

«LA DISCESA AL LIMBO»
A MANTOVA. SOLO PER 2 GIORNI
La *Discesa al Limbo* di Andrea Mantegna (1430-1506), uno dei pochi capolavori del Rinascimento ancora in mani private (un collezionista americano), torna per due giorni a Mantova, in mostra al Museo Diocesano Francesco Gonzaga, prima di andare in asta da Sotheby's a New York il 23 gennaio (stima di 30 milioni di dollari). Il museo mantovano accoglie la tavola oggi e domani. Il soggetto del capolavoro è abbastanza raro nella storia della pittura occidentale, e nella sua opera Mantegna mostra Cristo di spalle, con il viso rivolto in basso nell'atto di accogliere un canuto e barbuto profeta che scende dal Limbo.

qui New York

LA GUERRA NON È UN BEL CLIC: IL RITORNO DI SUSAN SONTAG

Valeria Viganò

Quando Margaret Bourke-White arrivò a Buchenwald con il Generale Patton per fotografare i sopravvissuti del campo nazista disse: «La macchina fotografica era quasi un sollievo perché interrompeva una sottile barriera tra me stessa e l'orrore che avevo di fronte». Da qui, credo, comincia la riflessione che coinvolge il nostro rapporto con le immagini violente della tragedia legata alla guerra. Un rapporto iniziato soprattutto con le immagini della guerra civile spagnola e continuato in modo sempre più esasperato per tutte le guerre successive. I media, giornalisti e televisioni, di *No man's land*, film che ha vinto inaspettatamente l'Oscar per il migliore film straniero, mostrano la loro faccia truce di cacciatori di inquadrature shock senza alcuna considerazione umana né rispetto per ciò che sta avvenendo.

Di ogni conflitto, di ogni attentato, di ogni morto abbiamo la documentazione completa. Dal Vietnam al Kuwait, dalla guerra di Israele del 1967 fino all'Afghanistan. Ora, Susan Sontag riflette sul *New Yorker* proprio sul vincolo tra rivoluzione mediatica e guerra, a quasi trent'anni dal suo *On Photography* del 1977.

Allora la scrittrice-fotografa esortava a una ecologia delle immagini, sperando ancora nella capacità di ognuno di mantenere la capacità di provare un indignato senso di oltraggio. Cosa è sostanzialmente cambiato in questi trent'anni? Due elementi emergono secondo Sontag: Internet e la proliferazione esponenziale del sangue, delle ferite e della morte. In tempo reale e come documentazione storica. In Internet, sappiamo si trova di tutto, ma certamente le immagini fotografiche corrono

a milioni nei computer. E l'orrore che molti provano davanti a certe fotografie non è più reazione istintiva o valutazione critica ma gusto perverso del raffinato dettaglio. L'orrore come spettacolo privato di realtà, questo era il pericolo che Sontag annunciava allora e tale si è avverato. E l'evoluzione tecnica dei mezzi a disposizione, dai tempi di Capa a oggi, ha trasformato ciò che era fulminante attimo esposto però come ponderata testimonianza, in un'assillante galleria di tortura e di morte senza scrematore di compassione. Ci sono, è vero, alcuni siti nel web che non scadono in indirizzi-macelleria, dove si può ancora rintracciare il senso morale di una foto, come la Time-Life gallery, Magnum Photos, The Civil War Photography Center, e l'Anti-War Museum, dove insieme a foto storiche raccapriccianti ci sono pre-

