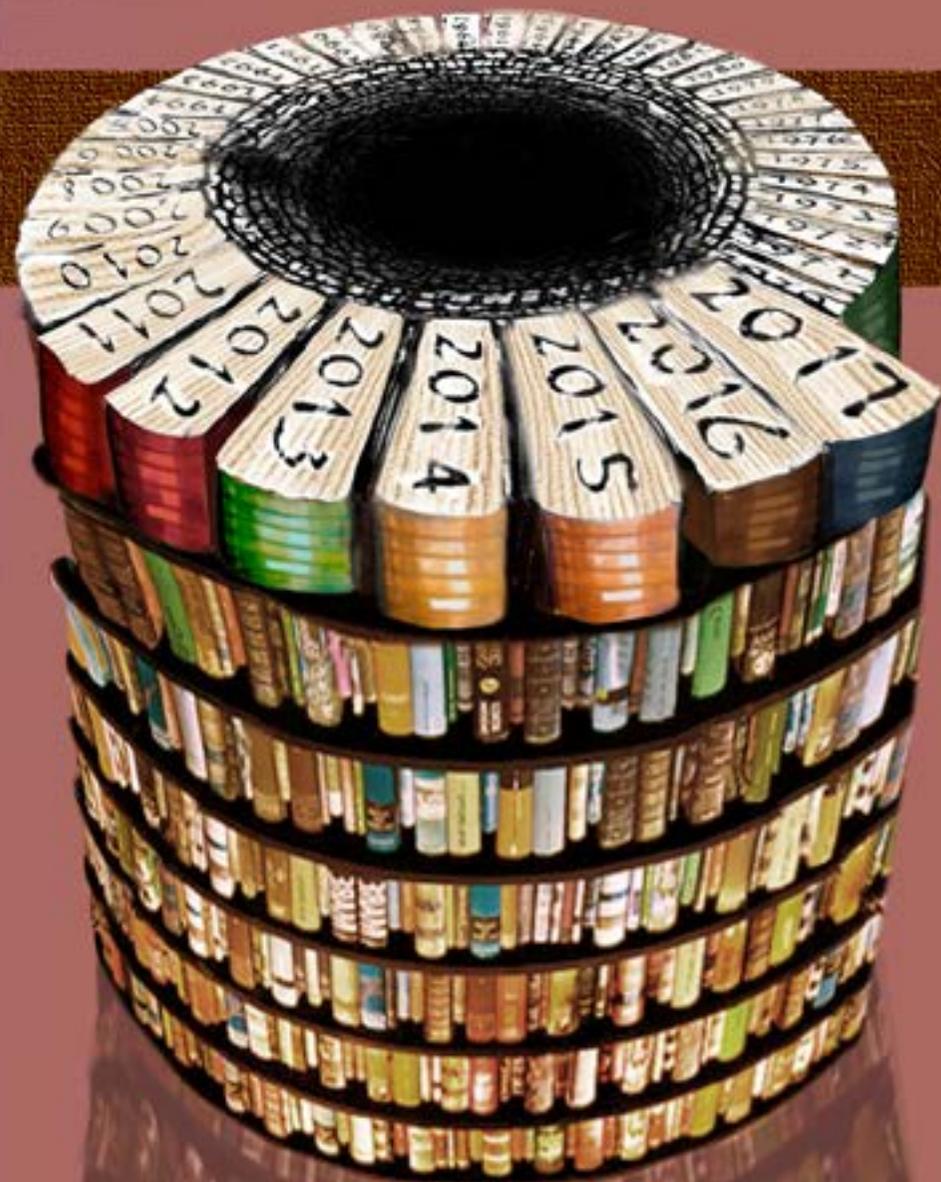


Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica

numero 6 - 22 dicembre 2012

Copyright © 2010 teCLa – Tribunale di Palermo - Autorizzazione n. 23 del 06-10-2010

ISSN 2038-6133 - DOI: 10.4413/RIVISTA



*te*CLa

Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica

teCLA

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

numero 6 - 22 dicembre 2012

Direttore responsabile: Giovanni La Barbera

Direttore scientifico: Simonetta La Barbera

Comitato Scientifico: Claire Barbillon, Franco Bernabei, Silvia Bordini, Claudia Cieri Via, Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Antonio Iacobini, César García Álvarez, Simonetta La Barbera, Donata Levi, François-René Martin, Emilio J. Morais Vallejo, Sophie Mouquin, Giuseppe Pucci, Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta, Gianni Carlo Sciolla, Philippe Sénéchal, Giuliana Tomasella.

Redazione: Carmelo Bajamonte, Francesco Paolo Campione, Roberta Cinà, Nicoletta Di Bella, Roberta Priori, Roberta Santoro.

Progetto grafico, editing ed elaborazione delle immagini: Nicoletta Di Bella e Roberta Priori.

ISSN: 2038-6133 - DOI: 10.4413/RIVISTA

Copyright © 2010 teCLA – Tribunale di Palermo – Autorizzazione n. 23 del 06-10-2010

<http://www.unipa.it/tecla>

© 2010 Università degli Studi di Palermo

Università degli Studi di Palermo



Facoltà di Lettere e Filosofia



Dipartimento di Studi culturali



Società Italiana di Storia della Critica d'Arte





teCLA

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

numero 6 - 22 dicembre 2012

- 4 ■ **Simonetta La Barbera**
L' 'apparire' dell'opera d'arte
- 14 ■ **Diana Malignaggi**
Antiporte e frontespizi incisi in Sicilia dal Barocco al Neoclassico
- 30 ■ **Roberta Cinà**
«Sono ito come il cane dietro la traccia»: Paolo Giudice e la connoisseurship a Palermo nella prima metà dell' Ottocento
- 40 ■ **Ivan Arlotta**
Charlot: eroe surrealista
- 58 ■ **Roberto Lai**
La faticosa affermazione del colore nel cinema
- 74 ■ **Raffaella Picello**
Mimì Quilici Buzzacchi a Ferrara tra arte e critica 1921-1942
- 88 ■ **Francesco Paolo Campione**
L'arte trapassata: Gunther von Hagens e la fine dell'esperienza estetica

Proprietà artistica e letteraria riservata all'Editore a norma della Legge 22 aprile 1941, n. 663.

Gli articoli pubblicati impegnano unicamente la responsabilità degli autori. La proprietà letteraria è riservata alla rivista. I testi pubblicati non possono essere riprodotti senza l'autorizzazione scritta dell'Editore. Gli autori debbono ottenere l'autorizzazione scritta per la riproduzione di qualsiasi materiale protetto da copyright. In riferimento al materiale iconografico fornito dagli autori a corredo dei testi, la Redazione si riserva il diritto di modificare, omettere o pubblicare le illustrazioni inviate.

I lavori sono pubblicati gratuitamente. È possibile scaricare gli articoli in formato pdf dal sito web di "teCLA". È vietata qualsiasi riproduzione totale o parziale anche a mezzo di fotocopie, Legge 22 maggio 1993, n.159.



teCLA

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura artistica**

L' 'apparire' dell'opera d'arte
di Simonetta La Barbera

Cinquant'anni fa, interrogandosi sulla necessità dell'arte, Ernst Fischer formulava l'ipotesi preliminare che essa sia uno strumento di completamento, una traccia per giungere a una interezza che l'uomo ben difficilmente raggiungerebbe rimanendo solo se stesso. Nell'arte dunque si realizza il singolare fenomeno di un'apparenza che diviene indispensabile, un surplus di esistenza che dà nuovi significati alle cose.

Già a partire da Agostino fu chiaro che l'arte non può essere verità, che anzi la sua essenza sta proprio nel falso e che senza questa menzogna essa non potrebbe aver luogo.

Eppure l'arte costituisce un necessario completamento alla realtà stessa, e le offre un orizzonte infinitamente più ampio. E c'è da credere che questa linea di confine si sposti in avanti ogni giorno di più, come un universo in continua espansione.



teCLA

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura artistica**

È un fenomeno che ha avuto origine sin dal primo segno che un uomo ha tracciato con finalità che esulassero dal semplice conto, ma che ha avuto un'accelerazione prodigiosa nell'ultimo secolo. La tecnica da un lato, e i nuovi media dall'altro hanno impresso un moto inarrestabile ai processi di trasformazione del mondo dell'arte, e all'imperativo che ogni cosa può divenire espressione artistica corrisponde un prodigioso allargamento del catalogo degli oggetti ascisi al dominio dell'arte. Se un secolo fa uno scolabottiglie o un ferro da stiro, esautorati del loro statuto di oggetti d'uso comune e promossi al rango di pezzi da museo, potevano destare scandalo, oggi la sorpresa sta piuttosto nell'ovvio. Il cinema stesso, che cento anni fa aveva già mosso i primi passi suscitando meraviglia, riserve negli ambienti più tradizionalisti dell'arte e persino orrore, è una realtà parallela, un simulacro di cui oggi non potremmo fare a meno. Ho citato un termine caro a Pierre Klossowski, "simulacro", poiché credo che pochi altri filosofi al pari del francese abbiano così acutamente individuato la natura



teCLa

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura artistica**

del rapporto che lega l'uomo alla realtà che lo circonda: nel mondo contemporaneo l'individuo non ha più una relazione diretta con la effettività, ma con riproduzioni di una realtà assente.

Tutto sembra esistere all'insegna del falso: cosa trasmette dunque l'opera d'arte? Una realtà doppiamente falsa? Oppure in questa duplice falsità sta il segno di una verità ancora più potente?

Gli articoli di questo nuovo numero di "teCLa" che ho il piacere di presentare, molto diversi nei temi e negli ambiti disciplinari entro cui si muovono, possono essere accomunati sotto il tema dell'"apparenza dell'opera d'arte".

L'ombra, un termine che attraversa indifferentemente l'arte, il cinema e la morte e che di "apparenza" è il sinonimo prossimo, è un simbolo che mi pare possa descrivere con una certa efficacia il contenuto di questi contributi.



teCLA

Rivista di temi di **Critica e Letteratura artistica**

La rivista si apre con il saggio di **Diana Malignaggi** dal titolo *Antiporte e frontespizi incisi in Sicilia dal Barocco al Neoclassico*. La studiosa, che da anni ha incentrato gran parte delle sue ricerche sulla grafica e sull'illustrazione, prende in esame una ricca campionatura di prodotti editoriali, dati alle stampe in Sicilia fra XVII e XVIII secolo, analizzandone le illustrazioni in antiporta. È questa una raffinata manifestazione d'arte che ha interessato soprattutto, nell'editoria palermitana e messinese, i libri d'apparato con precisa funzione celebrativa. Lo studio mette a fuoco la ricca varietà di immagini poste a commento di libri di più diversi saperi – dall'agiografia alla botanica, dalla medicina all'architettura – e le tecniche artistiche impiegate nella realizzazione dei corredi iconici, con stampe sia di invenzione che di traduzione con bulini o acqueforti. Il complesso lavoro di équipe vede la partecipazione nel 'cantiere libro' di pittori, architetti e incisori (per il Sei - Settecento ricordo Antonino Grano, Pietro Novelli, Paolo Amato, Antonino Donia), secondo un'organizzazione del lavoro che contraddistinguerà anche alcune imprese editoriali del XIX secolo, come i monumentali in folio del *Real Museo Borbonico*.



teCLA

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura artistica**

L'“apparire” dell'opera d'arte, accostato al concetto di «visione» in un'accezione ancora simile a quella che informava l'*Encyclopédie* («L'*apparition* frappe ... les sens extérieurs, & suppose un objet au-dehors»), sembra emergere dalle parole di Paolo Giudice, conoscitore siciliano dell'Ottocento la cui attività critica è oggetto dell'articolo di **Roberta Cinà**.

Di particolare interesse risulta la modalità di approccio all'opera d'arte messa a punto dal conoscitore e utilizzata sia al fine di esprimere giudizi di valore, sia nella pratica attributiva.

Cinà offre, in questa sede, un completamento agli studi nei quali aveva già esaminato l'attività di corrispondente per la “*Gazette des Beaux-Arts*” svolta da Giudice tra il 1859 e il 1862. Sono qui esaminati, infatti, gli scritti degli anni Trenta dell'Ottocento, dei quali si sottolineano le influenze dell'empirismo inglese e dell'Illuminismo francese nella *connoisseurship* palermitana di quegli anni.



teCLA

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura artistica**

Segue l'articolo di **Ivan Arlotta** dedicato a Charlot, in cui si analizza il ruolo di icona, anche figurativa, cui assurge il personaggio di Chaplin negli anni Venti. Il contrasto tra l'aspetto dimesso e la volontà di affermazione della propria esistenza colpisce, infatti, soprattutto l'intelligenza surrealista, specialmente nella contestazione dell'essenza democratica degli Stati Uniti. Numerosi sono i contributi, che Arlotta prende in considerazione, che vengono pubblicati in quegli anni sulle riviste da autori quali Soupault, Desnos, Goll (autore della *Chaplinade*), in cui l'analisi critica dei filmati prende in considerazione le sequenze dei film sotto l'aspetto sia visivo che simbolico.

Segue un contributo dedicato alla "settima arte", in cui l'autore, **Roberto Lai**, ci conduce attraverso un lungo *excursus* della storia cinematografica del secolo scorso. Il tema – l'affermazione del colore nel cinema – è affrontato in un ampio raggio che inquadra alcuni momenti della storia



teCLA

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura artistica**

del colore, dalla pittura al teatro popolare dell'Ottocento fino alla nascita del cinema nei molteplici esiti estetici (dal realismo all'espressionismo) che connotarono questa arte. La si avvale dell'analisi di numerosi passi di critica come gli scritti di Cesare Brandi, di Rudolph Arnheim o di Carlo Ludovico Ragghianti, riportando una ricca casistica di film-chiave di un determinato indirizzo estetico, alternato nell'impiego del bianco e nero o del colore, con puntuali rimandi alle tecniche artistiche impiegate nei film di Méliès, Wiene, Fleming, Ejzenštejn.

Grafica editoriale e recensioni – argomenti sempre fortemente in linea con le tematiche affrontate da “teCLA-Rivista” – unitamente a un'attenta analisi dell'attività pittorica di Mimì Quilici Buzzacchi, sono oggetto dell'articolo di **Raffaella Picello**. L'autrice, inserendosi nel recente filone di studi sul ruolo e gli apporti femminili all'arte, alla critica e alla storiografia artistica tra Otto e Novecento, analizza gli anni ferraresi dell'artista, contestualizzandone la produzione nell'ambito



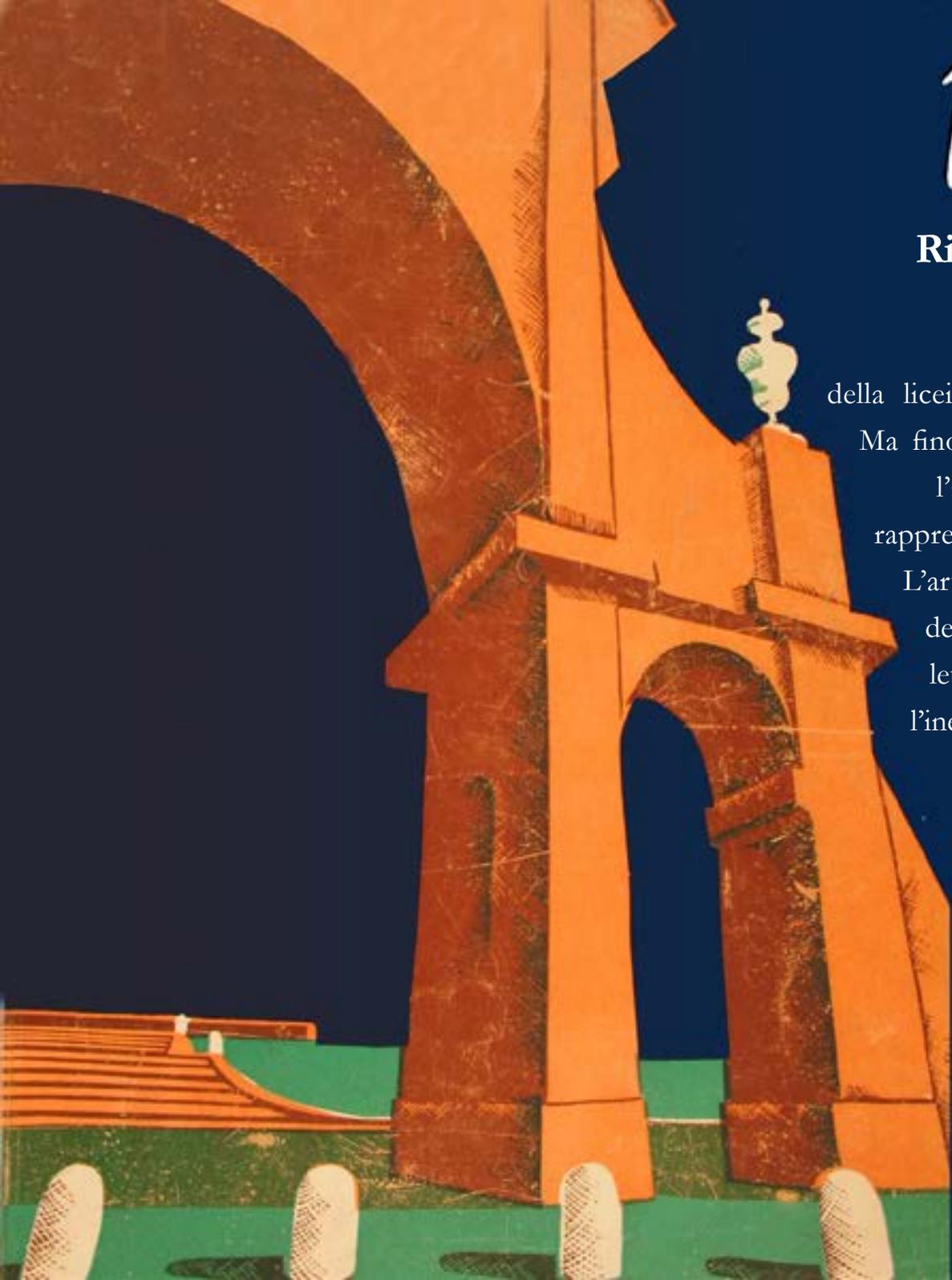
teCLA

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura artistica**

culturale del Ventennio e sottolineando come l'adesione della Quilici alle ideologie del tempo fosse velata da modalità delicatamente introspettive. Picello effettua dunque una puntuale analisi dell'opera di Mimì Quilici Buzzacchi anche in relazione agli eventi espositivi del tempo e al suo ruolo di artista e critico d'arte.

A un tema di stretta attualità critica, ma anche fortemente problematico per le implicazioni etiche che chiama in causa questo fenomeno "artistico", si accosta l'articolo di **Francesco Paolo Campione** intitolato *L'arte trapassata: Gunther von Hagens e la fine dell'esperienza estetica*.

L'autore gioca sin dal titolo sulla duplice ma anche contraddittoria valenza dell'aggettivo "trapassato", che da una parte si collega all'idea della morte divenuta oggetto di fruizione estetica, dall'altro alla inattualità della proposta artistica di von Hagens. L'opera di Gunther von Hagens costituisce la deriva estrema cui è giunta l'"espressione artistica" negli ultimi anni, superato ormai il limite



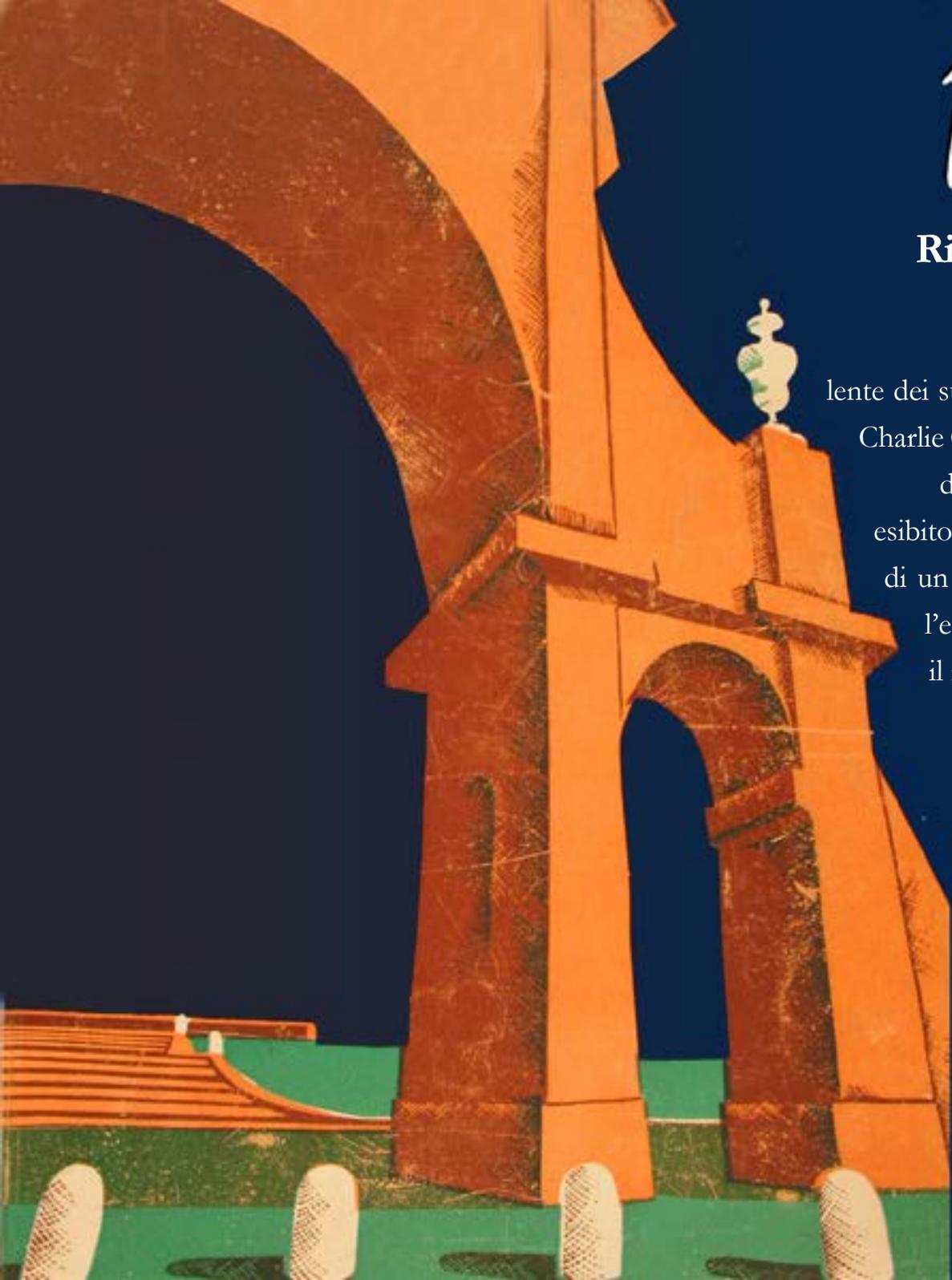
teCLa

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura artistica**

della liceità nella esibizione della morte come fenomeno artistico. Ma fino a che punto le esibizioni di *Body Worlds*, le mostre in cui l'anatomopatologo tedesco espone le proprie “creazioni”, rappresentano un fenomeno nuovo?

L'articolo di Francesco Paolo Campione, ripercorrendo la vicenda della fruizione estetica dell'orrido a partire da Herder, propone una lettura delle plastinazioni di Gunther von Hagens e ne sanziona l'inefficacia dal punto di vista estetico.

“teCLa” chiude dunque il 2012, oltre che con la **nuova proposta dell'ipertesto** – in aggiunta alla consueta versione stampabile – per la fruizione dei propri contenuti, anche all'insegna di una riflessione sullo statuto delle arti, in uno sguardo trasversale che le accomuna pur nelle specificità che ciascuna di esse esprime. Si tratti dell'analisi formale e simbolica dei frontespizi che aprono i libri siciliani tra Sei e Settecento; del contributo critico fino a ieri largamente misconosciuto di Paolo Emiliani Giudici; del cinema osservato sotto la duplice



teCLA

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura artistica**

lente dei suoi valori cromatici e della malinconica declinazione da parte di Charlie Chaplin; del clima artistico ferrarese del “Ventennio” interpretato da Mimì Quilici Buzzacchi, e infine del valore estetico della morte esibito da *Body Worlds*, l'apparenza dell'opera d'arte è in realtà la necessità di un rispecchiamento, l'occorrenza di una estensione che prolunghi l'esperienza e che – in un vero e mirabile paradosso – impedisca che il mondo sia solo apparenza.



ANTIPORTE E FRONTESPIZI INCISI IN SICILIA DAL BAROCCO AL NEOCLASSICO

di Diana Malignaggi

Le illustrazioni in antiporta s'inseriscono compiutamente nel processo artistico dell'epoca cui appartengono, possono costituire un genere a sé stante e, pur appartenendo alla produzione editoriale, essere giudicate autonomamente: «L'antiporta secentesca è dunque da considerare il più antico elemento che, prima del frontespizio, dà al lettore un'idea iconografica dell'opera, un'idea più tardi assolta da altri elementi che a quella si sostituirono»¹.

Nel Seicento fu creato un modello di libro molto diverso rispetto alla tradizione rinascimentale; il fatto nuovo è la produzione editoriale di libri d'apparato con precisa funzione celebrativa. In generale è una tendenza europea e una precisa caratteristica che in Sicilia

raggiunge la metà del XVIII secolo². Il sistema culturale dell'età barocca è una complessa rete di relazioni, nelle quali le tecniche di ricezione prendono il sopravvento sui valori formali del testo. Diventano ricorrenti le figure stilistiche dell'antitesi, dell'ossimoro dell'anafora, e i paradossi retorici, che costituiscono un linguaggio comune dell'espressione figurativa e letteraria, così come entrano a far parte della formulazione dei titoli, come, ad esempio, *L'oscurità luminosa paradosso retorico dell'orazione sacra*.

Il pubblico viene emotivamente attratto, sia che debba assistere ad una commedia teatrale, sia che ammiri le pareti affrescate di un palazzo o di una chiesa, sia che apra un libro. Infatti la composizione del libro illustrato si attiene al principio del *movere*, ossia del controllo conseguito con la mozione degli effetti; come la scultura decorativa o la pittura sollecitano effetti violenti (sorpresa, commozione,



stupore), così il libro introduce elementi aggiuntivi alla semplice ornamentazione, duplicando l'attesa e la curiosità circa il contenuto di un testo.

Nasce pertanto la consuetudine di porre una complessa illustrazione prima del frontespizio, cioè l'antiporta, che lo precede nel recto della prima carta. Nella produzione editoriale siciliana l'antiporta si afferma nella seconda metà del XVII secolo e nella prima metà del successivo. È una stampa a bulino o all'acquaforte che manifesta le caratteristiche della contemporanea arte barocca, carica di effetti enfatici. L'illustrazione dell'antiporta allude all'intero contenuto del testo e può essere differente dalle decorazioni miste al testo. Frontespizio e antiporta sono ideologicamente collegati e ambedue danno vita ad una creazione decorativa di grande effetto sul pubblico dei



Pietro Novelli e Pietro del Po, Arco trionfale, in Giuseppe Spucces, *Mercurio panormeo...*, Palermo 1641.

lettori. Nell'antiporta si annida anche certa volontà pubblicitaria nell'attrarre subito con una immagine il potenziale lettore, la breve legenda inserita nel corpo della tavola, come un motto, dà un sintetico risalto al contenuto ideologico del testo del libro. L'occhietto o "impresa" (cioè stemma con i motti) insieme alle figure allegoriche entro cartigli evidenziano l'iscrizione, ed i caratteri di stampa hanno collocazione e dimensioni molto diverse da un esemplare all'altro. I precedenti dell'antiporta sono nelle vignette cinquecentesche, che occupano la pagina del frontespizio a volte quasi per intero; il frontespizio spesso era inciso, si ricordino quelli del *De feudis tractatus* di Niccolò Intriglioli o le *Rime spirituali* di Francesco Del Pozzo. Da questi esempi, e anche dal frontespizio inciso dell'opera *Breve raguaglio dell'invention e feste de gloriosi*





Ritratto di Carlo Maria Carafa principe di Butera firmato «Di pata F.», in *L'ambasciatore politico cristiano*, Mazzarino 1690.

martiri Placido e compagni (1591) di Filippo Gotha, il passaggio verso la composizione della tecnica è stato facile anche sotto il profilo della tecnica. È certo sintomo dell'ampliamento dell'uso delle stampe, ora prodotte in arte dalle botteghe locali, che in Sicilia si manifesta a partire da questo periodo. Le illustrazioni in antiporta si ispirano al contenuto e al genere del libro; ogni materia si prestava a essere

interpretata sotto la forma dell'allegoria, per questo motivo gli incisori e gli artisti dell'epoca si sono avvicinati a questo prodotto editoriale. È da notare che pur avendo un implicito riferimento

al testo, la formulazione delle figure dell'antiporta è direttamente dipendente da modelli pittorici o comunque vicina alle tendenze espressive della ricerca pittorica. La produzione incisoria siciliana ebbe nella creazione dell'antiporta uno stimolo non indifferente; è infatti attraverso questo prodotto incisivo che si perviene alla conoscenza dell'uso e delle finalità di una attività artistica, verso la quale gli autori siciliani si erano interessati in misura eguale a quella delle stampe sciolte.

L'editoria messinese e palermitana ha prodotto la maggior parte delle illustrazioni in antiporta, con la partecipazione di pittori e di architetti, che spesso firmano le stampe insieme agli incisori. Emanuele d'Alfio nel 1640 ha firmato l'antiporta del volume *Hortus messanensis* di Pietro Castelli, in cui è stata rappresentata una figura allegorica, la *Flora*, che regge il cartiglio della legenda mentre dall'alto quattro putti versano fogli e fiori. La composizione, nell'accostamento di una formula accademica con attenzioni naturalistiche, risente le componenti culturali vicine ai pittori Domenico Marolì e Giovan Battista Quagliata, particolarmente nella maniera con la quale è stato assunto il soggetto iconografico. L'incisore, rispetto alla stampa del frontespizio di *Hyaena odorifera* del 1638 e alle illustrazioni nel volume del dotto gesuita Placido Samperi, dimostra di possedere migliori qualità di stile e di segno grafico.



Girolamo Matranga, *Le solennità lugubri e liete...*, Palermo 1666.

Della produzione messinese segnaliamo la stampa in antiporta firmata Domenico Gallella³ nel volume di Giovan Battista Romano e Colonna *Prima parte della congiura* (1676); è un autore ancora poco noto, che, nell'impaginare la composizione (cavaliere con stendardo circondato da putti con simboli araldici e trofei militari) è vicino all'incisore Antonino Donia e a Placido Donia, del quale ricordiamo il frontespizio illustrato del volume di Placido

Samperi, *Iconologia della gloriosa Vergine*, stampato da Giacomo Mattei nel 1644.

Antonino Donia⁴ è stato un incisore che nella prima metà del Seicento ha creato in Messina la tipologia decorativa del frontespizio illustrato, in questo senso un caposcuola per il figlio Placido e per gli allievi incisori, Pietro e Francesco Donia⁵.

Tra le prime interessanti antiporte dell'editoria palermitana annottiamo quelle incise da Paolo Amato, architetto del Senato e autore

di una cospicua edilizia sacra; fu egli stesso incisore come testimonianza la firma «Paulus Amato Pan. Delin. et sculp.» nel volume di Girolamo Matranga *Le solennità lugubri e liete* (Palermo, Andrea Colicchia, 1666). In questa incisione la qualità della composizione è partecipe della decorazione pittorica dell'area palermitana relativamente alla maniera con la quale sono state disegnate le due maestose figure allegoriche che sostengono in volo lo stemma di Spagna; la *legenda* è contenuta in un cartiglio arrotolato che si dipana, accentuando la profondità della scena. Il segno grafico s'incrocia a maglie fitte entro le pieghe delle vesti creando delle parti chiaroscurate con qualità espressive di tipo pittorico. Nel 1668 l'incisore lavorò all'antiporta del volume di Pietro Antonio Tornamira e Gotho, *Idea congetturale della vita di S. Rosalia vergine palermitana* (Palermo, Bua e Camagna) composto per la ricorrenza festiva in onore di S. Rosalia. L'iconografia con cui l'Amato compone l'immagine è quella della



Ottavio Caietano, *Ragnagli delli ritratti della Santissima vergine...*, Palermo 1664.

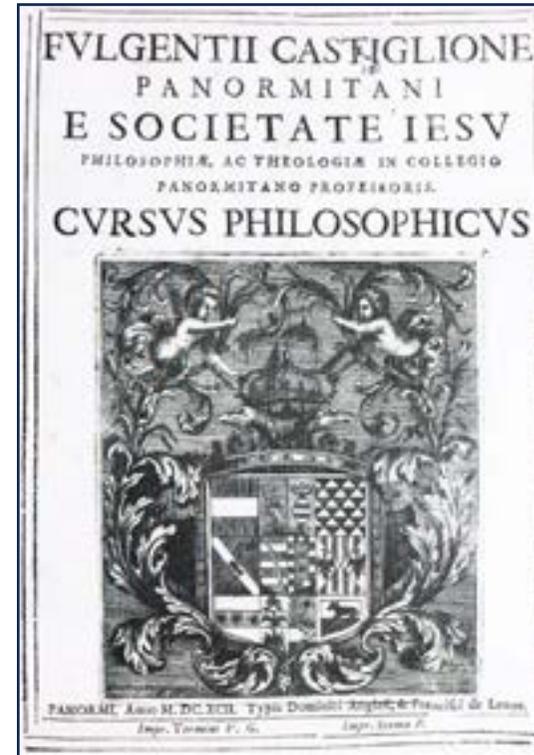


santa liberatrice dalla pestilenza, simboleggiata da un drago soggiogato ai suoi piedi; l'abito è quello dell'ordine delle benedettine, secondo un'iconografia che accese non poche dispute tra gli ordini monastici francescani, basiliani e benedettini, che rivendicavano l'appartenenza della santa al proprio ordine⁶. La *legenda* indicante chiaramente la santa Rosalia benedettina è posta sullo svolazzante stendardo sorretto dalla santa, che, nella piega interna, presenta la pianta della città delineata con un segno sottilissimo, secondo il disegno della città «quadrata». Interessante è l'inserito del paesaggio sul fondo con le montagne che circondano Palermo, il porto e monte Pellegrino. L'insieme di questi attributi figurativi sono della santa, la cui rappresentazione si costituì nel XVII secolo con



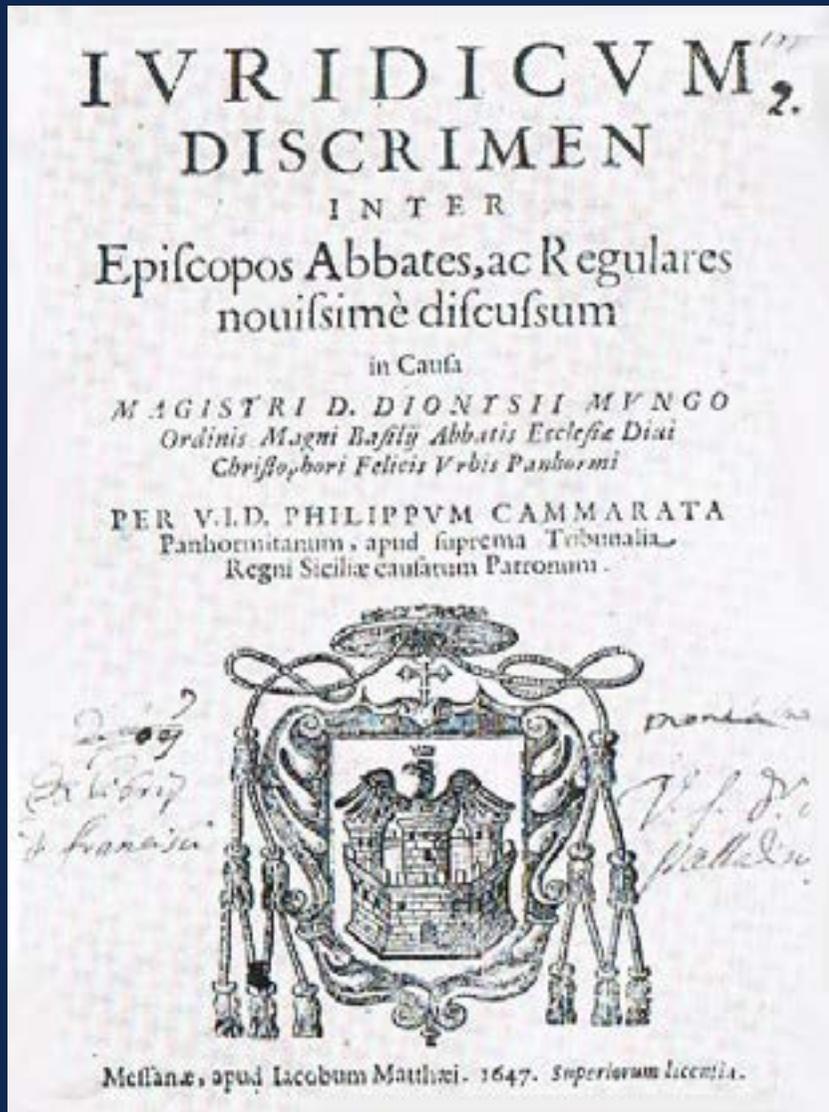
Domenico Arganzio, *Pompe festive celebrate dalla nobile ed esemplare città di Messina...*, Messina 1659.

la ripresa del culto. Il materiale bibliografico di carattere agiografico stampato in quel periodo, infatti, ripete con puntualità i nuovi attributi iconografici della santa penitente e taumaturga nella rappresentazione che la lega indissolubilmente a Palermo⁷; per esempio, si veda la vignetta nel frontespizio di Vincenzo Auria,



Fulgenzio Castiglione, *Cursus philosophicus...*, Palermo 1642.

