

ARTE

SCAFFALART

In libreria a giorni l'affascinante testo di Baxandall che capovolge i metodi tradizionali di interpretazione

Dentro l'agenda di Picasso

Il libro di Michael Baxandall «Forme dell'intenzione» frutto di un ciclo di conferenze tenute a Berkeley nel 1982 ora pubblicato da Einaudi sarà in libreria tra pochi giorni. Anticipiamo qui a seguire una sintesi della prefazione.

di Enrico Castelnuovo

Forme dell'intenzione. Un titolo affascinante quanto enigmatico. Che cosa si intende per intenzione? Per fortuna viene a soccorrerli il sottotitolo: *Sulla spiegazione storica dei dipinti*. Ma di cosa parliamo quando spieghiamo un quadro o semplicemente ne parliamo? O ancora in che rapporto si situano l'opera dipinta, scolpita o costruita, oggetto della spiegazione, e la spiegazione stessa che non può che ricorrere a termini, parole, concetti?

In questo libro, frutto di un ciclo di conferenze tenuto a Berkeley nel 1982, Michael Baxandall, uno dei più intelligenti e sofisticati storici dell'arte dei nostri giorni, si interroga su questi problemi e cerca di analizzarli, di chiarirli, di ordinarli. E lo fa in un modo analitico con una sistematicità a cui non siamo avvezzi.

Nelle sue opere più note come *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, o *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, ambedue pubblicati da Einaudi, Baxandall aveva praticato una sorta di raffinata e rinnovata storia sociale dell'arte sforzandosi di entrare nell'orizzonte mentale, nelle abitudini percettive di un'epoca, tentando per molte vie, sovente inaspettate e sorprendenti, di restituire il *period eye*, l'occhio del tempo. *Forme dell'Intenzione* pubblicato in edizione originale nel 1985 è il primo libro del suo periodo americano, segna un mutamento nelle direzioni della sua ricerca e si colloca in un clima in cui le correnti decostruzioniste assai critiche nei confronti della storia sociale dell'arte, e in fondo di qualsivoglia storia, suscitano vive discussioni.

Il flusso della marea stava cambiando direzione, così ne scriveva un critico: «Nei primi anni Ottanta l'imperativo di storizzare che aveva avuto un ruolo



L'autore concepisce l'immagine in quanto prodotto di una ricerca finalizzata

A sinistra una recente immagine del Forth Bridge, costruito su progetto di Benjamin Baker; a destra, Pablo Picasso, «Daniel Henry Kahnweiler», 1910, Art Institute of Chicago

lo tanto importante nelle analisi critiche dell'arte e della cultura nelle due decadi precedenti stava venendo meno. Il peccato mortale non era più quello di essere astorici, ma quello di non essere teoretici». In questa cornice Baxandall si interroga sui problemi dei rapporti tra arte e società e sul come porli avvertendo «come vi fosse qualcosa di sbagliato in qualsiasi cosa che cerchi di avvicinare in una relazione diretta uno a uno l'oggetto pittorico e l'oggetto sociale».

In «Forme dell'Intenzione» l'attenzione si concentra non tanto sulla restituzione del *period eye*, quanto sulla natura, gli strumenti e le possibilità della critica inferenziale o deduttiva quella cioè che attraverso la lettura dell'opera cerca di formulare le cause, le ragioni che hanno portato alla sua creazione, che, partendo dall'oggetto, o meglio dalla lettura dell'oggetto, tenta di restituire il ventaglio delle motivazioni e delle intenzioni che ne

hanno accompagnato la nascita. Attraverso quattro casi il libro s'interroga sulle strategie interpretative e gli strumenti che possiamo usare a questo scopo.

Gli esempi considerati sono diversi e lontani del tempo. Si tratta di un capolavoro ingegneristico ottocentesco, il *Forth Bridge* di Benjamin Baker, del *ritratto di Kahnweiler* di Picasso, della *Donna che prende il tè* di Chardin e del *Battesimo di Cristo* di Piero della Francesca.

