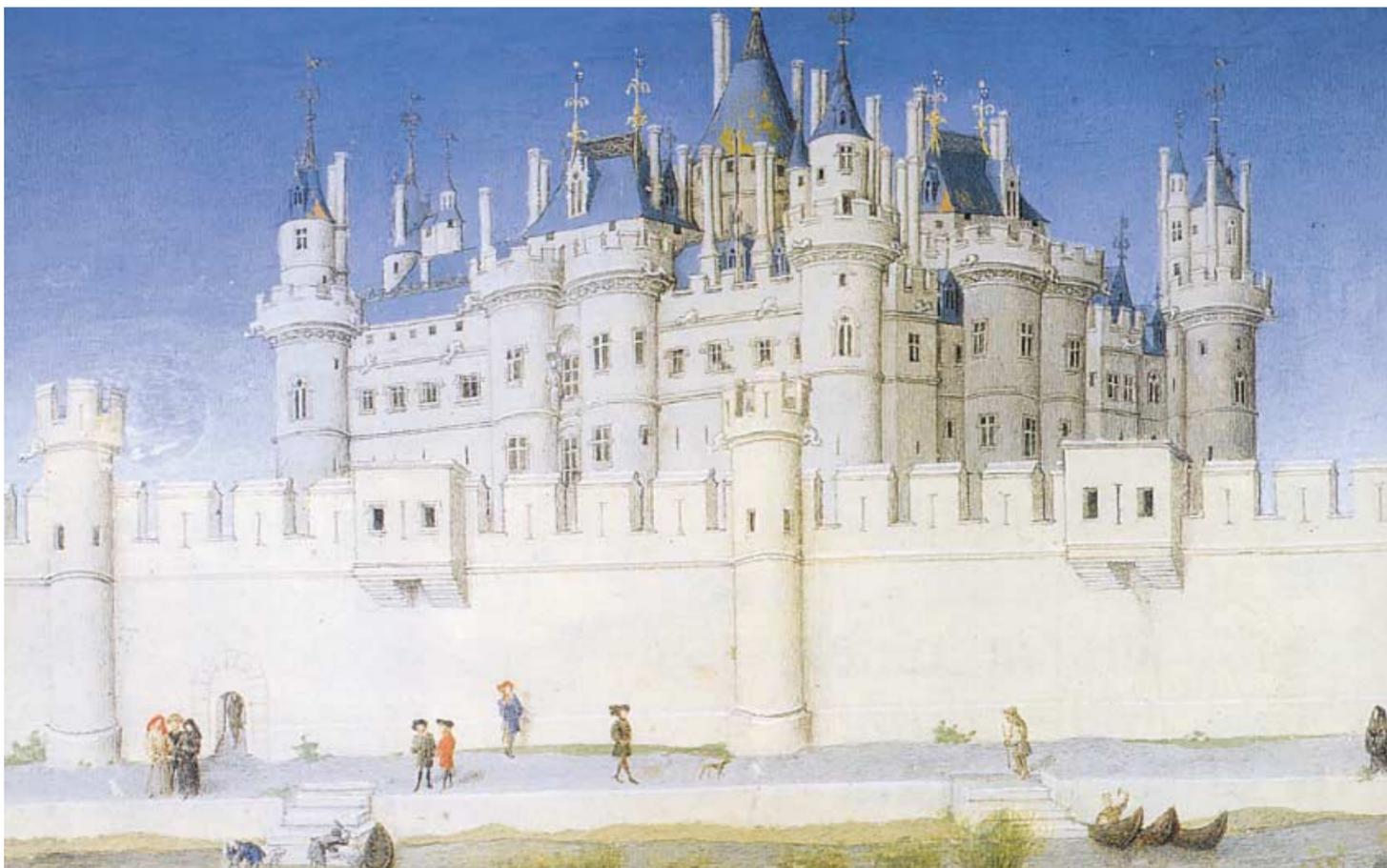
Sarà in libreria a giorni il primo di quattro volumi dedicati ad «Arti e storia nel Medioevo», nati da un progetto di Enrico Castelnuovo, Paolo Fossati e Giuseppe Sergi per la collana «Grandi Opere» di Einaudi. L'impianto concettuale abbraccia più discipline e si propone di fornire un quadro della società medioevale attraverso una ricostruzione delle condizioni strutturali del fare artistico. L'impresa editoriale che è il risultato di uno sforzo comune di studiosi di diverse discipline, culture e nazionalità raccoglie contributi che nell'insieme offrono un quadro di straordinaria ricchezza su aspetti mai indagati della vita culturale del Medioevo.

