

LE NUOVE TECNOLOGIE
IN ARCHEOLOGIA

Tecnologia digitale ed archeologia: un connubio perfetto per provare a reinterpretare il passato. È questo il tema della XXXII conferenza internazionale «Beyond the Artifact. Digital interpretation of the past». Ogni anno viene scelto un luogo differente per ospitare l'evento, ora tocca all'Italia. Il tutto si terrà a Prato dal 13 al 17 aprile e vi parteciperanno oltre 250 archeologi-informatici provenienti da tutto il mondo. L'iniziativa è promossa dall'associazione internazionale CAA che si occupa delle applicazioni informatiche in archeologia.

convegni

QUEL CROCIFISSO SEMBRA PROPRIO DI MICHELANGELO

Stefano Miliani

S punta un altro crocifisso di Michelangelo? È un'opera di 45 centimetri, in legno di tiglio. Un altro crocifisso, dopo quello della chiesa di Santa Trinita di Firenze attribuito qualche anno fa alla fase giovanile dell'autore del David? Così pare. L'attribuzione porta la firma di studiosi accreditati come Giancarlo Gentilini, esperto di scultura rinascimentale, Luciano Bellosi e Umberto Baldini (ne ha parlato ieri sera il Tg1) e si avvale anche di esami condotti da anatomisti e di una Tac per attestare come quel corpo di Gesù sia stato scolpito sfruttando precise nozioni di anatomia, anzi ispirandosi al cadavere di un trentenne morto al massimo due giorni prima che vi cadesse lo sguardo del Buonarroti. Vi sembra un dettaglio da niente? Per questa attribuzione non

lo è, perché si sa che Michelangelo compì studi approfonditi di anatomia e la qualità del modellato, la fedeltà alle pieghe di un corpo, secondo gli studiosi, favoriscono l'ipotesi michelangelo. La scultura viene assegnata alla metà dell'ultimo decennio del '400 e sarà esposta dal 7 maggio in una piccola mostra comparativa al Museo Horne di Firenze.

«L'esame anatomico è stato determinante», afferma Gentilini, che vide l'opera da un antiquario fiorentino una quindicina di anni fa, poi passata a un antiquario torinese che, dati il tipo e il periodo dell'opera, non può essere che il mercante d'arte Gallino. Baldini, aggiunge Gentilini, «aveva già fatto condurre studi analoghi sul crocifisso di Santo Spirito. Le fonti, il biografo Condivi, ricordano come Miche-

langelo si impegnò nella dissezione di cadaveri e come avesse maturato una conoscenza superiore a qualsiasi altro suo collega». La stessa indagine è stata condotta un paio di mesi fa da due anatomopatologi dell'università di Firenze, Massimo Gulisano e Pietro Bernabei, su altri piccoli crocifissi di Giuliano da Sangallo e Baccio da Montelupo. «Un confronto indispensabile», puntualizza Gentilini. «Gli studiosi di anatomia dicono che il corpo di questa scultura è perfetto», aggiunge Bellosi, individuando qui «un'anatomia piuttosto robusta e mi pare più solidamente costruito del Crocifisso di Santo Spirito. che è un po' più gracilino e credo sia un po' più antico». «La conformazione del ventre soprattutto ci permette di datare l'opera intorno al 1495, due o tre anni

dopo di quello di Santo Spirito», dice Gentilini. Documenti, sull'opera, non esistono. L'attribuzione è tutta stilistica. Ma com'è che si può dire che Michelangelo si sia messo a lavorare una piccola croce ovviamente destinata a un culto privato? «Dopo la morte di Lorenzo il Magnifico - risponde Gentilini - affronta anche un lavoro più ordinario, lavora anche con botteghe come quella di Benedetto da Maiano», specializzata in piccoli crocifissi appunto. «Il confronto con opere giovanili dell'artista è sostenibile - intervengono Bellosi - Mi pare lo si possa paragonare anche con il David e con un'opera tarda come la Pietà di Firenze. Ricordo che è di qualità superba». A questo punto partirà il confronto tra gli studiosi.

scoperte

Roland Barthes pittore, ed è subito segno

Acquerelli, tempere, pastelli: le opere di uno straordinario «pittore della domenica»

