

Scultura patriottica

di Barbara Cinelli

MARIO DE MICHELI, *La scultura dell'Ottocento*, UTET, Torino 1992, pp. IV-338, Lit 130.000.

Con generosa coerenza verso la sua esperienza di critico militante, nata negli anni trenta in seno al movimento di "Corrente", e sempre perseguita con impegno al fianco degli artisti, come promotore di raggruppamenti d'avanguardia e fondatore di riviste, Mario De Micheli piuttosto che un manuale da consultare ha scritto un lungo racconto sulla scultura dell'Ottocento, in cui narra di artisti che sono in primo luogo uomini partecipi della storia.

Già nel 1961, scrivendo di Fattori, De Micheli sottolineava la connessione tra la nascita dei movimenti realisti da un lato, le vicende risorgimentali e le lotte democratiche dall'altro, e ricordava pittori e scultori che "alternavano con slancio il fucile agli strumenti del loro lavoro e combattevano e cospiravano per la liberazione del loro paese o per l'affermazione delle loro convinzioni civili e sociali". E così, anche in questa storia della scultura italiana dell'Ottocento le parti più godibili sono quelle in cui l'autore trova un'istintiva coincidenza tra le proprie posizioni ideologiche, laiche e patriottiche, e il tema libertario della scultura risorgimentale; sia che descriva un monumento simbolo come quello eretto in ricordo delle Cinque Giornate milanesi, dove la disinvoltura del racconto, vivacizzato dagli aneddoti sulle stravaganze dell'artista scapigliato, si fa metafora del linguaggio verista delle figure allegoriche; sia che ricostruisca l'attività di artisti come Panichi e Pagliaccetti, ancora poco noti, ma i cui esiti appaiono garantiti da un acceso e coinvolgente patriottismo. La scelta di privilegiare una linea "democratica" all'interno della scultura dell'Ottocento è comunque una via per accantonare i problemi inevitabilmente connessi con la redazione di un manuale, la cui struttura impone limiti ben precisi.

La scansione tematica ormai codificata in neoclassicismo, naturalismo, realismo, verismo e simbolismo, comporta la pesante ipotesi di astratti sistemi teorici, mentre una partizione cronologica che, in un rispetto maggiore per la geografia storica, cerchi una coincidenza con gli eventi politici e le fisionomie nazionali, rischia di parcellizzare le biografie degli artisti più longevi, e soprattutto di trascurare l'incidenza dei rapporti internazionali, dell'attività dei collezionisti, delle occasioni espositive. Il libro del Janson, pubblicato da ormai dieci anni, ma progettato nel 1979, è un buon esempio di come siano praticamente insostenibili, nel corso della stesura di un manuale, ottime dichiarazioni programmatiche, peraltro già applicate dall'autore in numerosi contributi specifici. L'introduzione affrontava nodi problematici salienti, quali l'importanza delle tecniche, la storia delle istituzioni didattiche e espositive, i condizionamenti economici, i vincoli posti dal gusto dei committenti, il ruolo delle collezioni di sculture antiche, ma nell'organizzazione dei materiali operava poi in base a criteri essenzialmente pragmatici: scegliere opere note e prive di particolari problemi interpretativi, montarle come una sequenza di diapositive ricorrendo spesso all'espedito della "contrapposizione" di sicura efficacia didattica, descriverle con linguaggio scivo di riferimenti a etichette stilistiche e compromissioni con pregiudizi teorici, ma sempre comunque attento sia ai caratteri formali dell'opera, che alla psicologia dell'osservatore.

La scelta ideologica consente invece a Mario De Micheli di alternare con

disinvoltura lo schema cronologico a quello biografico o tematico, poiché il riferimento portante è quello di un operare dell'artista all'interno della Storia.

L'assenza di una rigida partizione cronologica è d'altro canto imposta dal ritmo narrativo che contraddistingue la scrittura dell'autore, il quale, significativamente, nella breve introduzione, parla di "capitoli", i quali possono costituire "una ricca e circostanziata storia d'insieme", da contrap-

rende al contempo responsabile di un silenzio assoluto su quelli che sono stati definiti, in una rivisitazione degli obiettivi e delle possibilità della storia sociale dell'arte, i momenti "della distribuzione" (accademie, esposizioni, testimonianze), e "della recezione" (committenti, pubblico, collezioni).