Vita di S. Rosalia vergine romita palermitana (Palermo, Pietro dell'Isola), ove si ripete la vignetta con la pianta di Palermo in proiezione assonometrica come emblema e vessillo di S. Rosalia. La medesima allegoria è confermata nell'antiporta del volume di Francesco Strada *Nuovo trionfo della vergine e romita palermitana Rosalia* (1688), da una dilatata figura posta su trofei militari, bandiere e alabarde, che spiegano l'attributo "Trionfante".



Filippo Cammarata, *Iuridicum discrimen episcopos abbates, ac regulares...*, Messina 1647.

Un incisore ignoto lavorò all'antiporta del volume di Giuseppe Maria Polini, *Gli horti hesperidi* (Palermo, Tommaso Romolo, 1690), in cui sono presentati i medesimi attributi iconografici e emblematici contenuti dalla stampa di Paolo Amato del 1668; il segno che costruisce le immagini è spezzato in piccole linee, rispetto al disegno dell'Amato; esso tende verso l'effetto decorativo di insieme che si allarga alla cornice con motivi ornamentali floreali.

Ancora un'idea compositiva simile alla stampa di Paolo Amato del 1666 è stata assunta da Antonino Grano nell'antiporta del volume di Francesco de Montalbo, *Noticias funebres* del 1689, in cui un grande stemma di Spagna qui è sorretto da due angeli in volo, al posto delle figure allegoriche: l'idea del paesaggio su cui poggia il cartiglio con il motto è ugualmente presente, così pure la firma per esteso, «Antonino Grano Inven. F.». La composizione nel suo complesso crea l'effetto di un movimento illusionistico rapido e accelerato, anche perché la lastra non ha, come in quella dell'Amato, le righe di fondo che chiudono la profondità spaziale della scena. Le abbondanti zone lasciate in bianco indicano una maggiore penetrazione luminosa e quindi una struttura grafica più leggera. La medesima qualità incisoria è nell'antiporta che il Grano disegnò per il volume di Michele Del Giudice, *Palermo magnifico nel trionfo* (Palermo, Tommaso Rummolo, 1686), in cui sono presenti tutti gli attributi



iconografici della santa, che appare in cielo e sulle nubi al di sopra della figura del Genio di Palermo e della pianta della città in proiezione policonica.

Gli studi e i disegni preparatori del Grano per le due citate opere, conservati nella Galleria regionale della Sicilia, fanno comprendere il percorso creativo del pittore nella stesura di queste composizioni di grande qualità decorativa «in cui la innegabile matrice gaulliana-marattesca è tradotta con fluidità quasi giordanesca affine particolarmente a soluzioni di Giacomo Del Po; ciò potrebbe suggerire anche una conoscenza dell'ambiente napoletano sulla traccia appunto di Del Po e dell'Aquila. L'incisione derivatane offre comunque il chiaro esempio di un tirocinio tecnico che mostra innegabili tangenze con alcune prove dell'Aquila, mentre il modo di rendere



Carlo Caruso, *Sylva terminorum seu temporum iudicialium...*, Palermo 1661.

le pieghe come strizzate e percorse da fitta ondulazione è carattere spesso presente in alcuni dei disegni assegnati al Calandrucci. Inoltre se nella figura della Santa sono echi indubbi di quella eseguita da Melchiorre Caffà per la chiesa di S. Caterina a Magnanapoli, divenuta subito famosa dopo la sua esecuzione, nel modo di trattare le pieghe con effetti di morbido plasticismo la soluzione più prossima (indipendentemente da esempi pittorici) mi sembra rappresentata dalla statua della *Fede* eseguita in stucco da Simone Giorgini per S. Ignazio, in data di poco anteriore al 1686. Elemento anche questo – il Giorgini era per l'appunto siciliano – che può essere indizio di affinità di interessi e di scambi tra i siciliani residenti a Roma in quegli anni ed in altri che vi avevano compiuto brevi o intermittenti viaggi, tra i quali



Pietro Castelli, *Balsamum examinatum...*, Messina 1640.

probabilmente il Serpotta»⁸. Alcune composizioni grafiche del Grano furono incise da Nicolò Filippone e da Francesco Ciché: del primo ricordiamo l'antiporta nel libro di esercizi spirituali tenuti dalla Compagnia dei Bianchi, scritti da Ottavio Gravina, dal titolo *Il conforto degli afflitti* (Palermo, G.B. Aiccardo e F. Ci-

gate e flessuose che Filippone traduce con dei segni incrociati a maglia larga. La composizione presenta l'agnello mistico attorniato dalla gerarchia dei santi, il cartiglio con la legenda (contiene un refuso di stampa: la N è stampata invertita), è affiancato dalle allegorie della Carità e della Fede con i consueti attri-



Georg Walter, *Siciliae obiacentium insularum...*, Messina 1624.

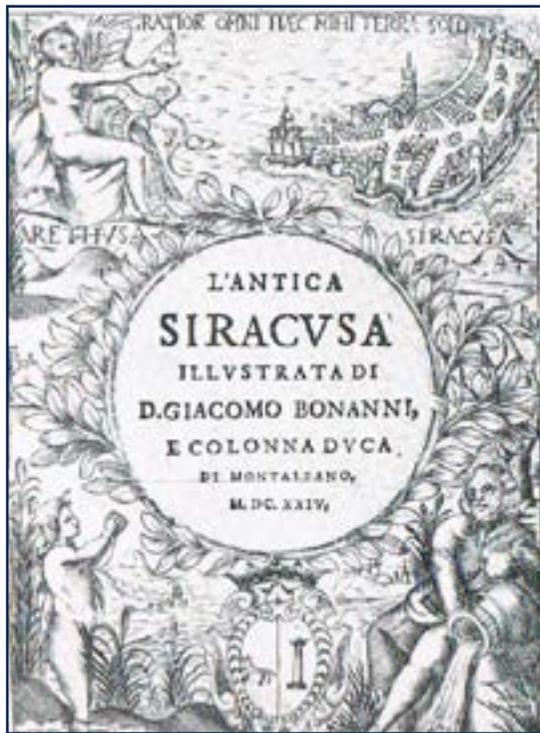
ché, 1706). I disegni preparatori per questa composizione indicano una propensione del pittore verso formule compositive più allun-

La composizione è cronologicamente prossima alla decorazione pittorica del soffitto nella chiesa della Pietà, che



Antonino Grano realizzò sul progetto architettonico di Giacomo Amato e con le sculture ornamentali di Giacomo Serpotta.

«Il soffitto della Pietà rappresenta dunque dal punto di vista pittorico l'esempio più significativo di conciliazione delle due tendenze: classicista e barocca, quale si era manifestato a Napoli e a Roma ad opera del Garzi...».⁹



Giacomo Bonanni, *L'antica Siracusa illustrata...*, Messina 1624.

Nelle composizioni di Grano del periodo più avanzato, insieme alla collaborazione con Filippo Tancredi e a certo influsso di Guglielmo Borremans, si manifesta un certo mutamento nelle tipologie e nelle dimensioni più allungate delle figure, che formano dei legami più dinamici nella composizione della scena. Tale caratteristica è contenuta nella stampa ad acquaforte di Francesco Cichè, su disegno di Grano, che costituisce l'antiporta al volume di Pietro Vitale, *Le simpatie dell'allegrezza* (1711).

La qualità grafica del segno di Francesco Cichè, differentemente da Nicolò Filippone, traduce la composizione del Grano mediante dei contrasti luministici molto accentuati che indicano direttamente lo sviluppo prospettico, la profondità della scena e la plasticità delle figure. Il soggetto esprime in allegoria la vittoria militare di Filippo V di Spagna nella guerra di successione: infatti la Pace con il ramo d'ulivo è affiancata dalla raffigurazione allegorica della Castiglia e del Genio di Palermo. Il volume di oratoria sacra *La maniera aperta* di Giovan Battista Caroana (Palermo, nella nuova stamperia di Giovanni Napoli, 1710) contiene in antiporta la stampa disegnata dal Grano e incisa da N. Filippone che esprime con fine allegoria il titolo e la qualità del libro, una sorta di antologia di celebri brani di sacra scrittura, lodi di santi, fatti d'armi, concioni, invettive, elogi, epitaffi, ecc., ad uso dei predicatori.

La scena comprende Mercurio che incide sulla roccia il motto, dei minatori che lavorano allo scavo di una miniera affiancati dai fabbri, che sull'incudine forgiavano la scure, in basso è l'allegoria di un fiume.

Il Filippone incise per il sopracitato tipografo l'antiporta nel libro di Nicolò Alberti, *La terra de' viventi*, 1709, con una maestosa figura allegorica simile alla precedente che simboleggiava un fiume; il disegno, che non appartiene al Grano, ha il tratto pesante e fortemente chiaroscurato.

Una antiporta siglata «A.G.F.» è nel volume *Li giorni d'oro di Palermo* (Palermo, Pietro Coppola, 1694) che documenta il festino di S. Rosalia dell'anno precedente: l'immagine illustra visivamente l'allegoria della *Conca d'oro* su cui si riversano i fiumi e dalla quale sorgono le rose e i gigli, attributi di Rosa-Lia. L'antiporta, oltre che nei libri celebrativi e di apparato – vedi P. Maggio, *Le guerre festive nelle reali nozze di Carlo II e Maria Luisa di Borbone del 1680* – è presente anche in edizioni di piccolo formato, che documentavano le tesi filosofiche discusse nei Collegi della Compagnia di Gesù: per esempio le *Assertiones* stampate da Diego Bua e Pietro Camagna nel 1668 oppure la trattazione edita da P. Camagna nel 1671, antiporta riutilizzata da Pietro dell'Isola nel 1680 per la pubblicazione di un'altra tesi.



Francesco Baronio e Manfredi, *De Maiestate panormitana...*, Palermo 1630.



Pittore seguace di Antonino Grano e valente incisore di acqueforti fu Vincenzo Bongiovanni, autore dell'antiporta nel volume di Ippolito Falcone, *Il Pindo sacro* (Palermo, Carlo Adamo, 1691), opera in cui si descrivono i miracoli operati dall'arcangelo Michele raffigurato come un angelo giustiziere dalla spada fiammeggiante. A firma di «Onophrius Gramignani Neapolitanus Sculp.» è l'antiporta che illustra la storia della fondazione dei collegi della Compagnia di Gesù in Sicilia, istituzioni che, come dei frutti, nascono dalla pianta di S. Ignazio; il volume, *Dell'Istoria della Compagnia di Giesù*, fu scritto dal padre Domenico Stanislao Alberti (1702).

Nelle illustrazioni delle antiporte si può notare il passaggio stilistico dalla grandiosa e magniloquente composizione barocca alla scena disegnata con linee sensibili verso il gusto arcadico e *rocaille*: un esempio che appartiene all'editoria messinese è nella composizione con il gruppo dei pastori in cammino verso Betlemme in antiporta al volume di Giuseppe Maria Trainiti *De pastoribus vocatis per angelum* del 1722. L'antiporta è costruita e incorniciata come un dipin-



Francesco Negro, stemma di Orazio Lo Mellino, in F. Baronio e Manfredi, *De maiestate panormitana...*, Palermo 1630.

to da cui traeva probabile ispirazione; in basso a destra è scritto «Si vendono alla Botega del Gramignani»; con probabilità, quindi, l'immagine fu venduta anche come stampa sciolta.

Unitamente alle antiporte la grafica d'invenzione barocca ha trovato espressione nelle illustrazioni dei pieghevoli fuori testo e nelle grandi stampe che documentano gli apparati festivi; la loro progettazione è stato un terreno sperimentale per gli architetti e per i pittori e decoratori siciliani. Giacomo Amato è l'autore del progetto dell'apparato costruito nella Cattedrale per la festa in onore di S. Rosalia del 1686, che la stampa nel volume di Michele Del Giudice, *Palermo magnifico*, ha tramandato nella sua imponente bellezza.

L'uso della colonna tortile, che appare in quel periodo negli apparati, fu ripetuto per un altro apparato in onore della Santa, riprodotto nel volume, già citato, *Li giorni d'oro di Palermo* del 1694.

Anche la stampa che rappresenta una macchina pirotecnica può diventare pretesto per una raffigurazione incisoria dal segno elegante e curato, come anche i carri processionali, che annualmente mutavano il corredo iconografico in sintonia con il programma





Rocco Pirri, *Sicilia sacra*....

ideologico che celebrava le molteplici qualità e virtù della Santa. Anche negli apparati effimeri, come nelle antiporte, era ripetuto il binomio S. Rosalia e Palermo, rappresentata in pianta con proiezione assonometrica.

Paolo Amato progettò delle macchine pirotecniche che imitavano la struttura stabile dei monumentali piedistalli destinati ad accogliere le statue dei sovrani¹⁰; in questa macchina di fuoco la statua è quella di Ercole in sintonia con il programma della festa del 1701, *Le guerriere conquiste di merito, e di gloria della palermitana eroina S. Rosalia* (Palermo, Agostino Epiro stampatore camerale). La collaborazione fra gli artisti alla creazione di questa produzione fu intensa, Paolo Amato collaborò con Gaetano Lazzara, Antonino Grano con Giacomo Amato; il Grano fornì molti disegni di apparato che sono stati incisi all'acquaforte da Francesco Ciché, vedi ad esempio il volume *Le simpatie dell'allegrezza* del 1711. Nel primo ventennio del Settecento progetta degli apparati anche Andrea Palma, come testimonia il volume *L'armeria e la galleria dell'augustissima casa d' Austria* (Palermo, regia stamperia di Antonino Epiro, 1721).

Nel Settecento l'effimero è il campo dello sperimentalismo per l'architettura, l'arredamento privato e l'arredo urbano, in analogia con le condizioni culturali delle capitali europee. La costruzione effimera è come una grammatica dalla complessa *imagerie*, che si serve della





Carlo Morabito, *Annalium messanensis ecclesiae*,
Messina 1669.

retorica per rispecchiare emblematicamente la realtà e offrirla con una visione esasperata tramite l'iperbole. Dal progetto culturale della festa alla organizzazione e realizzazione di spettacoli e apparati intervengono varie personalità e sono coinvolte diverse maestranze¹¹.

È un processo dialettico che coinvolge i letterati, che scrivono il programma ideologico della festa o dell'apparato, e vede impegnati pittori, scultori, architetti e artigiani. Non ultimi gli incisori che affiancano e qualificano la produzione editoriale principalmente a Palermo che si distingue, a confronto di Messina, per varietà e ricchezza di soluzioni grafiche. La produzione messinese di libri d'apparato viene datata al 1701 con i volumi di Niccolò Maria Scavo, *Amore e ossequio di Messina in solennizzare l'acclamazione di Filippo V* e, di Giuseppe D'Ambrosio, *Le Gare degli Ossequi nei trionfi festivi esposti dalla nobile città di Messina*, rispettivamente stampati dai tipografi Vincenzo D'Amico e Antonio Arena. La produzione editoriale risorgeva dopo la stasi della fine del secolo precedente, e l'occasione della salita al trono di Filippo V di Borbone fornì la spinta necessaria a creare feste e libri che dovevano perpetuarne la memoria.

In generale l'età del Barocco viveva questa contraddizione: «Il carattere di festa che presenta il Barocco non elimina il fondo di acredine

e di malinconia, di pessimismo e disinganno, come dimostra l'opera di Calderon. Ma pur muovendo dall'esperienza dolorosa di uno stato di crisi, come si è già detto, che il Barocco riflette, non è meno necessario, onde attrarre le stanche masse e spingerle ad aderire a quei valori e personaggi che vengono loro segnalati, coltivare anche gli altri aspetti splendidi e trionfalistici»¹².

Nel libro illustrato dell'età barocca il rapporto tra il testo e l'immagine è per così dire di antagonismo, le illustrazioni non integrano né commentano esclusivamente la composizione scritta, bensì rispondono ad una logica estetica più complessa in cui il rimando tra figura e testo è legato a implicazioni di natura psicologica o emotiva, tipiche nella cultura di impronta retorica.

Nel secolo precedente il corredo iconografico integrava il testo senza prevaricare la partizione editoriale, adesso s'impone subito all'apertura del libro con una stampa che costituisce l'antiporta. La ricca borghesia insieme all'aristocrazia privilegiano un mercato librario in cui il corredo figurativo vada all'unisono con l'espressività della produzione artistica; il corredo iconografico risulta altresì necessario nella preparazione dei testi scientifici, per esempio dimostra di essere stato un insostituibile elemento per lo sviluppo degli studi di botanica, di anatomia, di astronomia e di fisica sperimentale.

Nel Seicento la produzione libraria tende a formare una individualità organica con l'arte e con le espressioni della ricerca scientifica, tuttavia la progressiva industrializzazione delle botteghe non favorì uno sviluppo continuato del libro, che in generale comprende sia edizioni di pregio, adorne di illustrazioni che riflettono l'arte barocca, sia edizioni più scadenti nella carta e nei caratteri.

La tipografia secentesca europea propende progressivamente a uniformare il disegno dei caratteri, influenzata dalla composizione della lettera moderna di Claude Garamond e dai frequenti scambi commerciali tra tipografi e librai; la produzione tipografica si lega alla fortuna delle aziende, delle quali alcune si specializzano in settori particolari, vedi le edizioni di opere musicali.

Di preferenza i testi stampati durante il secolo trattano argomenti di storia, di religione, di carattere letterario, sono presenti in misura maggiore le edizioni di carattere scientifico, tra cui gli atlanti, gli erbari, gli studi di anatomia e botanica. Hanno successo anche altri settori editoriali come quello delle stampe popolari, degli almanacchi, dei libretti per ricorrenze occasionali, più in generale i generi di produzione si allargano a molteplici interessi. A confronto con il precedente secolo la stampa s'interessa anche del presente, infatti in questo periodo avviene la nascita degli «avvisi» e delle gazzette. Le ricerche di Giuseppe Maria Mira¹³ e di Niccolò Domenico





P. Propono di Caserta, *Vita e miracoli del glorioso S. Onofrio anacoreta...*, Palermo 1681.

Evola¹⁴ sulla tipografia siciliana forniscono elenchi e notizie relative ai tipografi, più numerosi rispetto al XVI secolo, che troviamo riuniti in botteghe familiari e in corporazioni; a questi studi ci riferiamo principalmente per le notizie relative al settore bibliografico.

Anche Agostino Gallo ha lasciato tra i suoi manoscritti un indice biografico degli incisori

è riassuntiva nella parte relativa al Cinque-Seicento, più definita per gli incisori del Settecento e dei primi dell'Ottocento¹⁵.

Anche in Sicilia appaiono le tipografie ufficiali, che fanno capo al Senato messinese e palermitano o alle istituzioni ecclesiastiche (Gesuiti, Arcivescovado). Sostanziali elementi che intervengono nella confezione del libro sono i controlli sulla produzione e la censura preventiva sulla stampa, per questioni amministrative e non soltanto ideologiche¹⁶.

L'attività tipografica continua nelle città maggiori, Messina e Palermo; in altre località lo sviluppo dell'editoria fu irregolare o comunque legato ad episodi di mecenatismo. A Catania, Trapani e Siracusa si iniziò a produrre stabilmente nella seconda metà del secolo e nel successivo.

Gli stampatori si spostavano con facilità se le condizioni della committenza erano favorevoli alla produzione editoriale, si veda il caso di Mazzarino con il principe di Butera Carlo Carafa Branciforte.

I centri minori diedero vita a una produzione editoriale legata a contingenti situazioni storiche. Monreale produsse dei testi di carattere sacro e le costituzioni sinodali, che gli stampatori Pietro dell'Isola e Decio Cirillo realizzarono trasferendosi temporaneamente sul posto nel 1648 e nel 1653¹⁷.



Ippolito Falcone, *La granadiglia del Calvario cioè la passione di Gesù Cristo...*, Palermo 1694.

Nella seconda metà del secolo si ebbe una stasi in rapporto alle difficoltà in cui si trovò l'arcivescovado prima dell'avvento dell'arcivescovo Francesco Testa (1754 -73).

Il centro di Militello in Val di Catania, feudo di Francesco Branciforti, vide funzionare una tipografia dal 1617 al 1625 per il mecenatismo del marchese, così pure Mazzarino, feudo di Carlo Carafa, che impiantò nel suo palazzo una tipografia sotto la cura del palermitano Giuseppe La Barbera dal 1687 al 1689. Dal 1690 al 1692 il Carafa chiamò il tipografo fiammingo Giovanni Van Berg, che recò un materiale tipografico di buona qualità. Infatti il volume dello stesso Carafa, *L'ambasciatore politico-cristiano* del 1692 contiene numerose illustrazioni, tra cui quelle di Giacomo del Po si segnalano per la qualità incisoria e per la composizione delle scene che rispecchiano la qualità e la maestria del pittore e incisore. Dall'attività editoriale dei centri minori soltanto Mazzarino si segnala per la produzione di libri illustrati; Cefalù, Caltagirone, Acireale e Siracusa ebbero delle tipografie dal XVIII secolo, ma la stampa di libri figurati ebbe scarsa diffusione¹⁸.

Inizia a essere dissociata l'attività del tipografo da quella del libraio, anche se in altri centri europei tale condizione era già in atto dal XVI secolo. Si legano maggiormente, invece, i rapporti con gli artisti in quanto ideatori del disegno delle illustrazioni; vengono interessati

particolarmente gli artisti locali che operavano a Palermo e a Messina: per alcuni di essi la creazione inerente alla stampa costituisce una parte considerevole della produzione.

Appaiono i nomi degli incisori, che firmano con frequenza le illustrazioni delle antiporte e dei frontespizi; alcune stampe contengono la firma dell'inventore del disegno associata a quella dell'incisore, oppure quella dell'architetto progettista e del disegnatore, vedi la stampa dell'imponente arco trionfale per l'Almirante di Castiglia firmata da Pietro Novelli e da Pietro del Po, segno che caratterizza l'avvenuta scissione nella prassi e nella mentalità siciliana tra l'artista intellettuale e l'esecutore manuale. Il libro assume nuove dimensioni di segno opposto: si tende a ridurre e a preferire il formato in 8° medio o piccolo ma anche il formato in 4° illustrato dall'antiporta;



Placido Donia, *Deposizione di Cristo di Polidoro da Caravaggio*, in P. Samperi, *Iconologia...*, Messina 1644.

continua di stampe in tavole fuori testo, che cominciano ad apparire ripiegate. La varietà dei formati si lega al gusto estetico barocco che esalta la parte esteriore del libro, cioè l'antiporta e il titolo.

Il libro, di qualsiasi formato, acquista una tendenza a monumentalizzarsi o con le illustrazioni oppure con blocchi di caratteri tipografici, che nel frontespizio si distendono lungo tutta la pagina a modo di epigrafi. Nel titolo e nel testo sono adoperati corpi e caratteri diversi di lettere, attraverso cui si formulano, distinguendole, le notizie relative all'autore, alle sue cariche onorifiche, alle finalità del libro, alla insegna del tipografo, alla titolazione dei capitoli e dei paragrafi interni. Il libro anche sotto il profilo visivo doveva evidenziare la distinzione delle sue componenti. Anche la scrittura, quindi, è utilizzata come elemento che accentua l'espressività

fu creato il formato oblungo che permette di includere una serie dei segni mediante la varietà delle forme¹⁹.

Abbandonando la struttura decorativo-compositiva del libro cinquecentesco, il gusto estetico seicentesco innova sostanzialmente il frontespizio. Sono tipici di questo periodo i titoli prolissi ed enfaticamente adulatori verso i committenti e il dedicatario; in questo caso i nomi sono composti in rilievo tipografico, cui poteva essere aggiunto il ritratto o lo stemma²⁰; anche l'autore dell'opera veniva citato con un elenco dei titoli onorifici con retorica prolissità. Ne sono esempio i *Ragnagli delli ritratti della Santissima Vergine nostra Signora più celebri, che si riveriscono in varie chiese nell'isola di Sicilia* di Ottavio Gaetani (Palermo, Andrea Colicchia, 1664); il *Discorso dell'origine ed antichità di Palermo* di Mariano Valguarnera (Palermo, G.B. Maringo, 1614); le *Pompe festive celebrate dalla nobile città di Messina nella solennità della Sagratissima Lettera* di Domenico Arganzio (Messina, eredi di Pietro Brea, 1659).

I frontespizi tipografici tendono a costituire una armonia ideologica di righe sciolte, talvolta blocchi di righe, con una varietà di lettere maiuscole e minuscole, tonde e corsive; non infrequente è la varietà dei caratteri, come appare ne *Le solennità lugubri e liete* del Matranga (1666). Modesto è stato l'uso dei caratteri rubricati, come nel secolo precedente il loro impiego è concepito in funzione



Placido Donia, *Natività di Michelangelo Merisi da Caravaggio*, in P. Samperi, *Iconologia...*, Messina 1644.



estetica e con giusto criterio per dare evidenza a determinate parole. Appartiene all'architettura del titolo la marca, che è sempre indicativa di un determinato tipografo; molto spesso sono delle piccole vignette emblematiche, si veda quella di Erasmo de Simone, rappresentata da un'incudine con sopra un nastro col motto "durabo"²¹. In relazione alla marca è lo stemma, collocato anch'esso tra titolo e sottoscrizione; appartiene al personaggio al quale la pubblicazione è dedicata, oppure per conto della quale è stata realizzata. Sono ancora presenti le vignette, i capilettera e le cornici silografiche, anche se il loro uso progressivamente si attenua verso la fine del secolo per la presenza dell'antiporta.

Altra caratteristica sono i frontespizi incisi e figurati, che hanno una coerenza estetica notevole e, di fatto, sono stati realizzati nello spirito dell'antiporta, di cui si distinguono per il titolo e la sottoscrizione: si veda *Sylva terminorum* (Palermo, C. de Anselmo, 1661)²² oppure l'opera scientifica di Pietro Castelli, *Balsamum examinatum* del 1640. Altro frontespizio inciso, firmato «Joseph Caruso catinensis» è nell'opera storico-geografica *Siciliae et Bruttiorum antiquae tabulae* di Giorgio Gualtieri (Messina, Pietro Brea, 1624); è composto come un apparato di architettura mista a statue, mentre nel centro il titolo simula una lapide con dei caratteri che si ispirano all'epigrafia antica, ricca di abbreviazioni.



G.F. Greuter, in O. Gaetani,
Ragugli delli ritratti..., Palermo 1664.

Nel frontespizio della nota opera storica di Giacomo Bonanni, *L'antica Siracusa illustrata*, coeva della precedente, sono rappresentate le figure allegoriche dei fiumi e della fonte siracusana Aretusa, con una piccola veduta di Ortigia. In merito alla qualità incisoria delle illustrazione sopramenzionate è da rilevare l'uso del segno grafico molto sottile, evidenziato dalla tecnica di riproduzione all'acquaforte.

La raffigurazione di uno stemma può essere il pretesto per formulare una stampa dalle elevate qualità decorative, così come nel frontespizio del libro di G. Castiglione stampato nel 1692 a Palermo da Domenico Anglese e Francesco de Leone.

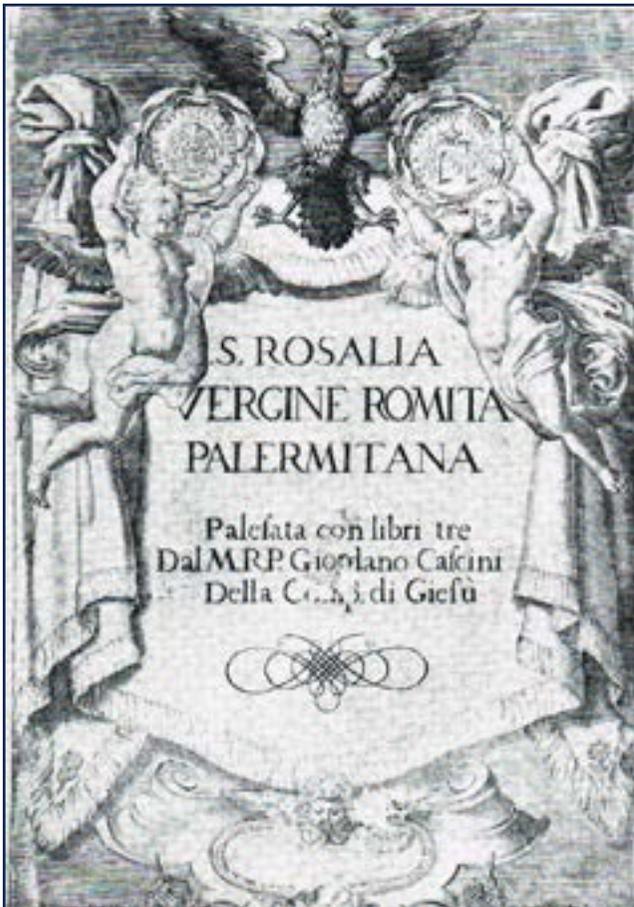
La vignetta con l'emblema di Palermo non poteva mancare nel *De maiestate panormitana* Di Francesco Baronio (1630), libro che all'interno è ricco di illustrazioni araldiche, alcune non completate, create e incise da Francesco Negro, il noto autore dell'atlante in pianta zenitale delle fortificazioni siciliane, consegnato nel 1640 al committente Filippo II. Il Negro²³ incise a bulino le numerose stampe che illustrano gli archi trionfali nel volume di Onofrio Paruta, *Relatione delle feste in Palermo nel MDCXXV per lo trionfo delle gloriose reliquie di S. Rosalia* (Palermo, Pietro Coppola 1651); le tavole furono disegnate dal pittore Gerardo Astorino.

I frontespizi illustrati da una composizione architettonica frequentemente sono completati dalla rappresentazione sacra: di un certo interesse, in quanto testimonianza dell'impegno ideologico volto a rinsaldare il culto dei santi locali, è quello della *Sicilia sacra* di Rocco Pirri, con le figure dei papi e dei santi di origine siciliana. Una partizione architettonica d'ispirazione manierista è nel frontespizio degli annali della chiesa messinese di Carlo Morabito (Messina, Giuseppe Bisagni, 1669).

Alcune antiporte sono illustrate all'interno da soggetti araldici, di qualità e di effetto pittorico è lo stemma inserito nel testo di Placido Reina, *Ragioni apologetiche del Senato* (1630) disegnato da Antonino Donia; viceversa un disegno inciso a contorno, molto semplicemente, illustra le tavole con gli stemmi delle famiglie aristocratiche che hanno avuto riferimento con la città di Caccamo, definita pomposamente *La Cartagine siciliana*²⁴.

Il periodo della Controriforma, intendendo per esso gli anni seguenti alla precettistica emanata dal Concilio di Trento in materia di rappresentazione artistica, è stato di grande fervore nel settore della produzione libraria anche per la Sicilia. Le motivazioni interne allo svolgimento della cultura artistica del tempo, con sfaccettature di modi e di momenti, si riflettono nella illustrazione libraria e nella stesura di taluni progetti editoriali, realizzati





Giordano Cascini, *S. Rosalia vergine romita palermitana...*, Palermo 1651.

intorno alla metà del secolo diciassettesimo. Aumentano gli scritti di apologetico contenuto religioso, le vite dei santi, le iconografie di Cristo e della Madonna. Un ruolo di primaria importanza è interpretato dalla Compagnia di Gesù, il cui obiettivo è stato quello della formazione intellettuale con il controllo delle istituzioni educative da cui dovevano

venire fuori le gerarchie sociali ecclesiastiche e politiche²⁵. È stato costante anche l'interesse della Compagnia per i problemi della trasmissione della cultura nei settori filosofico, scientifico e storico, a cui era unita la produzione di opere di devozione con il

compito di favorire lo spirito religioso. Alla diffusione di svariati modelli figurativi di religiosità verso la Madonna hanno contribuito principalmente due progetti editoriali realizzati rispettivamente a Messina, da Placido Samperi con l'opera *Iconologia* (1644), e a Palermo da Ottavio Gaetani con il libro dei *Raguagli* (1664).

Un'azione di penetrazione spirituale è operata da Samperi, unitamente all'indagine storica sulle chiese messinesi che accoglievano dipinti di soggetto mariano. È ovvio che a noi il libro si presenta anche come una importante fonte di notizie e di iconografie di dipinti, spesso perduti. Il volume è ornato anche dall'antiporta, ove è raffigurato Orione²⁶, il mitico fondatore di Messina, incisa da Placido Donia; la stampa fu riprodotta con alcune varianti nel 1659 nella già ricordata opera di Domenico Arganzio.

Insieme a Placido Donia hanno collaborato altri incisori: Emanuele d'Alfio, e i poco noti Grego di Domenico e Petrini, sicuramente sotto la guida del Donia, artista affermato. Sfogliando le pagine dell'*Iconologia*²⁷ si trovano riprodotti i dipinti più noti del Cinquecento e Seicento messinese: l'*Andata al Calvario* di Polidoro da Caravaggio (già riprodotta nel libretto dell'Alibrando), l'*Adorazione dei Magi* di Cesare da Sesto ora a Capodimonte; un'opera perduta di Polidoro, la *Deposizione* nella chiesa della Candelora, e la *Natività* di Caravaggio per i Cappuccini. Le stampe firmate da Emanuele

d'Alfio a confronto con quelle del Donia presentano numerosi tratti incrociati con un'accentuazione dei valori chiaroscurali.

Il libro ha un indubbio fascino, tra l'altro legato al fatto di costituire un primo esempio di testo siciliano che riproduce e «traduce» delle composizioni pittoriche, sintomo di una consapevolezza dell'importanza e dell'autonomia del prodotto incisivo, come già appariva di riflesso nella trattatistica sull'arte. Giovanni Baglione²⁸, ad esempio, inserì un intero capitolo dedicato agli intagliatori, definendoli «intendenti di disegno i buoni intagliatori d'acqua forte, o di bulino; e però tra i dipintori possono havere il luogo; poiché con le loro carte fanno perpetue l'opere de' più famosi maestri benché le fatiche loro al cospetto del pubblico non sieno stabili e si mirino, pure non si può negare che li lor fogli non nobilitino, e arricchiscono le città del mondo».

Nel libro del 1663 di Ottavio Gaetani²⁹ sui ritratti della Vergine sono stati schedati dipinti e sculture esistenti nell'intera isola,

è un'opera più completa, sotto questo profilo, di quella del Samperi. Ogni capitolo, corredato dalla stampa del dipinto, presenta una



Francesco Negro, *S. Rosalia*, in O. Paruta, *Relatione delle feste fatte in Palermo...*, Palermo 1651.

ricerca storica sull'evento miracoloso, che diede origine alla venerazione per l'immagine. Johann Friedrich Greuter incise le numerosissime tavole e l'interessante antiporta, che presenta la Vergine, attorniata da santi e dalle gerarchie ecclesiastiche, posta sopra la rappresentazione geografica della Sicilia. Figlio di Matthäus, incisore tedesco che lavorò a Roma, Johann Friedrich ha lavorato molto per l'editoria romana collaborando con molti pittori, fra cui Pietro da Cortona, Lanfranco, Andrea Sacchi, Guido Reni.

Il Baglione³⁰ scrisse su di lui «egregiamente si porta nell'intaglio a bulino, e di gran lunga ha passato il padre, e si fa honore con nobili conclusioni, e con bellissime carte (si come la città scorgesi) con buona maniera, e con gran gusto fatte, e si sperano di lui esquisitissime opere, le quali arricchiranno, non solo questa mia patria, ma tutte le parti del mondo, e





Breve compendio della vita, *invenzione e miracoli di S. Rosalia...*, in Roma e in Palermo 1672.

darà fama immortale a diversi valent'huomini pittori, che gli vanno facendo bellissimi disegni, e vaghi capricci, si come si sono veduti, e tuttavia se ne mirano per honor suo, et a gloria della virtù».

L'intervento di Johann Friedrich Greuter nella preparazione delle stampe è certamente da mettere in relazione con la dinamica attività del Gaetani nell'ambito della Compagnia di Gesù; con questa l'incisore ebbe dei rapporti

di lavoro, tra l'altro incise le allegorie nell'opera del gesuita Giovan Battista Ferrari, *Hesperides sive malorum aureorum cultura et usus*, Roma 1646.

L'operazione incisoria di Greuter presuppone l'intervento di uno o più disegnatori che trasmisero all'artista i modelli; con probabilità sono da ricercare nei rapporti che la Compagnia aveva nelle tre valli siciliane, dove erano già costituite le sedi dei Collegi.