Il primo volume, intitolato *Spazio Tempo Istituzioni*, del quale pubblichiamo una presentazione di Castelnuovo, affronta il tema affascinante della diversa articolazione del tempo

tra Occidente e Oriente, nei luoghi della produzione artistica che sono i cantieri, lo scarto tra i tempi degli artisti e quelli della storia dell'arte. A distanza di un anno l'uno dall'altro usciranno gli altri volumi: *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti; Del vedere: pubblici, forme, funzioni e il Medioevo al passato e al presente*. Il secondo volume entrerà nel vivo della committenza ecclesiastica e laica, delle grandi imprese

architettoniche dalle cattedrali ai castelli, ma affronterà anche i problemi e le tecniche artistiche: non solo la pittura e la scultura dunque ma anche l'oreficeria, le armi, le vetrate. Il terzo volume si occuperà del destino ultimo delle opere, le funzioni e i significati che acquistano secondo il pubblico di fruitori. Verranno affrontati problemi di iconografia, ma anche i rapporti tra le immagini, la letteratura e la predicazione.

Nell'insieme l'immagine che una società costruisce di se stessa e come quest'ultima influisce nella dialettica con l'autonomia dell'artefice, il prodotto figurativo. L'ultimo volume getterà uno sguardo di ampio respiro sull'immagine del Medioevo nelle età successive: gli usi politici del passato medioevale, i molti revival gotici e neogotici, fino alle reinvenzioni di questa epoca storica nel cinema e nella letteratura.

Barthelemy d'Eyck, «Il castello del Louvre», particolare del mese di Ottobre, dalle *Très Riches Heures du Duc de Berry* miniatura, 1445-50. Chantilly, Musée Condé

Comunque la si voglia far iniziare, dal sacco di Alarico, dalla deposizione di Romolo Augustolo o dalla *renovatio* carolingia, questa età media occupa un lunghissimo periodo variabile a seconda di come hanno scandito e diviso il tempo le periodizzazioni utilizzate dai diversi specialisti. Se si è discusso della data da cui far iniziare il medioevo non più agevole è stato il farlo finire. Abbiamo parlato di frontiere incerte e variabili: se prendiamo ad esempio gli storici dell'arte vedremo che per gli uni, quelli che si occupano dell'arte toscana, l'età di

mezzo finisce nei primi decenni del Quattrocento con Masaccio, Donatello e Brunelleschi, per gli specialisti del nord d'Europa questo limite si sposta invece ben più avanti sicché Johann Huizinga intitolerà appunto *Autunno del Medioevo* il suo gran libro sull'arte e la vita ai tempi dei duchi di Borgogna. Per gli storici si oscilla tra la caduta di Costantinopoli, la scoperta dell'America o l'inizio della Riforma, ma se interroghiamo un economista questi farà cominciare la nuova età addirittura con la rivoluzione industriale.

L'architettura si trasforma. E nei capitelli irrompe il mondo del male

I diversi esploratori del medioevo professano discipline diverse, cercano e vedono cose differenti. In *Arti e Storia nel Medioevo* abbiamo cercato di avvicinarli se non di farli dialogare. L'idea fu di Paolo Fossati la cui grande intelligenza non conosceva barriere disciplinari. Insieme a lui, che purtroppo non ha potuto vedere la realizzazione, ci mettemmo a lavorare Giuseppe Sergi ed io.