Il caso del Forth Bridge è scelto per mettere a fuoco le domande, gli strumenti d'indagine e per abbozzare un modello esplicativo di tipo casuale, visto che in un'opera di questo genere certe richieste, certe necessità sono particolarmente esplicite. Il ponte doveva servire a una linea ferroviaria per traversare un ampio estuario, sulla costa orientale della Scozia e gli si richiedeva di dar miglior prova di un'altro che costruito su un vicino estuario era stato travolto

da una bufera di vento precipitando nei flutti un treno passeggeri. Per formulare in termini chiari la genesi dell'opera e dedurne una sorta di modello si possono distinguere questi elementi: l'incarico, affidato dalla compagnia ferroviaria a Benjamin Baker e l'«agenda» che specificava le condizioni particolari di questo incarico: il luogo dove doveva sorgere l'opera con le sue peculiarità, le condizioni di cui doveva tener conto e a cui doveva rispondere. Tutti questi elementi vengono ordinatamente considerati e collocati rispetto alla forma assunta dal manufatto. Qui le cose erano abbastanza semplici: esisteva un committente, un preciso scopo, una serie di condizioni di cui occorreva tener conto e via dicendo. Ma cosa succedeva quando invece si affrontava la lettura di un quadro come il *ritratto di Kahnweiler* dipinto da Picasso nel 1910? Il modello poteva funzionare? E con che limiti e in che forma?

Come formulare l'incarico e, l'«agenda» di Picasso? Non c'è qui un committente con esigenze precise, non esistono obblighi materiali di cui occorre assolutamente tenere conto. L'autonomia dell'artista implica una forte responsabilità. Ed è questo il momento per rendere esplicito cosa Baxandall intende per intenzione, una parola complessa che non riguarda solo l'artista, ma anche la sua opera la quale rivela una sua intenzionalità una sorta di interna necessità. «Così l'intenzione viene riferita ai dipinti più che al pittore».

Rispetto ai dati obiettivi e talvolta costringenti che caratterizzavano l'«agenda» di Benjamin Baker quando lavorava al Forth Bridge quello di Picasso è fatto di altri, più impalpabili e imprevedibili elementi e in questo senso la scelta del ritratto di Kahnweiler, un'opera chiave, paradigmatica, degli anni "cubisti" è significativa. Si colloca qui un *excursus* contro il concetto di influenza in cui i normali termini in cui questa idea è solitamente formulata sono rovesciati e diversamente attivati. Non si rende giustizia alle dinamiche della storia dicendo che Picasso è stato influenzato da Cézanne, ciò non dà conto di come il modo con cui Picasso



quando lavorava al ritratto di Kahnweiler, guardava Cézanne, abbia di fatto influenzato il modo di vedere e considerare Cézanne dandogli un ruolo assai più importante di quello che aveva nel 1906, data della sua morte: «Ogni arte è un giuoco di posizionamento e ogni volta che un artista viene influenzato da un altro, riscrive in parte la sua storia dell'arte».

Al *ritratto di Kahnweiler* di Picasso segue una lettura della *Donna che beve il tè* di Chardin. Un attento esame porta a scoprire al di là della prima impressione della creazione di una realtà dipinta più reale del vero, singo-

lari scelte nei modi di rappresentazione, nelle rese spaziali nei colori, che suscitano domande che riguardano come e con quali elementi l'artista abbia formulato la sua "agenda". Baxandall ricorre all'impatto che gli scritti sull'ottica di Locke e di Newton e le loro divulgazioni avevano avuto per questo esplora le strade, le mediazioni e gli intermediari attraverso le quali le loro idee sulla visione e sui colori erano state divulgate e si erano ampiamente diffuse negli ambienti parigini nel Settecento. D'altra parte invece di insistere esclusivamente sui modelli olandesi, con cui Chardin si è con-

frontato, ma da cui lo distingue quella "gravitas" che caratterizza e rende uniche le sue pitture, apre sulla grande pittura italiana, sul modo di impostare le luci, sugli schemi di illuminazione. In questo modo i modelli, le sfide, gli elementi su cui Chardin elabora la sua "agenda" sono i temi e i soggetti della pittura nordica, l'illuminazione eroica della pittura italiana e le nuove dottrine ottiche di Locke e di Newton, chiave maestra per la lettura del visibile.