La seconda firma che si legge sulle stampe dell'opera del Gaetani è di *Joseph Lentini* che incide particolarmente le opere collocate in zone lontane dai centri di insediamento dei Gesuiti, come le stampe dei dipinti di Sortino e di Raccuia. Le stampe incise da Giuseppe Lentini, anche se di indubbio valore documentario, denotano una scarsa qualità interpretativa del modello, sono costruite da segni grafici molto chiaroscurati e dalla linea pesante.

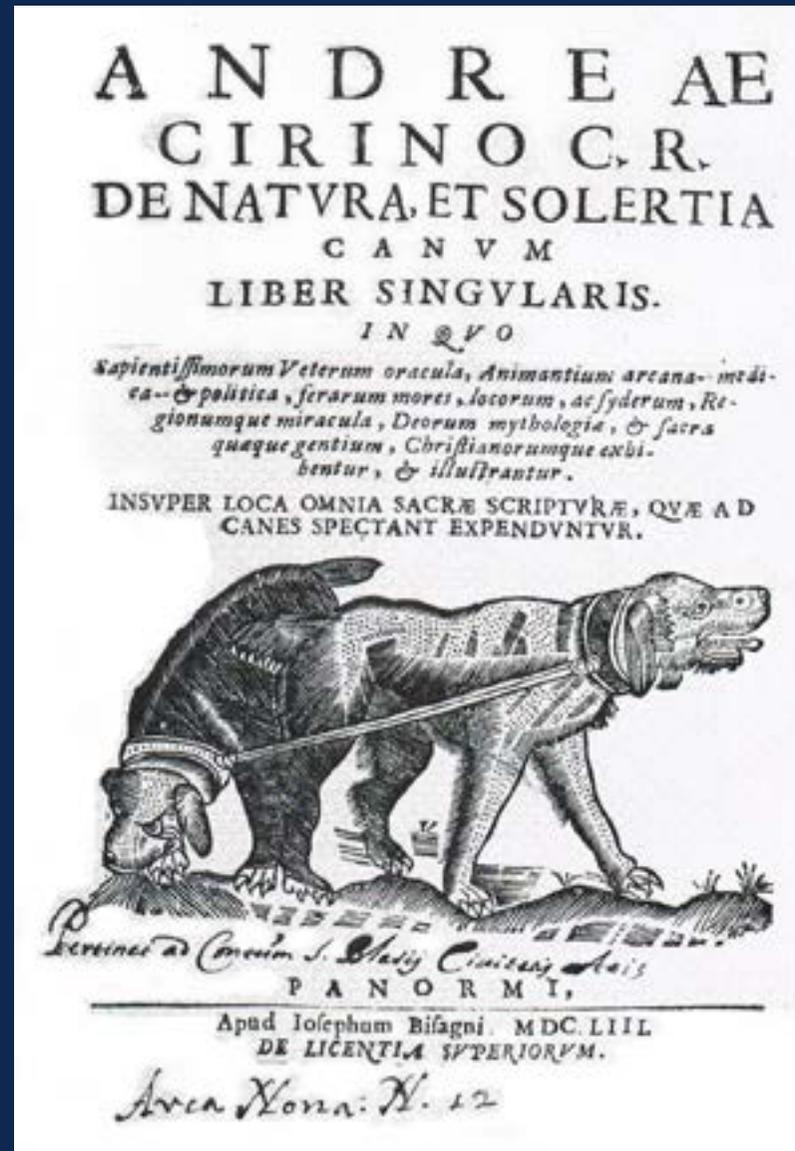
Un certo ispessimento della linea grafica appare anche nelle stampe firmate da Greuter, provocata indubbiamente dalla trasmissione del modello, disegnato ma non personalmente visto e interpretato; a questa condizione è da attribuire l'uniformità dello stile e delle fisionomie: pertanto, ad esempio, la medievale *Madonna di Trapani* risulta assai simile a un prodotto artistico del Cinque-Seicento.

Questa operazione incisoria del Greuter non si può intendere come un lavoro di "traduzione" dall'originale, ma una interpreta-

zione iconografica, molto esatta, dell'originale, mediata attraverso la copia e lo stile individuale del disegnatore, che fornì il modello a Greuter.

Prodotti facilmente smerciabili furono i testi di devozione, tra cui le pubblicazioni edite in occasione delle celebrazioni della festività della Madonna della Lettera in Messina (ad opera di Pietro Brea), e in Palermo per il festino di S. Rosalia celebrato annualmente dal 1625. Delle numerose pubblicazioni riferiamo per Messina, il testo *Gloria messanensium* del 1647, scritto dal gesuita Paolo Belli³¹, che contiene una illustrazione che visualizza il miracoloso evento epistolare recato da un'aquila in volo sulla rappresentazione dello stretto di Messina.

La produzione editoriale sulle feste celebrate in onore della santa palermitana è notevole. Tra il Seicento e il Settecento³²



Andrea Cirino, *De natura et solertia canum...*,
Palermo, 1653.

si stamparono degli opuscoli annua-
li che illustravano gli apparati realizza-
ti per conto delle componenti sociali
della città; senato, «nazioni» (genovese,
fiorentinaecc.), compagnie, confraternite,
ordini religiosi. La qualità editoriale e
i formati sono diversi, dall'opera nota
del P. Cascini, con fine illustrazione nel
frontespizio, alla *Relatione delle feste fatte in
Palermo nel 1625* dal Parcata (1651), con
un'illustrazione a bulino della santa tra
nubi siglata F.N., cioè Francesco Negro,
incisore già citato.

A Roma e a Palermo nel 1672 da Pietro
Camagna fu edito il *Breve compendio della
vita, invenzione, e miracoli di S. Rosalia*,
con una stampa a bulino rappresen-
tante la santa in volo, come protettrice
nei riguardi della peste (simboleggiata
dall'angelo che sguaina la spada), sulla
veduta del porto e della città "quadrata".
Testi apologetici sulla santa furono



stampati anche in lingua spagnola; nel 1692 è dedicato al viceré Uzeda, Nicolas Nino de Guevara scrisse *La concha de oro Palermo por reina de Trinacria coronarla* (in Palermo por Pedro Coppula y Carlos Adamo). La piccola antiporta rappresenta il busto della santa entro una cornice ottagonale.

Nell'editoria siciliana non sono mancati i libri contenenti le illustrazioni legate all'insegnamento della matematica e della geometria: per esempio venne ripubblicata l'opera di Francesco Maurolico, *Emendatio et restitutio conicorum* (eredi di Pietro Brea, Messina 1654). Le opere di carattere scientifico sono stampate anche in folio come il trattato *Miscellaneorum medicinalium decades* del 1625 scritto da Giovan Battista Cortesi e dedicato al Senato messinese, così come l'altro in folio di Cortesi stampato dal Brea nel 1629 la *Pharmacopoeia seu antidotarium Messanense*.

Pietro Brea si distinse, con le precedenti e con altre opere del medico Cortesi³³, per la produzione di testi scientifici illustrati, tra i primi dell'editoria siciliana.

Si vedano per esempio le tavole anatomiche del *Tractatus de vulneribus capitis* del 1632. Sono opere che riflettono gli studi scientifici degli attivi scienziati operanti nella società messinese.

«La diffusione e distribuzione di tali opere varca senza dubbio i confini del mercato provinciale e contribuisce a creare a Messina

una circolazione di idee e condizioni di vita scientifica privilegiata nel Meridione d'Italia»³⁴.

Sempre in Messina furono pubblicate le opere di botanica di Pietro Castelli da Giovan Francesco Bianco tra il 1637 e il 1648³⁵. Del Castelli, che ebbe pubblicati dei libri anche a Roma, ricordiamo il pregevole *Hortus messanensis* del 1640 ove è descritta la costituzione dell'orto dei semplici in Messina, il primo in Sicilia e tra i più importanti d'Italia; la pubblicazione è arricchita dalle tavole che illustrano la disposizione delle colture³⁶. I libri del Castelli sono altresì fregiati da pregevoli antiporte, che esamineremo a parte. I libri scientifici editi dal Brea e dal Bianco costituirono un mercato più avanzato verso la produzione e circolazione europea del libro, ma anche interessato verso l'utenza siciliana, che richiedeva dei testi specialistici. Delle edizioni scientifiche illustrate editate dalle tipografie palermitane ricordiamo tra le pregevoli: l'opera di Giovan Battista Odierna ricca di tavole astronomiche, e i volumi del naturalista Andrea Cirino, *De natura et solertia canum liber singularis*, e *De natura piscium*, stampati da Giuseppe Bisagni nel 1653. Ricca di incisioni è anche *La scherma illustrata* del 1670-73, stampata dalla tipografia di Domenico d'Anselmo.

Anche le biografie dei filosofi furono decorate da vignette con funzione di antiporta intercalate e ripetute nel testo; interessanti



sono quelle nel libro *Il nuovo Laertio del Sig. D. D. Filadelfo Mugnos* (Palermo, Domenico d'Anselmo, 1654). Nelle figurette sono rappresentate un maestro con i discepoli e la riproduzione del gruppo antico del *Laocoonte*, probabilmente di provenienza non siciliana; la vignetta è molto simile alle illustrazioni apparse negli itinerari e guide di Roma edita tra Cinque e Seicento.

Mentre la produzione editoriale palermitana intensifica la sua presenza nel mercato librario dell'ultimo quarto del Seicento, le stamperie messinesi sono coinvolte dalla crisi economica e sociale generata dalla rivolta antispagnola del 1674-'78. Messina era stata la città siciliana che aveva posseduto l'emporio commerciale tra i più importanti del Mediterraneo; nell'economia cittadina il commercio della seta era d'importanza essenziale, la sua chiusura e la sconfitta politica e morale, seguita alla ribellione verso la Spagna, ebbero un peso notevole sul piano sociale e culturale. La crisi economica colpisce i tipografi, che si riuniscono in società



Il Laocoonte, in Filadelfo Mugnos, *In nuovo Laertio...*, Palermo 1654.

che riproduce il feroce processionale di S. Agata, ripetuto nella *Agatha Catanensis* di Giovan Battista De Grossis del 1656.

e hanno frequenti scambi di sede: la famiglia dei tipografi Bisagni, per esempio, si sposta da Messina fino a Catania e a Palermo³⁷.

L'attività editoriale di Catania fu promossa dal Senato cittadino che nel 1623 concesse dei locali nel palazzo senatorio per impiantare una tipografia al trentino Giovanni Rossi in società con Francesco Petronio³⁸. Il Rossi pubblicò le opere dello storico Pietro Carrera, primo storiografo di Catania, che hanno «nei frontespizi e nel testo incisioni poco nitide» secondo il giudizio dell'Evola³⁹. Frontespizio e pagine con cornice tipografica presenta l'opera di Giovan Battista Guarnieri, *Le zolle storiche catanee*, una delle migliori edizioni del Rossi⁴⁰, con una vignetta dello stemma di Catania che adorna il frontespizio.

Lo stesso Rossi nel 1641 ornò il frontespizio *Delle memorie storiche della città di Catania spiegate da Don Pietro Carrera* con una vignetta



Delle varie ristampe e traduzioni in cui si distinse l'editoria siciliana annotiamo la traduzione, compilata dal P. Remigio Fiorentino, dell'opera di Tommaso Fazello, *Le due dece dell'Historia di Sicilia*, la cui prima edizione (Palermo, G.M. Maida e F. Carrara, 1558) fu il primo testo che raccolse la storia documentata dell'isola. Fu stampata nel 1628 da Decio Cirillo, la cui produzione tipografica è stata giudicata da Niccolò Domenico Evola la migliore del Seicento siciliano, «nitida, accurata e, spesso, a largo interlineo»; tali caratteristiche sono evidenti nel frontespizio tipografico, che ha corpi di righe differenti con caratteri tondi e corsivi; decora il frontespizio una vignetta, posta prima della sottoscrizione.

È da notare che accanto al luogo di stampa⁴¹ è indicato il libraio Francesco Ciotti, un veneto che si era trasferito in Palermo per esercitare la sua attività e che per un breve periodo si occupò anche di imprese editoriali⁴². In merito alle illustrazioni questa edizione del Fazello si distingue per la stampa di epigrafi arabe mediante caratteri epigrafici appositamente creati, i primi apparsi nell'editoria siciliana.

Nel transito alla cultura neoclassica l'editoria muta carattere e forma della parte illustrata, la funzione dell'antiporta si manifesta anche sul frontespizio che spesso è adornato da immagini congruenti al tema proposto dal volume. Si editano libri di zoologia, paleontologia,

vulcanologia, anche medicina chirurgica, con illustrazioni calcografiche e litografiche. La cultura cambia carattere ed esprime una società più versata verso la cultura scientifica e le scienze, e non più solo verso l'antichità classica propria del periodo. I libri cambiano formato, appare quello oblungo o *album*, ma continuano a essere stampati i monumentali in folio come accadde per i volumi del *Real Museo Borbonico*. In quest'occasione è spesso lo stesso reperto archeologico che appare in antiporta o in frontespizio a indicare la novità e l'interesse scientifico della pubblicazione cui appartiene. I soggetti del periodo privilegiano i temi della letteratura e della mitologia classica, continuando così, fino ai primi anni dell'Ottocento, una situazione che è stata affrontata da tutte le correnti stilistiche europee e italiane.

Abbiamo osservato che i differenti modi di interpretare le testimonianze visive dell'antico hanno segnato il passaggio dal Barocco al primo Settecento e alle successive tendenze neoclassiche. Idee e nuove esigenze distinguono l'accentuata tendenza alla preziosità dei materiali librari con la formulazione di dati utili alla migliore revisione della materia al suo interno. Nel Meridione offrono un importante documento le illustrazioni incise delle antichità vesuviane e l'edizione di libri completamente illustrati; si avvalgono ancora dell'antiporta, ma non è l'unica illustrazione, si vedano



i volumi delle *Antichità di Ercolano esposte* (1757-1792). In questa veste editoriale gli otto volumi con cospicuo numero di figure realizzate all'acquaforte sono stati eseguiti da artisti dell'accademica Scuola di Portici, in un complesso intreccio fra apparato testuale e iconografico. Il piano dell'opera affidato ai letterati ricevette la veste editoriale degna della committenza del sovrano, Carlo III⁴³, che donava l'opera a studiosi aristocratici, presso i quali voleva accrescere il prestigio di un sovrano illuminato che soddisfaceva il mondo culturale europeo. In questa occasione l'attività di incisori e disegnatori fu guidata dall'Accademia di Belle Arti di Napoli che aveva identificato una precisa definizione dei compiti. Un gruppo di artisti si specializzò nella riproduzione della stampa antiquaria per eseguire le illustrazioni che esercitarono molte suggestioni per l'arte neoclassica, non soltanto meridionale bensì europea. Citiamo le stampe che traducono il motivo iconografico delle menadi o danzatrici riproducenti i fregi a encausto tratti dagli scavi pompeiani oggi conservati al Museo Nazionale di Napoli. Il soggetto è stato molto utilizzato dalla decorazione neoclassica, sia da artisti meridionali e siciliani, sia dal sommo rappresentante del neoclassicismo Antonio Canova, vedi le *Danzatrici* del Museo di Bassano. I disegnatori operanti nella Scuola di Portici, incaricati nelle riproduzioni della antichità di Ercolano e Pompei, nell'eseguire la

stampa riproduttiva diedero vita a un nuovo metodo stilistico, in equilibrio tra la copia e l'interpretazione, cioè la traduzione da altra opera, ma conservandone intatta la funzione documentaria.

Figurazioni mitologiche e sacre, cultura artistica antiquaria s'intrecciano a formare la produzione disegnativa e incisoria degli anni fra i due secoli, opere che nell'insieme partecipano delle istanze più generali manifestate dalla cultura europea. Ricordiamo, in proposito, l'innovazione della tecnica a linee graffite col bulino, realizzata dall'incisore trapanese Giuseppe Vitta⁴⁴, per la raffigurazione dell'*Anforavulcente di Exekias*, contenuta assieme a illustrazioni dello stesso e di altri artisti nei due volumi in folio *Musei Etrusci quod Gregorius XVI Pont. Max. in aedibus Vaticanis constituit monumenta*, opera del 1842. Questo museo, all'interno dei Musei Vaticani, era di recente fondazione e all'allestimento avevano lavorato fra gli altri Vincenzo Camuccini, Bertel Thorvaldsen e Giuseppe Valadier nel 1837. L'incisore Vitta si segnalava per illustrazioni eseguite per l'editoria romana, per la rivista "L'Ape italiana" e per la collaborazione con la Calcografia Camerale. Ricordiamo anche il più giovane siciliano Antonio Licata⁴⁵ che partecipò alle illustrazioni raffiguranti l'*Allattamento di Telefo* e *Teseo e il Minotauro*⁴⁶ nei volumi del *Real Museo Borbonico*.



Mario Praz ha spiegato in *Gusto neoclassico*⁴⁷ che il gusto settecentesco aveva ritrovato se stesso nelle pitture già esposte nel Museo di Portici. È vero che questo gusto si è prolungato fino agli inizi dell'Ottocento in provincia: nelle ornamentazioni dipinte nella "Camera della Regina" del Palazzo Reale di Palermo⁴⁸, eseguite da Giuseppe Patania, appunto con soggetti copiati da Ercolano, quali gli amorini che guidano dei cocchi o dei cigni, i genietti alati che si esprimevano in giochi puerili o si esercitavano nella pesca o nella caccia, o recavano strumenti e simboli, quali la gabbia, l'arco o la fiaccola. Questi temi sono continuati nella più tarda decorazione neoclassica, come alimento di una moda che divenne europea e quasi d'accademia per le corti e nei salotti inglesi e irlandesi neo-etruschi, neo-greci, neo-pompeiani. È evidente, infine, quanto la derivazione dei motivi figurativi diffusi dalle *Antichità di Ercolano* e dal *Real Museo Borbonico* ebbe tanto successo fino al Secondo Impero.

* L'articolo viene ripubblicato dal catalogo *Immagine e testo* del 1988 a cura di Diana Malignaggi.

- 1 F. BARBERI, *Il libro italiano del Seicento*, Gela Reprints, Roma 1985, p. 70.
- 2 D. MALIGNAGGI (a cura di), *Immagine e testo. Mostra storica dell'editoria siciliana dal Quattrocento agli inizi dell'Ottocento*, Assessorato regionale BB.CC.AA. e P.I., Palermo 1988.
- 3 G. BARBERA, *Il libro illustrato a Messina dal Quattro all'Ottocento*, in *Cinque secoli di stampa a Messina*, a cura di G. Molonia, G.B.M., Messina 1987, p. 433 e sgg.
- 4 D. MALIGNAGGI, *Il disegno siciliano nel Settecento: forma, simboli, significati*, in *Il Settecento e il suo doppio. Rococò e Neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei viceré*, atti del convegno internazionale di studi (Palermo 10-12 novembre 2005) a cura di M. Guttilla, Kalós, Palermo 2008, p. 167 e sgg.
- 5 Per i Donia cfr. [http://www.treccani.it/enciclopedia/donia_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/donia_(Dizionario-Biografico)/).
- 6 P. COLLURA, *S. Rosalia nella storia e nell'arte*, s.n., Palermo 1977. Si veda anche *L'Angelo del Monte Pellegrino. Saggio bibliografico sulla "Santuzza"*, a cura di C. Pastena, A. Perniciaro, E. Zacco, Biblioteca centrale della Regione siciliana, Palermo 1997.
- 7 D. MALIGNAGGI, V. ABBATE, *Immagine di S. Rosalia*, Galleria Nazionale della Sicilia, Comitato per il festino, Palermo 1977. Sulla figura culturale della santa cfr. i saggi in *La Rosa dell'Ereca 1196-1991, Rosalia Sinibaldi: sacralità, linguaggi e rappresentazione*, a cura di A. Gerbino, Dorica, Palermo 1991.
- 8 M.G. PAOLINI, *Aggiunte al Grano e altre precisazioni palermitana tra Sei-Settecento*, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, Università degli Studi, Catania 1982, p. 319.
- 9 Cfr. M.G. PAOLINI, *Aggiunte al Grano...*, p. 349 e sgg.; D. MALIGNAGGI, *Gli apparati di Giacomo Amato*, in *Barocco romano e Barocco italiano, il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Gangemi, Roma 1985, pp. 263-292.
- 10 D. MALIGNAGGI, *L'effimero barocco negli studi, rilievi e progetti di Giacomo Amato conservati nella Galleria Regionale di Sicilia*, in "B.C.A. Sicilia", nn. 3-4, 1981, pp. 27-42; *Roma Sancta, la città delle basiliche*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Gangemi, Roma 1985.
- 11 *La scenografia barocca*, atti del XXIV Congresso C.I.H.A., a cura di A. Schnapper, CLUEB, Bologna 1982.
- 12 Lo studio di J.A. MARAVALL, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Il Mulino, Bologna 1985 è un panorama organico sul periodo in Europa.



13 G.M. MIRA, *Bibliografia siciliana ovvero Gran Dizionario Bibliografico delle opere edite, antiche e moderne di autori siciliani o di argomento siciliano stampate in Sicilia e fuori*, 2 voll., Gaudiano, Palermo 1875-1881.

14 Lo studio circostanziato sull'attività delle tipografie del Sei-Settecento è quello di N.D. Evola, *L'arte della stampa in Messina, dei tipografi e delle tipografie messinesi e dei loro più importanti prodotti librari*, in "Archivio Storico Messinese", I, 1900, pp. 1-46, 186-208; II, 1901, pp. 1-32; M.T. RODRIGUEZ, *Il Seicento*, in *Cinque secoli di stampa a Messina...*, con bibliografia precedente; G. BARBERA, *Il libro illustrato a Messina dal Quattrocento all'Ottocento*, in *Cinque secoli di stampa a Messina...*, particolarmente le pp. 418-440. Per i riferimenti alla produzione letteraria si veda A. NARBONE, *Istoria della letteratura siciliana*, Carini, Palermo 1852.

15 Il manoscritto di Agostino Gallo è conservato nella Biblioteca Centrale della Regione, ai segni XV. H. 16. Segnalo l'edizione critica A. GALLO, *Notizie de' figurarj degli scultori e fonditori e cisellatori siciliani ed esteri che son fioriti in Sicilia da più antichi tempi fino al 1846 raccolte con diligenza da Agostino Gallo da Palermo* (ms. XV. H. 16, cc. 1r-25r; ms. XV. H. 15, cc. 62r-884r), ed. a cura di A. Anselmo, M.C. Zimmaridi, Biblioteca centrale della Regione siciliana di Palermo, Palermo 2004.

16 Il regime del libro anche in Francia, per esempio, non era libero, ogni pubblicazione era severamente sorvegliata con una triplice regolamentazione: religiosa, reale e corporativa; vedi J. DUPORTAL, *Etude sur les livres à figures édités en France de 1601 à 1660*, Champion, Paris 1914. In Sicilia l'Inquisizione e l'Indice dei libri proibiti hanno costituito delle strutture di controllo molto evidenti, cfr. M.T. Rodriguez, *Il Seicento...*, p. 138.

17 Cfr. N.D. EVOLA, *Ricerche storiche...*, p. 215 e sgg.

18 Ivi, p. 200 e sgg.

19 G. BOFFITO, *Frontespizi incisi nel libro italiano del Seicento*, Libreria Internazionale Succ. Seeber, Firenze 1922; F. BARBERI, *Il libro italiano...*; A. PETRUCCI, *La scrittura tra ideologia e rappresentazione*, in *Storia dell'arte italiana*, parte III, *Situazioni momenti indagini*, vol. II, *Grafica e immagine*, I. *Scrittura Miniatura Disegno*, Einaudi, Torino 1980, in particolare pp. 46-54; Roma fra '600 e '700 fu il centro maggiore dell'epigrafia libraria lapidaria.

20 F. BARBERI, *Titoli di libri italiani nell'età barocca*, in *Per una storia del libro. Profili. Note. Ricerche*, Bulzoni, Roma 1981.

21 Anche la marca del Maringo è simile a un emblema. Una vignetta spesso adoperata da Decio Cirillo è quella contenente una aquila vista di profilo che guarda il sole con il motto "Semper eadem", entro una cornice con cartocci e mascheroni, si veda V. AURIA, *Dell'origine ed antichità di Cefalù città piacentissima in Sicilia*, Per i Cirilli, Palermo 1656. La vignetta adoperata alla fine del secolo precedente dal De Franceschi, rappresentante lo stemma di Palermo con ai quattro lati gli emblemi degli antichi quartieri della città, fu riutilizzata da Decio Cirillo varie volte, per esempio nel 1641 nel frontespizio *Mercurio panormeo ò vero l'Almirante in Palermo ricevuto*, opera dedicata da Giuseppe Ciaccon al Senato.

22 Il libro è F. CASTIGLIONE, *Cursus Philosophicus*; l'autore fu professore di filosofia e di teologia presso il Collegio dei Gesuiti di Palermo, l'opera era stata pubblicata per la prima volta a Venezia nel 1690; vedi A. MONGITORE, *Bibliotheca Sicula, sive de scriptoribus siculis*, Didaci-Bua, Palermo 1707-1714.

23 *Abitare a Palermo. Due palazzetti e la loro storia tra Cinquecento e Ottocento*, introduzione di A.M. Romanini, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1983: il Negro fu il probabile autore del primo rilievo ortogonale di Palermo.

24 Il libro stampato da S. Bisagni nel 1651 fu scritto da Agostino Inveges sacerdote saccense, autore della nota opera *Annali della felice Città di Palermo* stampati da Pietro dell'Isola dal 1649 al 1651. Gli annali (divisi in tre parti: *Palermo antico*, *Palermo sacro* e *Palermo nobile*), costituiscono uno studio monografico sulla città, sono illustrati da figure araldiche, epigrafi.

25 Poemi sacri, dialoghi in versi, orazioni, epistole didascaliche, rime degli accademici, sono soltanto alcuni dei generi letterari che sono stati oggetto di una feconda attività editoriale messinese e palermitana; gli autori furono in massima parte i religiosi degli ordini minori, dell'ordine dei predicatori e della Compagnia di Gesù.

26 Per il significato del mito di Orione nella cultura artistica messinese vedi S. LA BARBERA, *Il restauro dell'antico in Montorsoli e la Fontana di Orione*, in "Argomenti di Storia dell'Arte", I, 1983, particolarmente p. 85 e sgg.

27 L'opera fu ristampata nel 1739 da Placido Grillo, tipografo della camera vescovile messinese.

28 G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Stamperia d'Andrea Fei, Roma 1642.



- 29 La prima edizione fu stilata in latino e stampata a Palermo da Pietro dell'Isola nel 1663, venne tradotta da Tommaso Tamburino e stampata sempre a Palermo da Andrea Colicchia nel 1664: vedi A. MONGITORE, *Bibliotheca sicula...*, pp. 110-111; N.D. EVOLA, *Ricerche storiche...*, p. 60 e sgg.
- 30 G. BAGLIONE, *Le vite...*, p. 399; THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, vol. XV, Leipzig 1922, *ad vocem*, p. 6; A. PETRUCCI, *La scrittura fra ideologia e rappresentazione...*, p. 46 e sgg.
- 31 *Gloria messanensium sive de epistola deiparae virginis scripta ad messanenses*, Typis Haeredum Petri Breae, Messanae 1647. Il libro contiene sul frontespizio una vignetta con lo stemma di Messina sorretto da due putti, oltre alla citata illustrazione segue la figura della Vergine rappresentata in atto di scrivere la lettera.
- 32 Per l'Ottocento si vedano i saggi in *Immaginario e Tradizione. Carri trionfali e teatri pirotecnici nella Palermo dell'Ottocento*, catalogo della mostra, Novecento, Palermo 1993.
- 33 G.B. CORTESI, *Miscellanorum medicinalium decades denae*, Pietro Brea, Messina 1625 presenta una diretta rispondenza tra il testo e le illustrazioni, («Figura aperte demonstrat»), la discussione dei problemi di chirurgia è evidenziata da modelli virili. Il frontespizio inciso è decorato dalle figure allegoriche della *Ratio* e dell'*Experientia*, le virtù attinenti alla teoria e alla pratica medica; cfr. M.T. RODRIGUEZ, *Il Seicento...*, pp. 136-145. Un altro frontespizio inciso in cui la composizione è strutturata sulla presenza delle figure allegoriche è in G. PILATA, *Institutionum decisiones pontificati*, Paolo Bonacota, Messina 1664. Sulla tipografia del Bonacota cfr. M.T. RODRIGUEZ, *Il Seicento...*, p. 171.
- 34 Cfr. *ivi*, p. 153.
- 35 Sul tipografo G.F. Bianco vedi N.D. EVOLA, *Ricerche storiche...*, p. 168 e sgg.; M.T. RODRIGUEZ, *Il Seicento...*, pp. 161-162.
- 36 Le quindici stampe propongono le varie soluzioni adottate nella messa a dimora delle piante; la struttura figurativa e la composizione delle stampe hanno riferimento con il libro del Castelli sull'orto botanico del Cardinale Odoardo Farnese, edito a Roma.
- 37 Cfr. N.D. EVOLA, *Ricerche storiche...*, p. 173 e sgg.; M.T. RODRIGUEZ, *Il Seicento...*, p. 170 e sgg.; G. BARBERA, *Il libro illustrato a Messina...*, pp. 433-437.
- 38 Cfr. N.D. EVOLA, *Ricerche storiche...*, p. 190 e sgg.
- 39 Cfr. *ivi*, p. 193.
- 40 Le pagine del testo sono entro cornice, alla p. 157 è una stampa che raffigura due personaggi virili con arco e frecce.
- 41 In Palermo. Dal Ciotti / Nella stamperia di Decio Cyrillo M.DC. XXVIII.
- 42 Cfr. N.D. EVOLA, *Ricerche storiche...*, p. 192 e sgg.
- 43 *I Borbone di Napoli e il Borbone di Spagna*, a cura di M. Di Pinto, Guida, Napoli 1985, p. 214 e sgg.
- 44 D. MALIGNAGGI, *Disegnatori e incisori in età neoclassica*, in *Neoclassicismo e aspetti accademici. Disegnatori e incisori siciliani*, a cura di D. Malignaggi, Università degli Studi di Palermo, Palermo 2004, pp. 7-43.
- 45 D. MALIGNAGGI, *Il disegno nell'esperienza formativa degli artisti siciliani dell'Ottocento*, in *Poliorama Pittoresco. Dipinti e disegni dell'Ottocento siciliano*, catalogo della mostra (Agrigento 2007-2008) a cura di G. Barbera, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, pp. 28-37.
- 46 Questi due soggetti erano già noti attraverso gli schizzi approssimativi che avevano accompagnato la *Lettre sur les peintures d'Herculanum, aujourd'hui Portici* di Charles Nicolas Cochin (1751).
- 47 M. PRAZ, *Gusto neoclassico*, ed. cons. BUR, Milano 1990, p. 75 e sgg.
- 48 D. MALIGNAGGI, *Le collezioni d'arte*, in *Palazzo dei Normanni*, Novecento, Palermo 1991, p. 169.







«SONO ITO COME IL CANE DIETRO LA TRACCIA»: PAOLO GIUDICE E LA CONNOISSEURSHIP A PALERMO NELLA PRIMA METÀ DELL' OTTOCENTO

di Roberta Cinà

«...Senza ch'io ne sapessi l'autore [...] disegnavo [...]. A misura che l'andava individualmente esaminando pareami più chiaro scorgervi quello, che vidi lampeggiarvi al primo guardare, cioè un carattere deciso, ch'avea tutta la fisionomia delle opere di Antonio Gagini. Il nome di Gagini mi usciva di bocca»¹.

Paolo Giudice² si riferisce all'*Arca di San Gandolfo*³, da lui riscoperta, nel 1839, nella chiesa Madre di Polizzi Generosa. La sua intuizione di conoscitore trovò conferma nel documento di allogazione dell'opera a Domenico Gagini, prontamente pubblicato sulle "Effemeridi Scientifiche e Letterarie per la Sicilia"⁴; ma al di là dell'importanza del dato documentario, che

consentiva di fissare un punto fermo nella ricostruzione del *corpus* dell'artista⁵, è degna di nota la modalità di approccio all'opera d'arte – peraltro supportata dalla pratica disegnativa, ausilio della migliore *connoisseurship* ottocentesca⁶ – che oggi potrebbe ricordare certi enunciati di Adolfo Venturi⁷.

Tornerò in seguito sugli studi di Paolo Giudice relativi all'opera gaginiana, e mi soffermo ora su uno dei tratti più interessanti, e ancora non del tutto indagati, del pensiero e della prassi di questo conoscitore, il quale in più di un'occasione fa riferimento a «un certo mio metodo a guardare i quadri»⁸, come di una pratica meditata e collaudata.

Esempio significativo è un articolo del 1837 dedicato al *Trittico fiammingo*, allora attribuito a Dürer⁹, custodito nella Chiesa Madre di Polizzi Generosa.



Il venticinquenne autore, appassionato fautore dello stile ‘italiano’ che, in quegli anni, si individuava nella pittura raffaellesca¹⁰, intende «...facendo uso di giudizio puro italiano, [...] determinare quei difetti, che o del tutto si tacciono, o troppo generalmente si accennano senza frutto alcuno degli uomini»¹¹. Si tratta, insomma, di ridimensionare la fortuna critica del dipinto ‘tedesco’ – vedremo che, su questo argomento, Giudice tornerà in seguito – avvalendosi di solide argomentazioni, le quali poggiano, in prima istanza, proprio sull’accuratezza della valutazione dell’opera:

Pieno di meraviglia mi feci presso a quella pittura, e quantunque, dopo di avere usato un certo mio metodo a guardare i quadri, riputassi atto sacrilego a dubitare della totale bellezza di quella, che a primo guardo in me non fece profonda impressione; consideratala più accuratamente, e dopo alcuni giorni tornato a rimirla e ritornatovi non poche altre volte dappoi, né potendovi conoscere per quanto io mi sforzassi quelle qualità, che col nome di Alberto mi stavano nella fantasia, vado ora superbo di tale artistico sacrilegio¹².

La sicurezza di un giudizio in qualche modo controcorrente, comunque scomodo, perché sminuiva una gloria locale, poggia dunque sull’esame scrupoloso del manufatto, su un ‘vedere e rivedere’, a breve distanza di tempo¹³.

Sempre nel 1837, Paolo Giudice pubblica un articolo sul *Sant’Isidoro Agricola* di Mattia Stomer¹⁴. In questo caso dedica qualche notazione alla prassi della visione dell’opera d’arte, quale momento propedeutico alla valutazione critica¹⁵:

...pria che di ciascuna parte del quadro si cominci a trattare poniamoci in una cotale distanza, ove appena possono distintamente le figure ravvisarsi, consideriamolo, per così dire, come una massa colorita, e veggasi se l’occhio, che in ciò vuol essere il solo giudice, ne goda, o ne soffra. Il che fatto, affermo che il colorito di questo dipinto è una leggiadria, un incanto da lungi, fa bellissimo insieme¹⁶.



Domenico Gagini, *Arca marmorea di S. Gandolfo*, 1482, Lastra di copertura, Polizzi Generosa (Palermo), Chiesa Madre. Foto Enzo Brai.

Non sorprende il richiamo a certe modalità dell'empirismo inglese¹⁷, anche perché sono noti gli stretti rapporti tra Sicilia e Gran Bretagna nei primi decenni dell'Ottocento¹⁸ e la ricettività isolana ad alcune tematiche appartenenti alla cultura anglosassone, dal costituzionalismo alla storiografia¹⁹, dalla filosofia alla letteratura artistica²⁰: motivi, tutti, che il Nostro assimila negli anni giovanili²¹ e che informano il suo pensiero e la sua produzione, anche successiva²². È oltretutto lo stesso Giudice a dare notizia dei suoi precoci rapporti con l'editoria del Regno Unito, proprio in materia di critica d'arte²³.



Maître au feuillage en broderie, La vergine col Bambino e angeli musicanti tra le SS. Caterina d'Alessandria e Barbara, XV sec., Polizzi Generosa (Palermo), Chiesa Madre. Foto Enzo Brai.

Ma torniamo all'articolo su Mattia Stomer, che si segnala non soltanto quale precoce contributo della critica siciliana sull'artista olandese²⁴, ma anche per le notazioni relative alla «usanza dell'artefice dipinta a luce di giorno», che «ci farà dire alcuna cosa agli studiosi di qualche utilità, agli intendenti non discara»²⁵:

Matteo Stommer, come è noto, fu uno di quei pochi pittori, che mettendosi per la via segnata dal tenebroso Caravaggio, dipinsero, e spesse fiate posta giù ogni ragione, fatti notturni [...]. Tuttavia passandosi l'azione del quadro, del quale parliamo, nel più sereno giorno (che sarebbe stata sciocchezza pingere Isidoro lavorante di notte) dovè il pittore, e si vede che il fece di mala voglia, colorire a luce di giorno. Ciò non ostante l'artista anche qui lumeggiò, ombrò, disegnò le figure con l'effetto che farebbe lo splendore di un fuoco. I lumi forti, il riverbero degli scuri a grandi masse gittati, tel dicono. Ciò diletta i falsi conoscitori, i quali veggono una maniera, che cotanto da natura non discorda, ma che naturale non è, ne traggono ammirazione, come suole avvenire di semi-letterati, che si piacciono di uno stile brillante, ma falso. Ma gli idioti, che alle volte riguardo ai colori sentono con più verità, perché il loro gusto è ancora vergine, ne approvan travaglio²⁶. Gl'intelligenti che giudicano secondo i principi dell'arte non approvano un modo sifatto [sic]. Quello dunque che in Stommer diletta stimiamo essere di riprovazione degnissimo. [...] risultandone un effetto alquanto bizzarro gli inesperti ne godono appunto perché è bizzarro. [...] consistendo gran parte della pittorica bellezza del colorare, il giorno degli artisti è da preferirsi alla notte, la quale, come cantano i poeti, stendendo un bruno velo sull'universo, scolora le cose²⁷.