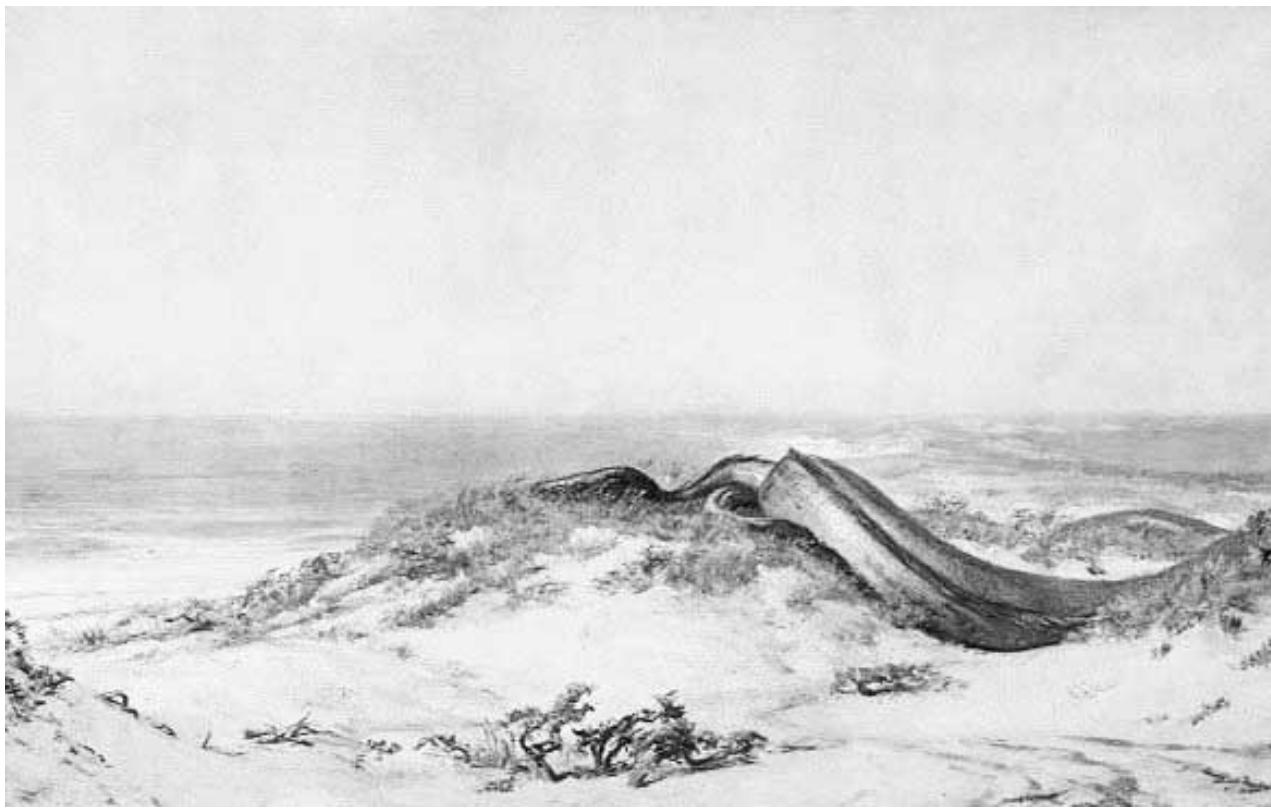
cise informazioni aggiornate sull'attivismo pacifista. O il Crimes of War Project, fondato da giornalisti, fotografi, avvocati con lo scopo di informare, anche fotograficamente, le persone su cosa voglia significare, in termini umani, la guerra. La sensazione è che la sottile barriera, rappresentata da un mezzo di riproduzione della realtà, come la definiva Margaret Bourke-White, si sia inspiegata. Le lenti che leggono la morte sono diventate infrangibili, un vetro di protezione contro la violenza che si vede ma non si prova. La rotazione infinita delle stesse immagini, vedi il crollo delle torri Gemelle e i corpi che si lanciano nel vuoto, muta la realtà in fiction. Fintone, quindi, invenzione spettacolare per esorcizzare e allontanare l'unico nemico imbattibile. E' così che non sappiamo davvero la morte, né la accettiamo, né la capiamo.

