

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 pubblicate 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 soccorci 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 temi, 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 perceptive 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 storificare che aveva avuto un ruo-



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 teorici». In questi cominciò Baxandall si interroga sui problemi dei rapporti tra arte e società e sul come porti avvertendo «come vi fosse qualcosa di sbagliato in qualsiasi cosa che cerci 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 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 ai pittori».

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 modello poteva funzionare? E con che limiti e in che forma?

Come formulare l'incarico e, l'«agenda» di Kahnweiler, guarda 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 gioco 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 té* 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 olanzesi, 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 aiuta 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'è urgente bisogno portato avanti in un libro così pieno di spiegazioni e interpretazioni che difficilmente lo si potrà leggere, come diceva Nietzsche di uno dei suoi libri, senza starnutire».



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'intervento vicino 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 Bassanini 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.

TORINO

E il Valentino si veste di nuovo

di Ada Masoero

Sagli antichi Duchi di Savoia, certo quella di avere saputo interessare da sempre politiche matrimoniali di primissimo ordine. Aveva iniziato Emanuele Filiberto, alla metà del '500, impadronito di Valois; continuò il figlio, Carlo Emanuele I, sposando nientemeno che l'infanta Catarina d'Asburgo, figlia di Filippo II di Spagna, e non fu da meno nemmeno suo figlio, Vittorio Amedeo II, che da Parigi condusse nella minuscola Torino Maria Cristina di Borbone, figlia di Enrico IV e di Maria de' Medici, e sorella di Luigi XIII. Ognuna di esse portava con sé alleanze politiche di gran peso e pingui dotti, ma portava anche il gusto e la cultura delle grandi e ricche corti da cui proveneva. E ognuna, in successione, lasciò il proprio segno in quella che dalla fine del '500 e per tutto il '600 fu la *maison de plaisir* prediletta delle "Madame Reali", il Castello del Valentino affacciato

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 artistiche e architettoniche, guidate da Carla Enrica Spantigati e Bruno Malaro, 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 d'Agliè, suo primo ministro. Sotto le regine degli architetti di corte Carlo e Amedeo di Castelmonte, la *maison de plaisir* fluviale divenne un magnifico palazzo dalle forme francesi, secondo il gusto della Madama Reale, e