Matthias Stom (Stomer), *Miracolo di S. Isidoro Agricola*, 1641, Caccamo (Palermo), Chiesa di S. Giorgio martire.
Foto Enzo Brai.

Il passo risente di più suggestioni settecentesche, sia per il tipo di rimando al concetto di gusto²⁸, sia per l'attenzione all'appropriatezza²⁹ e alla verosimiglianza³⁰, sia, ancora, per l'esigenza di criteri razionali in base ai quali formulare il giudizio sull'opera d'arte.

È, questo, un tema, che si trova anche nell'articolo sul *Trittico* polizzano:

«Alberto Dürer [...] regna più nella fantasia de' popoli che nel loro intelletto, il quale, ove alla considerazione delle opere di lui venisse di rivolgersi, farebbe agli uomini mutar sentenza [...] cioè ove delle opere di lui ragionasse il conoscitore filosofo e non cadessero [...] nelle mani di qualche antiquario, che inforca un medesimo pajo d'occhiali ad osservare un vaso lacrimatojo o una ghianda inscritta, e un quadro, una statua»³¹.

Dunque, è il «conoscitore filosofo» che può «ragionare delle opere», grazie a competenze specifiche e non soltanto teoriche. Proseguendo la lettura dell'articolo su Stomer, appare infatti evidente come Giudice motivi il non apprezzamento di certi effetti luministici avvalendosi anche di qualche notazione tecnica:

È da sapersi inoltre che lo splendore di una fiaccola, di un fuoco qualunque ammaniera, se è lecito così dire, di una tinta rossastra, arancio-giallognola i colori. Imperciocchè è sentenza degli ottici, che guardato con un prisma il lume delle candele, tra sette raggi

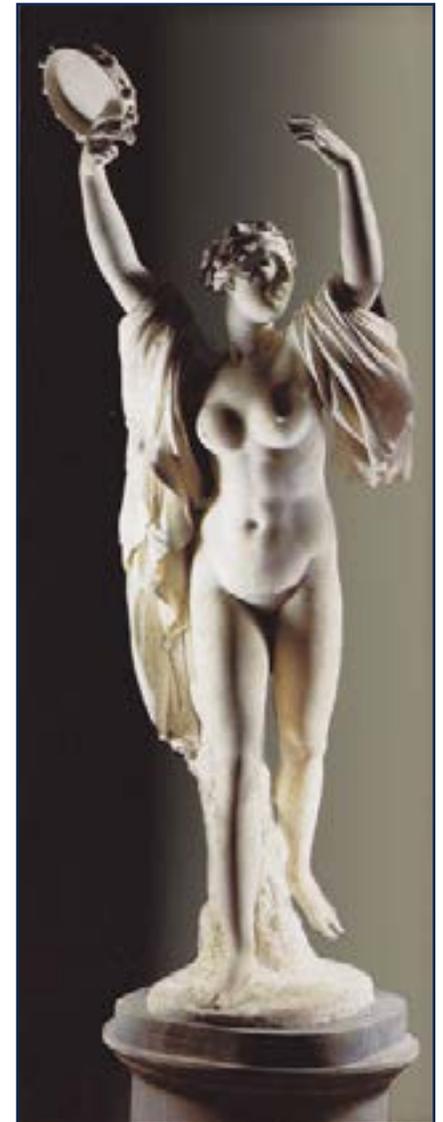
compositori della luce, il giallo si vede fiammeggiare maggiormente. Perciò ove tradir non si voglia, la verità di natura, e carni e panni, e oggetti di ogni sorta debbono di quella tinta partecipare. Il che quanto al bello effetto del colorare pregiudichi, non è mestieri, ch'io il dimostri più oltre³².

Ricordo che Giudice fu anche pittore e che era ben inserito nell'ambito dell'Accademia di Belle Arti palermitana³³, non stupisce quindi che le sue considerazioni sul disegno e sul colore, oltre ad essere molto puntuali, risentano dei canoni tipici di quel contesto:

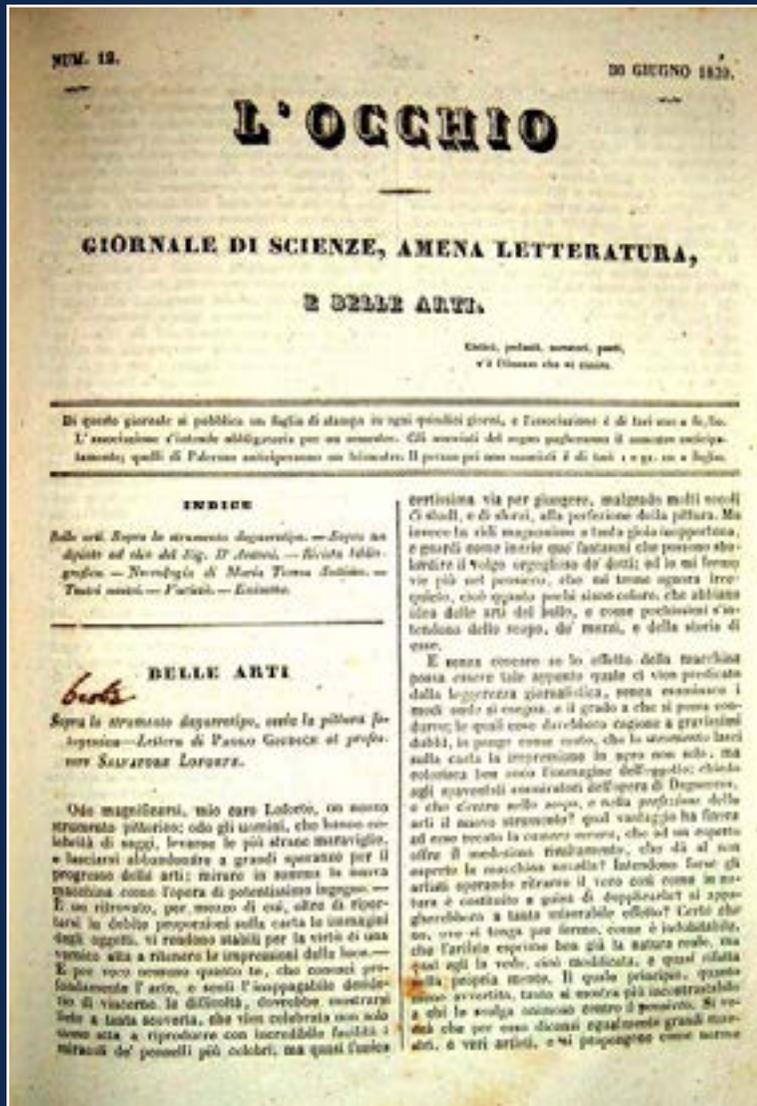
...non è da negarsi che i seguitatori di simil genere³⁴, qualora perfettamente si avvicinino al vero, comunicano ai dipinti cotal magia, che quasi occulta all'occhio altri più gravi difetti. Essi però quanto di vantaggio acquistano dal colorire, altrettanto, e forse più, ne perdono da altra parte della pittura. Che lo splendore d'una fiaccola, procedendo in modo assai stretto, deve moltissimo ingrandire le masse di ombra, le quali alterano, sformano i contorni, e per lo più svantaggiano il più grazioso sembiance. [...] Però disperi di trovar la bella natura in queste pitture chiunque ha uso l'occhio sulle statue antiche, su Raffaele, e su i raffaelleschi, e su Guido³⁵.

Alla cultura accademica è da riferirsi anche l'occhio attento ed esercitato all'esame della struttura anatomica, che il Nostro

manifesta con particolare evidenza nell'analisi delle sculture. Lo si nota nella sua recensione all'Esposizione palermitana di Belle Arti³⁶ del 1838 (ma l'interesse per la scultura accademica sarà presente anche vent'anni dopo, nelle corrispondenze per la "Gazette des Beaux-Arts"³⁷). L'articolo sull'Esposizione fu pubblicato, come i precedenti, sulle "Effemeridi", per richiesta del direttore del periodico Ferdinando Malvica³⁸, il quale intendeva coinvolgere Paolo Giudice anche in altre iniziative volte alla promozione degli artisti siciliani del suo tempo³⁹. Il Nostro, in un primo tempo restio a pronunciarsi sugli artisti suoi contemporanei⁴⁰, affermò: «l'arte salutare della critica ha da esercitarsi soltanto intorno le opere degli



Valerio Villareale, *Baccante danzante*, 1838, Palermo, GAM. Foto A.F.R.A.S.



P. Giudice, *Sopra lo strumento daguerotipo, ossia la pittura fotografica - Lettera di Paolo Giudice al professore Salvatore Loforte*, in "L'occhio. Giornale di scienze, amena letteratura, e belle arti", 1839. Palermo, BCRS "Alberto Bombace".

uomini, che hanno un nome»⁴¹. Mosse quindi alcuni appunti alle opere di Villareale⁴², già pienamente affermato, e anche in questo caso, pur con una certa diplomazia, sottolineò l'obiettività dei suoi criteri di valutazione: «...benché le mie fossero ragioni, che han fisica certezza, perché sottoposte a oculari, e manuali misure, sempre dubitando di me, come opinioni le scrivo»⁴³.

Così si espresse sulla celebrata⁴⁴ *Baccante*:

Nella *Baccante* danzatrice è viva l'espressione, vivissimo il movimento, la testa è parlante e graziosa, gli occhi sono tutti brio. Maestria nel panneggiare, varietà nelle pieghe, [...] giustezza nel tocco. [...] Ma in questa figura non è generalmente mantenuta l'armonia, [...] perocchè la testa sa di moderno, il busto di antico (e considerata come torso è di perfetta bellezza) e le gambe son d'uomo. Le natiche sono scarne [...]: difatti non è ben intesa la elevazione carnosa dei muscoli ascendenti e discendenti e della sommità dell'osso ilio per tutto il membranoso.

L'attenzione alle proporzioni anatomiche si trova anche nella lettura di altre opere, come l'*Arianna* di Villareale: «E posciaché l'autore dovrà ancor lavorarla, andiamo a consigliarlo, che la spolpi un poco, perché è senz'ossa, anzi è gonfia nelle membra, e così [...] fatte manifeste le ossa, individuati i muscoli, variate le forme convesse, l'*Arianna* diventi però assai bella»⁴⁵.

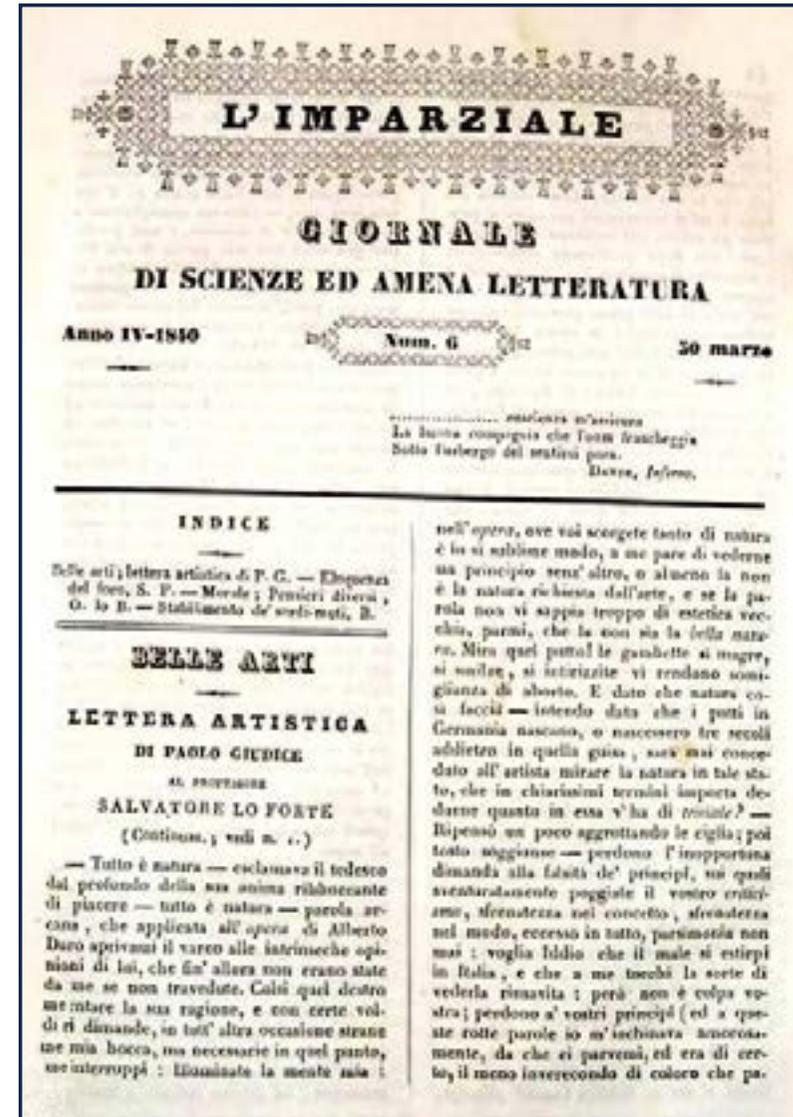


Canoni di giudizio di stampo neoclassico si uniscono spesso a questo interesse per l'anatomia; il *Filottete* di Pollet, ad esempio,

sente del nudo nel gusto greco [...]. Non dimeno se [lo scultore] vuole, che il *Filottete* divenga più bello, allunghi il torso, che è notabilmente corto, tratti meglio i muscoli retti dell'addome, affinché il ventre tondeggi alquanto, (in cui quelle linee quadrate non potrebbero giustificarsi dalla più violenta contrazione) e si capisca meglio, l'unione del pube legni più convenevolmente una delle coscie⁴⁶.



Valerio Villareale, *Arianna abbandonata*, 1838, Palermo, GAM (depositi). Foto Enzo Brai.



P. Giudice, *Lettera artistica di Paolo Giudice al Professor Salvatore Lo Forte*, in "L'Imparziale. Giornale di Scienze ed amena Letteratura", 1840. Palermo, BCRS "Alberto Bombace".



Ancora, sul *Paride* di Nunzio Morello, il Nostro scrive con toni winckelmanniani⁴⁷:

In generale il corpo è di belle forme, le quali stanno mezze tra l'ideale e il naturale; sono quel naturale ingentilito, e corretto di tutte le imperfezioni, addolciti i muscoli e meno sentiti di quello, che si vede sul vero, bene ondeggiati i contorni così che escano, e rientrino soavemente, le ossa non son rigidamente trattate, ma segnate, in modo che spuntando a dir così, gli angoli, si distinguono tutte specialmente nelle giunture, che hanno sveltezza ed espressione. Si osservino difatti le rotule del destro ginocchio, e del sinistro, le quali tuttoché, in diverso movimento, mantengono perfettamente il carattere⁴⁸.

Anche nell'esame delle pitture si riscontrano reminiscenze settecentesche⁴⁹ relative alla raffigurazione del brutto e alla scelta, da parte dell'artista, del momento migliore da rappresentare. Sul *Prometeo legato* di Andrea Martino scrive:

È una *Accademia* che da parte del capo e del petto, si vede in iscorcio. [...] dimostra come l'artista abbia saputo guardare alle opere insigni di Pietro Benvenuti [...]. Alcuni sottili critici crederon d'aver trovata la ragione di biasimo dicendo che l'avvoltoio [...] sfiora appena la pelle, né può giugner al fegato. Ma l'artista, credo, risponderebbe a questo modo. Le arti chiamansi Belle perché il loro oggetto unico, e principalissimo è il bello,



Vincenzo La Barbera, *Deposizione*, Termini Imerese, Chiesa di Maria SS. Del Carmelo. Foto Enzo Brai.

dunque mostrare il brutto è ufficio totalmente a quello straniero, dunque cura primissima di professore deve essere di presentare il soggetto da quella parte donde il bello possa risultare. E il Martini considerando, che cosa schifosissima, e orrida era, dipingere un petto squarciato, e sanguinante, un fegato rosso, ha immaginato con lodevole accorgimento, che legato appena Prometeo, scende l'avvoltoio e gli conficca gli artigli nel petto, e già gli ha dati i primi colpi del becco. Dipinse, a dir tutto in breve, il primo atto della storia e così giustificò il moto, che ha la figura, il carattere anatomico, e il grado del colore, che parrebbero incompatibili in un corpo rifinito dall'estremo tormento⁵⁰.

Rimandando ad altra sede ulteriori approfondimenti su Paolo Giudice critico dell'arte del suo tempo, qui sottolineo soltanto che la tematica del 'momento pregnante' ritorna anche nell'analisi di un dipinto di Salvatore Lo Forte⁵¹, suo amico e destinatario di diverse «Lettere artistiche» in cui gli argomenti legati alle arti figurative si accompagnano ad accenti fortemente patriottici.

In *Sopra lo strumento daguerotipo*⁵², sminuendo l'importanza del mezzo fotografico ai fini della rappresentazione artistica⁵³, Giudice manifesta accenti nazionalistici⁵⁴ che denunciano la sua appartenenza al cenacolo di Francesco Paolo Perez⁵⁵, cui faceva capo l'intelligenza palermitana⁵⁶.

Il dichiarato «miso-gallismo»⁵⁷ di questi intellettuali tendeva a sminuire le opere francesi e straniere in genere, cui, relativamente alle arti figurative, si contrapponevano le produzioni italiane cinquecentesche, tenute «della più bella epoca»⁵⁸.

È questo appunto lo spirito che informa l'altra *Lettera artistica* indirizzata nel 1840 a Lo Forte⁵⁹, nella quale il Nostro ritorna sul trittico polizzano e sulla critica dell'arte «tedesca»,

cui egli riconosce i soli pregi del colore e della perizia nella resa dei dettagli, che però risulta fine a se stessa, perché non verosimile:



Vincenzo La Barbera, *Sposalizio della Vergine*, Termini Imerese, Duomo. Foto Enzo Brai.

Così dipinge la natura, in quel modo, ordina e degrada le tinte degli oggetti, e per quella gradazione unicamente l'anima nostra per la via degli occhi sente la distanza de' corpi [...]: dunque ed egli [Dürer], e i quattrocentisti tutti, [...] tenuti più vicini alla natura, ne sono, almeno a questo riguardo, lontanissimi: dunque essi sebbene mirassero alla natura *scrupolosamente* non ne conseguirono l'effetto pittorico, unico fine, – intendo de' fini materiali – a cui tende la Pittura⁶⁰.

Ancora una volta si intuiscono i 'referenti' settecenteschi di Paolo Giudice, relativamente sia alle teorie della visione legate all'empirismo inglese, sia ai fini – morali e materiali – delle arti. Risulta inoltre palese, a una completa lettura dell'articolo⁶¹, l'avversione nei confronti delle «anime gelide, che invasa la nostra patria, [vogliono] annichilire le arti nostre [...] spargendo il tristo seme del *goticismo*»⁶².

È, in effetti, questo il tema di fondo che affiora da tutti i contributi di Giudice e degli intellettuali suoi contemporanei: la volontà, cioè, di valorizzare la propria terra; a questo fine tendono sia gli scritti di critica che quelli di storiografia.

Il Nostro, come è noto, si cimentò anche in un tentativo di redazione di una storia dell'arte siciliana e, a tal fine, cercò di riscoprire alcuni artisti la cui figura si presentava ancora piuttosto nebulosa.

È il caso dell'articolo *Sopra lo Zoppo di Ganci e Vincenzo La Barbiera pittori siciliani*⁶³, del 1837, per la cui redazione egli effettuò laboriose ricognizioni:

Mancandomi [...] materia a formarmi un [...] giudizio di cotesti artefici, [...] nella state scorsa feci una gita alle patrie loro nella speranza di trovar quivi molte opere, e le più pregevoli. Né andò deluso il mio desiderio, avendo del La Barbiera veduto dodici quadri e dello Zoppo di Gangi (che così soprannominavasi il Salerno) circa dugento. Di quali artefici conosciute le diverse maniere, che tennero nel dipingere e stabilite le differenti epoche, stimai che gran giovamento una relazione apportasse alla storia dell'arte dei quei tempi ne' quali ebbero fama di primi⁶⁴.

Ricordo che, a quella data, la personalità di Gaspare Bazzano e quella di Giuseppe Salerno erano confuse sotto questo unico pseudonimo⁶⁵; sottolineo inoltre che l'attenzione all'evoluzione dello stile di un artista nel corso della vita è un tratto tipico del conoscitore⁶⁶.

Questo contributo di Paolo Giudice risulta particolarmente significativo per la ricostruzione dell'opera di Vincenzo La Barbera, artista ancora oggi non documentato in modo soddisfacente⁶⁷. Egli ne passa in rassegna alcuni dipinti: il *San Giovanni Battista*⁶⁸; la «tela di S. Anna, che per ogni rispetto dee riputarsi il suo





Lo Zoppo di Gangi, *San Girolamo nello studio*, 1600, Palermo, Chiesa di S. Orsola. Foto Enzo Brai.

capolavoro»⁶⁹; la *Deposizione* e lo *Sposalizio della Vergine*, dei quali evidenzia la derivazione dagli originali di Vincenzo da Pavia⁷⁰. In ognuna di queste opere rileva una

strana mischianza di buono e di cattivo in una medesima pittura, [che] mi fa sospettare, ch'egli si facesse aiutare da qualche discepolo, osservandosi in certe parti del quadro suddetto un tocco di pennello (vera caratteristica a conoscere le opere di un autore) totalmente diverso da quello del Pittore terminese. Chi voglia far prova di tale considerazione, guardi la volta della Casa Comunale in Termini⁷¹, dove il buono accanto al cattivo chiaramente, con notevole differenza, si scorge⁷².

Interessante l'accento al «tocco di pennello» quale indicatore della mano di un determinato artista: ancora un riferimento alla letteratura artistica dei secoli precedenti.

Più complesso il problema “Zoppo di Gangi”. Quello che maggiormente colpisce è la distinzione netta, ma inconsapevole, che egli riesce a effettuare tra le opere di Bazzano e quelle di Salerno: ignora che si tratta di due artisti diversi, e crede di trovarsi di fronte a due differenti ‘maniere’ di una medesima personalità, evolutasi nel tempo. Le sue preferenze vanno per Salerno, meno colto ma più sensibile alle influenze di Filippo Paladini: influenze che Giudice coglie e che sono confermate dalla critica più aggiornata⁷³.



Vincenzo La Barbera, *Fregio*, 1610, Termini Imerese, Palazzo Comunale, Sala delle Adunanze. Foto Enzo Brai.

Vediamo come il Nostro articola la sua argomentazione:

[di Giuseppe Salerno] nissuno, per quanto io mi sappia, ha detto direttamente. Perciocchè avendo egli riempito di quadri molta parte dell'Isola, le migliori opere sue si vedono in certi oscuri villaggetti, ove difficilmente accorre il dotto viaggiatore, e rare volte dimora chi potrebbe conoscerle. Hanno perciò alcuni scrittori fatto menzione di quelle che sono in Palermo, che generalmente tra tutte le cose di lui degion reputarsi le men degne di nota⁷⁴. Il che ci è stata cagione d'inganno, la quale ci ha fatto sinistramente sentire di quell'artista, finchè venuteci sott'occhio le produzioni, di che faremo discorso, abbiamo il disprezzo in rispetto ed ammirazione cangiato⁷⁵.

Tra le opere ascritte dalle fonti precedenti allo Zoppo di Gangi era, ad esempio, il *San Girolamo* in Sant'Orsola, attualmente riferito a Bazzano⁷⁶; tra le opere palermitane, che certamente Giudice conosceva perché collocate nella Chiesa di San Domenico, il *San Domenico* (1603)⁷⁷ e il *San Raimondo di Pennafort* (1601)⁷⁸, entrambe di Bazzano:

Le sue opere fatte nella prima gioventù senza alcun precetto di maestro hanno una maniera ben sua. La quale seguitando poco migliorò senza nulla mutare fino al 1606 circa, principio della sua seconda epoca. E più non è a dubitare, che la venuta di Filippo



Gaspare Bazzano, *San Domenico*, 1601, Palermo, Chiesa di S. Domenico. Foto Enzo Brai.

Paladini in Sicilia, [...] avesse allo Zoppo fatti aprir gli occhi a nuove bellezze [...] i quadri del suo novello stile sono affatto Palladineschi⁷⁹.

È significativo che Giudice accosti la *Madonna del Rosario* nissena del Paladini a quella polizzana del Salerno⁸⁰.

A proposito dell'analisi delle opere di Giuseppe Salerno, segnalo ancora una volta un elemento già evidenziato⁸¹, ma che in questa sede contribuisce a una più completa lettura della figura di un conoscitore interessante come Paolo Giudice: un tratto vagamente pre-morelliano a proposito dei «putti singolarissimi»⁸²:

Finora nessuno [...] notò, che il disegno de' puttini è certissimo carattere per conoscere la pittura del Salerno. Conciossiachè egli aveva dalla natura ricevuta una particolare abilità nel farli [...]. Io non ho visto quadro (e moltissimi ne ho visti) in cui non fossero putti. Anche dove il soggetto non gli richiede [...] ei l'introduce, come se di forza gli uscissero dal pennello»⁸³.

Avviandomi alla conclusione di questo contributo, pongo l'accento sulla ricognizione attenta del territorio, cui in effetti il Nostro deve la precisione e l'originalità dei suoi contributi. L'area madonita, in particolare, risulta indagata in modo, se non capillare, comunque puntuale.



Gaspare Bazzano, *San Raimondo di Pennafort*, 1603, Palermo, Chiesa di S. Domenico. Foto Enzo Brai.

È evidente che egli si avvale di una rete costituita da diversi specialisti cui, di volta in volta, dedica i suoi scritti: nel caso di Termini Imerese, si tratta dell'erudito locale Baldassare Romano⁸⁴; per Polizzi Generosa il riferimento è invece Francesco Saverio Cavallari⁸⁵, poliedrico architetto e archeologo che, negli anni Venti e Trenta dell'Ottocento, aveva

percorso la Sicilia collaborando alla redazione delle opere del Duca di Serradifalco⁸⁶.

È quasi un debito, quello di Giudice nei confronti di Cavallari:



Filippo Paladini, *Madonna del Rosario*, 1614, Caltanissetta, Chiesa di S. Domenico. Foto Enzo Brai.





Giuseppe Salerno, *Madonna del Rosario*, 1606, Polizzi Generosa, Chiesa Madre.
Foto Enzo Brai.



Giuseppe Salerno, *Lapidazione di Santo Stefano*, 1606, Polizzi Generosa, Chiesa di S. Girolamo.
Foto Enzo Brai.

Mio caro Cavallari, quando io mossi da Palermo alla volta di queste montagne, tu mi consigliavi ch'io, deposta la mia antica ingenita avversione alle minuzie, mi dessi, secondo che mi si porgesse l'occasione, a raccorre notizie artistiche. Spinto più dal tuo avviso che dal mio volere sono ito come il cane dietro alla traccia ove pur fosse segno di alcuna cosa sul proposito. E mi accorgo ch'io non debba dolermi di questo novello modo, dacché il mio andare si è fatto più istruttivo, e proficuo che non fu tre anni addietro⁸⁷.

Emergono dunque un interesse per le aree interne dell'isola che, negli anni, si mantiene costante e anzi si accresce; una metodologia di ricerca sul campo che si evolve nel tempo alla luce di suggestioni e suggerimenti provenienti da ambiti disciplinari non strettamente storico-artistici, ma legati maggiormente all'archeologia e allo studio del territorio⁸⁸. La figura di Cavallari è 'anello di congiunzione' esemplare: tra gli anni Trenta e Quaranta collabora con Waltershausen ai rilievi della Carta topografica e geologica dell'Etna⁸⁹; viaggia nell'Italia meridionale con Schulz per redigere una raccolta di monumenti inediti⁹⁰.

Concludo citando proprio una recensione di Paolo Giudice a un'opera di Schulz⁹¹, che peraltro aveva effettuato diversi viaggi in Sicilia e, nel 1840, si sarebbe recato a Polizzi, anch'egli dietro suggerimento di Cavallari⁹².



Giuseppe Salerno, *San Benedetto tra i SS. Placido e Mauro*, 1611, Polizzi Generosa, Chiesa di S. Margherita. Foto Enzo Brai.



L'articolo di Giudice viene pubblicato nel 1838 sia sulle "Effemeridi" che sul "Passatempo per le Dame" e si intitola *Annunzio di un'opera che sarà pubblicata in Germania intorno alle Belle Arti siciliane cominciando dai primi secoli fino all'epoca di Michelangelo e Raffaello del Dr. Guglielmo Enrico Schultz sassone*. «E comechè quell'opera ci sarà quasi testimonio di rimproveri acerbissimi alla nostra, non so se debba dirla viltà, o scioperataggine nel lasciare coltivare i nostri terreni da braccia straniera, bramiamo che presto si stampi»⁹³. Si avvertiva, allora, la mancanza di una Storia dell'Arte siciliana e si sarebbe dovuto attendere un ventennio prima della redazione del *Delle Belle Arti* di Gioacchino Di Marzo⁹⁴.

Ma Giudice avverte: «l'ultima epoca» trattata da Schulz, cioè il Cinquecento, «con quelle che succedono fino ai presenti giorni, è argomento della Storia della Siciliana Pittura da noi per addietro promessa. Il nostro lavoro è compiuto: e ci è mestieri soltanto una gita a Messina a scioglimento di pochissimi dubbi»⁹⁵. È, tuttavia, consapevole che l'angolazione del suo lavoro sarà differente da quella del viaggiatore tedesco: «Noi, e l'amico nostro correremo arringo diverso: egli scriverà più archeologicamente, noi ci terremo quasi unicamente alla parte artistica e politica; cioè nella storia civile della Nazione cercheremo le cause, che levarono, e depressero le arti»⁹⁶. Si preannuncia qui, almeno negli intenti, il

Paolo Emiliani Giudici degli anni successivi. Nessuna delle opere da lui preannunziate furono edite, e attualmente, nonostante diversi tentativi, non ne sono stati rintracciati i materiali preparatori⁹⁷. La ricerca, dunque, è aperta.

* Per la concessione del materiale fotografico ringrazio il Dott. Enzo Brai.

1 P. GIUDICE, *Sulla vera patria di Domenico Gagini padre del celebre Antonio. Lettera di Paolo Giudice all'egregio artista Saverio Cavallari*, in "Effemeridi Scientifiche e Letterarie per la Sicilia" (da qui ESLS), VIII, 74, 1839, pp. 121-130: p. 122.

2 Numerosi gli studi su Paolo Giudice (1812-1872), il cui cognome poi mutò in Emiliani Giudici in seguito all'adozione da parte di Annibale Emiliani. Nota e studiata la sua produzione di letteratura e storiografia letteraria; ancora non del tutto indagata quella relativa alla storiografia artistica e alla critica d'arte. Tra i contributi più recenti su questo tema, ai quali rimando per la precedente bibliografia, cfr. P. EMILIANI GIUDICI, *Scritti sull'Arte in Sicilia*, a cura e con prefazione di P. Giudici e G. Giudici, Krinon, Caltanissetta 1988; I. FILIPPI, *Paolo Emiliani Giudici*, in *La cultura estetica in Sicilia fra Ottocento e Novecento*, a cura di L. Russo, Palermo 1999, pp. 53-77; *La formazione professionale dell'Artista. Neoclassicismo e aspetti accademici*, a cura di D. Malignaggi, Palermo 2002; D. MALIGNAGGI, *Paolo Emiliani Giudici critico d'arte*, in *La polvere e la memoria. Due scrittori siciliani: Paolo Giudici e Paolo Emiliani Giudici*, Atti del Convegno *La figura e l'opera di Paolo Giudici e Paolo Emiliani Giudici* (Mussomeli 15-16 maggio 1998), a cura di M. Sacco Messineo, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo - Studi e Ricerche", n. 36, Palermo 2003, pp. 179-192; R. CINÀ, *Paolo Emiliani Giudici corrispondente della "Gazette des Beux-Arts" (1859-1862)*, in "Annali di Critica d'Arte", 3, 2007,



pp. 149-174; R. CINÀ, *Paolo Emiliani Giudici pubblicista e conoscitore «di giudizio puro italiano»*, in *Paolo Emiliani Giudici «un'anima lealmente italiana» nel secondo centenario della nascita*, Atti del Convegno Nazionale di Studi (Mussomeli 8-9 giugno 2012), a cura di A. Vitellaro in "Archivio Nisseno", a. VI, n. 10, gennaio-giugno 2012, pp. 64-75.

3 Cfr. H.W. KRUFF, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, München 1972; V. ABBATE, *Polizzi. I grandi momenti dell'arte*, Associazione culturale Naftolia, Polizzi Generosa 1997, pp. 25-29.

4 P. GIUDICE, *Sulla vera patria di Domenico Gagini padre del celebre Antonio. Lettera di Paolo Giudice all'egregio artista Saverio Cavallari*, in *ESLS*, VIII, 74, 1839, pp. 121-130; P. GIUDICE, *Sopra Domenico Gagini scultore siciliano. Lettera 2ª di P. G. a Saverio Cavallari*, in *ESLS*, IX, 84, 1840, pp. 19-23. Le "Effemeridi Scientifiche e Letterarie per la Sicilia" costituiscono una delle più importanti pubblicazioni periodiche del primo Ottocento palermitano, in particolare relativamente ai contributi di storiografia artistica. Cfr. S. LA BARBERA, *La stampa periodica a Palermo nella prima metà dell'Ottocento*, in *Interventi sulla "questione meridionale"*, a cura di F. Abbate, Donzelli, Roma 2005, pp. 379-385; S. LA BARBERA, *Aspetti della critica d'arte nella stampa periodica siciliana dell'Ottocento*, in *La pittura dell'Ottocento in Sicilia*, a cura di M.C. DI NATALE, Palermo 2005, pp. 37-62; S. LA BARBERA, *Linee e temi della stampa periodica palermitana dell'Ottocento*, in *Percorsi di Critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del Convegno (Milano 30 novembre-1 dicembre 2006) a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Vita e Pensiero, Milano 2007, pp. 87-121; *Pagine di critica d'arte nei periodici palermitani dell'Ottocento della Biblioteca Centrale della Regione Siciliana*, dvd edito nell'ambito della convenzione tra la Biblioteca Centrale della Regione Siciliana "A. Bombace" e l'Università degli Studi di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Cattedra di Storia della Critica d'Arte, Palermo 2007.

5 Giudice interpretò erroneamente la lezione «Dominicus de Gagini Panormitanus», credendo che potesse affermare le origini siciliane dello scultore (bissonese), capostipite della grande scuola gaginiana, rivendicando quindi alla Sicilia una gloria autoctona, non importata dal Continente. Il tema fu a lungo dibattuto nella letteratura artistica siciliana: cfr. R. CINÀ, *La scultura siciliana del Rinascimento negli scritti di Enrico Mauceri*, in *Enrico Mauceri (1869-1966). Storico dell'Arte tra connoisseurship e conservazione*, atti del convegno internazionale

(Palermo 27-29 settembre 2007) a cura di S. La Barbera, Flaccovio Editore, Palermo 2009, pp. 277-287. Sottolineo, però, che Paolo Giudice supera in qualche modo i campanilismi (Palermo e Messina si contendevano da tempo i natali dei Gagini, che peraltro Vasari riteneva di origine carrarese) asserendo: «Tuttoché a noi [...] bastasse ch'ei fosse italiano». P. GIUDICE, *Sulla vera patria...*, p. 122.

6 Mi riferisco in particolare a Giovan Battista Cavalcaselle, per cui rimando a D. LEVI, *G. B. Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1998.

7 Così scriveva Adolfo Venturi: «Avendo chiara negli occhi la fisionomia d'un antico artista, voi lo vedrete [...] come [...] un familiare [...] anche di lontano [...]. Ma perché tanta familiarità si stringa con gli antichi maestri fa d'uopo di prendere in esame ogni loro forma, ogni particolarità del segno...». La citazione è tratta da A. GARGIULO, *Rivista Bibliografica. Adolfo Venturi – Storia dell'Arte Italiana*, in "La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce", 4, 1906, p. 362.

8 P. GIUDICE, *Sopra un dipinto di Alberto Durer che si osserva nella chiesa di S. Maria di Gesù a Polizzi*, in *ESLS*, a. VI, n. 46, 1837, pp. 93-100: p. 94.

9 Per le questioni attributive e la bibliografia relativa al *Trittico* rimando a V. ABBATE, *Polizzi. I grandi momenti...*, pp. 31-37; C. VALENZIANO, *La gran signora nel trittico fiammingo di Polizzi Generosa*, Palombo, Roma 2001.

