Spettacolo Cultura

«I quadri vanno studiati nei minimi dettagli, solo così è possibile leggerli». Ecco come André Chastel, il più grande storico dell'arte francese, spiega il suo metodo di lavoro quasi da «medico legale»

Lo scienziato dell'arte

È stata presentata a Mantova, nell'incantevole scenario della Sala dei Cavalli di Palazzo Te, una nuova rivista semestrale, «Quaderni di Palazzo Te» diretta da Licisco Magagnato, dedicata allo studio dell'arte manierista e in particolare alla figura di Giulio Romano, pittore e architetto allievo di Raffaello, progettista e decoratore del palazzo, «regista» delle più spettacolari imprese artistiche mantovane nel secondo quarto del Cinquecento. Il primo fascicolo della rivista riserba una piacevole sorpresa: la prima traduzione italiana degli ormai storici articoli su «l'opera di Giulio Romano», scritti da Ernst Gombrich nel 1934-35. Proprio Gombrich è stato l'ospite d'onore, assieme ad altri illustri studiosi tra cui André Chastel e Howard Burns, della presentazione durante la quale sono state illustrate le numerose iniziative che fervono attorno a Palazzo Te, fondato nel 1525-1535 come teatro paradisiaco per gli ozi di Federico Gonzaga e ora sede prestigiosa del Museo Civico. Proseguono infatti i restauri dell'involucro murario e degli affreschi, la cui conclusione è prevista per il 1987, in concomitanza con una grande mostra su *Giulio Romano che sarà* organizzata da un nascituro Centro Internazionale di Studi intitolato all'artista.

Abbiamo approfittato della presenza a Mantova di André Chastel, il più illustre storico dell'arte francese, autore di numerosi libri tradotti in italiano — «Arte e Umanesimo a Firenze» (1964), «La grande officina» (1966), «Storia dell'arte italiana» (1983), «Il sacco di Roma. 1527» (1983) — per discutere con lui alcuni aspetti della sua attività, discostandoci dalle celebrazioni mantovane di cui parleremo più diffusamente in futuro, quando i progetti presentati saranno, come si auspica, realizzati.

Professor Chastel, schematizzando molto potremmo dividere gli scrittori d'arte tra «caldi» e «freddi»: i primi, coloro che cercano di trasmettere al lettore l'emozione estetica suscitata dall'opera, che impiegano un equivalente verbale del linguaggio visuale; i secondi, invece, «medici legali» che usano l'opera come un documento da dissezionare, alla ricerca del contesto storico in cui nacque, del pensiero filosofico o religioso ch'essa esprime. Lei rientra senz'altro nella seconda categoria. Per scelta metodologica o per temperamento?

«Per l'uno e l'altro motivo. Ma porrei la questione in termini diversi, per riportare un problema che ho dovuto risolvere molti anni fa. In Francia ha sempre dominato un interesse di tipo letterario, non scientifico, verso le opere d'arte: Baudelaire scrisse d'arte, o Proust. Ma un descrizione letteraria presenta gravi pericoli. Gli scritti di Romain Rolland su Michelangelo sono insopportabili: non descrive un fatto, non racconta nulla di preciso; lo esalta e basta. Ho dovuto reagire a questa attitudine, puntando in due direzioni: verso la storiografia italiana, fondata sulla discussione attributiva (e ricordo il nome di Roberto Longhi), e verso il metodo iconologico diffuso dall'Istituto Warburg di Londra. Seguire una soltanto di queste strade sarebbe insufficiente: bisogna unirle, o meglio superarle. Ho condotto una lotta su due fronti, traendo dunque da entrambi un atteggiamento "freddo" verso l'opera d'arte e relegando la letteratura al solo ambito della scrittura, che fosse precisa, riccamente aggettivata. Il mio metodo, ho visto poi, piaceva al pubblico e rispondeva ai bisogni delle nuove generazioni».

In verità nei suoi scritti lei appare molto iconologo e poco attribuzionista...

«Dipende: "Arte e Umanesimo" è senz'altro poco longhiana. Ma da Longhi ho appreso soprattutto l'idea che le opere d'arte possono essere riunite in serie, fondate sullo stile, che esse stesse stabiliscono, magari non altrimenti documentate. Si può così costruire una storia dei fatti visivi, come ho tentato nella "Grande Officina" e nella "Storia dell'arte italiana"».