Ad esempio, numerose opere che risalgono agli anni intorno al '50 condividono una chiara dipendenza, nell'iconografia, dalle pose che i modelli assumevano durante le esercitazioni accademiche di studio di nudo; ebbene questa dipendenza non viene rilevata per privilegiare una lettura contenutistica in senso patriottico (*Spartaco* del Vela, *Audace* dello Strazza, *Davide* del Magni) o naturali-

ni, legata, per tutto il territorio nazionale, dalla Lombardia alla Campania, a questioni di mercato più che a istanze di rinnovamento linguistico. Anche la scelta di analizzare la storia della scultura in assoluta indipendenza dalla storia della pittura esula da una concezione della storia figurativa che sia soprattutto storia del complicato intrecciarsi di testimonianze multiple, piuttosto che una ricerca di valori permanenti e immutabili quali garanzie dei risultati artistici.

Certo una forte accentuazione della separazione tra le due arti è stata volutamente posta in essere anche dagli studiosi della scultura. Janson riconosceva in questa esasperazione una sorta di antidoto indispensabile contro la

umbri. E Tenerani è solo una delle tante tessere per ricomporre la storia ancora nebulosa della scultura ottocentesca dopo il mito di Canova, la cui scomparsa segna il passaggio a un predominio del codice pittorico, dal quale gli scultori sapranno trarre suggerimenti per ricerche profondamente innovative, come testimoniano le opere di Vincenzo Vela. E forse questo uno degli artisti maggiormente sacrificati dal metodo hauseriano di De Micheli. Fra le sue opere almeno due sarebbero assai significative per gli scambi con quello che si è definito codice pittorico: *La preghiera del mattino*, citata senza riproduzione, che rimanda al romanticismo storico di Hayez, e il gruppo con *Le due Regine*, per la chiesa della Consolata a Torino, dove un neovenetismo carico di sensualità materica corrisponde alle ricerche contemporanee di Enrico Gamba e di certa pittura francese, trascurato forse perché il tema fortemente connotato di lealismo sabauda, per di più in un'accezione di devozione femminile, difficilmente poteva collegarsi all'immagine dell'artista laico e rivoluzionario. Scorrendo le pagine del De Micheli, di fronte alle illustrazioni di cui si apprezzano la qualità e le scelte non usuali rispetto a precedenti repertori, la tentazione è quella di immaginare piccoli submanuali dedicati a temi specifici della scultura nell'Ottocento: i generi, le esposizioni ovvero il pubblico della scultura, e, perché no?, contro ogni abusata separazione, una storia della pittura nella scultura, quasi come sfida per rivendicare a quest'arte un ormai innegabile diritto di cittadinanza nella storia figurativa dell'Ottocento.

Feltrinelli

RICHARD J. BERNSTEIN LA NUOVA COSTELLAZIONE

Gli orizzonti etico-politici del moderno/postmoderno

La filosofia di queste pagine è la filosofia dell'età del crollo del Muro: del Muro di pietre della recente storia politica e dei molti Muri di pregiudizi della storia intellettuale del nostro secolo. Un autorevole traduttore e interprete tra correnti di pensiero - teoria critica, fenomenologia, postempirismo, ermeneutica, neoaristotelismo - affronta, risponde e domanda ai postmoderni.

RUDOLF ARNHEIM PER LA SALVEZZA DELL'ARTE

Ventisei saggi

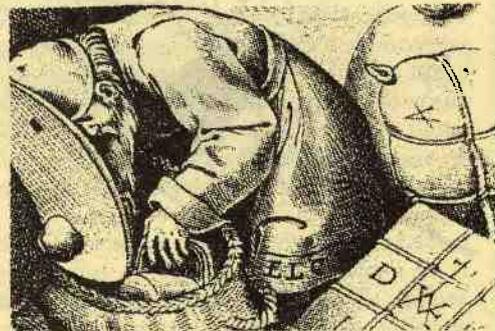
Psicologo, maestro e fondatore degli studi di psicologia in campo artistico, Arnheim ritrova un'antica vocazione didattica e ci conduce a riascoltare e vedere le opere dei grandi maestri, ma anche dei bambini, lasciando a esse, a conclusione di un complesso percorso critico e intellettuale, il compito di mostrare i motivi, la funzione e la grandezza della loro esistenza.

MARCELLO CINI UN PARADISO PERDUTO

Dall'universo delle leggi naturali al mondo dei processi evolutivi

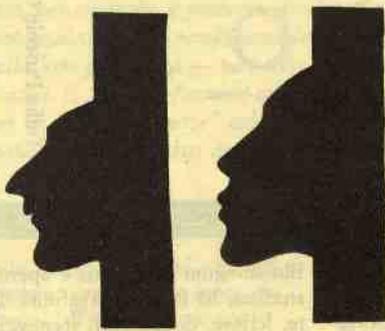
"Vent'anni dopo *L'ape e l'architetto*, Marcello Cini torna ad accusare chi ancora crede nella neutralità della scienza (...) con un occhio più attento ai rivolgimenti che questi ultimi decenni hanno portato all'interno della stessa impresa scientifica, e al loro significato conoscitivo e sociale."