Del *Battesimo* di Piero. Baxandall ha una lunga frequentazione ma qui il punto di vista è diverso, non si tratta tanto di

recuperare il *period eye* ma di analizzare con quali strumenti il critico di oggi possa affrontare quella solenne tavola e prima di tutto di ricostruire l'«agenda» di Piero. Capitale l'analisi delle differenze culturali, il confronto tra il modo di guardare l'opera degli *osservatori* e dei *partecipanti*, di chi a essa era contemporaneo e faceva parte di quel mondo e di chi la vede invece con lo sguardo dei nostri giorni, l'analisi del *period eye* fatta dall'osservatore non potrebbe che apparire superficiale, incompleta e banale al partecipante che in quel mondo visse e di quella cultura partecipò, contro questo svantaggio l'osservatore avrà invece il vantaggio di poter confrontare l'opera di Piero con quella, mettiamo, di Chardin e di Picasso cosa che il partecipante ovviamente era nell'impossibilità di fare. Si crea in questo modo una sorta di bilanciato equilibrio tra due letture possibili, quella del passato e quella del presente, il che mi sembra fornisca una risposta alla posizione di assoluta negatività rispetto alla possibilità di restituire la storia, o almeno una piccola parte di essa ma, avverte l'autore, oggi occorre prendere le distanze rispetto all'opera del passato, anche a quella che ci sembra più familiare ma che in fondo ci è estremamente lontana, come appunto il *Battesimo* di Piero. «Secondo Novalis il compito del romanticismo era quello di rendere strano ciò che è familiare e familiare ciò che è strano. Mi sembra un buon programma critico», osserva Baxandall, la cui principale preoccupazione è qui di definire un atteggiamento critico che porti a osservare attentamente e a restituire «l'autorità dell'ordine pittorico», un atteggiamento che sia di critico più che di storico, che aiuti a far non solo capire ma anche apprezzare l'opera. Baxandall tenta una «candida e deliberata unione di storia e critica» in modo che l'analisi proceda su due gambe.

«La critica deduttiva — ha scritto di questo libro il filosofo Arthur C. Danto — chiude un fossato che era andato istituzionalizzandosi tra critica e storia dell'arte offrendo vitalità alla seconda e responsabilità alla prima. È un programma meraviglioso di cui c'era urgente bisogno portato avanti in un libro così pieno di spieze fattuali e interpretative che difficilmente lo si potrà leggere, come diceva Nietzsche di uno dei suoi libri, senza stannutire».

Montefalco, Chiesa di S. Francesco, Benozzo Gozzoli, «Storie di S. Francesco: la rinuncia ai beni paterni», 1452, una fase del restauro

di Bruno Zanardi

Verrà presentato giovedì prossimo il restauro del grande ciclo di affreschi con *Storie di San Francesco*, realizzato nel 1452 da Benozzo Gozzoli nell'abside della chiesa di San Francesco a Montefalco: il bellissimo paese umbro che domina a ovest la valle di Spoleto. Un intervento reso necessario dai danni del terremoto del 1997. Ma soprattutto un intervento in via di ultimazione, il cui ponteggio è aperto a chiunque voglia salirvi, e vedere così da un palmo il restauro in corso d'opera di alcuni tra gli affreschi più importanti della pittura italiana del Quattrocento.

Ma andiamo con ordine a raccontare di un intervento di tutela che è forse il più esemplare condotto in questi anni in Italia. Dove l'esemplarità non sta tanto nella qualità dell'intervento tecnico, comunque molto alta. Ma nel suo essere l'intera vicenda di questo restauro un concreto quanto rarissimo esempio di governo del patrimonio artistico: quello che, nel nostro Paese, nessuna forza politica è stata finora capace di svolgere. Una vicenda che ha due antefatti, un fatto principale e un epifenomeno.

Primo antefatto. Nel 1976, la Regione Umbria decide di aprire a Spoleto una serie di corsi triennali di formazione per restauratori mirati a corrispondere alle esigenze conservative del patrimonio artistico sul territorio umbro. Corsi condotti con la guida dell'Istituto centrale del restauro (Icr), e corsi a numero chiuso e non replicati automaticamente ogni anno: ossia, quando riaperti, destinati a differenti specializzazioni. Quindi, vent'anni prima di Bassani, c'era chi già aveva concretamente attuato una sussidiarietà tra Stato e Regioni: Giovanni Urbani, per l'Icr, e Bruno Toscano, per la Regione Umbria.



Secondo antefatto. La dismessa chiesa di San Francesco a Montefalco è divenuta uno dei musei locali che fanno parte della "rete museale" messa in piedi dalla Regione Umbria e, per lei, da Massimo Montella. Rete museale finora unica in Italia, ed esemplare

per metodo di gestione e sua funzione di tutela di un patrimonio artistico sul territorio. Affidata a personale appositamente formato dalla Regione, la rete dei musei umbri è quasi autosufficiente dal punto di vista dei costi e dei ricavi.