Si trattava di esplorare un ampio terreno, di accostare e incrociare situazioni diverse, illustrando interferenze e interazioni fra la vicenda delle espressioni artistiche e la storia sociale, politica, culturale dell'Occidente medioevale, di sondare i rapporti che si erano sviluppati tra il pubblico — o meglio i pubblici — e le immagini. Alla tentazione di

appiattare l'arte sulla storia o di cercare le tracce di improbabili rispecchiamenti, si è preferito pensare la società medioevale dell'Occidente europeo, come un contesto dinamico. Come un campo in cui hanno agito istituzioni ecclesiastiche e laiche determinanti, con la loro esistenza e le loro domande, in cui si sono intrecciati bisogni e attese di opere figurative e architettoniche, richieste e risposte, in cui le forme dell'immaginario collettivo hanno trovato eco, e a sua volta alimento, nelle forme e nei soggetti della figurazione; un campo in cui hanno interagito committenti, progettisti, autori di programmi iconografici, artefici dalle diverse competenze, e in cui pubblici differenti hanno fruito, in modi variabili, di quelle che noi chiamiamo,

con un termine che a quel tempo non aveva luogo, opere d'arte. Certo le idee che oggi abbiamo sull'arte, l'artisticità, l'artista e la sua autonomia sono figlie di epoche più recenti, ma non è detto che la cesura tra «l'era dell'immagine» e «l'era dell'arte» vorrebbe Hans Belting (*Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo medioevo*, Roma, Carocci, 2001) sia così assoluta. Ed è su un tema atto ad illuminare il caso che Beat Brenk apre il primo volume interrogandosi su un punto chiave: quello dell'innovazione e dell'origi-

nalità nell'arte medioevale. Mentre negli ultimi anni studi e ricerche si sono accumulati sui problemi e gli aspetti della tradizione e della ricezione, in qualche modo dell'autorità e della continuità, al centro di questo intervento, che porta su un tempo (950-1200 circa) in cui si delinea in tutto l'Occidente una importante e significativa spinta innovativa, sono i problemi della rottura, della originalità in architettura (dove l'introduzione delle volte introduce un fondamentale mutamento rispetto all'autorevole paradigma della basilica paleocristiana), come nella scultura. Gli artefici hanno acquistato in questo momento una certa autonomia: lo attestano le testimonianze dei contemporanei, da quella di un San Bernardo, attirato e respinto dalla *deformis formositas ac formosa deformitas* che si spiega nelle scimmie, nei centauro e nei mostri scolpiti che popolano i chiostri distraendo i religiosi dalla meditazione e dalla preghiera, a quella più tardiva dell'anonimo del *Pictor in carmine* che si inquieta delle licenze dei pittori. Qualcosa di nuovo creato dagli scultori appare nei capitelli usati come supporto di sfrenate fantasie dove si scatenava il mondo del male «misterioso, curioso, mostruoso, talvolta buffo, strano, soprannaturale, incomprensibile, inaspettato e immenso...».

La rottura, della originalità in architettura (dove l'introduzione delle volte introduce un fondamentale mutamento rispetto all'autorevole paradigma della basilica paleocristiana), come nella scultura. Gli artefici hanno acquistato in questo momento una certa autonomia: lo attestano le testimonianze dei contemporanei, da quella di un San Bernardo, attirato e respinto dalla *deformis formositas ac formosa deformitas* che si spiega nelle scimmie, nei centauro e nei mostri scolpiti che popolano i chiostri distraendo i religiosi dalla meditazione e dalla preghiera, a quella più tardiva dell'anonimo del *Pictor in carmine* che si inquieta delle licenze dei pittori. Qualcosa di nuovo creato dagli scultori appare nei capitelli usati come supporto di sfrenate fantasie dove si scatenava il mondo del male «misterioso, curioso, mostruoso, talvolta buffo, strano, soprannaturale, incomprensibile, inaspettato e immenso...».

La rottura, della originalità in architettura (dove l'introduzione delle volte introduce un fondamentale mutamento rispetto all'autorevole paradigma della basilica paleocristiana), come nella scultura. Gli artefici hanno acquistato in questo momento una certa autonomia: lo attestano le testimonianze dei contemporanei, da quella di un San Bernardo, attirato e respinto dalla *deformis formositas ac formosa deformitas* che si spiega nelle scimmie, nei centauro e nei mostri scolpiti che popolano i chiostri distraendo i religiosi dalla meditazione e dalla preghiera, a quella più tardiva dell'anonimo del *Pictor in carmine* che si inquieta delle licenze dei pittori. Qualcosa di nuovo creato dagli scultori appare nei capitelli usati come supporto di sfrenate fantasie dove si scatenava il mondo del male «misterioso, curioso, mostruoso, talvolta buffo, strano, soprannaturale, incomprensibile, inaspettato e immenso...».