Franco Pratico, "la Repubblica"



FRANCO RELLA LE SOGLIE DELL'OMBRA. RIFLESSIONI SUL MISTERO

Un libro che affonda le sue radici nella tradizione dell'Occidente, e al tempo stesso si pone di fronte all'attualità più drammatica, alle laceranti contraddizioni dentro le quali oggi viviamo. Bene e male, speranza e disperazione, luce e tenebra: l'avventura del pensiero si presenta davvero come l'avventura stessa dell'uomo di fronte alle domande radicali che ne definiscono il destino.



porre a "scarne sillogi", disinteressate, potremmo aggiungere, ai valori ideali e permanenti del linguaggio dell'arte, che invece occupano, nella metodologia hauseriana dell'autore, una posizione nettamente predominante. La matrice hauseriana, la cui derivazione è palmare nel brano sul neoclassicismo, dove dal critico tedesco, in aperta contraddizione con le tesi più recenti del Rosemblum, è mutuata la distinzione tra un neoclassicismo archeologico e un neoclassicismo rivoluzionario, sollecita un'attenta analisi della produzione di sculture ottocentesche per le quali si cercano, in un progetto di interpretazione globale, possibili referenti paralleli nella storia delle idee. Ma quella matrice si

stica (*Ismaele* dello Strazza, *Abele* del Dupré). Ma i due elementi, ben lungi dall'escludersi a vicenda, potrebbero, in una considerazione incrociata, offrire utili spunti di riflessione per individuare uno dei problemi fondamentali nella storia della scultura ottocentesca: la necessità di convertire il linguaggio dell'Accademia sul piano di una comunicazione immediata di contenuti "moderni" per corrispondere alle richieste di un nuovo pubblico.

Più avanti, negli anni settanta e ottanta, solo un'accurata ricostruzione della storia delle esposizioni, nazionali e internazionali, ormai divenute cardine del sistema artistico, potrebbe chiarire la fortuna di alcuni generi, come le piccole terrecotte e le figure femmi-

"sindrome della pittura". Ma è pur vero che alla lunga questa scelta si rivela un cavallo di Troia, perché impedisce di scoprire quanto in realtà sia stato intenso, di volta in volta proficuo o problematico, lo scontro e l'incontro di pittori e scultori. La *Deposizione* di Tenerani, ad esempio, rivela negli straordinari dettagli quali le capigliature, gli abiti, le calzature di Nicodemo (dettagli del resto valorizzati proprio dalla bella riproduzione a piena pagina), la dipendenza da affreschi e tavole di quei primitivi, che da due decenni anche gli artisti nazareni studiavano e copiavano, dal vero o dalle incisioni che circolavano ampiamente: Benozzo Gozzoli, il Perugino, il giovane Raffaello e i devoti pittori

Gli occhi dello storico

di Francesco Abbate

JACOB BURCKHARDT, *L'arte italiana del Rinascimento. Pittura. I generi*, a cura di Maurizio Ghelardi, Marsilio, Venezia 1993, Lit 48.000.

"L'arte secondo i compiti, tale è il mio lascito"; oppure "un libro avrei voluto scrivere volentieri: Il compito dell'arte". Più volte Jacob Burckhardt ha espresso le sue idee sull'arte e sul tipo di storia dell'arte che aveva in mente, volta appunto a studiare la produzione figurativa non come un susseguirsi di ricerche formali ma come il risultato di intenti ben determinati. Non fine a se stessa, ma con scopi precisi da perseguire.

Il progetto di un "grande lavoro" sul Rinascimento, capace di "fondere storia della cultura e storia dell'arte" occuperà i pensieri e gli studi di Burckhardt per più di un trentennio, fino alla morte. Di questi pensieri e di questi studi la *Civiltà del Rinascimento in Italia* (pubblicata nel 1860) sarà il frutto più noto, anche se l'autore non se ne riterrà completamente soddisfatto, giudicandolo come "una pianta cresciuta selvaggiamente". Un risultato, dunque, lontano da quella compiuta e organica trattazione dell'età del Rinascimento che Burckhardt aveva in mente e a cui aspirava. Una trattazione che mettesse compiutamente in luce — per citare una celebre definizione data dallo stesso storico basilese in una lettera a Massimiliano II di Baviera — ciò che il Rinascimento rappresentava per lui: "madre e padre dell'uomo moderno, nel pensiero e nella sensibilità, come nella costituzione delle forme".

Maurizio Ghelardi ha efficacemente mostrato, nei suoi studi burckhardtiani, come il progetto rinascimentale dello storico basilese fosse un "complesso mosaico... continuato a ritaglia-