gli appartamenti del piano nobile, a partire dal 1633, furono arricchiti da suntuose 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 torinese, 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 dorato») 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 in cocciopesto, singolarissimo anche perché un artificio prospettico induce a credere che la stanza si prolunga nella campagna intorno, oltre le sue misure reali, mentre sono stati ricollocati anche gli otto specchi incorniciati da stucchi che molti anni fa ricoprivano il gioco illusionistico. Ma non meno superbe sono le sale contigue (in una, bellissima con il bianco e l'oro recuperati, per rimediare ai gravi danni strutturali provocati dal terremoto, sia per la necessità di rimuovere la tragedia del terremoto, grazie alla ricopertura di magnifici stucchi ora color panna, a motivi vegetali su fondo verde acqua. Qui è stato recuperato anche il pavimento in cocciopesto, singolarissimo anche perché un artificio prospettico induce a credere che la stanza si prolunga nella campagna intorno, oltre le sue misure reali, mentre sono stati ricollocati anche gli otto specchi incorniciati da stucchi che molti anni fa ricoprivano il gioco illusionistico. Ma non meno superbe sono le sale contigue (in una, bellissima con il bianco e l'oro recuperati, per rimediare ai gravi danni strutturali provocati dal terremoto, sia per la necessità di rimuovere la tragedia del terremoto, grazie alla ricopertura di magnifici stucchi ora color panna, a motivi vegetali su fondo verde acqua. Qui è stato recuperato anche il pavimento in cocciopesto, singolarissimo anche perché un artificio prospettico induce a credere che la stanza si prolunga nella campagna intorno, oltre le sue misure reali, mentre sono stati ricollocati anche gli otto specchi incorniciati da stucchi che molti anni fa ricoprivano il gioco illusionistico. Ma non meno superbe sono le sale contigue (in una, bellissima con il bianco e l'oro recuperati, per rimediare ai gravi danni strutturali provocati dal terremoto, sia per la necessità di rimuovere la tragedia del terremoto, grazie alla ricopertura di magnifici stucchi ora color panna, a motivi vegetali su fondo verde acqua. Qui è stato recuperato anche il pavimento in cocciopesto, singolarissimo anche perché un artificio prospettico induce a credere che la stanza si prolunga nella campagna intorno, oltre le sue misure reali, mentre sono stati ricollocati anche gli otto specchi incorniciati da stucchi che molti anni fa ricoprivano il gioco illusionistico. Ma non meno superbe sono le sale contigue (in una, bellissima con il bianco e l'oro recuperati, per rimediare ai gravi danni strutturali provocati dal terremoto, sia per la necessità di rimuovere la tragedia del terremoto, grazie alla ricopertura di magnifici stucchi ora color panna, a motivi vegetali su fondo verde acqua. Qui è stato recuperato anche il pavimento in cocciopesto, singolarissimo anche perché un artificio prospettico induce a credere che la stanza si prolunga nella campagna intorno, oltre le sue misure reali, mentre sono stati ricollocati anche gli otto specchi incorniciati da stucchi che molti anni fa ricoprivano il gioco illusionistico. Ma non meno superbe sono le sale contigue (in una, bellissima con il bianco e l'oro recuperati, per rimediare ai gravi danni strutturali provocati dal terremoto, sia per la necessità di rimuovere la tragedia del terremoto, grazie alla ricopertura di magnifici stucchi ora color panna, a motivi vegetali su fondo verde acqua. Qui è stato recuperato anche il pavimento in cocciopesto, singolarissimo anche perché un artificio prospettico induce a credere che la stanza si prolunga nella campagna intorno, oltre le sue misure reali, mentre sono stati ricollocati anche gli otto specchi incorniciati da stucchi che molti anni fa ricoprivano il gioco illusionistico. Ma non meno superbe sono le sale contigue (in una, bellissima con il bianco e l'oro recuperati, per rimediare ai gravi danni strutturali provocati dal terremoto, sia per la necessità di rimuovere la tragedia del terremoto, grazie alla ricopertura di magnifici stucchi ora color panna, a motivi vegetali su fondo verde acqua. Qui è stato recuperato anche il pavimento in cocciopesto, singolarissimo anche perché un artificio prospettico induce a credere che la stanza si prolunga nella campagna intorno, oltre le sue misure reali, mentre sono stati ricollocati anche gli otto specchi incorniciati da stucchi che molti anni fa ricoprivano il gioco illusionistico. Ma non meno superbe sono le sale contigue (in una, bellissima con il bianco e l'oro recuperati, per rimediare ai gravi danni strutturali provocati dal terremoto, sia per la necessità di rimuovere la tragedia del terremoto, grazie alla ricopertura di magnifici stucchi ora color panna, a motivi vegetali su fondo verde acqua. Qui è stato recuperato anche il pavimento in cocciopesto, singolarissimo anche perché un artificio prospettico induce a credere che la stanza si prolunga nella campagna intorno, oltre le sue misure reali, mentre sono stati ricollocati anche gli otto specchi incorniciati da stucchi che molti anni fa ricoprivano il gioco illusionistico. Ma non meno superbe sono le sale contigue (in una, bellissima con il bianco e l'oro recuperati, per rimediare ai gravi danni strutturali provocati dal terremoto, sia per la necessità di rimuovere la tragedia del terremoto, grazie alla ricopertura di magnifici stucchi ora color panna, a motivi vegetali su fondo verde acqua. Qui è stato recuperato anche il pavimento in cocciopesto, singolarissimo anche perché un artificio prospettico induce a credere che la stanza si prolunga nella campagna intorno, oltre le sue misure reali, mentre sono stati ricollocati anche gli otto specchi incorniciati da stucchi che molti anni fa ricoprivano il gioco illusionistico. Ma non meno superbe sono le sale contigue (in una, bellissima con il bianco e l'oro recuperati, per rimediare ai gravi danni strutturali provocati dal terremoto, sia per la necessità di rimuovere la tragedia del terremoto, grazie alla ricopertura di