Marco Di Capua

«Cosa vuole che faccia uno come me se decide di non far niente? Leggere? Ma è il mio lavoro. Scrivere? Ancor di più. Per questo mi piaceva molto la pittura. È un'attività assolutamente gratuita, corporale, estetica malgrado tutto, e nel contempo un vero riposo, una vera pigrizia, perché essendo un dilettante e nient'altro non m'investivo in nessuna sorta di narcisismo. Mi era indifferente far bene o male». Te ne accorgi subito, a colpo d'occhio: è il settembre del 1979, Roland Barthes (1915-1980), il grande semiologo e scrittore francese, rispondendo ad alcune domande usa così, d'istinto, il presente. Anche una certa idea della pittura per lui è presente, quasi che abbia ancora lì, pronti, i colori, i pennelli, le carte. Ma non li usa più. Ha smesso. Per questo improvvisamente usa l'imperfetto, e suona un po' strano, tanto che il tono diventa subito quello del rimpianto. E i rimpianti, le nostalgie e le malinconie, i ricordi, le tenerezze e tutti i languori che lo scorre del tempo lega sentimentalmente alla vita, in Barthes giocano sempre un ruolo essenziale. Chi ha letto - ma chi non lo ha letto? - i Frammenti di un discorso amoroso ha capito di cosa parlo. Dunque sappiamo questo: morta sua madre, solo qualche mese prima, Barthes non dipingeva più. Semplice. Nessuna spiegazione da dare. Quell'esercizio, e quella strana felicità che senza sforzo lo seguiva, era diventato impossibile. In quel periodo, invece, stava osservando e studiando fotografie. A mucchi, di ogni genere. Partendo da vecchie foto di famiglia, interrogate quasi con disperazione. Ne sarebbe uscito un libro perfetto - perfetto e leggero e struggente come tutti i suoi libri - che si chiama *La camera chiara*. Dov'è scritto: «... ciò che ho perduto non è una Figura (la Madre), ma un essere; e non solo un essere, ma una qualità (un'anima): non già l'indispensabile, bensì l'insostituibile. Io potevo vivere senza la Madre (noi tutti lo facciamo, prima o poi); ma la vita che mi restava sarebbe sicuramente stata sino alla fine inqualificabile (senza qualità)».

Tra la morte della madre e la sua - una morte fessa, Barthes è investito per strada, e dicono che chi è investito così è distratto, e chi è distratto così forse è infelice - passano un paio d'anni, durante i quali nemmeno l'ombra di un quadretto. Per la precisione Barthes scopre il piacere della pittura nel 1971 subito dopo il suo viaggio in Giappone e la pubblicazione dell'*Impero dei segni* (omaggio di un occidentale a uno stile e a una scrittura, reso proprio



«28 Avril» un'opera di Roland Barthes. Sotto il grande studioso di semiologia

Roland Barthes - Intermezzo
Roma
Palazzo Venezia
fino al 9 maggio



nell'anno in cui uno scrittore giapponese, Mishima, si squarcia il ventre per sdegno e disprezzo verso l'occidentalizzazione del suo paese). Dipinge così per otto anni, una volta alla settimana. Come, dice lui stesso, ogni vero pittore della domenica.

Il grande semiologo si dilettava di pittura e realizzò circa 700 dipinti. Una trentina di questi fogli sono in mostra a Roma

Una piccola, preziosa parte di questi fogli, 34 per l'esattezza, è fino al 9 maggio a Roma per una mostra curata a Palazzo Venezia da Achille Bonito Oliva, e organizzata con la collaborazione di Gian Giacomo Paladino. L'accompagna un catalogo (Skira) zeppo di saggetti e testimonianze eccellenti (Daria Galateria, Umberto Eco, Alberto Arbasino, Rita Cirio, Francesco Villari, Giulio Carlo Argan, Claudio Strinati...). Si tratta di un ritorno, perché i dipinti di Barthes vennero esposti ventitré anni fa al Casino dell'Aurora di Palazzo Pallavicini Rospigliosi. Nel *Meraviglioso,*

anzi di Arbasino c'è per esempio uno stupendo medaglione di Barthes con recensione della mostra dell'81. Forse, invece della superflua rievocazione della *Carmen* bolognese del 1963, con tutti gli annessi e connessi, oggi andava ripubblicato quello. Più pertinente.