Il fatto principale. La notte

del 26 settembre 1997 si verifica in Umbria e nelle Marche una forte scossa di terremoto. Come ogni mattina, alle otto del giorno dopo le persone della rete museale umbra aprono le porte della chiesa-museo di San Francesco a Montefalco. La formazione tecnica ricevu-

MONTEFALCO

Restaurato il grande ciclo di affreschi con storie di San Francesco a Montefalco

Benozzo risorge dal terremoto

ta fa loro valutare come perico-

losa la situazione di un costolone nell'abside affrescata da Benozzo. In un minuto telefonano al Comune di Montefalco, alla Regione, alla Soprintendenza per avvertire del pericolo. La risposta è di chiamare i restauratori della Coo.Be.C. di Spoleto, tutti formati nei corsi Icr-Regione Umbria. Detto fatto, in mezzo'ora quei restauratori arrivano sul posto, verificano un pericolo di crol-

lo dell'intera volta affrescata e subito provvedono ad apporvi i necessari puntelli strutturali. Poco dopo, alle 11.30, arriva la seconda scossa di terremoto che semina morte e distruzione ad Assisi e nell'intera dorsale appenninica umbro-marchigiana; ma non fa cadere l'abside della chiesa di San Francesco a Montefalco, perché già messa in sicurezza.

L'epifenomeno. Quietatasi la tragedia del terremoto, gra-

zie a un finanziamento del gruppo editoriale «L'Espresso» (tuttavia rabbozzato dallo Stato), i restauratori della Coo. Be.C. iniziano il restauro — diretto da Francesca Cristofari, della Soprintendenza dell'Umbria — oggi giunto quasi al termine. Un'impresa tutt'altro che semplice, sia per dover rimediare ai gravi danni strutturali provocati dal terremoto, sia per la necessità di rimuovere dalla pellicola pittorica origi-

nale una quantità enorme di piccole ridipinture e ritocchi, applicati con il restauro eseguito da Filippo Fiscali nel 1889. Interventi tuttavia entrambi perfettamente riusciti. In particolare, la rimozione delle ridipinture ha consentito la riscoperta della luce chiara e dolce di mattinata umbra in cui Benozzo ha immerso queste storie di Francesco, che appaiono come la versione in miniatura, devota e gentile, del modello

petroso e formidabile della Basilica di Assisi. Una versione tutta nello stile del maestro di Benozzo, il Beato Angelico, che trova forse la sua maggiore qualità nelle scene fuori dal vincolo dell'iconografia di Assisi. Ad esempio, l'incontro pochissimo raffigurato tra San Francesco e San Domenico davanti alla Basilica di San Pietro a Roma, ancora vista com'era prima che Bramante, Raffaello, Michelangelo e Maderno la ricostruissero. E soprattutto l'episodio in cui Francesco benedice Montefalco e il suo popolo. Una scena mai storicamente avvenuta, la cui funzione doveva soprattutto essere a gloria del castello di Montefalco e, con lui, di chi commissionò gli affreschi. I nomi lontani di fra Giovanni e fra Marco da Montefalco, di chi diede i soldi, Giovanni Marino di Nicola, e del podestà del Comune: il quale ultimo — *vanitas vanitatum* —, pure se impennacchiato di un gran cappello, oggi non sappiamo più come si chiamasse.

Una domanda per i ministri dei Beni culturali e dei Lavori pubblici. La salvezza miracolosa degli affreschi di Benozzo a Montefalco si deve a una esemplare embricatura di interessi territoriali tra Icr, Regione, Comune di Montefalco, Soprintendenze e competenze specialistiche private: restauratori. Pensano i ministri che, affidando con gare al maggior ribasso sia il restauro di affreschi, sculture e monumenti alle imprese edili, sia ogni altra forma di gestione del patrimonio artistico a gruppi privati — come con i nuovi regolamenti ministeriali si vuole fare — si potranno ottenere gli stessi risultati di una tutela territoriale interdisciplinare e poetica, qual è quella che si è realizzata a Montefalco?

Presentazione 29 giugno, ore 11.00, chiesa auditorio di San Francesco a Montefalco (Spoleto).