La rottura, della originalità in architettura (dove l'introduzione delle volte introduce un fondamentale mutamento rispetto all'autorevole paradigma della basilica paleocristiana), come nella scultura. Gli artefici hanno acquistato in questo momento una certa autonomia: lo attestano le testimonianze dei contemporanei, da quella di un San Bernardo, attirato e respinto dalla *deformis formositas ac formosa deformitas* che si spiega nelle scimmie, nei centauro e nei mostri scolpiti che popolano i chiostri distraendo i religiosi dalla meditazione e dalla preghiera, a quella più tardiva dell'anonimo del *Pictor in carmine* che si inquieta delle licenze dei pittori. Qualcosa di nuovo creato dagli scultori appare nei capitelli usati come supporto di sfrenate fantasie dove si scatenava il mondo del male «misterioso, curioso, mostruoso, talvolta buffo, strano, soprannaturale, incomprensibile, inaspettato e immenso...».

La rottura, della originalità in architettura (dove l'introduzione delle volte introduce un fondamentale mutamento rispetto all'autorevole paradigma della basilica paleocristiana), come nella scultura. Gli artefici hanno acquistato in questo momento una certa autonomia: lo attestano le testimonianze dei contemporanei, da quella di un San Bernardo, attirato e respinto dalla *deformis formositas ac formosa deformitas* che si spiega nelle scimmie, nei centauro e nei mostri scolpiti che popolano i chiostri distraendo i religiosi dalla meditazione e dalla preghiera, a quella più tardiva dell'anonimo del *Pictor in carmine* che si inquieta delle licenze dei pittori. Qualcosa di nuovo creato dagli scultori appare nei capitelli usati come supporto di sfrenate fantasie dove si scatenava il mondo del male «misterioso, curioso, mostruoso, talvolta buffo, strano, soprannaturale, incomprensibile, inaspettato e immenso...».

La rottura, della originalità in architettura (dove l'introduzione delle volte introduce un fondamentale mutamento rispetto all'autorevole paradigma della basilica paleocristiana), come nella scultura. Gli artefici hanno acquistato in questo momento una certa autonomia: lo attestano le testimonianze dei contemporanei, da quella di un San Bernardo, attirato e respinto dalla *deformis formositas ac formosa deformitas* che si spiega nelle scimmie, nei centauro e nei mostri scolpiti che popolano i chiostri distraendo i religiosi dalla meditazione e dalla preghiera, a quella più tardiva dell'anonimo del *Pictor in carmine* che si inquieta delle licenze dei pittori. Qualcosa di nuovo creato dagli scultori appare nei capitelli usati come supporto di sfrenate fantasie dove si scatenava il mondo del male «misterioso, curioso, mostruoso, talvolta buffo, strano, soprannaturale, incomprensibile, inaspettato e immenso...».

La rottura, della originalità in architettura (dove l'introduzione delle volte introduce un fondamentale mutamento rispetto all'autorevole paradigma della basilica paleocristiana), come nella scultura. Gli artefici hanno acquistato in questo momento una certa autonomia: lo attestano le testimonianze dei contemporanei, da quella di un San Bernardo, attirato e respinto dalla *deformis formositas ac formosa deformitas* che si spiega nelle scimmie, nei centauro e nei mostri scolpiti che popolano i chiostri distraendo i religiosi dalla meditazione e dalla preghiera, a quella più tardiva dell'anonimo del *Pictor in carmine* che si inquieta delle licenze dei pittori. Qualcosa di nuovo creato dagli scultori appare nei capitelli usati come supporto di sfrenate fantasie dove si scatenava il mondo del male «misterioso, curioso, mostruoso, talvolta buffo, strano, soprannaturale, incomprensibile, inaspettato e immenso...».

