

Andreina Draghi, GLI AFFRESCHI DELL'AULA GOTICA NEL MONASTERO DEI SANTI QUATTRO CORONATI. UNA STORIA RITROVATA, introd. di Francesco Gandolfo, pp. 436, ill. 411, € 75, Skira, Ginevra-Milano 2007

Il 29 ottobre 1999 "Il Venerdì di Repubblica" annunciava per primo il "miracolo romano", ovvero la scoperta di un vasto ciclo pittorico medievale nel monastero dei Santi Quattro Coronati, e con l'avallo dell'allora ministro Melandri ne prometteva la conclusione del restauro e la prossima apertura al pubblico. Questo volume offre le immagini finora inedite dello straordinario complesso, inaugurato dal ministro Rutelli il 5 dicembre 2006: rallegrarsi del "meglio tardi che mai" sarebbe ingeneroso verso l'amministrazione, che patisce un'inaccettabile cronica carenza di fondi, anche in questo caso fra le cause del lento avanzamento dei lavori. Andreina Draghi è la funzionaria che ha gestito il cantiere e qui presenta il grande ciclo, preservato per secoli dalla clausura. Introdotto da Francesco Gandolfo, il programma è minutamente descritto nelle sue componenti, il calendario dei mesi e le stagioni, le arti liberali, i vizi e le virtù, lo zodiaco e le costellazioni, organizzate da ricche decorazioni architettoniche entro il più imponente ambiente monastico. L'impeccabile veste editoriale e il corredo iconografico di ottimo livello fanno familiarizzare con questa enciclopedia medievale illustrata, che, dipinta fra il 1235 e il 1253-54, colma quella che fino a non molti anni fa era ritenuta una lacuna nella continuità storica della pittura romana. Arricchiscono il volume le note di Claudio Novello sull'apparato epigrafico, quelle di Giuseppina Filippi Moretti sulle vicende costruttive della cosiddetta Aula gotica, e soprattutto quelle di Francesca Matera che ha eseguito il restauro. Se non era facile "riunire" un tessuto pittorico interessato da lacune di tipo ed entità diversi, l'osservazione dell'uso in parete di grate di proporzionamento, "sesto", "patroni", sagome e mascherine decorative, nonché la conseguente necessità di un rigoroso progetto su carta, arricchiscono le nostre conoscenze su ordine e modi esecutivi di pitture murali e affreschi medievali.

ALESSIO MONCIATTI

Gilles Sauron, LA PITTURA ALLEGORICA A POMPEI. LO SGUARDO DI CICERONE, ed. orig. 2007, trad. dal francese di Marianna Castracane, pp. 223, € 80, Jaca Book, Milano 2007

Gilles Sauron, professore di archeologia romana alla Sorbona di Parigi, si sofferma sulle fasi iniziali del "secondo stile pompeiano", dall'epoca sillana all'assassinio di

Cesare, ponendo l'accento sul simbolismo ornamentale e i rapporti tra l'arte pubblica e privata dei Romani. L'autore non intende fare un trattato sistematico sul secondo stile, ma rivolge l'attenzione all'analisi delle decorazioni pittoriche delle ville "di P. Fannio Sinistrore" a Boscoreale e "di Poppea" a Oplontis (Torre Annunziata), valutandone il contenuto allegorico e il legame fra il tema delle pitture e il pensiero politico e filosofico dell'élite che le ha commissionate, di cui faceva parte lo stesso Cicerone. Con il preciso ricorso alle fonti scritte e il confronto con altre attestazioni archeologiche, Sauron esamina approfonditamente i soggetti delle pitture parietali in tutte le loro componenti, a volte dimenticando la limitatezza numerica del patrimonio pittorico noto e presumendo di poter interpretare in maniera univoca il pensiero degli antichi attraverso la lettura degli autori, portavoce arbitrari del loro tempo. La ricerca di significati allegorici delle immagini non sembra tener conto del principio di funzionalità importante per i Romani, che affiora invece dall'analisi del contesto architettonico. In conclusione, il procedere analitico di Sauron, che ricorre a esempi puntuali per sostenere le proprie ipotesi, presenta il secondo stile allegorico come un fenomeno generazionale, nato per reazione degli aristocratici ai tragici eventi delle guerre civili.