Vedder, un pre-raffaellita americano a Roma

Al Museo Andersen una grande mostra dedicata all'artista che intraprese il Grand Tour

Federica Pirani

Per un giovane ventenne newyorkese della prima metà dell'Ottocento, non dovette essere facile decidere di dedicarsi, con tenacia e convinzione, alla pittura abbandonando la sicurezza economica offerta dalla famiglia e da un impiego certo. Così per Elihu Vedder fu senz'altro problematico indurre i genitori, appartenenti a una famiglia tradizionale di artigiani di origine olandese, ad accettare la sua insofferenza verso il puritanesimo e il formalismo, elementi dominante nella società newyorkese dell'epoca, e a lasciargli intraprendere nel 1856 un lungo e costoso viaggio verso il vecchio continente. Londra, Parigi, Roma e Firenze - per non citarle che alcune - erano, infatti, mete indispensabili per gli artisti che volevano studiare le opere dei maggiori maestri del passato e istruirsi presso gli ateliers dei più affermati pittori. D'altra parte la pratica del Grand tour, il viaggio di studio e formazione che già dalla fine del XVIII secolo era riservato ai rampolli delle famiglie più facoltose come necessaria iniziazione culturale, non era certo una consuetudine nell'ambiente della media borghesia dell'East coast dove crebbe Elihu. Otto mesi di vita bohémienne nella capitale francese e la deludente frequentazione dell'atelier del pittore Picot, che si limitava di fronte ai suoi sforzi a pronunciare un laconico *pas mal*, non attenuarono l'entusiasmo del giovane americano che, quando seppe dal connazionale Charles Cary Coleman, ciò che Firenze poteva offrire nel campo dell'arte, non esitò un momento a vendere l'orologio d'oro e a mettersi in cammino - nel senso letterale del termine - verso Nizza, da dove s'imbarcò per Civitavecchia, per poi raggiungere Roma e, in seguito, nel 1857, Firenze. Queste poche notizie biografiche già lasciano intuire quale doveva essere lo stato d'animo dei tanti pittori americani che per tutto il XIX secolo, attratti dalla grande tradizione pittorica, dal clima e dal mito di un paesaggio mediterraneo, incontaminato e primordiale, raggiunsero l'Italia. Erano, appunto, *Viaggiatori appassionati* come recita il titolo di una mostra aperta a Roma dedicata a Vedder e ai paesaggisti americani dell'Ottocento in Italia. Si tratta di una sorta di mostra «risarcimento» verso un artista che trascorse nella penisola la maggior parte dell'esistenza, abitando a Roma e a Capri e viaggiando tra la Liguria, la Toscana e l'Umbria. Pur molto conosciuto negli Stati Uniti, Vedder è da noi oggi pressoché dimenticato e si deve, quindi, ai pionieristici studi di Regina Soria - che cura l'esposizione insieme a Elena di Majo e Gabriele Borghini - se possiamo addentrarci nel mondo degli artisti americani in Italia, ancora poco noto. Peraltro, sempre grazie alle ricerche di Regina Soria, è emersa dall'oblio anche l'intensa e fondamentale attività di molti artisti di origine italiana immigrati negli Stati Uniti fin dal XVIII secolo. Questi «emigranti col pennello» - pittori, scultori, scalpellini, bronzisti, stuccatori, tagliapietre - diedero un contributo originale all'evoluzione dell'arte e dell'architettura americana realizzando numerose decorazioni di cupole, chiese, palazzi e grattacieli come, ad esempio, gli affreschi della Rotonda del Campidoglio a Washington, opera di Costantino Bru-



Elihu Vedder, «Lair of the Sea Serpent» (1864)