CONTRAPPUNTO

di Als Ob

Medio Oriente? Afghanistan? Il mondo intero? Tutta roba, paragonata al fatto centrale che «Sanremo è Sanremo». Di egualmente centrale c'è solo l'orgoglio del Pippo Baudo. Ma andiamo con ordine, senza farci prendere dall'entusiasmo.

Il Baudo, dunque, è tornato dove ancor si narrano le sue geste antiche: tra cantanti, giurie e fiori (più ortaggi e uova). Già all'inizio, appena sbucato da dietro le quinte, annuncia alla nazione che è giunta l'ora d'esser tradizionalisti, ma anche d'innovare. Così, per mettere d'accordo tutti, presenta a destra la Manuela Arcuri, mora come da tradizione, e a sinistra la Vittoria Belvedere, bionda come da innovazione. Quanto a lui, se ne sta ben



Roberto Benigni

bene nel centro, luogo d'ordinanza del suo orgoglio.

Ma non basta. Non è tornato in vetta per niente, il Baudo. E la salita è certo stata faticosa, con tutto il peso del suo orgoglio. Così, smannacciando tutt'attorno come al suo solito, espone in un grido liberatorio: «Sono due bellezze italiane...». Allarga le braccia, trionfante, e poi ripete l'urlo patriottico (e faccia all'Eurovisione: "...italiane..."). Qui, con voce rotta da caldo campanilismo eroico, strilla: «...e questa è una cosa che riempie di gioia».

Altro che mettere il naso fuori di casa, rischiando di scoprire

che appena al di là del campanile c'è il mondo. È l'autarchia, è il facciamo-da-noi ormonale che trionfa. Per la serie: mogli e buoi dei paesi tuoi. Se poi qualcuno, inguaribile globalizzatore, rimpiangesse il bestiame d'importazione, potrebbe sempre consolarsi con la perfetta dizione autarchica dell'Arcuri. A che cosa pensi, le domanda non senza orgoglio (e ci mancherebbe altro) il Baudo. Lei, giusto per non metterci in apprensione, assicura che proprio non pensa. Anche perché, spiega, sono «dalmende emozionati di essere qui questa sera, accando a de».

Insomma, invece di guardare al mondo, per cinque giorni abbiamo pensato di farci vedere bene dal mondo, in modo che nessuno più abbia dubbi sul fatto che «Sanremo è Sanremo», e Caianello è Caianello. A questo scopo, nella camice fiorata di Luciano Pavarotti, tal Maurizio Crozza invita i cantanti a usare il dialetto. Già che ci sono, aggiunge, si mettano in tasca anche il preservativo. C'è chi ride. E c'è chi pensa con orrore all'Eurovisione. Per la serie: bando all'orgoglio, facciamoci riconoscere.

E c'è poi il Fiorello. Il quale, imitando Roberto Benigni — quel

che è peggio, convinto di riuscire a imitarlo —, con mossa svelta afferra il Baudo dove gli risulta più facile, proprio nel mezzo. Così, tenendolo saldo, lo trascina in giro per il palco, bene in vista per l'Eurovisione, appunto. Per la serie: chi di smannacciamento ferisce, di smannacciamento ferisce. Più tardi, il Francesco Giorgino — il Giorgino è il Giorgino, e non ci piove — spiega il fatto all'opinione pubblica mondiale, mogli & buoi compresi. Quel che il Fiorello ha afferrato, strizzato e smannacciato, svela, è «l'orgoglio di Baudo». Il quale orgoglio, come si usa, non sta né a destra né a sinistra, ma su per giù nel centro. Quanto al nostro, arrivato a sabato sera è ormai ridotto in stato pietoso. D'altra parte, Sanremo è Sanremo, e tutto il resto invece no.

Alfred Sisley
Poeta dell'impressionismo

Freerata
Palazzo dei Diamanti
17 febbraio - 19 marzo 2002

Aperto tutti i giorni,
festivi e festivi, lunedì
incluso: ore 9.00 / 19.00

Prevedibilità biglietti
sul sito Internet di
EasyTicket: www.tkt.it

Informazioni e
prenotazioni gruppi:
tel. 0532 209988 / 204028
fax 0532 206004
diamanti@freerata.it