10 Cfr. L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, (1926), ed. cons. Einaudi, Torino 1972, pp. 102 e segg.; P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti*. Volume primo. *Dai Neoclassici ai Puristi 1780-1861*, Einaudi, Torino 1998, pp. 446 e segg.; S. BORDINI, *L'Ottocento*, Carocci, Roma 2002, pp. 41-47. Per la diffusione di questi temi tra Palermo e Firenze cfr. R. CINÀ, *Giuseppe Meli e la cultura dei conoscitori nell'Ottocento*, Prefazione di S. La Barbera, Università degli Studi di Palermo, Palermo 2010, DOI 10.4413/978-88-904738-2-1, url http://www.unipa.it/tecla/articoli_noreg/temicritica1_noreg/art_cina1_noreg.php.

11 P. GIUDICE, *Sopra un dipinto di Alberto Durer...*, p. 94.

12 Ivi, pp. 94-95.

13 «Nulla di più arduo che comprendere semplicemente ciò che è bello da ciò che non lo è, penetrare nell'anima di un'opera d'arte. A poco a poco, vedendo e rivedendo, confrontando e analizzando, si arriva a riconoscere lo stento di una copia, la sicurezza di un capolavoro, il maestro e i seguaci, ma si giunge a fatica



a determinare la scala della bellezza, a radunare le proprie impressioni, a veder bene». A. VENTURI, *Per l'arte*, in "Nuova Antologia", n. 121, 1 gennaio 1892, p. 45, ripubblicato in A. VENTURI, *Vedere e rivedere. Pagine sulla storia dell'arte 1892-1927*, Il Segnalibro, Torino 1990.

14 Sull'opera cfr. G. Davì, *Mattia Stomer, Il Miracolo di S. Isidoro Agricola*, scheda n. 21, in *Caravaggio in Sicilia, il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Siracusa, Museo regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984 - 28 febbraio 1985), Sellerio, Palermo 1982, pp. 235-239.

15 Che egli effettuerà in base alle categorie di giudizio da secoli consolidate nella letteratura artistica: «Espressione», «Disegno», «Disposizione», «Composizione» e così via.

16 P. GIUDICE, *Sopra un quadro di Matteo Stommer*, in *ESLS*, VI, 48, 1837, pp. 52-59: p. 54. Vincenzo Mortillaro, importante figura nel panorama culturale e editoriale palermitano di quegli anni (diresse, tra l'altro, il "Giornale di Scienze, Lettere ed Arti per la Sicilia") riferisce che l'articolo fu scritto dopo la sua pubblicazione di una *Lettera al Cavaliere Giuseppe Patania*, in cui lamentava la generale scarsa conoscenza di opere di Stomer. *Opere del Barone Vincenzo Mortillaro*, vol. I, *Opuscoli di vario genere del barone Vincenzo Mortillaro*, Tipografia del Giornale Letterario, Palermo 1836, pp. 259-260.

17 Simile il passo di Richardson: «Prima di approcciarsi ad un quadro che si vuole esaminare, occorrerebbe guardarlo inizialmente ad una certa distanza lontana, da cui si possa soltanto, a poco a poco, riconoscere quale ne sia il soggetto, e riconoscere, in questa situazione, l'insieme delle masse [...]; non sarà male esaminare anche, alla stessa distanza, il colore in generale, se è gradevole o se fa pena alla vista. Bisogna poi vedere più da vicino la composizione...». J. RICHARDSON, *Saggio sull'Arte della Critica in materia di Pittura*, Traduzione e commento critico a cura di R. Cinà, Università degli Studi di Palermo - Dipartimento di Studi storici ed artistici con contributo di ricerca per scambi culturali - Progetto Giovani Ricercatori - Anno 2000 - Comitato 10, Referente Scientifico S. La Barbera, Palermo 2004, p. 69.

18 Relativamente alla cospicua presenza inglese, legata agli interessi economici in Sicilia, cfr. O. CANCELILA, *I Florio. Storia di una dinastia imprenditoriale*, Bompiani, Milano 2008. Numerosi anche i *travellers* inglesi, che intraprendevano viaggi di volta in volta "pittorici" (cfr. G.C. SCIOLLA, *Il viaggio pittorico: l'immagine*

della Sicilia negli artisti stranieri dei secoli XVII-XIX, in *La Sicilia dei grandi viaggiatori*, a cura di F. Paloscia, Edizioni Abete, Roma 1988, pp. 153-169) o iniziatici (F.P. CAMPIONE, *La cultura estetica in Sicilia nel Settecento*, "Annali del Dipartimento di Filosofia Storia e Critica dei Saperi FIERI", Università degli Studi di Palermo, 2, giugno 2005).

19 C.R. RICOTTI, *Anglomania e costituzionalismo settecentesco*, in *Alla ricerca dell'età liberale. Ricordo di Alberto Aquarone*, Atti del convegno (Roma, 22-23 maggio 1995) a cura di S. Notari, Giuffrè, Milano 1999, pp. 13-26; C. LAUDANI, *Influssi massonici nella Costituzione siciliana del 1812*, in *Studi in memoria di Enzo Sciacca. Sovranità, democrazia, costituzionalismo*, Atti del Convegno (Catania, 22-24 febbraio 2007) a cura di F. Biondi Nalis vol. I, A. Giuffrè, Milano 2008, pp. 483-490; *La Sicilia e l'Unità d'Italia*, a cura di G. Gullo, Rubbettino editore, Soveria Mannelli (CZ) 2012.

20 Cfr. R. CINÀ, «Non sentenze di sapiente conoscitore...». *Giuseppe Turturici legge Valerio Villareale*, c.d.s. nel volume di saggi in onore di Franco Bernabei, Canova Editore, Padova. Le teorie artistiche nella Sicilia di quegli anni risentirono anche di certi influssi latomistici, sui quali cfr. G. GIARRIZZO, *Massoneria e Illuminismo nell'Europa del Settecento*, Marsilio, Venezia 1994; R. CIOFFI, *Riscoperta dell'antico e ideologia massonica*, in *Ferdinando Fuga: 1699-1999 Roma, Napoli, Palermo*, a cura di A. Gambardella, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2001, pp. 23-34.

21 Nel 1858 sarà lo stesso Paolo (ormai Emiliani Giudici) a ricordare il proprio debito nei confronti delle *Lectures on Rethoric and Belles Lettres* (Hugh Balir, 1783): «rettorica da noi tutti, essendo giovanetti, studiata nelle scuole»; testo che si richiama esplicitamente a Hume e in cui è costante il parallelismo tra arti figurative e letteratura, che impronta tutta l'opera del Nostro. La citazione è tratta da C. RECCA, *Influenze settecentesche sulle riflessioni di Paolo Emiliani Giudici sui ruoli femminili*, in *Paolo Emiliani Giudici «un'anima lealmente italiana»...*, pp. 31-40: p. 39.

22 Le pulsioni indipendentiste sempre presenti in Sicilia, che avevano trovato formulazione nella Costituzione del 1812, ispirata appunto al modello anglosassone, furono tenute presenti da Emiliani Giudici che, in una sorta di programma politico risalente probabilmente al 1865, parlò proprio di «Discentramento amministrativo». Cfr. G. CANALELLA, *Rapporti tra Paolo Emiliani Giudici e Nicola Gaetani Tamburini*, in *Paolo Emiliani Giudici «un'anima lealmente italiana»...*, pp. 41-46: p. 46. Sono peraltro note la corrispondenza di Emiliani



Giudici per diversi periodici inglesi e la sua traduzione, dopo i moti del '48, della *Storia d'Inghilterra* di Macaulay.

23 L'autore cita due opere, allo stato attuale della ricerca non ancora rintracciate: *Essay on Sicilian Painters*, Londra 1834 (citato in P. GIUDICE, *Sopra lo Zoppo di Ganci e Vincenzo La Barbiera pittori siciliani*, in *ESLS*, V, 44, luglio-dicembre 1836, pp. 106-115: p. 106) e *Letter to Samuel Nightland on the picture of the Night by Riolo*, Edimburgo 1832 (citata in P. GIUDICE, *Vita del Cavalier Vincenzo Riolo Direttore dell'Accademia del Nudo nella Regia Università degli Studi di Palermo*, in P. EMILIANI GIUDICI, *Scritti sull'Arte...*, pp. 53-84, in part. p. 78).

24 Giudice valuta con una certa padronanza: «Il quadro [...] non è opera di mano giovanile, le cui timidità, o intemperanza chiaramente si conoscerebbono. Qui si vede un pieno possesso di pennello, un fare libero, [...] una pratica grande di colorire, che ti fan certo avere la sua mano lungamente lavorata». P. GIUDICE, *Sopra un quadro di Matteo Stommer...*, p. 59. Per la bibliografia relativa al soggiorno siciliano di Stomer e alla fortuna delle opere fiamminghe in Sicilia, rimando a N. DI BELLA, *Guglielmo Borremans di Anversa Pittore fiammingo in Sicilia nel secolo XVIII (1912) di Gioacchino Di Marzo. Aggiornamento critico-bibliografico. Un progetto multimediale*, tesi di Dottorato di in Storia dell'arte medievale, moderna e contemporanea in Sicilia, XXIII ciclo, Università degli Studi di Palermo, discussa nell'a.a. 2011/2012, tutor Prof. Simonetta La Barbera, in *teCLA*, aggiornamento critico-bibliografico del Guglielmo Borremans di Anversa di Gioacchino Di Marzo (1912), <http://www.unipa.it/tecla/borremans.htm>. Cfr. inoltre A. ZALAPÌ, *Il soggiorno siciliano di Mathias Stom tra neostoicismo e "dissenso". Nuove acquisizioni documentarie sull'ambiente artistico straniero a Palermo*, in *Porto di Mare 1570-1670 – Pittori e pittura a Palermo tra Memoria e Recupero*, catalogo della mostra (Palermo 30 maggio - 31 ottobre 1999, Roma 10 dicembre 1999 - 20 febbraio 2000) a cura di V. Abbate, Electa Napoli, Napoli 1999, pp. 147-157.

25 P. GIUDICE, *Sopra un quadro di Matteo Stommer...*, p. 52.

26 Segue, a questo punto, una lunga nota (pp. 54-55): «Osservando il quadro di Caccamo tenni un dialogo con un contadino, che forse m'istruì più di mille teorie dell'arte. Mentre egli narrava la storietta, che ti pare – gli dissi – di quelle figure? – risposemi: son uomini posti lì nella tela. E, mostrandomi il paese: la campagna, – mi disse, – e il Cielo non mi piacciono – perché non ti piacciono? – non mi piacciono. – Ma dimmi un po', è giorno o notte nel quadro? – Sì signore è

giorno, chiunque se ne accorge – Ma mi par di veder lume – C'è lume certamente – Ma dov'è la candela, dove la fiaccola, che illumina? – Io non so né di lume, né di fiaccola, è certo che vedo lume, e non so donde viene – Dio buono! Tu non di bene, se fosse notte ci sarebbe più oscurità, se fosse giorno il lume anche di venti fiaccole non sarebbe così vivo, perocché la luce del sole non fa splendere le candele: dunque io dico che non è né notte né giorno – Voi siete troppo sottile e potreste anco parlare un mese, io dirò sempre: che non c'è lume ed è giorno. – Il contadino ragionò più d'un filosofo, che dietro a principi astratti dell'arte non avrebbero detto né una di tante cose verissime intorno al colorire di Stommer». P. GIUDICE, *Sopra un quadro di Matteo Stommer...*, p. 54.

27 Ibid.

28 Cfr. G. MORPURGO TAGLIABUE, *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo, G. Sertoli, "Supplementa", 11, agosto 2002, Centro Internazionale Studi di Estetica.

29 Di vago stampo lessinghiano e comunque, pur se accennato, già presente nelle fonti siciliane precedenti, ad esempio Padre Fedele da San Biagio (1788). Cfr. N. DI BELLA, *I "Dialoghi familiari sopra la pittura difesa ed esaltata..." di Padre Fedele da San Biagio. Aggiornamento critico-bibliografico (1788-2008)*, in "teCLA. Repertorio di Critica d'Arte", http://www.unipa.it/tecla/repertorio/dialoghi_pfed.php. Ricordo che anche Agostino Gallo rimaneva perplesso di fronte alla scarsa verosimiglianza del luminismo caravaggesco. Cfr. A. GALLO, *Elogio storico di Pietro Novelli pittore ed architetto palermitano, scritto da Agostino Gallo (Art. V)*, in "Giornale di Scienze, Lettere ed Arti per la Sicilia", tomo XIV, a. IV, aprile-maggio-giugno 1826, pp. 313-324: p. 322, in cui il «partito della luce» caravaggesco, sebbene volto all'«effetto pittorico», «mostra nulle di manco un artificio di maniera in veruna guisa conforme a quella naturale, sicché sovente mal si può distinguere se i suoi quadri siano dipinti a luce diurna o notturna».

30 Cfr. J.B. DU BOS, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis, P. Vincenzi, prefazione di E. Franzini, Aesthetica, Palermo 2005; *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, a cura di L. Russo, Aesthetica, Palermo 2005.

31 P. GIUDICE, *Sopra un dipinto di Alberto Dürer...*, p. 94.

32 P. GIUDICE, *Sopra un quadro di Matteo Stommer...*, p. 55.

33 Cfr. *La formazione professionale dell'Artista...*



- 34 Il riferimento è a Stomer.
- 35 P. GIUDICE, *Sopra un quadro di Matteo Stommer...*, p. 55.
- 36 P. GIUDICE, *Delle opere di Belle Arti del disegno esposte nella R. Università di Palermo il dì 30 maggio 1838*, in *ESLS*, VII, 58, 1838, pp. 29-48. Ancora di arte del suo tempo si occupò in *Sopra l'Accademia del nudo nella R. Università degli Studi*, in "Il Siciliano", II, 1, 1838.
- 37 Questa serie di articoli risale agli anni 1859-1862. Cfr. R. CINÀ, *Paolo Emiliani Giudici corrispondente...*
- 38 Giudice riporta che Malvica lo aveva persuaso che le opere esposte erano «cominciamenti [...] comechè lievi» e, in quanto tali, «degnissimi di encomio» e la storia doveva «ne' suoi fasti notarli». P. GIUDICE, *Delle opere di Belle Arti...*, p. 85. Su Malvica, interessante e poliedrica figura di intellettuale illuminato, corrispondente di Vieusseux e fondatore delle "Effemeridi", cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 68, 2007, *ad vocem* a cura di A. Carrannante. Analogamente a quanto fece Emiliani Giudici, anche Malvica, entrato in politica negli anni postunitari, avrebbe proposto un modello federale e il rispetto delle «singole autonomie».
- 39 F. MALVICA, *Proemio*, in *ESLS*, 45, gennaio 1837, pp. III-VI: p. IV: «...siam venuti in pensiero, onde rendere un novello servizio al nostro paese, di compilare in questi fogli periodici un *prospetto* delle scienze e della letteratura del secolo XIX in Sicilia cominciando dal gennaio del 1800 fino al dicembre del 1836; dimanierachè [...] potessimo presentare ai nazionali e agli stranieri [...] uno dei più importanti e luminosi periodi della civiltà siciliana». Il piano dell'opera prevedeva ventidue capitoli, ognuno dei quali dedicato a un argomento: agricoltura, giurisprudenza e così via; il decimo ottavo, "Belle Arti", sarebbe stato affidato a Paolo Giudice. Il progetto non fu portato a compimento, anche in seguito alla chiusura del giornale nel 1840.
- 40 Si occupò, comunque, anche dell'arte del suo tempo, con una serie di saggi che qui elenco e che sono attualmente allo studio: P. GIUDICE, *Vita del Cavalier Vincenzo Riolo direttore dell'Accademia del nudo nella regia Università degli Studi di Palermo, articolo I*, in *ESLS*, VII, 55, 1838, pp. 22-37; P. GIUDICE, *Vita del Cavalier Vincenzo Riolo direttore dell'Accademia del nudo nella regia Università degli Studi di Palermo, articolo II*, *ivi*, VII, 56, 1838, pp. 79-98; P. GIUDICE, *Annunzio di alcune nuove incisioni di Tommaso Aloisjo*, in *ESLS*, VII, 62, 1838, pp. 113-115; P. GIUDICE, *Sopra il quadro del B. Sebastiano Valfrè dipinto da Salvatore Lo Forte nella Chiesa dei R. P. P. dell'Oratorio*, in *ESLS* VI, 49, 1837, pp. 97-112; P. GIUDICE, *Elenco di opere pubblicate nel 1836-37 da Salvatore Lo Forte*, in "Passatempo per le Dame", VI, 4, 27 gennaio 1838, pp. 25-26.
- 41 P. GIUDICE, *Delle opere di Belle Arti del disegno...*, p. 88.
- 42 Cfr. D. MALIGNAGGI, D. FAVATELLA, *Valerio Villareale*, Prefazione di M. Calvesi, "Quaderni dell'A.F.R.A.S" (Scultura) n. 1, A.F.R.A.S, Palermo 1976; I. BRUNO, *Valerio Villareale un Canova meridionale*, allegato a "Kalós - arte in Sicilia", anno XII, n. 1, gennaio-marzo 2000.
- 43 P. GIUDICE, *Delle opere di Belle Arti del disegno...*, p. 88.
- 44 Per la fortuna dell'opera negli anni trenta dell'Ottocento cfr. R. CINÀ, «*Non sentenze di sapiente conoscitore*»...
- 45 P. GIUDICE, *Delle opere di Belle Arti del disegno...*, p. 90.
- 46 *Ibid.*
- 47 Celebre il passo di Winckelmann sull'*Apollo* del Belvedere; J.J. WINCKELMANN, *Storia dell'Arte nell'Antichità*, trad. M.L. Pampaloni, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1993, p. 279.
- 48 P. GIUDICE, *Delle opere di Belle Arti del disegno...*, p. 90.
- 49 In particolare di stampo lessinghiano (cfr. G.E. LESSING, *Laocoonte*, [1766], ed. cons. a cura di M. Cometa, Aesthetica Edizioni, Palermo 1991) relativamente alla scelta, da parte dell'artista, del momento da rappresentare. Questa tematica è presente, con rimandi a Boileau, anche nell'analisi del *Sant'Isidoro Agricola* di Mattia Stomer (P. GIUDICE, *Sopra un quadro di Matteo Stommer...*, p. 58): «...non potendo il pittore mostrare agli occhi che un punto solo di storia, peccerebbe contro l'unità di tempo (la quale, sebbene in modo alquanto diverso dalla poesia dee conservarsi in pittura) se altro fatto, od altra parte del fatto medesimo volesse sporre al guardo degli spettatori». Tutta l'opera di Paolo Giudice è costellata dal paragone tra pittura e poesia, come è stato più volte notato da diversi studiosi; mi limito a citare F. DANELON, *Paolo Emiliani Giudici storico della letteratura italiana*, in *Siciliani Illustri*, vol. III, fasc. III, Accademia Nazionale di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo, Palermo 1995.
- 50 P. GIUDICE, *Delle opere di Belle Arti del disegno...*, pp. 91-92.
- 51 P. GIUDICE, *Sopra il quadro del B. Sebastiano Valfrè...*: «...ove al pittore si tolga l'ufficio del poeta, cioè quello di presentare alla vista degli spettatori il punto, come suol dirsi, di maggiore interesse, ei non ottiene il fine dell'arte». Su



lo Forte cfr. R. SINAGRA, *Salvatore Lo Forte nell'Ottocento Siciliano. Catalogo dei dipinti e dei disegni*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1998.

52 P. GIUDICE, *Sopra lo strumento daguerotipo, ossia la pittura fotogenica - Lettera di Paolo Giudice al professore Salvatore Loforte*, in "L'Occhio. Giornale di scienze, amena letteratura, e belle arti", I, 12, 1839, pp. 89-91.

53 Con notevole anticipo rispetto alle più note posizioni che Baudelaire avrebbe assunto nel '59 (C. BAUDELAIRE, *Le public moderne et la photographie*, [1859], in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. II, Michel Lévy Frères Libraires Éditeurs, Paris 1868, pp. 254-263).

54 «S'inventino pure centomila strumenti daguerotipi, se ne contendano il ritrovato le nordiche accademie, se ne glorino quei fortunati popoli, ma non penetrino in Italia [...] e noi Italiani faremo dunque così poco conto di ciò che il cielo ci ha largamente concesso, e che l'inesorabile destino non ha potuto estinguere? [...] Ci basterà dire, che una cosa è venuta di là da monti per correre tutti quanti come gli stolti dietro a ciarlatani? Un popolo che abbia perdute le proprie native opinioni ha fatta l'ultima caduta. L'Italia, mio caro Loforte, più non ha proprie opinioni: io la veggio strascinata da una sciagurata persuasione ammirare alcune genti, cui ride la fortuna, la veggio invidiare e studiare in esse ciò che non hanno se non per la prepotenza delle loro usurpazioni». P. GIUDICE, *Sopra lo strumento daguerotipo...*, pp. 90-91.

55 Cfr. F.L. ODDO, *Il Tavolino del Perez - Largo Casa Professa. Una scuola letteraria del Risorgimento siciliano*, "Rassegna Storica del Risorgimento italiano", a. LXII, fascicolo III, luglio-settembre 1975, pp. 316-345.

56 E che, nell'ambito della critica d'arte, vantava anche altri nomi prestigiosi tra cui Benedetto Castiglia e, soprattutto, Giuseppe Meli (cfr. R. CINÀ, *Giuseppe Meli e la cultura dei conoscitori...*).

57 Cfr. G. MELI, *Lettera a F.P. Perez*, (Palermo, 24 giugno 1832), ms. della Biblioteca Comunale di Palermo ai segni 5QqD150 n. 3 (20).

58 Cfr. G. DI MARZO, *Delle Belle Arti in Sicilia, dai Normanni alla fine del secolo XVI*, 3 voll., Palermo 1858-1864, vol. I, 1858, p. 59.

59 P. GIUDICE, *Lettera artistica di Paolo Giudice al Professor Salvatore Lo Forte*, in "L'Imparziale. Giornale di Scienze ed amena Letteratura", IV, 1840, n. 1, ivi, n. 6 (l'articolo continua, ma a causa delle condizioni lacunose di questo raro periodico non risulta possibile, allo stato attuale della ricerca, verificare in quale numero).

60 P. GIUDICE, *Lettera artistica di Paolo Giudice al Professor Salvatore Lo Forte...*, p. 43.

61 L'articolo è suddiviso in almeno tre puntate; quella da me consultata è la seconda e, allo stato attuale della ricerca, non è stato possibile reperire né la prima (che sembra sia stata pubblicata sul numero 1 del periodico), né quella successiva, ammesso che sia stata pubblicata. È presumibile che fosse comunque stata redatta, perché l'articolo pubblicato sul numero 6 è incompleto e si preannuncia che sarà continuato.

62 P. GIUDICE, *Lettera artistica di Paolo Giudice al Professor Salvatore Lo Forte...*, p. 44.

63 P. GIUDICE, *Sopra lo Zoppo di Ganci e Vincenzo La Barbiera pittori siciliani*, in *ESLS*, V, 44, luglio-dicembre 1836, pp. 106-115. Di questi artisti, a quella data, aveva succintamente trattato A. GALLO, *Elogio storico di Pietro Novelli*, R. Tipografia, Palermo 1828. L'opera di Gallo era già stata pubblicata a puntate, tra il 1824 e il 1826, sul "Giornale di Scienze, Lettere ed Arti per la Sicilia".

64 P. GIUDICE, *Sopra lo Zoppo di Ganci...*, pp. 31-32.

65 Cfr. M.R. CHIARELLO, *Lo Zoppo di Gangi*, Presentazione di M. Calvesi, Saggio introduttivo di T. Viscuso, I.L.A. Palma, Palermo 1975; *Vulgo dicto lu Zoppo di Gangi*, a cura di T. Viscuso, Banca di Credito Cooperativo "Mutuo Soccorso", Gangi 1997.

66 Il motivo, che sarà presente anche in Venturi, si trovava nella letteratura artistica dei secoli precedenti. Cfr. R. Cinà, *Presentazione*, in J. RICHARDSON, *Discorso sulla Scienza di un Conoscitore*, Traduzione e commento critico a cura di R. Cinà, Palermo 2003, Ricerca pubblicata dall'Università degli Studi di Palermo-Dipartimento di Studi storici ed artistici con contributo di ricerca per scambi culturali-Progetto Giovani Ricercatori, Responsabile della Ricerca Simonetta La Barbera, pp. 5-35.

67 Per la bibliografia relativa all'artista rimando a V. ABBATE, *La Cammara picta del Magistrato e l'«Umanesimo» termitano agli inizi del Seicento*, in "Storia dell'arte", 68, 1990, pp. 36-70.

68 «Che forse è la sua migliore opera tra tutte le esistenti in Termini, è così ben composta, e nobilmente colorita, quegli angioletti così leggiari e vezzosi P. GIUDICE, *Sopra lo Zoppo di Ganci...*, p. 108.

69 *Ibid.*: «Sta la Vergine assisa in ricco seggio, ai cui piedi per tutto il



pavimento è disteso un bel tappeto: nel suo grembo posa il bambino Gesù, che volge amorosamente il capolino a S. Anna, la quale sta insieme al suo vecchio marito a destra, ove è un gruppo di tre vaghissimi angioli [...] Ciò che in questo dipinto è degno di considerazione, e procaccia al La Barbiera il nome di Pittore (della qual voce io mi servo nel senso che in Italia si usa il nome di Poeta) è [...] la disposizione [...] delle figure, che nell'insieme considerate fanno un bel tutto, e l'azione di ognuna di esse, che poco lascia a desiderare, perché si dicesse perfetta. [...] Malgrado questi [...] pregi [...] hannovi non poche mende [...]: certa timidezza di pennello, colorire debole, contorni un po' trascurati, pieghe troppo minute [...] fusione di colori spiacenti. Le quali cose in tutte le sue opere appaiono [...] il che io vidi nello Sposalizio».

70 L'opera di Vincenzo da Pavia è custodita presso la Chiesa di Santa Maria degli Angeli (della Gancia) di Palermo. Cfr. *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della Mostra (Palermo 1999) a cura di T. Viscuso, Ediprint, Siracusa 1999.

71 V. ABBATE, *La Cammara picta del Magistrato ...*, pp. 36-70.

72 P. GIUDICE, *Sopra lo Zoppo di Ganci...*, p. 109.

73 Cfr. *Vulgo dicto...*; *Mostra di Filippo Paladini*, catalogo della Mostra (Maggio-settembre 1967) a cura di M.G. Paolini, D. Bernini, Introduzione di C. Brandi, Palermo 1967; S. TROISI, *Filippo Paladini, un manierista fiorentino in Sicilia*, Ariete, Palermo 1997.

74 Il riferimento più probabile è a A. GALLO, *Elogio storico di Pietro Novelli...*, p. 11.

75 P. GIUDICE, *Sopra lo Zoppo di Ganci...*, p. 111.

76 Cfr. *Vulgo dicto...*, p. 144.

77 Cfr. Ivi, pp. 150-151.

78 Cfr. Ivi, pp. 152-154.

79 P. GIUDICE, *Sopra lo Zoppo di Ganci...*, p. 112.

80 *Ibid.*

81 R. CINÀ, "La Sicilia Artistica e Archeologica" (Palermo 1887-1889), in *Percorsi di Critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del Convegno (Milano 30 novembre-1 dicembre 2006) a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Vita e Pensiero, Milano 2007, pp. 231-257.

82 Sull'artista cfr. *Vulgo dicto lu Zoppo di Ganci*, a cura di T. Viscuso, Gangi

1997.

83 P. GIUDICE, *Sopra lo Zoppo di Ganci...*, in P. EMILIANI GIUDICI, *Scritti...*, p. 36. Giudice prosegue: «Tanto è certo che il pendio naturale mal si affrena se uno sforzo di ragione non vi osti. Se vuol dipingere una Maddalena, che più filosoficamente da' maestri vien figurata in erma campagna, tutta meditabonda e solinga senza che anima vivente turbi la sua penitenza, lo Zoppo le pone da costa un angioletto che sostiene il vaso d'argento, un altro che guarda il teschio e sorride; s'ei vuol presentare una vergine addolorata, un putto pur esso piangente le sta d'appresso con vari strumenti di passione; s'egli vuol fare un martire, un drappello di questi vivaci genietti muovesi per aria, chi intento ad accoglierne i sospiri, chi in atto di confortarlo, questi spaventato guarda i carnefici, quegli alieno dell'azione e mille altri [sic] simiglianti cose. Come la maniera di disegnarli è originale, così è il suo modo di disporli. Sebbene qualche fiata per troppa voglia di farli espressivi ce li ponga in caricatura, nondimeno quegli angioletti intorno a una Vergine, che vola al Cielo, festeggiano, carolano, tripudiano, sono animati di foco vivissimo; lo spettatore tende l'orecchio per risentire le loro voci, e il batter d'ali, e li pinge così leggiere nell'aere che paiono saltar fuori dalla tela». *Ibid.*, pp. 36-37. A proposito dei «gesti inconsapevoli» dell'artista nella critica morelliana, cfr. C. GINZBURG, *Spie. Radici...*, pp. 159 segg., nonché *Giovanni Morelli e la cultura...* L'intuizione di Giudice sarebbe stata ripresa, pressoché testualmente, dalla critica successiva: G. TAORMINA, *La Galatea dell'Albani ed il suo restauratore siciliano*, in "La Sicilia Artistica e Archeologica", II, 11-12, 1888, pp. 73-78, in part. p. 77; cfr. R. CINÀ, "La Sicilia Artistica e Archeologica"....

84 Cfr. G. UGDULENA, *Intorno alla vita ed agli scritti del professore Baldassare Romano*, Stab. tip. di F. Lao, Palermo 1858.

85 E. MISTRETTA BUTTITA, *La vita e le opere di Francesco Saverio Cavallari*, in "Archivio Storico Siciliano", N. S. I, anno 50, 1930, pp. 308-344; G. CIANCIOLO COSENTINO, *Francesco Saverio Cavallari (1810-1896). Architetto senza frontiere tra Sicilia Germania e Messico*, prefazione di F. Mangone, Caracol, Palermo 2007.

86 D. LO FASO PIETRASANTA DUCA DI SERRADIFALCO, *Le antichità della Sicilia esposte ed illustrate per Domenico Lo Faso Pietrasanta*, Tip. e legatoria Roberti, Palermo 1834-1842; D. LO FASO PIETRASANTA DUCA DI SERRADIFALCO, *Del Duomo di Monreale e di altre chiese sicule normanne ragionamenti tre*, Tip. e legatoria Roberti, Palermo 1838.

87 P. GIUDICE, *Sulla vera patria di Domenico Gagini...*, p. 127. Il primo testo che



Giudice aveva pubblicato sul trittico polizzano risaliva al 1837.

88 Sulla maturazione di questi temi tra Otto e Novecento cfr. D. LEVI, *I luoghi e l'ombra incerta del tempo. Enrico Mauceri e due suoi mentori, Corrado Ricci e Paolo Orsi*, in *Enrico Mauceri (1869-1966). Storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, atti del convegno internazionale (Palermo 27-29 settembre 2007) a cura di S. La Barbera, Palermo 2009, pp. 77-85; per la situazione siciliana cfr. R. CINÀ, «*Tutto Egli raccoglieva e accoglieva nel museo...*». *Aspetti dell'attività di Antonino Salinas*, in corso di stampa negli atti del convegno "Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela" (Milano-Bologna 19-21 ottobre 2011), a cura di A. Rovetta in "Arte Lombarda".

89 W. SARTORIUS VON WALTERSCHAUSEN, *Atlas des Aetna von W. Sartorius von Waltershausen mit Beihülfe von S. Cavallari, C.F. Peters und C. Roos*, Göttingen 1844.

90 M. COMETA, *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*, Editori Laterza, Bari 1999; G. CIANCIOLO COSENTINO, *Francesco Saverio Cavallari...*, pp. 23-50.

91 P. GIUDICE, *Annunzio di un'opera che sarà pubblicata in Germania intorno alle Belle Arti siciliane cominciando dai primi secoli fino all'epoca di Michelangelo e Raffaello del Dr. Guglielmo Enrico Schultz sassone*, in "Passatempo per le Dame", VI, 17, 28 aprile 1838, pp. 130-131 (questa recensione era stata pubblicata anche in ESLS, VII, 53, febbraio 1838, pp. 120-121).

92 M. COMETA, *Il romanzo...*

93 P. GIUDICE, *Annunzio di un'opera...*

94 G. DI MARZO, *Delle Belle Arti in Sicilia, dai Normanni alla fine del secolo XVI*, 3 voll., Palermo 1858-1864; cfr. S. LA BARBERA, *Gioacchino Di Marzo e la nascita della critica d'arte in Sicilia*, in *La critica d'arte in Sicilia nell'Ottocento*, a cura di S. La Barbera, Flaccovio, Palermo 2003, pp. 31-82.

95 P. GIUDICE, *Annunzio di un'opera...*

96 *Ibid.*

97 P. GIUDICI, *Prefazione*, in P. EMILIANI GIUDICI, *Scritti sull'arte...*; M. COMETA, *Il romanzo...*





CHARLOT:

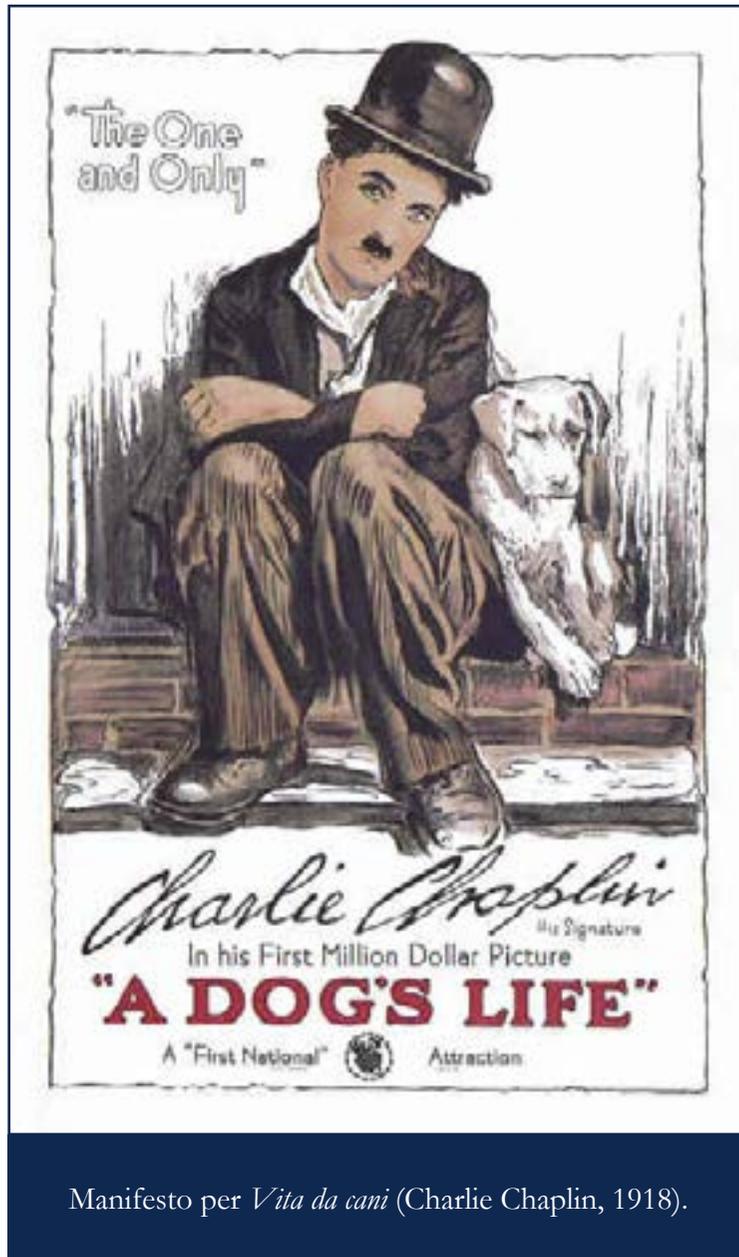
EROE SURREALISTA

di Ivan Arlotta

Charlot, vagabondo, poeta illuminato, ingenuo e sognante simbolizza uno degli aspetti più tragici della vita, egli è l'uomo messo al margine della società. Un personaggio con delle caratteristiche fisiche precise, un tipico abbigliamento e un'andatura che si evolve durante la pellicola ed ancor di più nel corso degli anni. Può essere considerato un "mito"? Certamente. Il suo essere "personaggio" è stato cristallizzato, fissato com'è accaduto a Giobbe, a Sisifo o a Prometeo. Charlot rappresenta l'emarginato, il reietto, che si rifiuta di recitare il ruolo che la società gli ha destinato, un uomo che si oppone alle idee mercantiliste e perbeniste, che vuole affermare con forza, e qui sta il contrasto maggiore con il

suo essere un povero vagabondo dagli abiti sdruciti e impolverati, la sua esistenza¹. Amato o odiato dai suoi contemporanei, diviene un'icona per gli appartenenti alle avanguardie europee, in particolar modo suscitò l'interesse dell'intelligenza surrealista. Nel 1919, in *Cinéma et Cie*, Louis Delluc definisce Chaplin/Charlot «désenchanté», ovvero un attore capace grazie alle sue innate doti di essere in grado «par sa violente sensibilité d'embrasser toute la joie et toute la peine»². Desnos, Soupault e Goll hanno esaltato a più riprese questo piccolo grande eroe che spesso, con la forza dell'ironia, ha denunciato la condizione dell'uomo quale caricatura di se stesso, nella società a lui contemporanea, quella del primo Novecento, compiendo come vedremo, in particolare Soupault e Goll, quasi una 'riscrittura' dei film del regista.