Lei, francese, si è sempre occupato della storia dell'arte italiana. Quando è stato stipulato questo matrimonio tra Chastel e l'Italia?

«A diciotto anni, nel 1930, fui molto colpito da una mostra di Delacroix. Capii che esiste un linguaggio dell'arte basato sulla coerenza delle forme e dei colori, diverso da quello verbale. Decisi di studiare quel linguaggio — e lo sto facendo ancora oggi —. Ero però un contestatore. Non mi piaceva la cultura francese di allora che infatti, pur vantando alcuni grandissimi scrittori come Valery o Gide, attraversava un momento pessimo. Pensai di evadere. Non ero un parigino, vivevo nel Sud della Francia: mi dedicai alla cultura meridionale, dunque all'Italia. Andai a Firenze. Perché? Non saprei dirlo: forse m'interessava la qualità intellettuale dell'arte fiorentina. A Firenze conobbi tanta gente, tra cui Bernard Berenson ed Eugenio Montale che lavorava allora al Gabinetto Vieusseux. Poi, finita la mia prima ricognizione fiorentina, andai a studiare l'arte veneziana, completamente diversa. Capii fin da allora che non si può dare una definizione unitaria e semplicistica dell'arte italiana, in cui convivono mondi diversi e antagonisti. L'Italia è un territorio in cui muoversi scoprendo sempre cose nuove, espressioni locali, piccoli paesi, ciascuno col suo dialetto».

Quello che accomuna i suoi diversi studi, anche se di diverso argomento, mi pare che sia un gusto, sempre presente, di ripercorrere i momenti «aurei» dell'arte italiana — il secondo Quattrocento fiorentino o il primo Cinquecento romano — alla ricerca di sintomi di crisi o di tensioni che si muovevano sotto una crosta sottile, apparentemente serena e ideale; il gusto insomma d'incrinare lo spensierato specchio della civiltà italiana costruito da Burckhardt. Cosa ne pensa?

«È proprio questo il punto. Considerì che Nietzsche fu allievo di Burckhardt: proprio in quel momento, nel passaggio dal maestro all'allievo, io vedo la nascita della cultura moderna. Fino all'età di vent'anni ho creduto in Burckhardt, nella sua visione semplificata, facile e innata dell'armonia. Poi ho imparato da Nietzsche che l'armonia è un'ardua conquista e nasconde sempre un dramma; che una serena bellezza risulta sempre dal superamento di un conflitto. Ma le tensioni sono sempre in agguato; l'incanto è insidiato. Così ho voluto spiegare perché il laico Umanesimo fiorentino si conclude con l'incredibile successo del profeta Savonarola che a sua volta, nel giro di due anni, viene distrutto. Ho visto che già in precedenza la cultura fiorentina era percorsa dai temi della tristezza, della malinconia, dell'angoscia. E ho voluto dimostrare che le grandi creazioni non sono mai il risultato di impulsi incontrollati, ma della volontà cosciente di comporre un conflitto».

l'Professor Chastel, si dice solitamente che in Francia il patrimonio artistico e ben amministrato, ma poco studiato. In Italia, invece, mal amministrato e tanto studiato. Pullulano libri e riviste, mostre e convegni, ma anche furti e vandalismi sono all'ordine del giorno. Come giudica la situazione un autorevole osservatore estero delle cose italiane?

«Girando in Italia ormai da cinquant'anni non ho potuto non vedere i guasti del patrimonio, del paesaggio, prodotti dallo sviluppo economico, soprattutto tra il 1955 e il 1970: costruzioni sbagliate, vendite abusive, proprio in anni in cui gli studi storico-artistici erano in grande fioritura. Al confronto tra Italia e Francia da lei citato bisogna però aggiungere una correzione. Per ragioni storiche l'Italia è divisa in province e la cultura artistica è vissuta localmente dai cittadini ben più che in Francia, perché la la deprovincializzazione è stata troppo forte. Dunque in Italia la passione e la coscienza formano una rete posta a protezione dei monumenti del passato, la migliore che ci sia».

Lei è ottimista, professor Chastel, perché si vede ad Agrigento come i siti d'arte, più che da reti protettive, siano circondati dall'abbraccio soffocante di costruzioni deturpanti. In assenza dei dovuti controlli, non sempre lo spontaneismo del «sommerso» dà buoni frutti...