mi. La mostra, allestita al Museo Andersen, la casa-atelier dello scultore norvegese-americano Hendrik C. Andersen che alla fine dell'Ottocento scelse di vivere in Italia, mette in luce gli aspetti meno scandagliati dell'arte di Elihu Vedder. Questi, infatti, acquistò una grandissima notorietà presso il pubblico americano soprattutto come grande decoratore e pittore visionario di gusto pre-raffaellita. Il suo nome è inoltre legato allo straordinario successo delle cinquantatrua illustrazioni che accompagnarono la pubblicazione del *Rubaiyat*, una raccolta di poesie dell'artista giudicò «molto in armonia» con i suoi pensieri. In pochissimi giorni vennero vendute tutte le copie del libro e le tavole di Vedder furono considerate tra i più rilevanti capolavori dell'arte grafica. Di questo mondo tardo-simbolista nella mostra romana compare poco o nulla. Viceversa vi si presenta un aspetto più intimo e suggestivo della sua produzione, certamente legato alla lunga permanenza in Italia. Durante il soggiorno fiorentino Vedder ammirò dal vero gli antichi maestri, frequentò l'atelier del pittore Raffaello Bonaiuti, grande studioso di Beato Angelico e Michelangelo, ma, soprattutto, ebbe l'occasione di conoscere le ricerche dei Macchiaioli. Girovagava, infatti, nei dintorni di Firenze e dipingeva in loro compagnia sulle rive del Mugnone, visitava Fiesole e Volterra e trascorreva giornate intere nelle fumose sale del Caffè Michelangelo, dove si riunivano quegli artisti - da Signorini a Cabianca e

soprattutto, Nino Costa - discutendo sulla pittura di paesaggio, su come rendere nella tela l'esperienza del reale e sul modo di dipingere la natura con larghe pennellate dai colori contrastanti. A differenza di molti altri pittori stranieri che cercavano nel viaggio in Italia «la natura solare e benigna» (di Majo), guardando le piccole tele esposte nella mostra, simili a fogli di taccuino o pagine di diario, sembra che Vedder sia stato piuttosto affascinato dai luoghi disagevoli, aspri, pressoché isolati e deserti. Una luce fredda, invernale ricopre come un velo i piccoli dipinti con marine, quasi da trasformare la veduta della spiaggia di Palo laziale nelle coste del Mare del Nord; paesaggi silenziosi dell'Umbria sembrano pietre paesine nell'alternarsi di strisce di colore, dalla ritmica quasi astratta e dall'andamento fortemente orizzontale; figure ammantate, simili a *pleurants* o monaci di boekliniana memoria, abitano a volte quegli spazi desolati, conferendo al paesaggio una vocazione simbolica: sentieri intervallati dalle lunghe ombre dei cipressi e tagli compositivi quasi fotografici che inquadrano i tronchi degli alberi, escludendo dalla tela la visione delle radici e delle loro chiome, creano una griglia attraverso la quale si intravede la scena retrostante, come, ad esempio, nella rarissima *Piena del Tevere* del 1870 del Museo di Roma, unico quadro di Vedder presente nelle raccolte pubbliche italiane. Rari effetti di nebbia su Roma trasformano in apparizioni quasi magiche le cupole di San Pietro e di San Carlo al Corso conferendo un'insolita atmosfera alla verticale veduta di Roma da Via Sistina, dove il pittore aveva lo studio.

Osservando le opere esposte può risultare estremamente difficile immaginare Vedder quale pittore impegnato nelle grandi decorazioni pubbliche, ad esempio quella per la Sala di lettura della Library of Congress di Washington o pensarla candidato per la decorazione della Chiesa di San Paolo dentro le Mura, successivamente assegnata a Burne Jones. Soltanto il dipinto *Ragazza con ventaglio di penne di pavone*, che raffigura una donna di profilo, poggiata su un parapetto mentre guarda con occhi sochiusi e sognanti un mazzetto di violette e mostra una spalla seduttivamente lasciata scoperta dal vestito bianco, è perfettamente assimilabile all'ambiente del Decadentismo pittorico e letterario che in quegli anni a Roma si ritrovava nel gruppo «In Arte Libertas», ispirato da Gabriele D'Annunzio. Quest'ultima opera, insieme a *L'uovo dell'uccello Roc*, tratto da un racconto delle *Mille e una notte* e ad altri pochi quadri esposti in questa occasione, riflettono la vicinanza espressiva di Vedder alla poetica dei simbolisti inglesi conosciuti durante i soggiorni in Inghilterra. Eppure, confrontando queste opere con i paesaggi si nota in quest'ultimi una maggiore originalità, la necessità di far proprie quelle visioni della natura, quasi fossero proiezioni dell'anima, assai lontani, quindi, dal facile pittoresco che a volte caratterizza la pittura romana di fine Ottocento. Ci si rammarica, perciò, di non poter ammirare nella mostra uno dei capolavori dell'artista, *Le balze di Volterra*, (ora a Washington) che, criticato all'Esposizione di Parigi del 1876, resta tra le più straordinarie interpretazioni dell'arido paesaggio lunare delle colline intorno alla cittadina di origine etrusca. «Ho amato il paesaggio ma sono sempre stato spinto a fare dipinti di figura, e così il mio paesaggio è stato