Ma sarà vero che Barthes disegnava con la destra e colorava con la sinistra? Però come sono immediatamente belle queste carte. Ed è subito segno? Ecco infatti il gioco elegante di dipingere per dipingere, senza pretendere nulla, come per certe scuole zen il sedersi non è per accedere all'assoluto, ma intanto è solo per sedersi. Dunque, nello spreco e nello sperpero di energie ludiche e senza secondi fini, qui si irradia l'estrema libertà e gioia borghese, quotidiana, confidenziale del piccolo gesto e del breve gesto soprapensiero e

languido e attento, che non significa né tanto meno esprime alcunché mentre tesse, dissemina, coagula trame, intrecci, gomitoli, reticoli, grovigli, matasse di colori puri e luminosi. Perfino sottili come capelli, qualche volta, i tratti non si espandono,

Trame, intrecci, gomitoli reticoli, matasse di colori puri e luminosi «Il mio è un tratto idiota un tratto fatto di chiacchiera»

ma si concentrano, lasciando vuoti i bordi del foglio. Come colpiti da brividi, storditi da micrososse che li animano, li torcono, li assottigliano e addensano. In qualche dipinto il segno si allunga, ma di poco, diventa serpentinato. Su questo Barthes è stato preciso: «tratto idiota, che significa la volontà di caso e non la pressione del corpo. Tratto di chiacchiera». Nel complesso: splendidi o evanescenti Haiku grafici e cromatici, nell'intima passione per la brevità e concisione e limpidezza. Amore per una scrittura definitivamente liberata, perché illeggibile. In un giapponesissimo inchiostro del '71, uno dei primi dunque, ecco il profilo di una montagna. Barthes avrebbe detto: il suo fantasma figurativo.

Perché per il resto, qui si depositano e agiscono spensieratamente fittissime memorie e riflessi automatici - come assaggiando i biscottini di Proust - di parecchia astrazione illustre. D'altronde, ben conosciuta da Barthes. La citazione non è cercata, voluta dalla mano, ma inevitabilmente, seguendo il desiderio fisico di dipingere, affiora. Rifrazioni, soprattutto, di Michaux e Masson. Ma anche, sempre stando sulla linea M della pittura francese, delle decorazioni dell'ultimo Matisse. E accanto ai segni e agli ideogrammi asiatici, questo minimo ma così lussuoso e flessuoso brusio di colori vividi che scompiglia e aggroviglia tutto, non è simile a un bisbiglio di ornamentazione islamica?

Devi immaginartelo: Barthes che si siede al tavolino, una specie di leggio, e comincia a tracciare dei segni seguendo la pulsione della mano, anche perché gli piace il modo in cui il pennello scorre, l'arrendevolezza con cui un colore, il più bello, resta sulla tela. Nessuna spontaneità, magari intesa come sintomo, prova di sincerità, verità etc: Barthes ne ha orrore. Piuttosto ti colpisce come ogni volta sappia cosa fare: per lui il piacere di dipingere è ritualizzato, organizzato. I gesti che si succedono sono sempre quelli. Li varia di poco. Ha in mente le piccole, aeree strutture di un godimento che, senza origine né scopo, con cura e mitezza si ripete.

Un pamphlet di Nigel Warburton ripercorre il dibattito storiografico novecentesco tra Europa e Stati Uniti e fornisce una sua risposta: quel che conta è l'opera

L'arte moderna? È una questione molto particolare

Vincenzo Trione

Nel 1917 Marcel Duchamp espone alla Society for Independent Artist' Exhibition di New York *Fountain*. Un orinatoio di porcellana dapprima capovolto, e poi trasferito in un contesto d'arte. Un oggetto qualsiasi, che - d'incanto - acquista uno statuto estetico inedito. Una provocazione estrema, dirompente. Che segna un passaggio cruciale nello sviluppo della storia dell'arte del Novecento, mettendo in crisi categorie di giudizio, sensibilità, attese. Duchamp sfida consuetudini e riti; infrange certezze e gerarchie. Abbandona ogni manualità; non insegue modelli astratti di bellezza. Non è più un «artifex» dotato di un sublime mestiere. Animato da un'intensa tensione analitica, si avvicina alla «condizione dei filosofi», intento a confutare convinzioni e a dimostrare concezioni. Si impegna a elaborare concetti, e non a produrre oggetti. Si limita a prelevare cose già esistenti. Non vuole rappresentare frammenti di mondo - li presenta, risalendo a

una lingua anteriore a Babele.