«Vede, nell'Ottocento si aveva una visione totalizzante dello Stato. Oggi abbiamo capito che lo Stato ha le sue debolezze, che non può arrivare ovunque. Se è così, l'Italia sta meglio di altre nazioni, perché la debolezza statale è compensata da una coscienza spontanea e vissuta, reale».

A proposito dei mali d'Italia, il suo ultimo libro è centrato proprio su un evento catastrofico, il Sacco di Roma del 1527. È un libro insolito, con molta storia e poca storia dell'arte, e forse, me lo permetta, meno ricco dei suoi precedenti...

«È il prodotto di un "nuovo" Chastel. Ho voluto dare una dimostrazione agli storici e agli storici dell'arte, dicendo ai secondi che non si può capire il linguaggio visuale senza situarlo in un contesto più ampio, ai primi che non si comprende il passato se non si guarda anche alle immagini. Ho giocato su due tavoli, ma non sono piaciuto a tutti, soprattutto tra gli storici. Forse dipende dal fatto che il libro è una raccolta di conferenze, dunque presenta la materia in modo asciutto e semplificato; forse dovevo rielaborare maggiormente il testo. In ogni modo volevo dare la dimostrazione di una storia totale e continuo a pensare che l'intenzione era giusta».

Nello Forti Grazzini

Pellegrinaggio ad un santuario sui monti calabresi

«La critica della criminalità si trasforma nella critica dell'economia, della politica, dello Stato». Così diceva Mariano Meligrana, l'antropologo calabrese recentemente scomparso, al quale è stato dedicato un convegno

Alle origini della mafia

«La storia della mafia appartiene più alla storia politica del Mezzogiorno che a quella della criminalità. Non solo nel senso diffuso, che la criminalità rinvia anche a un substrato politico-economico, ma nel senso, più radicale, che la critica della «criminalità» (che, nella ipotesi della pluralità degli ordinamenti giuridici, è tale solo convenzionalmente e relativamente) si trasforma nella critica dell'economia, della politica, dello Stato».

Così affermava Mariano Meligrana — l'antropologo calabrese scomparso nel 1982, qualche giorno prima che a *Il ponte di San Giacomo* (Milano, Rizzoli), di cui era coautore, venisse assegnato il Premio Viareggio per la saggistica — in uno dei suoi densi studi che costituiscono contributi essenziali per chi voglia accostarsi alla realtà del Mezzogiorno per comprenderla, nelle sue articolazioni, nelle sue contraddizioni, nel suo retroterra storico e culturale.

Particolarmente oggi che la mafia dispiega clamorosamente tutta la sua carica distruttiva, che nella società meridionale si consumano processi di ulteriore disgregazione ed emarginazione, rivolgersi alle analisi demoantropologiche di Meligrana (relative alla mafia come al «colonialismo turistico», all'ideologia della morte nella società contadina del Sud, alla religiosità che pervade, con marcata connotazione sociale, tante manifestazioni della cultura tradizionale delle classi subalterne) significa, tra l'altro, acquisire strumenti e modalità essenziali per la comprensione e, quindi, anche per l'azione politica.

Importante anche sul piano politico-culturale, dunque, oltre che su quello più rigorosamente scientifico, l'iniziativa della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università della Calabria che, in collaborazione con il Comune di Parghelia, ha organizzato un convegno su «La figura e l'opera di Mariano Meligrana», che si è svolto nei giorni scorsi a Parghelia ed a Tropea. Tra i compiti essenziali di tale Università, come ha sottolineato il Rettore prof. Pietro Bucci nel saluto di apertura, è quello di rapportarsi ai fermenti ed alle istanze critiche presenti nella società calabrese dando ad essi un supporto scientifico; concetto che è stato ripreso ed approfondito dal Preside della Facoltà di lettere e filosofia, che ha ribadito come la Facoltà intenda ripercorrere criticamente i nodi essenziali della società calabrese e della sua cultura, per contribuire alla collocazione storico-critica dell'opera di quanti ne investigarono con lucidità e rigore i tratti estremamente articolati e complessi.

E l'opera di Mariano Meligrana rappresenta, indubbiamente, per puntualità ed acquisizioni scientifiche, per innovazioni metodologiche, per la qualità stessa della ricerca una delle espressioni più alte e significative della cultura del Mezzogiorno.