la «Medusa» torna agli Uffizi



Aveva subito le conseguenze dello spostamento d'aria che, il 27 maggio 1993, fu provocato dall'autobomba di via dei Georgofili. L'esigenza poi di un ampio intervento conservativo aveva provocato la sua esclusione dalla Galleria degli Uffizi di Firenze. Dopo un anno di restauro, la *Medusa* del Caravaggio è tornata ieri al museo, posta in una teca che la tiene isolata dall'atmosfera. La «rotella scudo» su cui è stato eseguito il capolavoro del Caravaggio venne realizzato nel 1598. Il restauro è stato eseguito da Stefano Scalfepi sotto la direzione di Caterina Caneva.

privato del tempo che ho dedicato alla figura». Forse, dietro questa frase dell'artista, si cela il rimpianto di aver riservato ad un ambito quasi privato la ricerca della verità attraverso l'osservazione attenta della natura, preferendo trovarne nell'adesione a uno stile consolidato, tra Preraphaelismo e Art Nouveau, un maggior consenso e, probabilmente, la possibilità di sublimare nell'allegoria i propri fantasmi. Accanto a una quarantina di dipinti di Vedder, nella mostra sono esposte anche le opere di altri pittori americani contemporanei che hanno compiuto il «grand tour» in Italia. Da Thomas Cole, esponente di primo piano della Scuola dell'Hudson River, a Casimir Criswold, Samuel Colman, John Kensett, a Thomas Hotchkiss, Charles Dix, Charles Coleman - che soggiornò a lungo in Italia - John Chapman, Henry Waugh,

Rembrandt Peale, David Armstrong. Quest'ultimo, oltre ad essere pittore, era anche console degli Stati Uniti presso la Santa Sede e nel suo libro di memorie racconta: «Roma era la Mecca di tutti gli artisti e vi era presente un'ampia colonia di americani e tra di loro molti pittori di successo perché l'arte americana era di moda». Quale ideale richiamo ai «viaggiatori appassionati» del secolo scorso è la presenza nella mostra di un pittore americano contemporaneo, Tom Corey, che ha scelto da quasi trent'anni la Toscana come terra di elezione e inesauribile soggetto dei suoi grandi e luminosi quadri a pastello e a olio. Più che vedute di luoghi riconoscibili, i dipinti di Corey, sembrano essere la riuscita sintesi visiva tra la ricerca coloristica dell'artista e l'atmosfera senza tempo di un paesaggio naturale ancora, fortunatamente, intatto.

Con «Giacarandà» Domenico Cacopardo torna nel suo Messinese. Ma stavolta non con un giallo del dottor Agrò, con un romanzo in costume