Dal *ready made* muove Nigel Warburton per proporre una vivace e inconsueta interpretazione - per riprendere il titolo del suo ultimo libro - de *La questione dell'arte* (Einaudi, pp.131, 16 euro). Si tratta di un divertente pamphlet, caratterizzato da una scrittura brillante, con un'impostazione che unisce rigore teorico e sapienza divulgativa, nella tradizione del saggismo anglosassone. Il volume si articola su piani che si intrecciano. Per un verso, si configura come una galleria in cui si

Le provocazioni e i gesti eccentrici delle avanguardie sono «oggetti ansiosi» espressione del nostro tempo

ricostruiscono significativi momenti del dibattito storiografico novecentesco, tra Europa e Stati Uniti. Per un altro verso, offre un'originale risposta a problematiche difficili e sfuggenti. Warburton - Senior Lecturer presso l'Open University e autore di numerosi saggi fortunati (nel 1999, è uscito da Einaudi *Il primo libro di filosofia*) - disegna un ideale museo di alcune tra le eccentricità dell'arte contemporanea, che, spesso, hanno disorientato. Ecco Francis Alys, che, invitato alla Biennale di Venezia del 2001, decide di mandare, al suo posto, un pavone, presentandolo come opera d'arte, intitolata *The Ambassador*. Ed ecco Damien Hirst, che taglia animali in vari pezzi e li immerge in vasche di vetro piene di formaldeide. E Maurizio Cattelan, che, in *Novecento*, sospende con cinghie al soffitto del Museo di Rivoli un cavallo morto, imbalsamato parzialmente...

Come interpretare questi gesti irridenti? Dinanzi a cosa ci troviamo? Opere o altro? E, ancora: a che cosa ci riferiamo quando parliamo d'arte? Siamo dinanzi - afferma Warburton, richiamandosi a Rosenberg - a «oggetti ansiosi», oramai accettati dal «mainstream»,

difficili da decodificare, espressione delle anomalie culturali ed estetiche del nostro tempo. La situazione, nei secoli passati, era più lineare. Entro una determinata comunità - la Siena di Duccio di Buoninsegna, la Francoforte di Dürer -, il gusto popolare, di fatto, coincideva con quello colto. La sensibilità anche pubblico e quella degli umanisti, dei principi e dei papi si incontravano. A partire dal Novecento, invece, le differenziazioni tra le fasce culturali si sono fatte più marcate. L'arte tende, sempre più, a diventare un fenomeno elitario, sovente incapace di comunicare, di sedurre, fondato su un linguaggio criptico. Risulta difficile indicare con chiarezza le nozioni stesse di arte e di gusto. Siamo, spesso, portati a considerare accettabili anche opere che non apprezziamo. Mentre - come ha osservato Gillo Dorfles - siamo «costretti» a reputare privi di autentica forza inventiva quadri e sculture che ci piacciono.

Cos'è l'arte, dunque? E l'interrogazione che ci accompagna quando attraversiamo le stanze di un museo d'avanguardia. Molte le possibili «risposte filosofiche». Bell propone una riflessione purista, ritenendo che l'arte

abbia, in ogni circostanza storica, un denominatore comune: la forma significante. Collingwood, rielaborando spunti crociani, sostiene che il nucleo originario dell'arte sia costituito dall'espressione emotiva. Weitz, infine, concepisce l'arte come un «concetto aperto», impossibile da spiegare compiutamente, destinato a oscillazioni incessanti, a slittamenti continui. Posizioni diverse, lontane, eppure accomunate da un segreto scetticismo metodologico. Non è possibile parlare dell'arte. Ogni speculazione è priva di senso. Non esi-

Secondo lo studioso non bisogna affidarsi a teorie generali ma riscoprire il valore dell'unicità e del «particolare»

stono «qualità essenziali» indiscutibili. Nello stesso orizzonte si dispongono le «teorie istituzionali» di Danto e di Dickie, i quali non analizzano l'aspetto dell'opera, ma indagano il ruolo della cornice e il sistema critico-mercantile, in grado di conferire uno status a qualsiasi artefatto.

Warburton non divide questo approccio dilatato, poco attento alle differenze. E invita a compiere una sorta di nietschiano ritorno alle cose. Non c'è l'arte - ci sono le opere, nella loro unicità. Al di là degli accordi tra individui o gruppi, non vi è un «ingrediente definitorio», cui appellarsi per dire cosa sia e cosa non sia l'arte. Non possiamo «assumere le pratiche (...) come punto di partenza». In polemica con le dottrine di impronta teoretica, lo studioso inglese spinge, perciò, a riscoprire il valore del «particolare», in una prospettiva neo-pragmatica. Bisogna sottrarsi a definizioni onnicomprensive, ad «affermazioni generali». E «confrontare particolari opere». La teoria va ricondotta all'esame di icone specifiche, interessandosi alle opere nella loro concretezza, «non semplicemente all'idea di arte».