I diversi aspetti di tale complessa opera — Meligrana fu intellettuale ed antropologo rigoroso, ma anche poeta e filosofo, come ha sottolineato Armando Catemario — sono stati oggetto delle relazioni di numerosi studiosi convenuti dal C.N.R.S. di Parigi come dalle Università di Torino, Roma, Firenze, Perugia, Cassino, Salerno, Lecce, della Calabria, Messina, Palermo, Catania.

Dalle relazioni di Antonino Buttitta, Mario Alcaro, Rocco Brienza, Sonia Giusti, Carlo Augieri sono emersi il rifiuto da parte di Mariano Meligrana di qualsiasi forma di schematismo ideologico, il suo contributo determinante nel delineare la filosofia contadina della morte e come egli abbia elaborato — nel solco del pensiero di Platone, ma con precisa consapevolezza dei più importanti esiti del pensiero contemporaneo — una dialettica della «diversità», ossia tale da unificare i soggetti storici e sociali. I problemi dei rapporti tra intellettuali e popolo, cultura e politica, Stato e società civile, costituirono i temi centrali di una riflessione intensa quanto appassionata e ricca di risultati.

Se le relazioni di Aurora Milillo e di Cecilia Gatto Trocchi hanno posto in risalto la carica problematica delle indagini di Meligrana sullo spazio onirico, luogo culturalmente deputato per l'apparizione dei morti, quelle di Amedeo Cottino, Tullio Seppilli, Maria Elisa Brischetto Di Stefano, Nello Zagnoli hanno mostrato efficacemente la carica innovatrice dei lavori antropologico-giuridici dello studioso calabrese, come i risultati da essi raggiunti possano essere confermati da ricerche in altre aree, quali quelle piemontese ed umbra, e come rappresentino un contributo determinante per la rifondazione dell'etnologia giuridica in Italia.

L'utilizzazione critica dei dati demologici tradizionali, l'analisi di aspetti e momenti significativi della storia della cultura, le ricerche su determinati tratti della cultura folklorica o su figure in essa centrali, quali quella del Cristo, le osservazioni sulla diaspora meridionale costituita dall'emigrazione che caratterizzano l'opera di Meligrana, sono state oggetto delle dense relazioni di Aurelio Rigoli, Anna Maria Amitrano Savarese, Ottavio Cavalcanti, Angelo M. De Spirito, Alessandro Alimenti, Cesare Pitto, che hanno arricchito il quadro di questo convegno teso a delineare una vicenda intellettuale estremamente ricca ed articolata.

Vicenda intellettuale densa di significati, come densa di significati e modello critico è la vicenda esistenziale di cui la prima costitutiva parte organica.

Armando Catemario ha ricostruito con vigore e partecipazione i tratti della problematica esistenziale di Mariano Meligrana, la cui personalità religiosa è stata inserita da Arnaldo Nesti nel quadro della crisi del cattolicesimo post-conciliare italiano, ed è una profonda tensione etica aliena da integralismi e da chiusure convenzionali, che spinge Meligrana all'impegno politico, profondamente democratico e meridionalista, di cui la partecipazione, con nette posizioni di sinistra, alla vita democratica della sua Parghelia e alle iniziative politico-culturali di «Quaderni calabresi», partecipazione ricostruita da Francesco Tassoni, è significativa testimonianza.

Vicenda intellettuale ed esistenziale, si è detto; e l'essere sempre fusi in Mariano Meligrana, rigore teorico, lucidità di attenzione, volontà di ascolto e di partecipazione, lealtà assoluta, solidarietà danno un taglio particolare e una qualità alla sua ricerca, profondamente libera e partecipe, come, con diversità di accenti, ma con uguale rigore analitico disponibile a suggestioni letterarie, hanno posto in risalto, con vibranti relazioni, Domenico Scafoglio, Vito Teti, Francesco Faeta, Maria Minucuci.

Meligrana, con i suoi scritti e con la sua vita si è continuamente posto come tensione a un dover essere continuamente ricercato e mai racchiuso in un presuntuoso orgoglio di possesso, telos che invera l'esistenza sottraendola alla banalità, all'inautenticità, al rumore.

In questa dimensione la libertà è «recupero del tempo». Mariano Meligrana è stato, in questa accezione, uomo profondamente libero.