PAOLA DA PIEVE

Daniel Arasse, IL DETTAGLIO. LA PITTURA VISTA DA VICINO, ed. orig. 1996, trad. dal francese di Aurelio Pino, pp. 412, 18 ill. col., 160 b/n, € 25, Il Saggiatore, Milano 2007

Dove e con che frequenza ricorre il nostro incontro con l'arte? Come possiamo fruire appieno della visione di un'opera d'arte dal vivo? E soprattutto, come osservare un dipinto? Da lontano, se cerchiamo di cogliere l'unità della composizione. Da vicino, inevitabilmente, se vogliamo godere del piacere del dettaglio (e se la collocazione lo consente). Oppure ricorrendo alle numerose immagini prodotte con le più varie tecniche, avvertiti però da Walter Benjamin sul rischio di perdita dell'"aura" dell'opera d'arte. Illustrazioni e tavole, in cui si alternano riproduzioni integrali e parziali di opere comprese tra il XV e XIX secolo, non mancano in questo testo di Daniel Arasse (1944-2003), storico dell'arte francese dedito a studi sul Rinascimento italiano e sulla pittura fiamminga del Seicento. Con l'estrema varietà degli esempi proposti, slegati da un filo cronologico, e la libertà di associazione degli stessi, funzionale allo sviluppo dei temi dibattuti (*Contraddizioni, Dispositivi, Paradossi, Intimità*), l'autore

avvince il lettore specialista, delimitando il campo con definizioni precise, come quella della differenza tra "particolare" e "dettaglio", l'uno più funzionale alla resa della realtà imitata e l'altro piuttosto votato all'autonomia, alla contemplazione specifica, che ci apre al significato più profondo dell'opera. Ritroviamo nel testo la spiegazione del dettaglio scelto per la copertina del libro, la mosca sul costato del *Cristo in pietà* del Museo nazionale di Budapest, e, ormai conquistati dal metodo dell'osservazione minuziosa, non ci sfugge il grossolano lapsus del risvolto di copertina, che attribuisce il dipinto a Giovanni Bellini invece che a Giovanni Santi; scoviamo infine fastidiosi refusi e non ci spieghiamo l'assenza di strumenti quali un indice delle illustrazioni e una presentazione dell'edizione italiana. Sono solo dettagli? Sì, ma a cui non possiamo più rinunciare.

SILVIA SILVESTRI

THOMAS STRUTH, a cura di Mario Codognato, pp. 135, € 35, Mondadori Electa, Napoli 2008

Le prime foto di Thomas Struth, datate tra la fine degli anni settanta e i primi ottanta, non lasciano presagire i grandissimi formati, le narrazioni cosmopolite, la ricercata eleganza di stampa che hanno in seguito reso celebre l'artista. Struth predilige luoghi semplici e collettivi, periferie urbane, caseggiati operai. Si orienta a uno stile impersonale secondo l'insegnamento ricevuto, un bianco e nero funzionale, formati contenuti, perfino intimi. Indaga il vernacolo architettonico contemporaneo che gli è più familiare, quello dei quartieri-dormitorio delle grandi città renane, dell'edilizia popolare socialdemocratica. Lo sguardo non è neutro: rifugge dal lusso e dall'ornamento. Sullo sfondo, dissimulata dall'attitudine documentaria, la sommersa epica sociale della ricostruzione tedesca. L'austerità degli esordi cede a una propensione grandiosa più o meno in corrispondenza con il soggiorno italiano, a Napoli e a Roma, che si rivela determinante per Struth: vertigini archeologiche non mancano di colpirlo mentre osserva Napoli misurandone la complessità urbanistica e cogliendo, negli strati architettonici, nei paesaggi di casa su casa, la compresenza di epoche e civiltà. Le grandi immagini partenopee del 1988-1989 si rivelano "capricci" per temi e scelte compositive: piccole figure segretamente anacoretiche (i "restauratori") posano in spazi antichissimi, immensi e vuoti, o in chiese barocche ornate di ex voto e statue di santi. Il confronto con la pittura si impone insieme a un inedito desiderio di eloquenza. La fotografia del Pantheon affollato di turisti, scattata a Roma nel 1990, è la più

piranesiana della serie italiana: la vastità dell'enorme volta sovrasta le comitive di visitatori, moderni pellegrini, procurando una sottile inquietudine. Nel corso degli anni novanta le narrazioni si fanno globali e Struth scatta non di rado in Asia (ma pure negli Stati Uniti o in Australia). Si sofferma sulle trasformazioni delle città e del paesaggio, sugli enigmi dell'attenzione, sul desiderio edenico suscitato dalla natura. Soggioganti per dimensioni, le immagini confermano lo status di *global player* conseguito dall'artista. A tratti si è però come sfiorati dal sospetto di un'impeccabile routine. Il volume è il catalogo della mostra al MADRE di Napoli (gennaio-aprile 2008).