Manifesto per *Vita da cani* (Charlie Chaplin, 1918).

Le merveilleux de Charlot.

Tra gli appartenenti al gruppo surrealista chi maggiormente si è occupato di cinema è senz'altro Robert Desnos³. Egli iniziò a scrivere articoli sulla *septième art* (raccolti in seguito in *Cinéma*) a partire dagli anni Venti, occupandosi delle prime teorizzazioni sul cinematografo, interessandosi a svariati argomenti, dalla produzione americana a quella russa, dalle avanguardie alla censura cinematografica. Come la maggior parte dei surrealisti fu un divoratore di film e di serie come *Les Mystères de New York*, *Les Vampires* o *Fantômas*, che riuscivano a scuotere l'immaginazione dello spettatore⁴. Desnos scrive in anni in cui il cinema subisce continue innovazioni, dall'abolizione dei sottotitoli al sonoro, cambiamenti a proposito dei quali egli prese sempre una posizione chiara. Nell'articolo del 27 aprile 1923, mette in relazione il cinema e il sogno enunciando inizialmente la carica di magia e d'imprevisto che il sogno possiede: «Il est un cinéma plus merveilleux que tout autre. Ceux auxquels il est donné de rêver savent bien que nul film ne peut égaler en imprévu, en tragique, cette vie indiscutable à laquelle est consacré leur sommeil»⁵. Nell'articolo si fa esplicito riferimento a quello che potrebbe essere uno dei motivi che spinsero i surrealisti a recarsi al cinema e a divenirne dei *cannibales*: «A défaut de l'aventure spontanée que nos paupières laisseront échapper au réveil, nous allons dans les salles



obscurer chercher le rêve artificiel et peut-être l'excitant capable de peupler nos nuits désertées»⁶. L'articolo si conclude con la denuncia dello snaturamento del sogno nel cinema e nell'incapacità di sceneggiatori e registi di mostrare sullo schermo le potenzialità del sogno:

Il ne nous a pas été donné encore, malgré de nombreuses tentatives, de voir se dérouler à l'écran un scénario affranchi des lois humaines. Les rêves, notamment, y sont absolument dénaturés; aucun ne participe de la magie incomparable qui fait leur charme. Aucun où le metteur en scène se soit servi de ses souvenirs⁷.

Desnos rileva come al cinema si mostri sempre di meno il *merveilleux*, capace, secondo lo scrittore, di dare accesso alle regioni in cui il cuore e il pensiero si liberano dello spirito critico e descrittivo che li unisce alla terra, e scopo supremo dello spirito umano da quando esso si è impadronito del potere creatore conferitogli dalla poesia e dall'immaginazione⁸. Egli dedica gran parte dei suoi articoli all'analisi critica dei film prodotti e distribuiti nelle sale e, in occasione di una retrospettiva su *Charlot* organizzata al Vieux-Colombier (1924-1925), Desnos scrive un articolo esaltando le doti di Charlie Chaplin (come già detto, uno degli eroi cinematografici

dei surrealisti) capace, attraverso le peripezie del suo personaggio, di creare un incantesimo assimilabile a quello prodotto dal sogno.

Charlot fait du ciné est un film de la plus grande époque: celle de la tarte à la crème et du vrai rire. La logique à laquelle sont soumises ces péripéties est parente de celle du rêve. [...]

Il ne s'agit là de voir ce le film est bien fait [...] mais de suivre avec fièvre les aventures des héros⁹.

Nell'articolo apparso in "Journal Littéraire" il 28 marzo del 1925, a proposito degli ultimi film di Chaplin, commenta:

Quoique *Charlot pèlerin* témoigne d'un esprit d'invention merveilleux, qu'il reste bien entendu très supérieur à toute la production contemporaine, je persiste à préférer *Une idylle aux champs*, ou *Charlot fait une cure*, ou *Charlot s'évade*. Mais la qualité du comique est la même, il laisse rêveur¹⁰.

Non solo Charlot riesce a far sognare, ma è lui stesso uno di quei sognatori che i benpensanti disprezzano.

Nello stesso anno consacra un intero articolo



all'eroe surrealista capace di far sognare gli spettatori, considerato un poeta, un moralista:

Qu'on l'aime ou non, il impose sa leçon, aussi bien aux rieurs qu'aux esprits moroses. Vous riez devant Charlot ? Vous avez tort. Vous restez sérieux ? Vous avez tort. Il prêche d'exemple et chacun au fond de l'âme doit reconnaître le pessimisme de son jugement sur la vie ridicule que nous menons¹¹.

Fustigatore, quindi, di quella società «ridicule» vincolata da norme morali, sociali e religiose che non permettono all'uomo di essere libero. Charlot in un primo momento disprezzato



Fantômas par Magritte

dalla critica, ora è osannato e si cerca di intrappolarlo dentro un'estetica che i critici gli hanno tessuto attorno, credendo di aver capito profondamente il suo pensiero, il suo spirito, di averlo quasi influenzato. Ma per fortuna, ci rassicura Desnos, Charlot è rimasto quel «creatore spontaneo» che gli spettatori conoscono e non si è lasciato condizionare dai giudizi esterni che lo avrebbero portato a una sorta di degradazione, così come avvenuto per altri celebri comici dei primi del Novecento.

Heureusement que Charlot avec *Jour de paye* atteste la toute-puissance de la poésie et nous permet d'admirer encore une fois son authentique et surprenant génie. Et même, à quoi bon affaiblir d'un commentaire ce que son nom seul signifie de perfection?¹²

Desnos corre in soccorso di Chaplin quando quest'ultimo subisce un processo mediatico, scrivendo un articolo in sua difesa (29 gennaio 1927) nel momento in cui è in procinto di divorziare¹³. Forse la parola-chiave attorno alla quale ruota l'idea di cinema di Desnos è, come suggerisce Gauthier, «enchantement», ovvero tutto ciò che rompe con la logica, con la quotidianità, tutto ciò che favorisce il sogno, che ci libera e ci allontana dalle preoccupazioni materiali, una droga «opium parfait» come sostiene Desnos¹⁴.

Ma in fondo, cosa chiedevano Desnos e i surrealisti a questa nuova arte dalle potenzialità illimitate e sconosciute, cosa desideravano vedere sullo schermo nero e magico?

Ce que nous demandons au cinéma, c'est l'impossible, c'est l'inattendu, le rêve, la surprise, le lyrisme qui effacent les bassesses dans les âmes et les précipitent enthousiastes aux barricades et dans les aventures; ce que nous demandons au cinéma c'est ce que l'amour et la vie nous refusent, c'est le mystère, c'est le miracle¹⁵.

E Chaplin/Charlot era stato, senza dubbio, uno dei protagonisti di questo miracolo.

L'homme qui a fait rire le monde

Philippe Soupault¹⁶ è stato uno dei primi surrealisti ad interessarsi al cinema, riconoscendo l'importanza e le possibilità di questo nuovo mezzo di comunicazione. In *Note sur le cinéma* pubblicato nel 1918 in "Sic", attacca cineasti e critici che rendono la settima arte «le miroir incolore et l'écho muet du théâtre». Inoltre, afferma che il cinema è dotato di qualità proprie: «Il renverse toutes les lois naturelles, il ignore l'espace, le temps, bouleverse le pesanteur, la balistique, la biologie, etc. Son œil est plus patient, plus perçant, plus précis»¹⁷. Il primo articolo che scrisse nella rubrica *Les*



Ermin Blumenfeld, *Dada collage (Charlie Chaplin)*, 1921.

Spectacles sulla rivista "Littérature", lo dedicò a *Une vie de chien* che vede come protagonista l'eroe surrealista Charlot. Grazie alla *poésie critique* Soupault non rinuncia a scrivere versi che in molti casi ricordano alcuni passaggi di *Les Champs magnétiques*, opera composta insieme ad André Breton in quegli stessi anni (1919-1920) e inoltre illustra i film di Chaplin. Significativamente, la prima composizione sul cinema si incentra sul film di Charlie Chaplin *A Dog's life* (1918) – *Une Vie de chien* nell'edizione francese – unanimemente considerato dalla critica il primo capolavoro dell'attore-regista, che Dan Kamin in *Charlie Chaplin's One-Man Show* afferma «essere il miglior film di Chaplin genio dell'arte comica»¹⁸. *A Dog's life* ha come protagonista Charlot, un vagabondo vittima delle circostanze, e un cane anch'esso rimasto solo a combattere le avversità della vita, un individuo cui mancano due elementi fondamentali nella vita di ogni uomo: l'amore di una donna e un lavoro. Il protagonista del film riuscirà a risolvere questi due problemi grazie all'aiuto del suo fedele amico¹⁹. La trama del film è semplice: Charlot è alla ricerca di un lavoro che non riesce a ottenere a causa degli intrighi di altri candidati. Nel frattempo salva un cane che stava disputandosi un osso con altri cani. I due protagonisti hanno diversi punti in



F. Léger, *Charlot*, 1923.

comune: entrambi vivono di espedienti al margine della società, lottano quotidianamente per sopravvivere, conducono un'esistenza precaria in un mondo in cui la vita sembra un combattimento di cani. A un certo punto del film Charlot incontra una sfortunata ballerina in un locale chiamato *La Lanterne Verte* e riesce a liberarla dalle grinfie di alcuni delinquenti. Il cane nel frattempo dissotterra un portafoglio rubato e nascosto da alcuni delinquenti; i due protagonisti sventano le mire criminali dei malviventi e, grazie a una giusta ricompensa, si ritirano in una fattoria. Nell'ultima scena, a sottolineare l'idillio,

il cane presenta ai suoi padroni una nidiata di cuccioli. Anche se, a una prima lettura, l'argomento trattato nel testo scritto da Soupault sembra ermetico (è difficile rintracciare i protagonisti umani e la figura del cane, centrale nel film, è assente nel testo) è comunque possibile individuare diversi elementi che, seguendo l'ordine cronologico del film, lo commentano.

À cinq heures du matin ou du soir, la fumée qui gonfle les bars vous prend à la gorge: on dort à la belle étoile.
Mais le temps passe. Il n'y a une seconde à perdre. **Tabac.** Au coin des rues on croise l'ombre; les marchands établis aux carrefours sont à leur poste. Il s'agit bien de courir: les mains dans les poches on regarde.

Café-bar.

À la poste on écoute le piano mécanique. L'odeur de l'alcool fait valser les couples.

Ils sont là.

Au bord des tables, au bord des lèvres les cigarettes se consomment: *une nouvelle étoile chante une ancienne et triste chanson.*

On peut tourner la tête.

Le soleil se pose sur un arbre et les reflets dans les vitres sont les éclats de rire. Une histoire gaie comme la boutique d'un marchand de couleurs.

La prima frase si riferisce alla scena iniziale del film in cui si vede Charlot che dorme; successivamente dopo un inseguimento con un poliziotto che l'aveva visto rubare un hot-dog, Charlot si reca all'ufficio di collocamento dove nota un annuncio per un lavoro. «Il n'y a une seconde à perdre» perché altri disoccupati notano lo stesso annuncio, quindi deve affrettarsi a reclamare il posto prima che lo facciano gli altri. Charlot non riesce a ottenere l'impiego e uscendo dall'ufficio salva il cane protagonista del film. Soupault cita gli ambulanti che per strada vendono le loro mercanzie «les marchands établis aux carrefours sont à leur poste»; nel film, in realtà, vi sono dei commercianti che espongono all'esterno dei loro negozi la merce, che diviene facile preda per le razzie di un branco di randagi. Successivamente Soupault commenta, con una sorta di flash-back, la scena dell'ufficio di collocamento: «Il s'agit bien de courir: les mains dans les poches on regarde» che nel film è cronologicamente inserita prima della scena in cui Charlot ed il cane si incontrano. Soupault si serve delle comuni insegne «TABAC» e «CAFÈ-BAR» per evocare il locale dove il protagonista del film incontrerà la donna della sua vita, queste insegne però non sono presenti nella pellicola.





F. Palermo, *Le avventure di Charlot*, 1948.

In *A Dog's life* all'interno del locale la protagonista è accompagnata da un'orchestra, che nel testo Soupault sostituisce con «le piano mécanique», mentre ripropone l'immagine delle coppie che fumano e danzano nel locale «L'odeur de l'alcool fait valser les couples».

«Une nouvelle étoile chante une ancienne et triste chanson», con queste parole il poeta richiama la figura dell'amata del protagonista, che canta una canzone talmente malinconica da far sciogliere in lacrime i presenti, mentre lo stesso Charlot per contenere la sua emozione è costretto a distogliere lo sguardo «On peut tourner la tête», e il suo vicino di tavolo versa fumi di lacrime.

Quest'ultima immagine comica attenua, per contrasto, l'effetto drammatico della scena. Negli ultimi due versi sono presenti tre metafore legate l'una all'altra in modo metonimico.

Nella prima il sole è paragonato ad un uccello che si posa su un ramo e secondo Willard Bohn²¹ ciò annuncia che il sole sta tramontando, così come l'articolo di Soupault è giunto alla conclusione «Le soleil se pose sur un arbre».

La seconda metafora paragona i riflessi del sole sui vetri a degli scoppi di risa, che lo stesso Bohn afferma provenire dal pubblico in sala che sta assistendo alla proiezione

del film di Chaplin «et les reflets dans les vitres sont les éclats de rire». La terza e ultima metafora, oltre a suggerire secondo Willard Bohn che Charlie Chaplin è un artista molto dotato, afferma che il film è allegro «comme la boutique d'un marchand de couleurs». I critici americani si sono soffermati sulla carica comica di *A Dog's life* che, a nostro parere, oltre ad avere indubbi elementi comici, possiede una notevole carica pessimistica. La combinazione di tragico e comico è presente e caratterizza tutta la produzione cinematografica di Chaplin. È questa caratteristica che fu particolarmente apprezzata dai surrealisti, come afferma Sadoul in *Vie de Charlot*²². Soupault non si limitò a scrivere questo testo di *poésie critique*, ma ne scrisse altri due a commento di altrettanti film di Chaplin: *The Immigrant* (1917) e *Sunnyside* (1919), rispettivamente *Charlot voyage* e *Une Idylle aux champs* nell'edizione francese. *The Immigrant* è diviso in due parti, nella prima è descritta la traversata degli emigranti, tra cui Charlot, in cerca di fortuna nel nuovo continente, nella seconda sono narrate le vicissitudini degli emigrati, in particolare di Charlot, al loro arrivo negli Stati Uniti. I Surrealisti elogiarono in particolare la prima parte del film che mostrava chiaramente quanto fosse falso il mito degli Stati Uniti paese della «democrazia»:

Qu'il suffise de rappeler le spectacle tragique des passagers de dernière classe portant des étiquettes comme s'ils étaient des vaches sur le pont du bateau amenant Charlot en Amérique; les brutalités des représentants de la loi, l'examen cynique des émigrants, les mains sales tâtonnant les femmes dans le pays de la Prohibition, au-dessous de la garde classique de la Liberté illuminant le Monde²³.

Soupault pubblicò il suo testo nell'agosto del 1919 in "Littérature". Il testo si compone di due parti così come il film e solo alla fine traspare una certa inquietudine derivante dalla visione del film. Il poeta usa la metafora per confermare quanto in precedenza dichiarato.

Le roulis et l'ennui bercent les journées. Nous avons assez de ces promenades sur le pont : depuis le départ, la mer est incolore. Les dés que l'on jette ou les cartes ne peuvent même plus nous faire oublier cette ville que nous allons connaître : la vie est en jeu. C'est la pluie qui nous accueille dans ces rues désertes. Les oiseaux et l'espoir sont loin. Dans toute les villes les salles de restaurants sont chaudes. On ne pense plus, on regarde les visages des clients, la porte ou la lumière. Est-ce que l'on sait maintenant qu'il faudra sortir et payer ? Est-ce que la minute qui est là ne nous suffit pas ? Il n'y a plus qu'à rire de toutes ces inquiétudes. Et nous rions tristement comme des bossus²⁴.



Le prime frasi commentano le giornate trascorse dagli emigranti sulla nave che li sta portando nella «Terra promessa», i loro passatempi «Les dés que l'on jette ou les cartes», le loro monotone passeggiate sul ponte, il noioso paesaggio che li circonda «Nous avons assez de ces promenades sur le pont: depuis le départ, la mer est incolore». Soupault utilizza la metafora per descrivere l'oceano che circonda la nave, un'immensa distesa d'acqua paragonabile ad un deserto, riprendendo un episodio che nel film è cronologicamente inserito prima: un acquazzone colpisce la nave e i passeggeri sono costretti a restare chiusi nelle cabine. Il poeta non commenta nei suoi versi l'episodio che vede protagonista Chaplin/Charlot giocare a carte e vincere e successivamente essere accusato di aver derubato un'anziana signora e la figlia, ma si limita a concentrare la sua attenzione sul gioco, metafora della condizione di quanti abbandonano la loro madrepatria per recarsi in un altrove sconosciuto, speranzosi di far fortuna mettendo «la vie... en jeu». Il film prosegue con l'arrivo della nave al porto di New York e con il periodo di quarantena sull'isola di Ellis Island. Le aspettative di chi credeva di aver raggiunto l'Eden, l'Eldorado sono deluse, non c'è la banda sulla banchina ad accoglierli, c'è solo indifferenza e isolamento per questi nuovi sventurati. Il poeta attraverso la

descrizione della situazione atmosferica mostra l'ostilità degli indigeni verso i nuovi venuti: «C'est la pluie qui nous accueille dans ces rues désertes. Les oiseaux et l'espoir sont loin». Una volta sbarcato, Charlot è protagonista di un episodio comico, infatti, dopo aver trovato una moneta a terra si reca al ristorante e lì assistiamo al passaggio di questa moneta da una mano all'altra (cliente, cameriere e di nuovo a Charlot). L'episodio è sintetizzato da Soupault con queste parole: «Est-ce que l'on sait maintenant qu'il faudra sortir et payer?». È evidente che la situazione che vive Charlot è tutt'altro che divertente, comunque trattandosi di un film comico Soupault ci invita a non prendere troppo sul serio ciò che sta accadendo e a riderci su, senza però dimenticare che la fame e la povertà sono tristi realtà e quindi le nostre risa si tingono d'amaro: «Il n'y a plus qu'à rire de toutes ces inquiétudes. Et nous rions tristement comme des bossus», ingobbiti dal peso della vita. L'ultimo film di Chaplin commentato da Soupault è *Sunnyside* (1919) che fu un vero insuccesso. Il film racconta le vicissitudini di un uomo alla ricerca dell'amore e della felicità e sullo sfondo è descritta la realtà sociale degli operai dell'epoca. La prima parte del film mostra la triste condizione di vita in cui è costretto Charlot che svolge il duplice lavoro di aiutante in una fattoria e ragazzo tuttofare in un albergo di Sunnyside che per ironia della sorte si chiama Hotel Evergreen.



Nella seconda parte della pellicola sono narrate le avventure, a lieto fine, del protagonista che cerca di conquistare l'amore di una donna. Nel febbraio del 1920, Soupault pubblica in "Littérature" la sua *poésie critique* sul film.

Les poètes savent faire des additions sans avoir jamais rien appris. Charlie Chaplin conduit les vaches sur les sommets où repose le soleil. Au fond de la vallée, il y a cet hôtel borgne qui ressemble à la vie, et la vie n'est pas drôle pour ce garçon qui se croit sentimental. Nous rions aux larmes parce que les fleurs sont celles du pissenlit et que dans les coquillages on écoute l'amour, la mer et la mort²⁵.

Soupault rievoca alcuni avvenimenti del film: «Charlie Chaplin conduit les vaches sur les sommets où repose le soleil. Au fond de la vallée, il y a cet hôtel borgne qui ressemble à la vie, et la vie n'est pas drôle», mettendo l'accento sulla vita grama che il povero protagonista deve condurre. Nella prima frase il poeta si serve della metafora per sottolineare come nella vita ciò che è veramente utile non lo si impara sui banchi di scuola, ma grazie all'esperienza diretta o a doti innate e così come: «Les poètes savent faire des additions sans avoir jamais rien appris», Charlot ha imparato a pascolare le vacche ed a svolgere

gli altri innumerevoli incarichi che gli hanno affibbiato. Chaplin, dunque, ha il dono di sapere creare poesia.

La seconda parte dell'articolo è dedicata all'amore che sboccia tra il protagonista e la sua amata.

Alcuni elementi presenti nel film come il bouquet che Charlot regala alla ragazza che ama «les fleurs sont celles du pissenlit» o la conchiglia che il protagonista trova – «dans les coquillages on écoute l'amour» – sono ripresi nella poesia.

Soupault non cela una certa amarezza anche in quest'ultimo testo; la vita, sembra volerci suggerire, non è così felice come è mostrata alle volte sui grandi schermi e non termina sempre con un lieto fine. Infatti, per quanto il film ci faccia ridere «Nous rions» e ci faccia estraniare dalla vita quotidiana, il poeta ci riporta alla realtà ricordandoci che la vita di ognuno di noi si concluderà con «la mort».

L'ammirazione nei confronti del piccolo omino dai baffetti, diventato suo malgrado eroe universale, lo inducono a scrivere (1931) una sorta di fantabiografia che intitola semplicemente *Charlot*, in cui narra le vicissitudini del personaggio chapliniano dalla sua nascita sino alla sua presunta morte:





F. Léger, *Charlot*, 1921.

Pour écrire cette biographie je n'ai pas eu à utiliser de documents et mes sources sont à la portée de tous ceux qui aiment le cinéma [...] je me rends compte enfin que je n'ai su exprimer que très incomplètement l'essentiel de Charlot, je veux dire, la poésie qui coule dans ses veines. Charlot est, en effet, un poète au sens le plus pur et le plus fort du terme [...] pour pouvoir donner de lui une image plus profondément vraie, ce n'est pas une biographie qu'il aurait fallu écrire, mais un poème²⁶.

Apologie des Charlot.

Scrittore poliedrico e polifonico (in grado di scrivere indifferentemente in tedesco, in francese ed in inglese), interprete e fondatore dei movimenti di avanguardia che si sono susseguiti nella prima metà del Novecento, espressionismo, dadaismo, surrealismo e reismo, Yvan Goll²⁷ non gode ancora oggi di quel prestigio che si dovrebbe ad un autore in grado di spaziare dalla poesia al romanzo, dal cinema al teatro, dalla musica all'elegia.

Anticipatore e fondatore del Surrealismo, nel suo articolo *Das Überdrama* del 1919 ripreso nella prefazione di *Die Unsterblichen. Zwei Überdramen* del 1920, e successivamente nella prefazione di *Methusalem oder der ewige Bürger* (1922), teorizza in contrasto con Breton un paradossale surrealismo antifreudiano in cui domina l'*alogik*. La alogicità, infatti, gli appariva come la forma di umorismo

più intellettuale e perciò l'elemento costitutivo del dialogo surreale ed unica arma contro la logica, la matematica e la dialettica²⁸.

È in *Die Chaplinade. Eine filmdichtung* (1920) un'opera a metà tra il poema e lo *scénario* d'un film, che si manifesta a pieno il linguaggio alogico e straniante che evidenzia una rottura con il linguaggio della routine quotidiana che porta all'incomunicabilità tra gli uomini.

Nella *Chaplinade* si esalta uno degli eroi surrealisti per eccellenza, protagonista di quella nuova arte che proponeva un linguaggio "altro" che possedeva grandi potenzialità e che si prestava all'alogismo golliano.

L'opera è composta di una serie di sequenze che non seguono un ordine cronologico né spaziale, ma sono una sovrapposizione d'immagini che rimandano metaforicamente ad un significato più profondo delle semplici parole.

Certamente si possono rintracciare un inizio (Chaplin che esce fuori dal cartellone pubblicitario), una parte centrale (il viaggio in treno) ed una fine (Chaplin rientra nel manifesto), che rendono l'opera circolare.

È evidente la scelta di Goll di riscrivere il personaggio di Chaplin, mostrando attraverso immagini poetiche l'archetipo caratterizzante Charlot: «Chaplin ist schnell hinter di Säule geschlüpft und erscheint bald darauf in den gewohnten Zivilkleidern: runder Melonhut,

Jacken, Rohrstöckchen, Korkzieherhosen»²⁹. Chaplin/Charlot l'uomo-oggetto sfruttato da una società egoista, che ha posto come valore di riferimento l'arricchimento e di conseguenza approfitta senza scrupoli dei più deboli, è più volte "attaccato":

Was fällt dir ein, Chaplin!

Ans Plakat, du Narr!

Arbeite, lächle, das ist dein Beruf ! [...]

Plakatkleber ergreift Chaplin am Halskragen und drückt ihn an die Säule.

Chaplin erscheint einen Augenblick als Christus mit Dornenkrone. Plakatkleber klebt ihn aber unerbittlich mit dem Pinsel ans Plakat. [...]

Die Plakate sind seit längerer Zeit alle wie in der Anfangsszene herbeigeschlichen.

Grüßen Chaplin tief.

Der Plakatkleber ergreift ihn und klebt ihn wieder an die Litfaßsäule³⁰.

Questo «Charlot von Assisi», questo nuovo messia, messo in croce dalla società del lavoro e del denaro, che dirà più avanti: «Lasset die Kindlein zu mir kommen», grida più volte la sua voglia di essere affrancato: «Ich gebe dir die Krone: laß mich frei!» ed invita gli uomini-spettatori a servirsi di lui, a mangiarne un po' «Ihr alle kommt an mein prophetisch Herz»³¹. Se vi sono da una parte,



degli uomini che riconoscono in Chaplin un liberatore:

Ave Charlot!

Heil dem Befreier aus dem Jahrhundert der Arbeit!

Führ uns wieder zu uns selber zurück!

Seltener Bruder des Rehs, Prophet der Wüstenvölker,

Hier schmachten und dursten wir nach deiner Kunst,

Schlag an den felsenen Quell unsrer Brust!

Schenke das Lachen den Menschen,

Gieß Himmel wieder in unsere Augen.

Wir können nicht mehr denken!

Wir können uns nicht mehr erkennen!

Erlöse uns von Der Arbeit! Bring den Kommunismus der Seele!

un rivoluzionario

Befrei die Menschen aus ihrer Langeweile!

Bring uns die Revolution!³²

è amaro il suo bilancio alla fine:

Nun bin ich armer als am ersten Tag!

Mein Schicksal fließt wie Regen an mir nieder,

Mein Herz ist starr wie eine tote Uhr:

Und das ist Chaplin!

Einsamer als alle!³³

La parte centrale di questa poesia filmica, anticipa di un ventennio

La cantatrice chauve di Ionesco ed il teatro dell'assurdo.

Goll mostra attraverso l'uso di una serie di *nonsense*, di frasi stereotipate e banali, le difficoltà della comunicazione tra gli uomini che non sembrano dialogare, ma piuttosto parlare a se stessi: «Wer andern keine Grube gräbt, fällt selbst hinein [...] Morgenstunde hat Kaffee im munde [...] Ich glaube, es regnet». Sceneggiatura di un possibile film, canovaccio per una *pièce* teatrale, poesia, è difficile classificare *Die Chaplinade* perché ha le caratteristiche di un *scénario* (didascalie esplicative su come gli attori devono muoversi o essere inquadrati o ancora su immagini da proiettare), ma presenta nei suoi monologhi una dirompente forza poetica che conduce il lettore/spettatore ad una riflessione sulla società e su se stesso.

Il ritratto di Chaplin che deriva da questa poesia-filmica è quello di un uomo che meglio degli altri ha saputo interpretare la condizione dei paria del suo tempo, gli umili, gli emarginati, attraverso il suo tragicomico Charlot esaltato in *Apologie des Charlot* in cui Goll afferma:

Er ist der größte Philosoph um 1920, zweifellos.

[...] Charlot ist das Genie unserer Zeit.

[...] Charlot ist der beste Mensch unserer Zeit³⁴.



- 1 J. MITRY, *Tout Chaplin*, Seghers, Paris 1972, pp. 11-13.
- 2 M. TARIOL, *Louis Delluc*, Seghers, Paris 1965, pp. 104-105.
- 3 Robert Desnos (Parigi 1900 – Campo di Terezin 1945) fu uno dei membri più attivi del gruppo surrealista. Secondo André Breton – il Papa del Surrealismo – egli parlava «surrealismo a volontà», e Desnos stesso dichiarava di aver fatto «atto di surrealismo assoluto». Nel 1922, inizia la sua avventura surrealista con alcune sedute di “scrittura automatica” sotto ipnosi, esperienze nelle quali eccelle e che gli varranno gli elogi di Breton: «Il Surrealismo è all’ordine del giorno, e Desnos è il suo profeta» (*Manifeste du Surréalisme*, 1924) il suo lavoro a tempo pieno per testate giornalistiche ed il suo scetticismo riguardo al coinvolgimento della politica comunista nel surrealismo, provocano un’incrinatura tra lui e Breton. A partire dal 1927 prende le distanze dal movimento e nel 1929 dopo essere stato espulso da Breton, scriverà un pamphlet critico, insieme a Georges Bataille ed altri autori, contro il «bovino Breton». *Corps et biens* è la prima raccolta di poesie pubblicata dopo la parentesi surrealista, un componimento costituito da raggruppamenti di parole disposte e scelte nella più assoluta libertà. Più personale e maggiormente impegnato in una visione umanitaria della società, appare la raccolta *Fortunes* (1942), mentre vibrano di sincero patriottismo le poesie composte durante la resistenza *Etat de veille* (1943) nelle quali è evidente l’influenza di Aragon. Le sue ultime composizioni composte nei campi di concentramento in cui fu deportato, scevre da ogni virtuosismo verbale, esprimono in modo semplice e puro l’amore e la speranza riposte dal poeta nell’umanità (Choix, 1945 – Rue de la Gaîté, 1947 postumo).
- 4 G. GAUTHIER, *Le cinéma selon Desnos*, in “Europe”, *Desnos* n. 517-518, mai-juin 1972, p. 131.
- 5 R. DESNOS, *Cinéma*, textes réunis et présentés par André Tchernia, Gallimard, Paris 1966, p. 104.
- 6 Ivi.
- 7 Ivi, pp. 104-105.
- 8 Ivi, p. 137.
- 9 Ivi, p. 124.
- 10 Ivi, p. 134.
- 11 Ivi, p. 146.
- 12 Ivi, p. 141.
- 13 Ci si riferisce al divorzio con Lita Grey avvenuto dopo quattro anni di matrimonio, mentre stava girando il film *Il Circo*.
- 14 G. GAUTHIER, *Le cinéma...*, p. 132.
- 15 R. DESNOS, *Cinéma...*, p. 165.
- 16 Philippe Soupault (Chaville 1897 – Parigi 1990) fece parte del movimento dadaista e contribuì alla nascita del surrealismo, attraverso il primo tentativo di scrittura automatica, *Les champs magnétiques*, (1920). Pur continuando a firmare (fino al ’25) la maggior parte dei manifesti surrealisti, maturò il progressivo distacco che causò la “scomunica” di Breton (1926) e l’attacco contenuto nel Secondo Manifesto del Surrealismo, in cui venne definito “infamia totale”. Soupault continuò a sentirsi e a vivere da surrealista. Il distacco dal movimento nel 1929, i numerosi viaggi intorno al mondo, le collaborazioni per la radio e i giornali, e con l’UNESCO hanno impresso un tono più lirico e familiare alle raccolte successive: *Il y a un Océan* (1936), *Odes* (1946), *Sans phrases* (1953), riunite in *Poèmes et Poésies 1917-1973* (1973).
- 17 H.J. DUPUY, *Philippe Soupault*, Seghers, Paris 1957, p. 75.
- 18 D. KAMIN, *Charlie Chaplin’s One-Man Show*, Scarecrow, New Jersey 1984, p. 84.
- 19 G. SADOUL, *Vie de Charlot: Charles Spencer Chaplin, ses films et son temps*, Lherminier, Paris 1978, p. 58.
- 20 P. SOUPAULT, [essai sur *Une vie de chien*], “Littérature”, n. 4, juin 1919, ripubblicato in H.J. DUPUY, *Philippe Soupault...*, p. 202.
- 21 W. BOHN, *Philippe Soupault rencontre Charlot*, in “Mélusine”, Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, n. XXIV, *Le cinéma des surréalistes*, L’Age d’Homme, Paris 2004, p. 36.
- 22 G. SADOUL, *Vie de Charlot...*, p. 27.
- 23 M. ALEXANDRE, L. ARAGON et al., “Hands Off Love”, *Transition*, 1927.
- 24 P. SOUPAULT, [essai sur *Charlot Voyage*], in “Littérature”, n. 6, août 1919.
- 25 P. SOUPAULT, [essai sur *Une idylle aux champs*], in “Littérature”, n. 12, février 1920, ripubblicato in H.J. DUPUY, *Philippe Soupault...*, p. 204.
- 26 P. SOUPAULT, *Charlot*, Librairie Plon, Paris 1957, pp. II-III.



27 Yvan Goll (pseudonimo di Isaac Lang, Saint-Diè-des-Vosges 1891 – Parigi 1950). «Yvan Goll n'a pas de patrie: la destinée le voulut juif, un hasard le fit naître en France, un papier estampillé le désigne comme Allemand», così egli stesso si presentò nel documento *Menschheitsdämmerung* che segna la nascita di uno dei principali movimenti d'avanguardia del Novecento: l'Espressionismo. Poeta poliglotta (scrive in tedesco, francese e inglese) scrisse dal 1912 al '22 in tedesco, successivamente soltanto in francese ad eccezione di alcune opere scritte durante l'esilio negli Stati Uniti d'America; nell'ultima raccolta *Traumkraut* ritornò ad usare la lingua tedesca. Fondatore nel '24 di un Surrealismo, *Manifeste du surrealisme*, in contrapposizione a quello di Breton, fu sconfitto nella *Bataille pour le surréalisme* che segnò la rottura per decenni con i vecchi compagni surrealisti a causa dell'inesorabile "scomunica" bretoniana. Cfr. J. STUBBS, *Goll versus Breton: The Battle for Surrealism*. Amore (diverse raccolte poetiche furono dedicate alla sua compagna Claire), Dio, morte, libertà, giustizia, furono alcune tra le tematiche affrontate nelle sue numerose opere, riunite postume in unico volume soltanto nel 1960. Attraversò tutti gli -ismi avanguardisti e fu fondatore nel 1948 del reismo in cui propone una "nuova realtà" una "neue Sachlichkeit"; secondo P. Chiarini anticipò con il suo *Methusalem oder der ewige Bürger* il "teatro dell'assurdo" di Ionesco, Adamov e Beckett.

28 P. GAMBAROTA, *Poetiche e linguaggi surrealisti*, in *Surrealismo in Germania. Risposte e contributo dei contemporanei tedeschi*, Campanotto, Udine 1997, p. 84. Cfr. E. ROBERTSON, R. VILLAN, *Yvan Goll-Clare Goll: Texts and Contexts*, Rodop, Amsterdam-Atlante, GA 1997.

29 Y. GOLL, *Die Chaplinade*, 1920, ripubblicato in Y. GOLL, *Dichtungen. Lyrik, Prosa, Drama*, Luchterhand, Darmstadt-Berlin Spandau-Neuwied am Rhein, 1960, p. 49: «Chaplin è sgusciato velocemente dietro la colonna e compare subito dopo nei consueti abiti civili: bombetta, giacchetta, bastone, calzoni spiegazzati» [le traduzioni presenti in questo testo sono mie]. Esiste una traduzione italiana *Chaplinata*, tradotta da M. Morasso per le Edizioni L'Obliquo, in cui sono presenti delle differenze rispetto al testo originale in tedesco. Di Goll è interessante la lettura offerta da L. MITTNER, *Dal realismo alla sperimentazione (1890-1970)* in *Storia della Letteratura tedesca*, v. III, Einaudi, Torino 2002; ID., *L'Espressionismo*, Laterza, Roma-Bari 2005. Cfr. anche M. VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, 2ª ed., Lericci, Roma 1988, p. 433, n. 2.

30 Ivi, pp. 49-50: «Cosa ti salta in mente, Chaplin!/Torna al manifesto, pazzo!/Lavora, sorridi, questo è il tuo mestiere! [...] L'attacchino afferra Chaplin per il bavero e lo spinge verso la colonna. Per un attimo Chaplin appare come Cristo con la corona di spine. L'attacchino però, inesorabile, lo attacca col pennello al manifesto. [...] I cartelloni, da un po' sono rientrati come nella scena iniziale. Salutano Chaplin profondamente. L'attacchino lo afferra e lo riattacca alla colonna».

31 E. BLUMENFELD, *Charlie Chaplin*, 1921.

32 Ivi, pp. 64-5: «Ave Charlot!/Salute a chi ci libera dal secolo del lavoro!/Guidaci di nuovo a noi stessi!/Raro fratello del capriolo, profeta dei popoli del deserto,/Qui ci struggiamo e abbiamo sete della tua arte,/Batti alla fronte rocciosa del nostro petto!/Dona il sorriso agli uomini,/Versaci di nuovo il cielo negli occhi./Non sappiamo più pensare!/Non sappiamo più riconoscerci!/Affrancaci dal lavoro! Porta il comunismo delle anime!/Libera gli uomini dalla loro noia!/Portaci la rivoluzione!».