E se, come io ritengo, la verità è essenzialmente ricerca della verità, la vita di Mariano Meligrana — la sua «opera» può essere letta come testimonianza verità, come itinerario. Si tratta di un itinerario-incontro «infinitamente rinnovabile» — nella consapevolezza che è sempre possibile la perdita' — un itinerario-incontro «della vita e della verità» — della vita come verità che s'incarna — della verità come vita che si chiarifica in un telos infinito.

Quel dialogo che Mariano Meligrana ha intrecciato con noi e che continua anche se la vita si è dissolta nella verità, nella verità della morte, della memoria.

Luigi M. Lombardi Satriani

Per un caso la TV ha trasmesso il film diventato così attuale

Quando Welles raccontò il primo falso di Modì

Seduto a un tavolo, con un foglio bianco davanti, in pochi minuti traccia un disegno di Modigliani, una Cariatide, quando lo ha finito intinge un dito nella tazzina che ha accanto e macchia di caffè la carta. «Così gli dò un tocco in più. Queste macchie rendono l'atmosfera e il sapore di Modì seduto al caffè intento a disegnare».

Non siamo a Parigi negli Anni Dieci ma a Ibiza negli Anni Settanta. Il disegnatore che abbiamo veduto al lavoro si chiama Elmir de Hory, è ungherese ed è il protagonista del film di Orson Welles F for fake, trasmesso giovedì scorso da Rai tre. Elmir de Hory è stato il più grande falsario del ventesimo secolo, dalle sue mani sono sbocciati Picasso, Matisse, Monet come conigli dal cilindro di un prestigiatore. Ma il suo preferito resta Modì. «Perché è vissuto poco, non ha avuto molto tempo per dipingere. Continuo la sua opera, non ci vedo nulla di male» spiega Elmir a Welles. «Quando ero al verde facevo un disegno di Modì e lo portavo a un grosso mercante di Beverly Hills. Non me ne ha mai rifiutato uno».

F come falso è stato proiettato dalla Rai casualmente proprio nei giorni in cui infuria il caso Modigliani: la falsa testa scolpita (pare) da un gruppo di ragazzi livornesi e che molti esperti avevano attribuito senza dubbi al maestro dei colli lunghi. Ma non ci si deve stupire certo delle coincidenze in questa storia. Non è la prima e non sarà l'ultima. Jeanne, la figlia di Modigliani, è morta pochi giorni dopo il ritrovamento delle contestate teste di Livorno. Non ha avuto il tempo di vederle, fossero o non fossero del padre. Non meravigliarsi di nulla: i francesi chiamavano Modigliani Modì che suona come maudit, maledetto. Tra tisi, morte in giovane età e scandali postumi tutto si svolge all'insegna della maledizione.

La «banda» dei tre ragazzi (poi quattro, ora dicono sei) ha agito per goliardia e si è poi trovata in una storia molto più grande, all'ombra di faide tra storici d'arte. Ma Welles nel suo film sulla menzogna alza ancora di più la posta e ricorda una frase di Picasso: «Posso dipingere un Picasso falso al pari di chiunque». Dietro queste parole si profila un colossale imbroglio. E de Hory rincara la dose. «Se appendi i miei quadri in un museo accanto agli altri dipinti — dice il maestro ungherese — diventano veri anche loro».

Esistono Rembrandt di de Hory ammirati e riveriti in tutto il mondo. «Possiamo bruciare capolavori del genere solo perché non li ha fatti Rembrandt?» si chiede Welles. In fin dei conti si tratta solo di una questione di firma. Visto sullo sfondo dei secoli solo una piccola vanità (vanità d'artista ma anche di critico). «Forse il nome di un uomo non è poi così importante — dice il regista —. La cattedrale di Chartres non è firmata. Quello che facciamo nella pietra, sulla tela o sulla carta non sopravvive a qualche millennio. Poi la guerra o la cenere del tempo lo porta via». De Hory, uomo senza vanità, ha scelto per sé la parte del fantasma, del pittore senza firma (o con troppe che è lo stesso). «Ho vissuto di falso in falso e spesso mi hanno pagato un dipinto falso con un assegno a vuoto» dice alla fine del film e aggiunge: «l'unica cosa sicuramente vera che ho conosciuto è stata la prigione».

Antonio D'Orrico