MICHELE DANTINI

Yves Bonnefoy, IL GRANDE SPAZIO, trad. dal francese di Feliciano Paoli, pp. 128, testo francese a fronte, € 15, Moretti & Vitali, Bergamo 2008

L'espressione francese "Grand Louvre" designa l'ambizioso progetto di ampliamento del museo varato da François Mitterrand nel 1981 e completato nel 1999. Al termine dei lavori, il filosofo Jean Galard, allora direttore dei servizi culturali del Louvre, propose a Yves Bonnefoy di comporre un testo per un film sul museo rinnovato. L'iniziativa, però, si sviluppò in altri modi, e gli scritti elaborati allora sono stati completati soltanto oggi dall'autore; la loro pubblicazione in italiano, con il testo francese a fronte, precede l'imminente edizione francese. Il "grande spazio" del titolo è quindi quello del nuovo Louvre, con le sue innovazioni (la piramide di Yeoh Ming Pei) e le sue permanenze (il palazzo dei re, le collezioni, la *Grande Galerie*). Bonnefoy lo esplora con la sensibilità del poeta e la precisione dello storico dell'arte, trasformando le tappe di una visita in quarantuno brevissimi scritti dalla prosa disincantata e allusiva. In questo percorso, è facile leggere l'esortazione ad affrontare le visite ai musei, luoghi ad alta densità culturale, con la tranquillità di chi vi rimane il tempo necessario e vi torna quando può, senza infliggersi la sofferenza fisica di un'indigestione. Non un trattato di museologia, quindi, ma una galleria poetica condotta con la consapevolezza dello studioso e con la certezza di strappare un sorriso complice al lettore amante dei musei. Nel volumetto è pubblicata anche un'intervista all'autore, condotta da Daniel Borgez, in cui Bonnefoy espone da diversi punti di vista la natura del proprio rapporto con le opere d'arte. Conclude il libro una breve riflessione di Flavio Ermini su alcune pagine del testo di Bonnefoy.

NICOLA PRINETTI

VACCARI DI FRANCO VACCARI. ANTOLOGIA FOTOGRAFICA 1955-2007, a cura di Marco Francioli e Maria Perosino, pp. 112, € 22, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi)

Periodizzabile e segnata da svolte decise, l'attività di Franco Vaccari si pone sotto un'unica stella, riconoscibile e coerente: la tagliente ironia che colpisce, mutate le strategie, i dispositivi, i contesti, l'autorità fotografica; o se si preferisce le retoriche Magnum dell'attimo decisivo, dello scatto ineguagliabile. Sin dagli esordi, con le serie dedicate al popolo domenicale di contadini, operai e segretarie che affolla le rive del Secchia e le balere improvvisate sul Po, Vaccari sceglie di inseguire fotograficamente il margine, il fuori campo, quanto sta in instabile equilibrio tra mondi eterogenei e non gode ancora di cittadinanza o di racconto.

Che cos'è il climax di una fotografia? Come si stabilisce (e chi stabilisce) che qualcosa è climax? Lo sguardo girovago, distratto (Vaccari direbbe "ariostesco") sembra non meno promettente, come pure l'incontro, la scoperta casuale. Certo, accade negli Stati Uniti che giovani

fotografi tra sessanta e primi settanta sperimentino lo scatto seriale ("inconscio ottico") o siano attratti dal "banale quotidiano": ma individuare negli sconosciuti Ed Ruscha o (in seguito) John Baldessari i propri interlocutori, scoprendoli magari in esili volumetti d'artista che hanno attraversato chissà come l'Oceano, è parte dell'originalità di un percorso, della sua necessità poetica e critica.

In occasione della performance *Maschere*, tenuta nel 1969, Vaccari chiede ai visitatori di entrare in una stanza buia e dà loro una maschera che reca impressa l'immagine fotografica di un uomo. Quindi illumina selettivamente questo o quello spettatore (con una pila) e lo ritrae nel gesto istintivo con cui, per difendersi dalla luce improvvisa, questi porta al volto la maschera mostrandosi quale non è. La fotografia è un semplice "specchio" della realtà o una sua distorsione? Quale è il ruolo dei media o degli artisti che impiegano immagini fotografiche nella costruzione del mondo "reale"? Alla Biennale del 1972 dispone una cabina per fototessere all'interno della propria sala, invitando gli spettatori a autoritrarsi: il pubblico diviene coautore. È singolare che il ruolo dell'artista risulti così

tanto socializzato (in modi quasi beuysiani) a poche sale di distanza dalla Seconda soluzione di immortalità di Gino De Dominicis: la diversità degli interventi non potrebbe essere maggiore. L'artista in nero (De Dominicis) lavora sul sistema dell'arte, e a questo rimanda; Vaccari si interessa alla folla anonima dei visitatori. Il passo indietro rispetto al proprio ruolo riflette la consapevolezza circa le implicazioni politiche dello sguardo, l'autorità, l'opportunità, la brutalità dello scatto fotografico. Nascono progetti mirati alla costruzione di un luogo "privato" (oggi diremmo relazionale) all'interno del luogo pubblico riservato all'esposizione: salottini, ambienti lounge, caffè che disattendono la gerarchia di ruoli incoraggiata dal sistema e agita malgrado tout dal narcisismo dell'autore.

Nel catalogo della mostra al Museo cantonale d'arte di Lugano (febbraio-marzo 2008), concepito come progetto autonomo, l'artista dedica a ogni opera una descrizione/ricostruzione (in apparenza) retrospettiva. L'opera esiste (solo) nel racconto; il racconto nell'esperienza e nella memoria.

(M.D.)