TORINO

di Ada Masoero

Se una dote va riconosciuta agli antenati Duchi di Savoia, è certo quella di avere saputo interessare da sempre politiche matrimoniali di primissimo ordine. Aveva iniziato Emanuele Filiberto, alla metà del '500, im-

Restituite al pubblico le sale nobiliari fino a oggi sedi di uffici dell'Università

to sul Po, che riapre ora al pubblico gli appartamenti del piano nobile, in gran parte restaurati e sgomberati dagli uffici e dalle aule della facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, che dell'edificio è da tempo il proprietario.

Le sale ricchissime del primo piano, così volute da Cristina di Francia, hanno ritrovato gli ori e la cromia originaria degli affreschi e degli stucchi (gli arredi mobili sono perduti), grazie agli studi minuziosi condotti da Cristina Mossetti e Maria Carla Visconti delle Soprintendenze artistica e architettonica, guidate da Carla Enrica Spantigati e Bruno Malarà, e da Vera Comoli e Costanza Roggero Bardelli della facoltà di Architettura.

Ma grazie anche al determinante impegno economico della Fondazione Crt, che al Castello del Valentino ha investito sino a oggi 6 miliardi e che nella cerimonia inaugurale ha promesso, per bocca del suo presidente Andrea Com-

ba, di impegnarsi anche nel restauro delle sale restanti (già visitabili) e delle facciate della magnifica Corte d'Onore del Castello del Valentino. Questo, che era nel '500 una tranquilla residenza agreste di proprietà di personaggi vicini alla corte, fu rilevato alla metà del secolo da Emanuele Filiberto e da lui donato a due figli illegittimi, ma al momento delle sue nozze con l'Infanta di Spagna, l'erede Carlo Emanuele I volle per sé quel «delittuosissimo luogo», a un miglio dalle fortificazioni di Torino, e da allora iniziò per il palazzo la stagione più felice.

Palazzo "femminile" per eccellenza (fu sempre di proprietà delle dame di casa Savoia), il Castello del Valentino trovò in Caterina d'Austria prima, poi in Cristina di Francia due committenti generose; specie la seconda che, rimasta vedova nel 1637 e divenuta reggente, vi stabilì la residenza ufficiale, al fianco dell'amato conte Filippo di Agliè, suo primo ministro. Sotto la regia degli architetti di corte Carlo e Amedeo di Castelframente, la *maison de plaisance* fluviale divenne un magnifico palazzo dalle forme francesi, secondo il gusto della Madama Reale, e



Una veduta del Castello del Valentino

gli appartamenti del piano nobile, a partire dal 1633, furono arricchiti da sontuose decorazioni a stucco e ad affresco dai luganesi Isidoro Bianchi e Alessandro Casella. Ai due lati del gran salone centrale, interamente affrescato e affacciato sul Po e sulla vista ancora oggi magnifica della collina tori-

nese, si aprono due appartamenti: a destra quello di Cristina, a sinistra quello del principe ereditario Carlo Emanuele.

Diverso il tono della decorazione, ricco di stucchi dorati il primo, e culminante in un incantevole *boudoir* (il «Gabinetto dei fiori indorato») concepito come un ga-

zebo e ricoperto di magnifici stucchi ora color panna, a motivi vegetali su fondo verde acqua. Qui è stato recuperato anche il pavimento originario in cocciopesto, singolarissimo anche perché un artificio prospettico induce a credere che la stanza si prolunghi nella campagna intorno, oltre le sue misure reali, mentre sono stati ricollocati anche gli otto specchi incorniciati da stucchi che moltiplicavano il gioco illusionistico. Ma non meno superbe sono le sale contigue (in una, bellissima con il bianco e l'oro recuperati, domina il giglio di Francia, caro a Cristina; in un'altra, detta «del Valentino», si vede in un affresco il castello con i giardini alla francese verso il Po, mai realizzati).

Più severo ma non meno belle le decorazioni dell'alta ala, che si conclude nel piccolo e maschio «Gabinetto d'Ercole», di cui ancora si ignora la cromia originale.

Gli appartamenti saranno visitabili gratuitamente nelle mattine del 1°, 8 e 15 luglio (prenotazioni 011655295) e dal 15 agosto al 29 ottobre, nell'ambito di «Rivelazioni Barocche», promosse dalla Società piemontese archeologica e belle arti (prenotazioni dal 10 agosto, 0118177178).