33 Ivi, p. 69: «Sono più povero oggi di quanto lo fossi il primo giorno. Il mio destino mi scorre addosso come pioggia, il mio cuore è duro come un orologio morto: E questo è Chaplin! Più solo di chiunque altro».

34 Y. GOLL, *Apologie des Charlot*, in "Die Neue Schaubühne", 1919, pp. 31-32: «Indubbiamente è il più grande filosofo nel 1920 [...] Charlot è il genio del nostro tempo [...] Charlot è il miglior uomo del nostro tempo».





LA FATICOSA AFFERMAZIONE DEL COLORE NEL CINEMA

di Roberto Lai

La storia dei film a colori è assai discontinua e presenta momenti rivoluzionari e di stasi, accelerazioni repentine e altrettanto repentini rallentamenti. Il colore è rimasto per lungo tempo ai margini della rappresentazione cinematografica, faticando ad imporsi come elemento attivo, per problemi tecnici (ed economici), ma anche per ragioni puramente estetiche. Il cinema, tuttavia, sin dalle sue origini l'ha considerato come un elemento attraente e assimilabile alla propria estetica: in realtà non è mai esistito un cinema completamente in bianco e nero¹ (se non forse in un breve periodo degli anni '20, come vedremo meglio in seguito); il colore e il b&n hanno esercitato l'uno sull'altro un'influenza sottile ma

costante; i loro percorsi si sono intrecciati in rapporti dialettici di inclusione ed esclusione reciproca. Almeno fino alla metà degli anni '10, quando la ricerca del colore naturale divenne un obiettivo prioritario e ossessivo di cineasti e tecnici, raramente sono percepiti come alternativi: i loro ambiti di pertinenza, le loro qualità rappresentative, non sono esclusive e quindi opposte. Il colore è considerato una semplice aggiunta al b&n, un artificio in più.

La componente cromatica dalle arti al cinema

«Il visibile prodotto dal cinematografo è il risultato di un fitto intreccio di pratiche spettacolari precedenti e parallele, caratterizzate da una stretta relazione fra media contigui»². Per un'analisi più chiara degli esordi del colore al cinema, appare necessario quindi ricercare i suoi legami con le altre arti, per palesare le consonanze tecniche



e visive con queste, le affinità nella costruzione dell'immagine e il lavoro sulle reazioni del fruitore.

È tutta la società dell'Ottocento che sembra investita da un'esplosione di colori; il commercio e la pubblicità se ne appropriano, cogliendo la «singolare capacità del colore e delle cose colorate: distrarre l'attenzione da un campo di esperienze per attrarla in una nuova orbita»³. Il mondo dell'occidente cresce economicamente trasformandosi sempre più in società dei consumi; più forte è l'offerta ma anche la domanda di colori. I manifesti pubblicitari iniziano a tappezzare con le loro tinte sgargianti i muri cittadini, come nei *passages* descritti da Benjamin⁴, in cui capita di addentrarsi in paesaggi totalmente artificiali, simili ad acquari, ed essere colpiti da colori che testimoniano appieno il sogno progressista del XIX secolo. Questi sembrano fungere da «*comfort* percettivo addizionale elargito all'immagine, 'rivestimento' o fodera cromatica di una visione in cui sprofondare»⁵.



Il mago di Oz (Victor Fleming, 1939).

Le tecniche riproduttive compiono passi importanti: la cromolitografia si diffonde rapidamente, consentendo la commercializzazione di beni popolari di consumo in coloratissimi supporti. Con la fotoincisione in tricromia, sul finire del secolo, i colori appaiono anche sulle copertine dei romanzi e dei fumetti, negli inserti dei quotidiani⁶.

Il colore, che da sempre è stato connesso alla ricchezza, all'ostentazione del lusso, ha un valore «consumistico»⁷ che manterrà anche nel passaggio al cinema. Sarà «valore aggiunto» di un film visto come merce, prodotto che si vende più facilmente ostentandone la varietà qualitativa. Il colore così inteso al cinema richiama il concetto di novità, «la novità della vecchia modernità ottocentesca [...] è il nuovo come *semprenuovo*, il nuovo

come semplice 'effetto' ricorrente prodotto dal mercato»⁸.

Mentre la cultura di massa sembra travolta dal colore, l'*élite* sembra considerarlo volgare, di cattivo gusto, distraente. Queste modalità di interazione con il colore si riproporranno anche per il suo utilizzo

cinematografico. Da un lato infatti si penserà al colore come attrazione, veicolo di emozioni, dall'altro si cercherà di metterne in sordina la sua forza espressiva, di evitare l'eccesso.

L'utilizzo di tinte forti per le «vedute colorate» delle origini segnala il desiderio di proporre agli avventori del cinematografo una visione abituale, cromatismi e accostamenti già sperimentati con «le proiezioni di lanterna magica, gli spettacoli di *féerie*, le cromolitografie, le fotografie e le cartoline colorate e molte altre forme dell'*imagerie* popolare ottocentesca»⁹. Anche i luoghi di fruizione sono gli stessi: dai *Music Hall* ai piccoli teatri, a segnalare la continuità fra le forme di spettacolo.

La componente cromatica rivestiva per esempio un'importanza fondamentale per il teatro (soprattutto francese) ottocentesco, per la sua capacità di attrazione visiva e la sua azione spettacolare, definita «estetica del clou»¹⁰. Il pubblico era sempre più esigente e richiedeva trucchi sempre più sofisticati, cambi di scena repentini e vivaci, e il colore era perfetto per l'intrattenimento. Altrettanto importante era la pirotecnia, «una delle forme più prorompenti di spettacolarizzazione della luce e del colore [...] ambito sistematico e costante di applicazione del colore manuale nei generi e sottogeneri del meraviglioso»¹¹. L'utilizzo di polveri colorate e giochi di luce ha una tradizione che arriva fino al medioevo¹² e che fu applicata con

sempre maggiore inventiva e sofisticazione dal teatro dell'Ottocento, in cui vari fenomeni naturali o artificiali erano rappresentati sulla scena dal fuoco, «imprescindibile esigenza spettacolare»¹³, e dagli altri elementi della natura attraverso scenografie sempre più grandiose. Il colore appare elemento centrale di tali spettacolari pratiche. La prima pellicola cinematografica (ortocromatica) si mostra subito estremamente sensibile e adatta per un'applicazione diretta della tinta, dipinta a mano. È un metodo di coloritura che ha radici assai più lontane.

L'editoria popolare già dalla fine del Cinquecento considera il colore un elemento fondamentale per veicolare emozioni e passioni; i colori dipinti da mani femminili, cui era lasciato un certo spazio creativo, qualificano prodotti spesso scadenti dal punto di vista culturale e grafico¹⁴. Si richiede, tuttavia, una sempre maggiore precisione esecutiva, con il riferimento puntuale ai codici miniati e alle cineserie nelle decorazioni di porcellane e ceramiche. Ad essere privilegiato qui è il disegno, mentre più attente agli accostamenti cromatici appaiono altre modalità di colorazione, dalle vedute stampate alle xilografie, fino alle stereoscopie. Il colore entra in queste opere «non come semplice ornamento, [...] ma come elemento di definizione indispensabile alla più precisa conoscenza dell'oggetto rappresentato»¹⁵. È un colore cui si lavora con estrema





Becky Sharp (Rouben Mamoulian, 1935).

attenzione tramite tecniche artigianali sempre più elaborate. Le cosiddette *carte turche* realizzate già dalla fine del Seicento in Germania, «che istituiscono fra colore e forma un forte rapporto simbiotico»¹⁶, legano il colore all'astrazione attraverso «sorprendenti effetti di macchie, onde e *patterns*»¹⁷ e associano varie tinte in fantasiose e potenzialmente illimitate combinazioni. Da queste pratiche, da questa esperienza così lontana nel tempo e consolidata, arrivano tutte le artigiane del cinema.

I colori assumono un'importanza decisiva anche per le strategie espressive delle lanterne magiche, in particolare per il modo di guidare la visione, secondo varie modalità tanto produttive quanto

fruitive¹⁸. Le più importanti per gli sviluppi futuri del cinema sono forse i *life models*: le lastre fotografiche vengono applicate alla lanterna e in genere costituiscono una rappresentazione dei problemi sociali dell'Inghilterra vittoriana, dall'alcolismo alla prostituzione. Essendo pensate per un pubblico povero e non istruito, necessitano di una comunicazione diretta ed essenziale, retorica e sentimentale. I personaggi e i temi sono pochi e studiati, le storie semplici e immediate. I colori usati, dipinti a mano ancora una volta da operaie, sono perlopiù tenui e la coloritura richiede un'estrema precisione ed abilità negli accostamenti, una sensibilità compositiva e visiva notevole. Al colore sembra attribuita «una carica simbolica destinata a colpire il destinatario con forza non inferiore rispetto alle immagini»¹⁹. A poco a poco la gamma cromatica si amplia concentrandosi soprattutto sui colori più squillanti e acuti, per «colorare» sensazioni sempre più intense, capaci di unire con un effetto sinestetico più sensi per emozioni nuove²⁰.

Le pantomime luminose di Reynaud²¹ invece sono il primo esempio di disegno animato²². L'artista francese dipinge a mano una per una le immagini, con un'estrema abilità e pazienza (certi film constavano di 700 immagini...). Il movimento che le contraddistingue, la «festosa armonia di [...] accostamenti cromatici»²³, rappresentano la realtà in modo assolutamente antinaturalistico, colorato e stilizzato.



Le sue opere, basate perlopiù su spettacoli circensi e di *clowns*, mostrano ancora una volta come l'*humus* del cinema vada ricercato in una pluralità irrelata di pratiche artistiche, dalle lanterne magiche agli spettacoli di ombre cinesi, fino alle fiere e al circo²⁴.

Il circo, sin dalle origini della settima arte, è visto come un referente importante in senso attivo e positivo, ma anche per caratterizzare negativamente il cinema, come si evince dalle parole del filosofo spagnolo Eugeni d'Ors: «Il circo era luce e colore e il cinematografo è grigio e oscurità. Il circo era lento, elastico, [...] il cinematografo è agitato e nervoso (*restless and jittery*). Il circo era come un sogno e il cinematografo è una aneddotta, quasi pedagogica lezione sulla realtà»²⁵. Mentre il circo era un «mondo di sensazioni cromatiche vibranti», il cinema non è che una «povera copia della realtà». Anche per evitare questo effetto deprimente sul fruitore, si inserisce nel film l'elemento cromatico, prendendo come fonte di riferimento proprio gli spettacoli circensi.

Al colore è assegnata la funzione di «colpire gli spettatori, attirare il loro sguardo attraverso il fascino per immagini che, anziché porsi come scure ombre, garantivano luminosità, brillantezza e splendore»²⁶. D'Ors mette in evidenza un aspetto importante della componente cromatica: la capacità attrattiva che il cinema fa propria dall'inizio della sua storia; ma sottovaluta le possibilità espressive

di un'arte che si potenzia proprio mutuando i codici di altre forme, sintetizzandoli e facendoli propri. Egli pensa, sbagliando, che il colore al cinema non possa andare oltre una riproduzione mimetica della realtà. Proprio il lato documentario del cinema e il desiderio di rappresentare la realtà emergono invece dai legami stretti con l'arte fotografica. Il fotografare i colori, in particolare, è sempre stata un'aspirazione dei fotografi fin dalle teorie del fisico scozzese ottocentesco James Clerk Maxwell; tuttavia, è solo grazie alle ricerche del francese Du Hauron che possono essere applicati all'immagine fotografica nuovi metodi rivoluzionari, che anticipano di alcune decine di anni il Kinemacolor²⁷. Il cinema e la fotografia sembrano procedere assieme alla costruzione delle immagini, condividendo in una certa misura un valore testimoniale e riproduttivo della realtà. Gli stessi fratelli Lumière, inventori ufficiali del cinematografo²⁸, lavorano nel settore della fotografia, producendo lastre di gelatina, prodotto essenziale per l'espansione della fotografia istantanea. Questa pratica è considerata un necessario predecessore del cinematografo. Luis Lumière si dedica specificamente alla fotografia a colori e ottiene risultati eccellenti attraverso le *autochrome*, diapositive a colori naturali brevettate nel 1903, con il risultato tanto atteso e inseguito dall'industria fotografica di eliminare la coloritura a mano delle immagini a favore di una



meccanica²⁹. Se le «vedute animate» degli esordi cinematografici di Lumière costituiscono una forma nuova e originale, la cornice produttiva, oltre che quella culturale e tecnica, è quella fotografica. Il loro cinema, formato da «immagini che portano dentro di sé i tratti essenziali delle pratiche fotografiche dominanti»³⁰, è certamente fotografico. Su queste immagini a colori, «si trasferisce l'iconografia della grande pittura impressionista, sembra di vedere i soggetti e gli effetti luministici dei quadri di Renoir e Monet, Sisley e Pizarro»³¹, mentre «l'aggiunta del colore pare attribuire alla fotografia un prestigio definitivo che l'affianca alla pittura, proprio quando il cinematografo ha ormai aperto un nuovo capitolo nella produzione e nella fruizione di immagini per le masse»³². La pittura per lungo tempo è stata il rifugio dell'elemento cromatico, spesso anche in antitesi al disegno: a quest'ultimo era conferita una forma quasi divina, intelligibile, eterea, lontana dalla realtà; il colore era invece strettamente legato alla sensibilità, era umano, materiale, solido³³. Il cinema sin dalle sue origini mostra una predilezione per i codici della pittura, cerca di studiarla e di imitarla, tenendola come punto di riferimento costante. Le avanguardie pittoriche, da questo punto di vista, costituivano il modello cui costantemente si riferivano i cineasti. Appaiono evidenti i «parallelismi fra vocabolario formale del materiale pittorico (forme, colori, valori,

superfici) e vocabolario da forgiare del materiale filmico»³⁴. I cineasti subiscono il fascino dei pittori in particolare per il loro rapporto «immediato, personale e intenzionale»³⁵ con le tinte, per la loro possibilità e capacità di creare assonanze o dissonanze visive. Con la pittura moderna del XIX secolo il colore diviene «essere a sé stante [...], legislatore assoluto della tela, il valore supremo»³⁶. Il contenuto dell'avvenimento e la sua rappresentazione visiva si sdoppiano³⁷, secondo una declinazione nuova della costante lotta fra esigenza coloristica e tematica. I colori si sganciano dagli oggetti, li precedono come ben si evince dal goethiano *Zur Farbenlehre*³⁸ e l'oggetto sembra dissolversi. Michel Eugène Chevreul avrebbe condotto al compimento questa teoria con i suoi studi sui colori complementari, che avrebbero avuto largo seguito presso i pittori impressionisti e divisionisti³⁹. La componente cromatica affrancata dall'eccesso di mimetizzazione può così liberare tutto il suo potere formativo⁴⁰. Il conflitto fra colore e tema, sarà però sempre più acceso come quelli equivalenti fra soggettività e oggettività, fra realtà e rappresentazione, fra riproduzione e astrazione dal simbolismo al surrealismo. A vincere è spesso una soggettività che comporta l'abbandono dell'oggettivo, il rifiuto del tema; il colore acquista così la precisa funzione di comunicare emozioni ed evocare sentimenti.

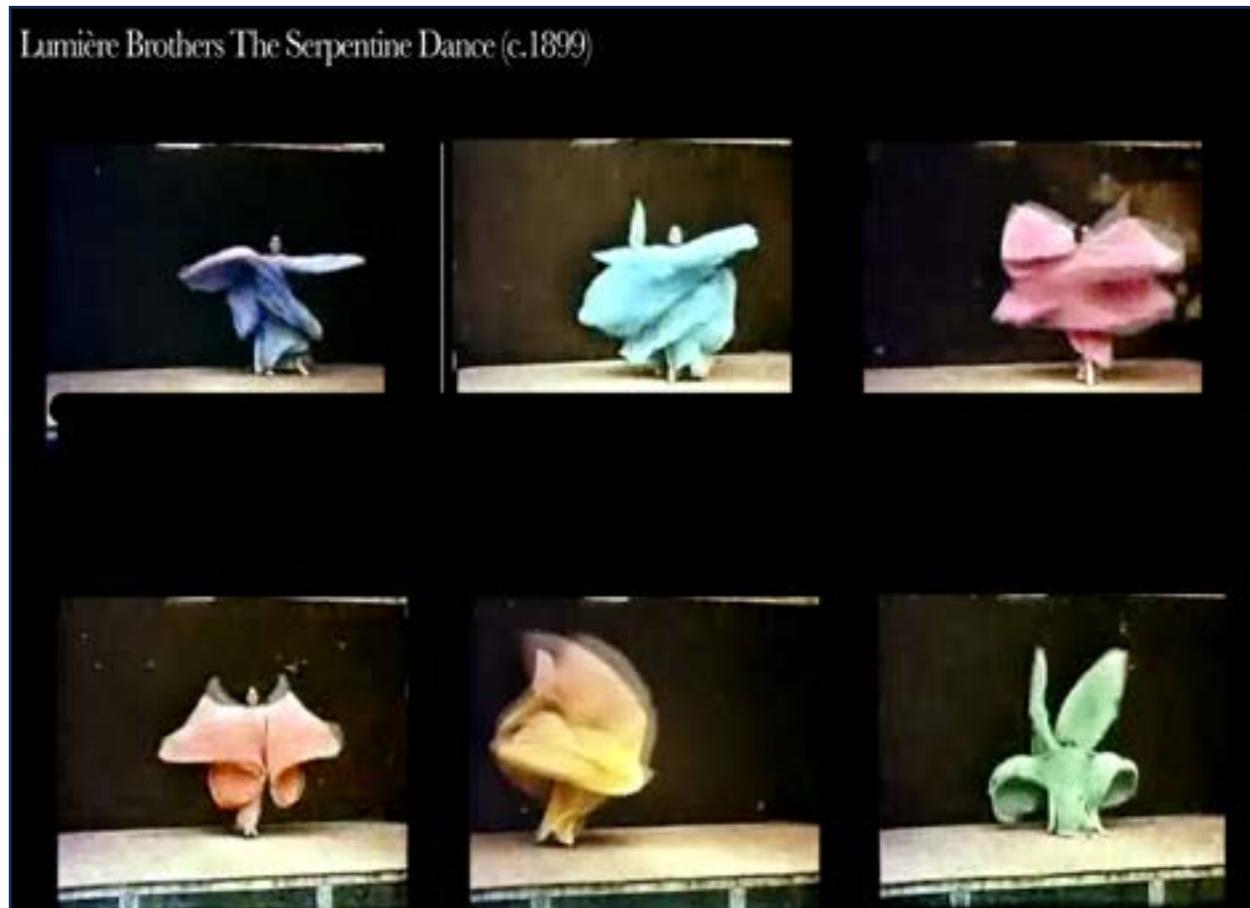


Per Ejzenštejn questo conflitto sarà risolto dall'inquadratura cinematografica: il cinema a colori infatti rappresenta «una mediazione fra l'istantaneità del fuoco d'artificio e la lentezza del giorno solare che avvolge piano piano la cattedrale, e dirige sullo spettatore tutto il pathos di una sinfonia cromatica»⁴¹.

Lo scambio dialettico fra i due modelli, fotografico e pittorico, è palese sin dal più immediato predecessore del cinematografo, il Kinetoscope di Edison. Il colore assume qui un ruolo decisivo per allontanarsi da una piatta riproduzione della realtà, da quel naturalismo cui le immagini in movimento sembravano destinate⁴².

Edison inserisce nell'immagine colori puri, gialli, verdi, rossi. Nella *Serpentine Dance*⁴³ (1894), appare evidente «l'intenzione estetica»⁴⁴, intorno a un movimento che cerchi di «simulare il lavoro cromatico della luce. Conferendo al colore pigmentario un'attribuzione

fotografica»⁴⁵, si ibridano regime fotografico e pittorico, con «una sorta di colonizzazione del mezzo principale (fotografico) su quello secondario (pittorico)»⁴⁶. È il lato spettacolare a fare da tramite fra i due paradigmi, riunendo in una omogeneità performativa le componenti differenziate delle immagini riproduttive. Nel cinema dei primi anni, continua a prevalere il modello pittorico: il cinema delle origini⁴⁷



Serpentine dance, 1894.

appare infatti «espressione poetica più che comunicazione, arte della visione, strumento di conoscenza estetica»⁴⁸; non è ancora cosciente delle sue capacità rappresentative, delle sue qualità visive e si muove all'interno di «una visibilità indefinita, aperta sull'ignoto»⁴⁹. È un'arte che «descrive la mostrazione piuttosto che la narrazione, la presentazione piuttosto che la rappresentazione, la temporalità istantanea piuttosto che l'organizzazione nella durata, l'interpellazione diretta dello spettatore piuttosto che il suo isolamento nel seguire la diegesi, l'esibizione accentuata dei propri mezzi figurativi piuttosto che la loro messa in secondo piano nei confronti della trasparenza dell'azione raccontata»⁵⁰. Come si vede si tratta ancora di un'arte *in fieri* che si propone sovente almeno all'inizio come sintesi delle varie arti, e che ibrida i codici rappresentativi di svariate forme espressive, non necessariamente considerate artistiche; ne riproduce le tecniche e le modalità di fruizione, in una continua mescolanza di riferimenti e stimoli. Un ruolo prioritario assume allora la componente cromatica attraverso modalità non lineari di riferimento e utilizzo.

Il colore nel cinema: naturale o astratto?

Sin dalle origini sono due i ruoli essenziali assegnati al colore, ruoli che sono perlopiù in contrapposizione reciproca, ma che a volte coesistono in una delicata armonia espressiva:

1. *Il colore naturale*: ritenuto capace di riprodurre fedelmente la realtà, viene associato a un maggiore realismo. È visto come «elemento essenziale al compimento dell'ideale degli inventori del cinema»⁵¹, nato come «semplice procedimento meccanico di registrazione, di conservazione e di riproduzione degli spettacoli visivi mobili»⁵². Come nota acutamente Misek, citando Gorky, per tutti i primi anni del cinema il colore naturale è «come il suono un'assenza, immediatamente sentita»⁵³. Tale mancanza dipende naturalmente da evidenti limiti tecnici, ma non possiamo trascurare, come vedremo meglio in seguito, anche una sorta di rifiuto dell'esattezza riproduttiva, riscontrabile specialmente in coloro che ritengono il cinema un'arte a tutti gli effetti.

Tutti gli esperimenti per inserire il colore naturale nel film⁵⁴ non appaiono che «tentativi progressivi di portare sullo schermo i colori della vita reale»⁵⁵. La storia del cinema a colori sembra dominata dall'ossessione dei colori naturali, ossessione che porta in breve tempo alla fine della colorazione a mano, senza tuttavia alcuna nuova definizione estetica. Dal 1906 si diffonde il *pochoir*⁵⁶, alla ricerca di effetti sempre più realistici e decorativi: «la capacità di riprodurre più o meno fedelmente i colori della natura può configurarsi come elemento discriminante»⁵⁷, e questo procedimento, pur imperfetto, poteva essere applicato ad alcuni generi (documentari di viaggio,



film in costume) per rivendicare un primato tecnologico sul terreno del *colore naturale*.

La ricerca del realismo non è sempre legata a un utilizzo esclusivo della componente cromatica: il b&n è visto come più adatto a rappresentare la realtà, proprio per la ricchezza di sfumature e contrasti, ed è scelto come «forma riproduttiva della modernità»⁵⁸. Il colore, inteso pittoricamente come luce, è visto come un pericolo, un rischio per la rappresentazione, è considerato volgare e grossolano e viene quindi relegato al superficiale e ad alcuni generi più legati al concetto di spettacolo e attrazione. Il b&n è invece ritenuto la vera essenza del cinema, più razionale e adeguato alla rappresentazione.

Eppure quello del colore rimane un problema in sospenso: dalla fine degli anni '10 in vari manuali tecnici assistiamo al tentativo di fornire alla componente cromatica dei codici applicativi, molto minuziosi e precisi. Assieme alla consapevolezza che l'applicazione esterna delle tinte sia estremamente arbitraria ed estranea alla pratica cinematografica, emerge da questi scritti il desiderio di «trovare al più presto un sistema che potesse riprodurre fedelmente i colori della realtà»⁵⁹. Sorgono tuttavia ulteriori resistenze: a seguito dell'affermazione di un cinema narrativo e realistico, la componente cromatica entra in contrasto con la narrazione: distrae dalla storia,

allontana lo spettatore dall'azione sullo schermo e viene perciò relegata ai margini della rappresentazione, non esposta, addirittura evitata, per non minacciare la stabilità di canoni estetici ancora fragili e da consolidare. Alla fine l'estetica realistica, rassegnatasi alla presenza del colore, lo relega in alcuni generi (il *musical*, il *western*, i drammi in costume), lo esclude da tutti gli altri⁶⁰, e continua a subordinarlo, con poche eccezioni, al narrativo.

Molti sono i fattori che portarono a una tardiva introduzione del colore (soprattutto naturale) al cinema, da problemi di percezione del fruitore (il colore non era percepito come realistico) a problemi tecnici ed economici (costava troppo e non rendeva)⁶¹. Ognuno di questi fattori condiziona l'altro e solo considerandoli singolarmente e confrontando in seguito i risultati ottenuti si può giungere a comprendere al meglio le motivazioni più profonde di questo ritardo. Fondamentale è tuttavia l'aspetto tecnico: finché la resa del colore sullo schermo si allontanava troppo dalla realtà e non riusciva a renderne tutte le sfumature e finché i colori si mostravano troppo aggressivi e distraenti, è stato impossibile convincere i cineasti e il pubblico stesso delle possibilità rappresentative dell'elemento cromatico e non si è potuta evitare la sua marginalizzazione.

2. *Il colore astratto-espressivo*: la seconda funzione dell'elemento cromatico tende a minimizzare la referenzialità nei confronti del



reale; la componente cromatica non vuole rappresentare la realtà mimeticamente, ma interpretarla o astrarla. Perciò si contrappone spesso alla realtà stessa, presentandosi come «colore di tipo non-indexicale, non realistico, ma puramente sensuale, metaforico e spettacolare»⁶². Il colore ha allora una relazione ambivalente con la rappresentazione ed è sovente utilizzato per «sospendere la capacità indexicale dell'immagine fotografica e per produrre salti di invisibilità all'interno dell'immagine»⁶³. Mostra uno status ambiguo, situandosi fra il visibile e l'invisibile. Il colore, esposto in continue insorgenze, è attivo e formatore, e diviene «spettacolo a sé»⁶⁴. Tale esibizione dell'elemento cromatico si afferma come una forzatura, una «*effrazione visibile* della natura fotografica del film»⁶⁵. Il colore sembra uscire dallo schermo e «percuotere» lo spettatore (Dubois lo definisce significativamente «percutant»⁶⁶...), sembra solidificarsi all'interno dell'immagine per poi distaccarsene, non prima di averle, per così dire, contagiato l'astrazione, di averla strappata dalla concretezza⁶⁷, con il suo movimento dalla forte resa plastica. E l'immagine filmica che, come dice benissimo Venzi⁶⁸, si nutre del reale, tende perciò a opporsi strenuamente a questa azione derealizzante, reagisce e facilita l'espulsione da sé della componente cromatica, la dirige verso un altro spazio, tentando di ricomporre il proprio contenuto nella sua

integrità e organicità. È un colore simile a quello fantastico delle lanterne magiche o delle luci pirotecniche degli spettacoli teatrali, eppure il contrasto con il b&n dell'immagine, lo rende ancora più potente⁶⁹.

Sono varie le modalità di inclusione del colore non realistico nel film: tra queste c'è la scelta di uniformare in una singola tinta ogni inquadratura o sequenza. La tintura, l'imbibizione e il viraggio⁷⁰, usati spesso in combinazioni fantasiose, rendevano ogni copia unica, come se l'arte cinematografica si rifiutasse di eliminare l'aura benjaminianamente intesa dalle sue opere⁷¹. Le origini di queste pratiche arrivano fino all'incisione, che si serviva spesso di tinte diverse per uscire dalla monotonia del nero, avendo come fondamentale conseguenza quella di «arricchire il gioco delle luci e delle ombre, dei pieni e dei vuoti di un'immagine»⁷².

Le immagini colorate monocrome hanno come riferimenti essenziali inoltre il simbolismo dei colori e i loro effetti emozionali sui fruitori. Ben presto a prevalere è una certa convenzionalità nella rappresentazione delle atmosfere e degli stati d'animo, nel comunicare al pubblico emozioni e sensazioni. Appare altresì più intenso e diretto il legame con la narrazione, che viene assecondata da questi cambi di atmosfera. Tra le varie associazioni quella più stabile è fra blu e giallo, il primo legato alla notte e all'oscurità, il





Wassily Kandinskij, *Improvvisazione 3*, 1903.

secondo legato alla luce e al giorno⁷³. Ben presto l'immagine monocromatica definirà la propria «grammatica di base» proprio intorno a queste due tinte, mostrando una certa efficacia nella rappresentazione di albe e tramonti, di vari «effetti atmosferici, luministici e pirotecnici, nonché [...] [de]gli stati psicologici che essi potevano evocare»⁷⁴. Questi ultimi sono legati da corrispondenze forzate con i colori come anche gli attori e soprattutto le attrici⁷⁵. Di fronte al rischio della banalizzazione si aprono due strade possibili, messe bene in evidenza da Federico Pierotti: «da un lato

lo spostamento delle funzioni cromatiche verso la dimensione soggettiva, dall'altro la valorizzazione della possibile valenza musicale e sinestetica del colore»⁷⁶. Nel primo caso, operando sulla discontinuità rispetto alle associazioni convenzionali, si mescolavano viraggi e tinte, spesso con accostamenti contrastivi, sfruttando l'intuizione di Chevreul: il contrasto di tinte può porsi come generatore di armonie ed espressività⁷⁷. Altre volte un colore inatteso testimonia uno stato soggettivo particolare: esaltazione o esaurimento dei sensi possono così essere comunicati allo spettatore, portandolo a sintonizzarsi immediatamente con lo stato d'animo dei personaggi.

Nel secondo caso su una tradizione sinestetica che ha radici addirittura in Platone si innestano le teorie sullo spettro di Newton. Musica e colore sono congiunti per ricercare la coincidenza di ritmo ed emozione. Il colore, legato a esperienze sensoriali più che a oggetti particolari, è visto come un elemento astratto «che si armonizza sensualmente ed emozionalmente con il pubblico»⁷⁸. Storie e personaggi fanno da tramite con lo spettatore, in una ridefinizione del linguaggio primitivo del colore; «i grossolani esperimenti con la sinestesia richiamano l'attenzione su come l'*appeal* sensuale e perfino spirituale dell'astrazione sia sovente sublimata da un più pragmatico richiamo all'elevazione (*uplift*) estetica del pubblico e

della sua ‘coscienza dei colori’ (*Colour Consciousness*)⁷⁹. Il colore ha importanti proprietà contrappuntiste che saranno poi analizzate a fondo e messe in pratica soprattutto da Ejzenštejn.

b&n e colore fra inclusione ed esclusione

Fra gli anni '10 e '20, «momento di grande sperimentazione linguistica e filosofica»⁸⁰, b&n e colore convivono in una stessa opera, prima di essere separati nel decennio successivo. Sono perciò mescolati in maniera asimmetrica due regimi visivi distinti: «il regime analogico della riproduzione fotografica [...] [e] il regime sintetico della rappresentazione pittorica»⁸¹. Una classificazione compiuta e precisa delle modalità di combinazione fra i due regimi, si trova in *Hybridations et métissage. Les mélanges du noiret-blanc et de la couleur* di Dubois. Dal saggio emergono tre figure fondamentali, che individuano tre tipologie di opere⁸²:

- 1) *Hybridations*: colore e b&n sono presenti all'interno di una stessa immagine, come mescolanza di colore analogico e sintetico: è il caso delle pellicole dipinte a mano⁸³.
- 2) *Il viraggio e la tintura in sé*, che implicano un effetto di «Demi-melange», in cui il gioco del bianco e del nero con i colori si sviluppa seguendo il simbolismo arcaico della luce e della chiarezza.
- 3) *Métissages*: in cui b&n e colore sono separati e si alternano in

modo esclusivo sullo schermo, a contrapporre due mondi fra i quali è spesso difficile il passaggio. In questo caso l'immagine non rifiuta l'elemento cromatico che anzi consente di arricchirla simbolicamente e sostiene il regista nella narrazione.

1) Hybridations: le arti di Méliès

Nei film muti dei primi vent'anni del cinema, le *Hybridations* assumono un ruolo autonomo. Méliès, in particolare, è l'emblema dei tentativi compiuti dal cinema sin dalle sue origini di piegare, da un lato, la componente cromatica ad una maggiore verosimiglianza, potenziando l'aderenza delle immagini alla realtà rappresentata, e dall'altro, di conferirle maggiore libertà compositiva e formativa, senza per questo renderla totalmente astratta.

Secondo Sadoul, autore di una delle storie del cinema più attenta oltre che ai singoli autori anche alle componenti della rappresentazione, «Méliès che, come Walt Disney, non ha mai preteso di riprodurre tutte le sfumature naturali, ha capito molto presto quale dimensione avrebbe aggiunto l'introduzione del colore alla proiezione delle riprese animate»⁸⁴. I suoi film sono pensati per essere proiettati a colori; in essi «il colore è indispensabile come nelle miniature, le immagini di Epinal e le cartoline postali»⁸⁵.



Egli assembla con grande abilità materiali differenti provenienti dai più dispersati ambiti: dal teatro come dalla fotografia a colori, dalla lanterna magica come dagli spettacoli di magia o pirotecnica⁸⁶. Il suo cinema fantastico e onirico è in realtà sin dagli esordi assai costruito. Méliès, preoccupato della verosimiglianza dei suoi colori, è convinto che ogni accessorio vada dipinto in diverse tonalità di grigio perché possa assorbire meglio il colore della successiva colorazione a mano; egli, con un'attenzione rara al profilmico⁸⁷, «progetta architetture a dominante grigia, disegna costumi madreperlaci e costruisce forme di animali e veicoli fantastici ragionando unicamente sulla reazione degli oggetti ad uno stimolo luminoso semplice»⁸⁸. Eppure le notevoli difficoltà tecniche allontanano da una buona resa del colore sullo schermo: «[Le scenografie] vengono orribilmente male. Il blu diventa bianco, i rossi e i gialli diventano neri, così come i verdi; ne deriva una completa distruzione dell'effetto»⁸⁹.

Nella ricerca del continuo contatto con la realtà per Méliès rientra una concezione del movimento ineludibile per ogni elemento dell'immagine. Da tale moto perpetuo non sono esentati neanche gli oggetti più statici delle scenografie. L'immagine è priva di vuoti e si organizza «secondo le più ingannatrici necessità dello sguardo. Ogni oggetto produce la levitazione 'immaginifica' della

propria presenza emergendo dall'oscurità, [...] e avventandosi sullo schermo affinché l'identificazione magica della realtà abbia finalmente luogo»⁹⁰. L'obiettivo è quello di infrangere il limite dell'immaginazione; il compito della visione cinematografica è il «riacquistare la coscienza della felicità perduta»⁹¹, attraverso trucchi «la cui funzione è quella di alterare e modificare i parametri spaziali: alto/basso, lontano/vicino, dentro/fuori, piccolo/grande»⁹².

Con Méliès assistiamo a una vera e propria orchestrazione degli effetti visivi tanto nello spazio quanto nel tempo. Il regista vuole muovere l'attenzione dello spettatore su determinati particolari dell'immagine, messi in evidenza e poi collegati fra loro. Le tinte posate su alcuni frammenti dell'immagine seguono una «pur elementare sintassi figurativa»⁹³, che si sviluppa fra oggetti colorati in primo piano e sfondi lasciati in b&n, non marcati dal punto di vista cromatico. Gli stessi effetti pirotecnici cui il regista ricorre in abbondanza sono fatti risaltare dall'applicazione di tinte che riflettono i colori esibiti negli spettacoli dal vero.

Nelle vedute a quadro multiplo tuttavia non sempre il colore agisce da «operatore di continuità»: a prevalere, almeno in certi generi, in particolare le *féerie*, sono «esigenze visionarie assai più forti»⁹⁴. Inoltre le tinte sembrano disposte sullo schermo «senza



alcuna preoccupazione per la centratura dell'immagine»⁹⁵, o per la resa della profondità spaziale: possono a volte operare «in direzione degli effetti di continuità e di costruzione del mondo diegetico»⁹⁶, altre disinteressarsene e coltivare solo l'aspetto spettacolare della loro funzione, pur nella consapevolezza che un eccesso di spettacolarizzazione possa nuocere alle immagini e ne renda complicata la fruizione.