Eros e crudeltà, così era la Sicilia del Settecento

Maria Serena Palieri

Sicilia, 1747, a nove anni dall'insediamento dei Borbone l'isola è una scacchiera, sotto le mani di poteri diversi che se la contendono: ci sono le famiglie di un'aristocrazia di stampo feudale, ci sono i loro «campieri» che non si limitano a riscuotere affitti e tributi, ma hanno il compito di imporre una legge che sconfini nell'arbitrio, e c'è una borghesia commerciale che mira ad ascendere. Ma, nella Sicilia orientale, quello è anche l'anno di una sfida tra «feudatari» di altro genere, vassalli di Dio, cioè tra i due più potenti ordini religiosi, Domenicani e Gesuiti. Su questo sfondo storico

crece la storia di don Giulio Limiri di San Gabriele, della sua devota amante, Agatina La Speranza, e della sua bellissima, giovane e fedifraga moglie, la borghese Matilde Mondo, che Domenico Cacopardo ci racconta in questo suo nuovo romanzo, *Giacarandà* (Marsilio, 200, euro 13,50). Teatro è quello stesso Messinese, anzi, quel dettaglio d'esso, il paese di Letojanni, messo a fuoco da Cacopardo nei precedenti romanzi *Il caso Chillè*, *Cadenze d'inganno* e *L'endiadi del dottor Agrò*. Ma stavolta la vicenda in scena non è un giallo, è un romanzo in costume, e stavolta Letojanni è fotografato alle origini, prio alla posa della prima pietra.

È l'estate del 1747, appunto, quando il marchese Giulio Limiri decide di costruire una nuova casa di famiglia in riva al mare, sotto Taormina, nella baia chiamata Seno Pelagio. Ed è lì che l'aristocratico quarantenne vede per la prima volta la diciannovenne figlia di don Carmelo Mondo, facoltoso agricoltore e commerciante, e se ne incapriccia. Il nuovo palazzo sul mare, che di lì a un anno sarà costruito e ammobiliato, sarà appunto il primo nucleo di Letojanni. Così, quel primo fugace incontro sarà la prima pietra di una vicenda che si snodera - come unità di tempo vuole - in dodici mesi, scandita dalle quattro stagioni: la storia di una donna, Agatina, che ama e che

viene respinta, benché incinta, e quella d'una ragazza, Matilde, che il maturo don Giulio vuole anche se lei non lo vuole, costi quello che costi, e ancora, accanto, la guerra tra gesuiti e domenicani effettuata senza esclusioni di colpi, perfino resuscitando lo strumento desueto del tribunale della Santa Inquisizione, e la guerra tra le famiglie, i Limiri e i Tascio di Col Ferito, che ai due ordini fanno rispettivamente riferimento. Cacopardo racconta una vicenda complessa, animata da un bel corredo di episodi collaterali, sparizioni, uccisioni, adulteri, con sostanziale tenuta e con lingua curata, elaborata, saporosa. Spesso eroticamente saporosa, si tratti di descrivere le golosità d'un banchetto arabeg-

giante come quelle di un amplexo. Ci sembra, questo, il romanzo più governato e riscuote del magistrato del Consiglio di Stato che a sessantatré anni, nel '99, ha esordito come scrittore. Certo, avrebbe giovato che don Giulio diventasse un protagonista a tutto tondo, mentre spesso si perde nella polifonia dei più di quaranta personaggi che il libro, benché relativamente breve, mette in scena. Per dirla: don Giulio nel corso della vicenda, da personaggio egoista, capriccioso e prepotente, qual è all'inizio, diventa un uomo accorto e perfino generoso, e della metamorfosi non viene data una vera spiegazione. Così come finisce un po' inspiegata-

bilmente la guerra tra gesuiti e domenicani. Ma il merito di *Giacarandà* è altrove: è nel quadro antropologico che dà della Sicilia del Settecento. Terra che di lì a un po' più di un secolo inventerà la mafia, e qui si capisce come: perché gli ingredienti, la logica familistica, il controllo semi-feudale sul territorio, i codici d'onore, in questo 1747 ci sono già tutti. Terra di crudeltà artisticamente congegnate e di maschilismo parossistico, quasi filosofico, col loro corrispettivo, le benigne munificenze di chi ha potere e il peso che il corpo di donna ha nelle vite di questi uomini. *Giacarandà* si chiude con una vendetta desiderata ma non consumata: significa che avrà un seguito?