Se agli occhi di una certa critica i film di Méliès appaiono ancora colorati in modo rozzo e ingenuo⁹⁷, non possiamo ignorare, tuttavia, la presenza di una pionieristica riflessione sugli effetti del colore sulla psicologia dello spettatore, un lavoro embrionale sulle qualità delle tinte pure, sulla loro capacità di portare con sé sentimenti ed emozioni. Méliès, pur non rifiutando assolutamente il realismo, tenta in modo coraggioso e soprattutto consapevole di ottenere dal colore qualcosa di nuovo, lo considera come un effetto speciale, che diviene elemento ideale per il suo cinema. La magia di queste opere rimane intatta a distanza di più di un secolo, proprio per questa dialettica vero-falso, per «L'equivoca precisione con cui sono disegnati allo stesso modo tanto i lineamenti 'verissimi' di creature fantastiche [...] quanto le squisite falsitudini degli ambienti più quotidiani cui gli iperbolici colori davano una stravaganza in più»⁹⁸.

2) Demi-melange: Dr. Caligari

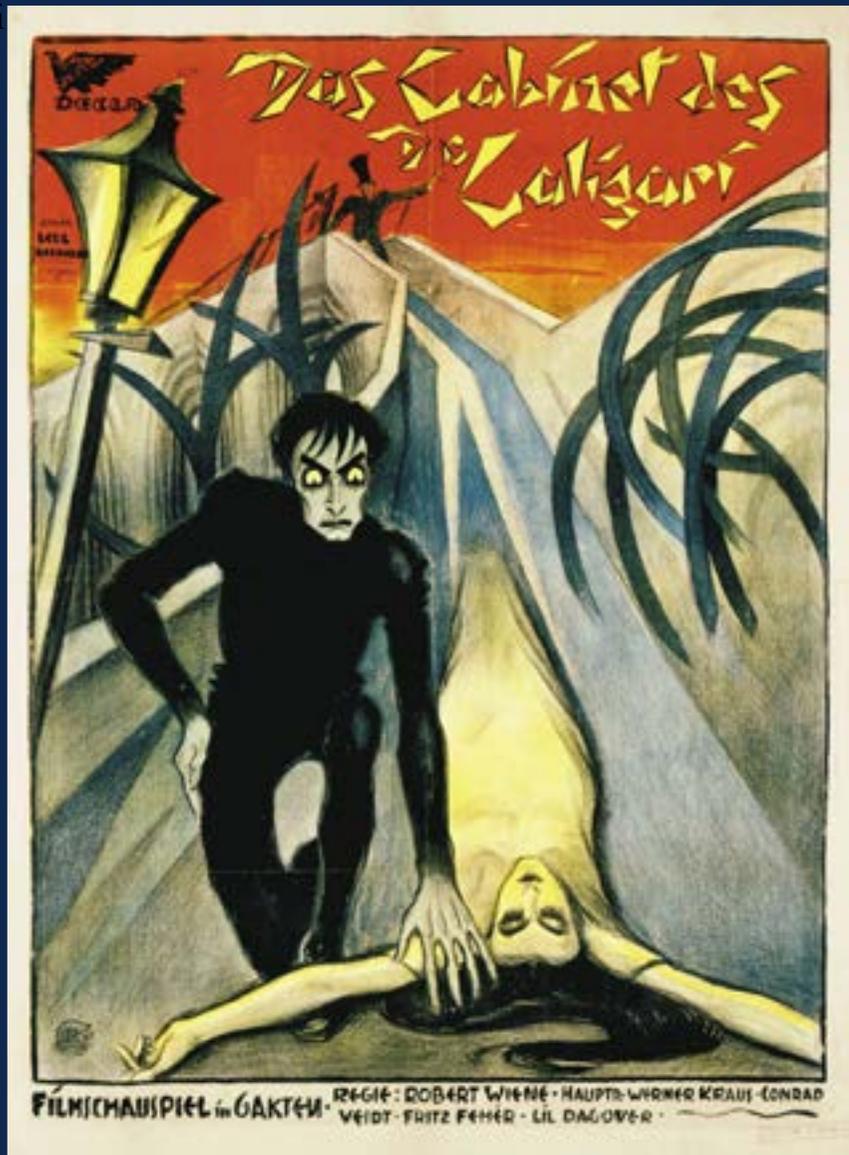
La figura di maggiore successo nel decennio '10/'20 fu il *Demi-Melange* che assieme a una grande quantità di opere assai convenzionali consegnò alla storia del cinema alcuni opere germinali.

Pensiamo in particolare a *Das Kabinett des Dr. Caligari* (Viene, 1920)⁹⁹, film simbolo dell'espressionismo, caratterizzato da una trama contorta¹⁰⁰ e da uno stile assolutamente originale: inquadrature sghembe e perlopiù fisse, presenza di forti contrasti fra luci e ombre, scenografie allucinate e spigolose.

Punte e spigoli prendono il posto di forme arrotondate o più squadrate, «le diagonali e le contro diagonali tendono a sostituire l'orizzontale e il verticale, il cono sostituisce il cerchio e la sfera»¹⁰¹. I personaggi sono rappresentati in modo deformato ed eccessivo, presentano volti truccati in modo pesante. Le distorsioni e i mascheramenti dell'opera «riguardano tre elementi essenziali della costruzione del film: la narrazione, la scenografia e la dinamica dello sguardo»¹⁰². Le scenografie rappresentano un mondo «segnato dalla stilizzazione deformante, dal configurarsi irregolare e anomalo della scenografia, dalla distorsione delle linee e delle figure. [...] si tratta di una stilizzazione antinaturalistica e antigeometrica»¹⁰³. Lo spazio visivo diviene produttore di significati, forma significativa.



G I I



Manifesto per *Il gabinetto del Dottor Caligaris* (Robert Wiene, 1920).

scenografi acquistano un ruolo fondamentale per esaltare una «*stimmung* dominata dalla crisi degli equilibri tradizionali e dalla impossibilità di determinare nuovi orizzonti di integrazione»¹⁰⁴. Tutto il film riscrive le norme del perturbante: l'inatteso e il fantastico penetrano nella normalità, con un senso di tragedia incombente e di negatività.

Il viraggio acquista precise funzionalità autoriali: il film è pensato per i colori, come per Méliès: i set sono colorati per ottenere varie tonalità di grigio, che poi attraverso il viraggio danno vita a multiformi sfumature cromatiche; il *décor* fortemente stilizzato si carica di significati metaforico-simbolici, fino a «superare la propria funzione strutturalmente denotativa»¹⁰⁵; è fondamentale «nell'economia linguistica ed estetica del film, ma anche sotto il profilo della costruzione della significazione e della produzione della sua radicale ambiguità»¹⁰⁶.

Certe tinte impregnano in modo ricorsivo la pellicola, metafora esplicita di sentimenti o emozioni.

Nella dialettica fra fotografia e pittura, fra realismo e espressività il film privilegia il secondo momento, con la «volontà di annullare gli effetti realistici della fotografia a vantaggio dell'espressività e della soggettività proprie della pittura»¹⁰⁷. L'immagine è modellata sulla pittura e i suoi effetti pittorici «sono pensati in funzione di un

effetto di disarmonia, di tensione non risolta»¹⁰⁸, per produrre nello spettatore emozioni o concetti connessi all'irreale e al caos.

Caligari è il capostipite fondamentale di un cinema che non si limiti a una sterile mimesi del mondo, secondo il modello fotografico, ma aspiri a entrare in contatto con l'immaginario dello spettatore, tramite nuove forme, e voglia costituirsi come arte autonoma; questo desiderio passa anche attraverso un'attenzione particolare data ai singoli elementi della rappresentazione, fra cui naturalmente il colore. Come dice in modo appropriato Bertetto, uno dei più importanti studiosi italiani del periodo del muto, quello del film di Wiene è un cinema «in cui l'immagine è idea e la forma visiva risolve immediatamente il tono particolare dell'immaginario»¹⁰⁹.

3) Métissage: il reale e l'immaginario da *The Wizard of Oz* a *All That Heaven Allows*

Dagli anni '20 la componente cromatica, nelle prime sequenze interamente girate a colori, perse le sue caratteristiche attrattive, divenendo una sorta di proiezione visuale delle preoccupazioni economiche del produttore¹¹⁰.

Nel passaggio al sonoro poi smarrì il suo ruolo predominante, venendo associata a un'idea di artificio, di volgarità: il colore sembra quindi abdicare, a parte rare eccezioni, al suo ruolo formativo, per ripiegare

sulla mimetizzazione, originata dalla perseveranza dell'orientamento realista¹¹¹.

Il colore e il b&n sono allora visti in contrapposizione come due mondi separati e discreti. Misek¹¹² individua cinque modalità più comuni di questa opposizione e i loro effetti sulla rappresentazione, che sintetizzano al meglio i precedenti studi sull'argomento:

- 1) *Sogno-veglia*: il mondo onirico è rappresentato con i colori più sgargianti.
- 2) *Sanità-malattia*: il colore può segnalare la percezione distorta di un personaggio mentalmente instabile.
- 3) *Vita-arte*: si ritrova in quelle opere che connettono colore e pittura.
- 4) *Paradiso-terra*: esempio più tipico è *A matter of life and death* (Powell, Pressburger, 1946) in cui il colore è realtà, non fantasia, essenza, non addizione.
- 5) *Passato-presente*: per mostrare tale opposizione è necessario ignorare il futuro.

L'unico movimento, dice Misek riferendosi a Dubois, è quello fra realtà e immaginario. Il b&n è spesso usato per indicare prossimità spaziale e temporale: «è oggettività, non delusione, la chiarezza della coscienza, non la nebbia mentale della sonnolenza, il momento corrente vissuto ed esperito non la memoria di una esperienza



precedente [...] Commisurato con il fatto che il b&n costituisse la norma estetica del cinema, il b&n dà forma agli stati regolari dei film, il colore a quelli alterati»¹¹³.

Possiamo, con Dubois, individuare due modalità di questo passaggio fra reale e immaginario: dalla realtà al sogno e dalla realtà alla pittura¹¹⁴. Il film emblema del primo tipo è *The Wizard of Oz* (*Il mago di Oz*, Fleming 1939), in cui «per la prima volta il colore è giustificato»¹¹⁵, ed esposto secondo quella «feticizzazione della tecnologia, tipica dei primi film Technicolor»¹¹⁶.

Il colore è efficace anche senza «essere connesso a una riproduzione realistica»¹¹⁷: ha un alto valore attrattivo data la sua ostentazione e astrattezza.

Le tinte, di cui è esaltata la componente ludica, non sono selezionate in modo esclusivo: lo schermo è invaso sovente da una miriade di colori, che si fanno solidi, rendendo i corpi e gli oggetti quasi tridimensionali.

Nel passaggio da una realtà decolorata allo sfavillante regno di Oz si metaforizza il rapporto fra realtà e cinema, fra spettatore e film sullo schermo¹¹⁸. Il cinema è il regno del fantastico, dell'incredibile, è lontano dalla realtà, ma con una base in essa: è la sua rappresentazione iperbolica, la sua deformazione ed esaltazione, il mondo della felicità e i colori ne sono un emblema, la raffigurazione materiale¹¹⁹.

Il passaggio alla pittura è invece caratteristico dei melodrammi, dei generi a forte narratività: nel movimento verso un altro mondo, il colore irrompe sullo schermo come *flash-couleur* e rivela qualcosa di inaspettato. È illuminazione, presa di coscienza, «sentimento di nascita o rinnovamento della visione, [...] designazione del quadro come portatore di un valore superiore o di una verità interiore che trascende la sua rappresentazione visibile»¹²⁰. Si fa avvenimento puro, venendo «associato al piacere e alla soddisfazione di pulsioni»¹²¹. I due mondi possono comunicare e le differenze fra loro sono rese minime, si cerca anzi spesso la loro mescolanza fino alla fusione¹²². Un esempio emblematico di questa figura è *All that Heaven Allows* (*Secondo amore*, Sirk 1954) in cui il colore associato al melodramma mette alla prova le convenzioni del realismo hollywoodiano¹²³. L'elemento cromatico agisce nei dettagli della messa in scena e contribuisce alla costruzione di uno spazio narrativo realistico che «rende evidente le pressioni sociali e ideologiche che contribuiscono alla definizione dei personaggi e del conflitto»¹²⁴. Eppure la sua funzione principale consiste nell'enfasi del registro emozionale dell'opera. Il colore, se da un lato sembra fedele alle regole mimetiche del cinema hollywoodiano, dall'altro accoglie in sé un 'di più' che colpisce e distrae lo spettatore. Si scosta periodicamente dal realismo per poi rientrarvi. Ne è un esempio soprattutto il rosso che è spesso



usato come un *visual magnet*, capace di fare dimenticare i personaggi e la storia, deviando l'attenzione sui sentimenti e sulle emozioni che sembrano predominare nella rappresentazione¹²⁵. Il sistema coloristico risulta quindi assai complesso e stratificato per questa duplice qualità della componente cromatica: da un lato realistica e legata al narrativo, alla storia, dall'altro distraente ed emozionale. Siamo quindi a una nuova declinazione dell'opposizione iniziale fra colore mimetico e colore astratto, con un ruolo più attivo assegnato alla componente cromatica. Quest'ultima acquista un peso sempre maggiore all'interno di una rappresentazione ormai matura e sofisticata.

Il colore per la critica fra rifiuto e accettazione

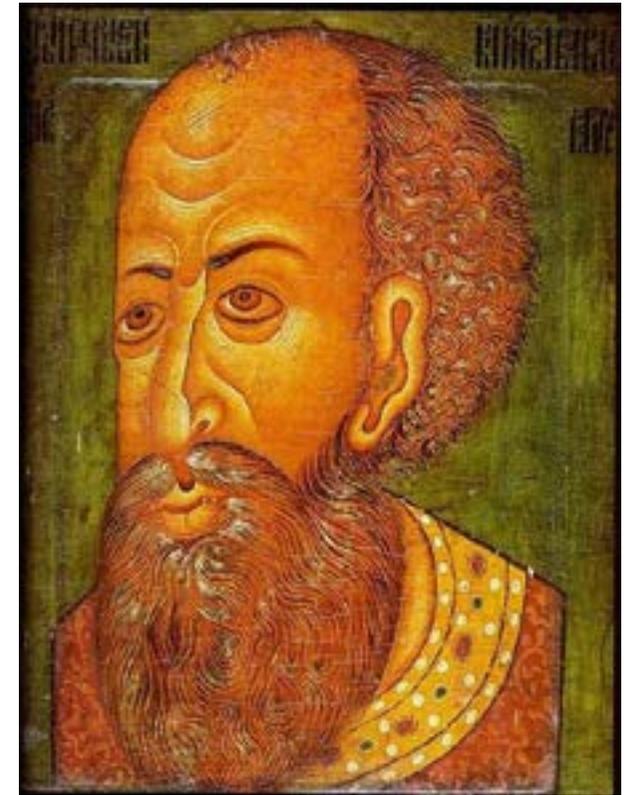
Dal punto di vista di registi e tecnici, il colore, sin dalle origini del cinema, si è quindi sempre posto fra il naturalismo e l'espressività, anche se il paradigma naturalistico a partire dagli anni '10 è stato quello dominante, fra l'entusiasmo per le tinte considerate naturali, adatte a fornire un'immagine mimetica della realtà e il rifiuto della componente cromatica, considerata come una distrazione e vista come un problema per la fedeltà della rappresentazione¹²⁶.

Assai differente fu invece l'atteggiamento dei critici o teorici che si occuparono del colore al cinema.

Il desiderio di molti era quello di rendere il cinema un'arte autonoma rispetto alle altre e di cercarne perciò l'essenza che le consentisse l'emancipazione.

Tale essenza è individuata proprio nel b&n, con motivazioni spesso opposte a quelle dell'industria del cinema: si rifiuta il colore non perché allontana dalla realtà, ma perché conduce a un eccessivo mimetismo.

Compito e funzione del cinema è allontanarsi dalla mera riproducibilità del reale e cercare di trasfigurarlo. Sarà questo un elemento che unirà teorici ed estetologi lontani, culturalmente e cronologicamente.



Ritratto di Ivan IV, il Terribile, Prima metà del XVII secolo. Copenhagen, Nationalmuseet.

Lo psicologo tedesco Hugo Münsterberg fu uno dei primi e più convinti assertori dell'autonomia e dell'indipendenza estetica del cinema¹²⁷. Se, infatti, in esso «è rappresentata la realtà nella concretezza delle sue dimensioni», «il cinema mantiene le caratteristiche di una suggestione fuggevole, superficiale, senza vera profondità e pienezza, diverso sia dalla semplice immagine sia dalla semplice rappresentazione teatrale»¹²⁸. Il cinema deve tenersi lontano dal naturalismo e ha come scopo principale la rappresentazione delle emozioni in immagini.

Queste sono legislative assolute: «il cinema del futuro si sarà certamente liberato da tutti quegli elementi che non hanno a che fare con le immagini»¹²⁹. A partire dalla constatazione che il sonoro avvicina eccessivamente il cinema al teatro, indebolendolo come arte, Münsterberg si chiede fino a che punto il colore sia funzionale allo scopo del film¹³⁰. Certamente non è tale se avvicina le immagini alla realtà: con il cinema «dobbiamo lasciar perdere le persone reali e i veri paesaggi e, [...] trasformarli solo in immagini suggestive. Dobbiamo essere pienamente consapevoli della loro irrealtà di immagini al fine di vedere realizzato sullo schermo quel meraviglioso gioco delle nostre esperienze intime»¹³¹. E conclude: «La consapevolezza dell'irrealtà verrà profondamente disturbata dalla presenza del colore»¹³². Münsterberg rifiuta quindi il colore

nel suo aspetto 'naturale', non prendendo in considerazione le sue potenzialità espressive, astratte o metaforiche. Il cinema è nato in b&n e tale deve restare: «il colore agisce da freno nei confronti della funzione espressiva del film»¹³³. Eppure la prospettiva dello psicologo tedesco è comune a cineasti e teorici convinti dell'originalità creatrice del cinema, che seppure a fatica si concreterà anche in un uso formatore della componente cromatica.

I formalisti russi, nei numerosi studi dedicati al cinema, rifiuta-rono invece «di estendere al cinema sonoro e a colori la qualifica, o meglio, la potenzialità di strumento d'arte»¹³⁴; erano infatti convinti «che il cinema a colori e sonoro avrebbe reso estremamente difficile, se non addirittura impossibile quell'operazione di consapevole deformazione del materiale che era per loro la condizione prima di ogni fare artistico»¹³⁵.

Analizziamo allora una serie di articoli e saggi dei più importanti formalisti, apparsi in varie riviste intorno al 1927. Il rifiuto nei confronti del colore mimetico e realistico appare netto, se si eccettua il caso in cui la componente cromatica sia usata in modo simbolico o metaforico.



Per Tynjanov «l'arte come il linguaggio tende all'astrazione dei suoi mezzi e quindi non tutti i mezzi sono adatti»¹³⁶; la povertà del cinema, l'assenza del colore e del sonoro, è in realtà «il suo principio strutturale»¹³⁷. Queste carenze sono invece mezzi positivi, autenticamente «artistici». Se ci fosse il colore, le cose e gli uomini sarebbero più verosimili, ma meno significativi: il colore sarebbe una forzatura, una limitazione rispetto alla monocromia che deve solo sfruttare le sue enormi possibilità e qualità rappresentative¹³⁸. L'assenza della componente cromatica «consente al cinema di procedere a un confronto non materiale, ma semantico fra varie grandezze»¹³⁹, e quindi la sua presenza potrebbe invalidare tale rapporto e «l'essenza di una scena»¹⁴⁰. In particolare il primissimo piano, che disancora l'oggetto dal rapporto spazio-temporale tra oggetti, perderebbe il suo significato con colori naturali¹⁴¹. Si presenterebbe lo stesso problema per l'angolazione, per la prospettiva e per le luci perché «qui il cinema, proprio grazie alla sua mancanza di rilievo e di colore, oltrepassa i limiti della superficie piana»¹⁴². Il cinema autentico è muto e in ogni deviazione da questo paradigma è considerata come un cedimento, una regressione.

Con Tynjanov concorda Sklovskij per il quale «l'introduzione del colore segnerà per il cinema un passo indietro»¹⁴³. Il «compito

dell'arte è piuttosto quello di accumulare le convenzionalità e non di evitarle»¹⁴⁴ e i vari momenti convenzionali in cui si compone la rappresentazione sullo schermo sono legati ai momenti reali tramite associazioni e connessioni: «è come se noi completassimo lo schermo. È come se vedessimo sullo schermo il colore»¹⁴⁵. Per questo «il cinema a colori e quello sonoro trovano ostacoli a sorgere non per difficoltà tecniche, ma per la loro inutilità»¹⁴⁶. La rappresentazione non viene aiutata dal colore e dal sonoro, se questi portano a un maggiore realismo. Il pensatore russo ammette tuttavia una deroga a questa teoria, recuperando in certe circostanze il colore nella sua funzione simbolica e strutturale. Egli analizza, ad esempio, la famosa sequenza della *Corazzata Potëmkin* (Ejzenštejn, 1927) in cui all'improvviso appare sullo schermo una bandiera rossa, e arriva a sostenere che il colore rosso fosse lì necessario, in quanto materiale della rappresentazione: «Un'opera d'arte e, in particolare un'opera cinematografica viene elaborata mediante grandezze semantiche e nel tema 'Anno 1905' il rosso costituisce il materiale»¹⁴⁷. Ci sembra in definitiva che la funzione della componente cromatica sia ancora una volta semplificata ed appiattita sul mimetismo, anche se si affaccia la possibilità di un utilizzo diverso del colore, più libero e formatore: il solo 'vero' cinema è considerato comunque quello muto in b&n.



Arnheim dedicherà diversi studi al colore, partendo da una posizione estrema: sebbene «il cinema a colori rappresenti l'attuazione di tendenze da molto tempo presenti nell'arte grafica»¹⁴⁸, anche per lo psicologo tedesco sono da considerare «forme autentiche» solo il cinema in b&n e quello muto.

Pur convinto che il colore offra più opportunità rispetto al b&n, egli infatti non crede nella sua «utilità come mezzo formativo»¹⁴⁹.

Arnheim teme che la macchina da presa, perdendo le sue virtù formative, diventi «una macchina che registra meccanicamente»¹⁵⁰;



Anna Karina e Jean-Paul Belmondo in *Il bandito delle ore undici* (Jean-Luc Godard, 1965).

uguaglianza, con-trasto e somiglianza delle tinte. Mentre nel film monocromo esiste un unico contrasto possibile (bianco-nero) nel film a colori sono «possibili tante distinzioni quanti sono i colori fondamentali»¹⁵³. Sarà quindi più difficile

proprio da questa preoccupazione deriva la necessità di un controllo estremo sul profilmico, che consenta di evitare il rafforzamento dell'illusione di realtà¹⁵¹. La posizione di Arnheim sarà in seguito sempre più sfumata. In *Perché sono brutti i film a colori?*¹⁵² egli mette a confronto il film monocromo con quello colorato per quanto concerne

che un'opera a colori possa accentuare un determinato oggetto: «il contrasto diventa meno duro, potendo distribuirsi su più che un'unica coppia di poli»¹⁵⁴, come avviene invece nel monocromo. La «sintassi ottica» di un film policromo è assai più ricca, e questo determina da un lato rapporti più difficili fra gli oggetti di una singola immagine e dall'altro complica la composizione del quadro, rendendo possibili, anzi probabili accentuate disarmonie. Le disarmonie nascono se s'introducono tinte miste di gamme diverse, poiché il rapporto fra colori fondamentali perde la propria «monodimensionalità». Il tema dell'armonia fra tinte è comunque per Arnheim sostanzialmente ancora tutto da scoprire. I colori cinematografici appaiono perlopiù esagerati, diversi da quelli della natura, falsificati dal cinema. L'immagine appare caotica, le tinte enfatiche e stonate. Non vediamo con gli stessi occhi la natura e l'immagine: «appena una fetta di realtà diventa immagine, noi la guardiamo con occhi diversi»¹⁵⁵. I colori della natura si trovano al di là di armonie e disarmonie, il bello dell'arte è diverso dal bello naturale. Per questo i colori nell'arte devono essere messi al servizio degli oggetti, non apparire come macchie di colore. A giudizio di Arnheim è questo il motivo che rende la fotografia a colori così sgradevole: essa non è né arte né realtà (o natura). L'atteggiamento dello psicologo tedesco è certamente più attenuato in questo saggio

rispetto a *Film come arte*, ma la fiducia nelle nuove forme filmiche non appare senza riserve: l'arte cinematografica deve imparare a usarle con attenzione, deve reinventarsi per non ridursi a infeconda riproduzione del reale.

In alcuni scritti successivi, emerge invece una convinzione crescente nelle possibilità espressive del colore sullo schermo; Arnheim non ha nei confronti della componente cromatica lo stesso pregiudizio riservato al sonoro. Il problema è essenzialmente percettivo: lo sguardo dello spettatore cinematografico è peculiare: a causa di una serie di elementi caratteristici del dispositivo e delle modalità di fruizione (riduzione da tre a due dimensioni, buio della sala effetto quadro, etc.) i colori apparentemente 'giusti', una volta proiettati diventano falsi, troppo forti¹⁵⁶. Sebbene gran parte di questi problemi possano essere risolti dai progressi tecnici e dalla maggiore attitudine del pubblico a queste nuove immagini, sembra necessaria «la rinuncia all'uso puramente naturalistico del colore»¹⁵⁷. Il colore può essere utile al cinema se entra a far parte di un ampio progetto estetico, se il regista e i suoi collaboratori riescono ad esercitare un controllo totale su di esso, con esperienza e sensibilità artistica. Proprio qui tuttavia si nasconde per Arnheim una trappola: «l'illusione del colore pittorico»¹⁵⁸. Non si deve comporre ogni inquadratura come se fosse un dipinto perché peculiarità del



cinema è il montaggio, e una serie di belle immagini pittoriche non darebbe al film quell'armonia auspicata. Non resta allora che creare una sorta di «pittura che si estende nel tempo»: sarà questo per lo psicologo tedesco il cinema del futuro¹⁵⁹. Solo così la componente cromatica potrà entrare a far parte degli elementi essenziali alla rappresentazione. Anche Balázs partì da posizioni scettiche per elaborare successivamente una teoria della componente cromatica assai ottimistica e innovativa.

Egli, associando sempre il colore al movimento, si pone sulla stessa linea di Ejzenštejn nell'auspicare e teorizzare una chiara autonomia della componente cromatica all'interno della rappresentazione cinematografica¹⁶⁰. L'analisi di Balázs può essere pensata come «paradigma di un modo di pensare il cinema mirato a valorizzare la capacità di scoperta e di maggiorazione dell'immagine e, al tempo stesso, la qualità intransitiva dell'immagine stessa»¹⁶¹.

Il cinema è sì «momento e recupero della sensibilità e della materia del mondo», ma anche «espressione della resistenza dell'immagine allo sguardo, alla riflessività di fondo»¹⁶². Esso può «superare i limiti del visibile attraverso risorse eminentemente visive»¹⁶³ e può creare una nuova cultura visuale, far vedere la realtà in modi nuovi e sconosciuti. Il mondo visibile si scopre così non oggettivo o estraneo, ma percorso da «tonalità o atmosfere emotive che solo

il cinema riesce a captare»¹⁶⁴. Qui sta il valore della macchina da presa che riesce a cogliere nel caos del mondo naturale la sua fisionomia, «ossia la dimensione espressiva, simbolica, *animata*, del mondo visibile»¹⁶⁵: stilizzando la natura, si fa produttrice e non solo riproduttrice¹⁶⁶.

Sostiene Balázs in *L'uomo invisibile*¹⁶⁷, «al cinema si giudica in base all'esteriorità e [...] ogni personaggio deve portare i simboli su di sé»¹⁶⁸. L'arte, ogni arte, utilizza dei simboli nati da tradizioni inconse, da convenzioni antiche. Essi servono «come procedure abbreviate per fornire informazioni di carattere generale»¹⁶⁹. Il cinema si presenta come un'arte della superficie, la cui essenza è la «capacità di captare e restituire sullo schermo la dimensione fisiognomica della realtà»¹⁷⁰.

Balázs è convinto che «da quando esiste la fotografia, la nostra meta ultima è sempre stata la fotografia a colori»¹⁷¹. Eppure tutti i progressi della tecnica hanno in realtà nuociuto al cinema: tutti i film colorati dei primi anni davano l'idea di «frivoli esperimenti», per cui «il risultato non appariva come un progresso della vecchia tecnica, bensì come l'inizio maldestro di una nuova»¹⁷². Quando poi è apparso sullo schermo un film a «colori naturali» a colpire più che l'interesse artistico era l'aspetto tecnico, anche se ricco d'imperfezioni.



Ma a preoccupare il teorico ungherese è proprio il film a colori perfetto: «la fedeltà al reale infatti non sempre è vantaggiosa per l'arte»¹⁷³; questa consiste infatti nella riduzione e sembra perciò più adatta al 'grigio su grigio' che non al colore. Siamo sulla stessa linea di Musterberg e Arnheim. Il b&n sembra più adatto al cinema, sembra la sua forma naturale. Eppure Balázs, più dei due autori citati, sembra convinto nella possibilità di un colore che non imiti la natura «in modo incondizionato e pedissequo. Una volta che la cinematografia avrà raggiunto la fedeltà alla dimensione a colori della natura, allora le diventerà nuovamente infedele, a un livello più alto»¹⁷⁴. Così il cinema riuscirà «a fare ciò che la vera arte deve fare, e cioè trasporre l'interiorità in forme visibili e significanti»¹⁷⁵. In alcune opere successive Balázs risolverà definitivamente i suoi dubbi sulle potenzialità espressive della componente cromatica¹⁷⁶. L'aspetto che egli considera determinante è il movimento, capace di farsi tramite unificante fra le cose, gli oggetti e i volti.

Il colore in movimento può creare, attraverso affinità e contrasti tra le immagini, «relazioni ancora più profonde delle relazioni formali [...] relazioni non solo decorative»¹⁷⁷. I colori, dalla grande forza simbolica, consentono un contatto diretto con le emozioni provocando sentimenti e passioni nello spettatore. Balázs sottolinea la «maggiore distinzione per le cose a colori»¹⁷⁸

e il peso superiore delle figure colorate rispetto a quelle in b&n; i colori e le variazioni cromatiche possono acquistare «una funzione drammatica tale da influire su tutto lo svolgimento dell'azione»¹⁷⁹. L'elemento cromatico «acquista un significato artistico solo quando esprime una particolare esperienza cromatica in forma cinematografica»¹⁸⁰; l'immagine cinematografica può mostrare tutte le sue potenzialità specifiche proprio «nell'espressione di questa 'esperienza' cromatica»¹⁸¹ da parte del regista. Per farlo deve però evitare l'immobilità: il pericolo principale del film cromatico è proprio «nella tentazione di comporre le singole immagini mirando a ottenere un effetto pittorico, puntando sull'elemento statico della composizione [...] [che] spezza la continuità del film in una serie di staccati»¹⁸². Il colore in movimento è più libero, operativo: non deve essere subordinato all'azione e alla storia, ma è quest'ultima a dover essere condizionata dall'elemento cromatico e a subirne l'esposizione, con un ruolo formativo nell'opera, ruolo che per Balázs è assai ampio e va dal carattere astrattizzante, alla carica simbolica e drammaturgica.

«Il movimento del colore [è] un mezzo espressivo per riqualificare l'immagine in volto e paesaggio»¹⁸³. La componente cromatica sembra perciò poter acquisire l'autonomia che finora le era mancata, tramite un'esposizione specifica e determinante.



Nella disputa fra colore espressivo e riproduttivo¹⁸⁴, fra chi considera il cinema un'arte in b&n che tale deve restare e chi invece vede nel colore un universo di possibilità rappresentative, appare interessante e decisivo il punto di vista teorico di uno dei più importanti tecnici del cinema degli anni '30, Natalie Kalmus¹⁸⁵. Nel 1935 presentò al *Technicians Branch of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences* una relazione intitolata *Color Consciousness*¹⁸⁶, tesa a promuovere il nuovo sistema Technicolor di fronte ai critici e agli *studios*. La Kalmus per chiarire i propri principi sul design della componente cromatica e legittimarli, «li riferisce a natura, arte alta, e psicologia percettiva dell'uomo»¹⁸⁷. Il cinema non è isolato: può e deve studiare la altre arti (soprattutto la pittura), fare proprie le loro norme, servirsene iniziando una fruttuosa collaborazione.



Il viaggio nella Luna (Georges Méliès, 1902).

Dalla relazione della Kalmus non è assente un rigido aspetto normativo specifico per il cinema, da cui Higgins astrae quattro principi generali per l'utilizzo della componente cromatica¹⁸⁸:

1) la valenza emozionale del colore, che deve essere di supporto ad azione e dialoghi per controllare e dirigere le emozioni dello spettatore. Il colore tuttavia non deve prevaricare su questi, ma semplicemente amplificarne l'effetto. Ogni tipo di tinta ha un valore simbolico e proprietà espressive specifiche e si lega ai personaggi denotandone il carattere. Kalmus «presenta poi un catalogo dettagliato dei valori emozionali delle specifiche tinte»¹⁸⁹, che possano essere ricollegate al narrativo.

2) Schemi coloristici più 'naturali' e armonici devono sostituire colori saturi e troppo luminosi, che, se usati in modo eccessivo, producono un effetto disturbante. Il colore

va coordinato con il tono del film, e per questo è fondamentale l'importanza dei colori neutri, che in genere danno maggiore risalto ai colori significanti e che possono essi stessi acquisire forza espressiva, se giustapposti e abbinati.

3) Non vanno accentuati particolari marginali, che devierebbero l'attenzione del pubblico (*legge dell'enfasi*). Bisogna associare i colori più intensi con le azioni principali del film, mentre ogni informazione non necessaria per lo spettatore va comunicata attraverso colori più freddi e neutri. In generale Kalmus è convinta che il colore possa servire puntualmente a dirigere l'attenzione dello spettatore su certi elementi della storia e del film.

4) Non devono essere utilizzate giustapposizioni di colori che distraggano dal movimento dei personaggi nello spazio profilmico. È quindi di fondamentale importanza il problema dei complementari, e del loro rapportarsi sullo schermo. «Moderazione e attenzione all'armonia dei colori furono le chiavi per evitare giustapposizioni non volute»¹⁹⁰. Ogni inquadratura, ogni scena, ogni sequenza va curata scegliendo i colori da porre in primo piano e quelli da sistemare sullo sfondo, cercando la massima armonia possibile, in particolare separando le tinte contigue.

Con questi principi la Kalmus vuole dimostrare che il colore Technicolor può a pieno diritto essere considerato un elemento

costitutivo del film e contribuisce a determinarne la forma. Vuole rendere il colore doppiamente desiderabile: «come avanzamento progressivo del realismo e come contributo decisivo all'avanzamento dell'arte cinematografica»¹⁹¹.

La strategia Technicolor in realtà seguì negli anni '30 varie strade che si discostarono in parte dalle indicazioni della Kalmus, che possiamo, con Higgins, ridurre a tre: 1) *Demonstrational Mode*; 2) *Restrained mode*; 3) *Assertive Mode*. Queste tre fasi interrelate e simultanee saranno fondamentali per le modalità successive dell'esposizione cromatica¹⁹².

1) *Demonstrational Mode*. È il tentativo di dimostrare tutto il potenziale del colore Technicolor, che viene reso cospicuo, senza essere distraente, fatto agire liberamente sullo schermo e affrancato dalla corrispondenza univoca con il fantastico. La componente cromatica, in film come *La Cucaracha* (Corrigan, 1934) e *Becky Sharp*¹⁹³, sembra in grado di assecondare la narrazione senza travalicarla, di avvicinarsi al naturalismo senza appiattirsi in esso. L'unico problema sembra la collaborazione con gli altri elementi stilistici: il colore appare un elemento fin troppo isolato sullo schermo¹⁹⁴.

2) Il *Restrained mode*, vuole rispettare più pedissequamente le indicazioni della Kalmus e dimostrare che il sistema Technicolor è adatto anche a drammi e storie più complesse.



Il colore non deve più legarsi a un singolo estemporaneo effetto spettacolare, ma deve agire sullo schermo durante tutto lo svolgimento del film. «Il colore è, come l'illuminazione, divenuto un fatto di messa in scena»¹⁹⁵. Anche «piccole variazioni di colore possono divenire significanti»¹⁹⁶. Le tinte acquistano nuove funzioni, senza l'eccesso e la convenzionalità del modo assertivo. E i colori vanno associati al paesaggio naturale con gradualità, evitando contrapposizioni troppo violente. I nuovi schemi coloristici sono da integrare con le convenzioni formali e stilistiche del classicismo hollywoodiano, senza per questo rinunciare alla spettacolarità¹⁹⁷.

3) *L'Assertive Mode* è caratteristico di varie opere dei tardi anni '30¹⁹⁸. La paletta è più ampia e organizzata e il colore ha un ruolo più attivo nel dirigere l'attenzione dello spettatore e nel seguire gli svolgimenti della trama. Eppure il *Restrained mode* continua ad agire sottotraccia e, anche in queste opere, a sottolineare gli sviluppi dell'azione non sono solamente i bruschi contrasti o le corrispondenze più convenzionali fra colore ed emozione, ma anche contrapposizioni più sfumate e cambi di tono più lievi.

Il colore non è più al servizio della storia narrata, ma dello spettacolo; può avere valore decorativo e simbolico. La componente cromatica a differenza di *Becky Sharp* e dei film del *Demonstrational Mode* non è isolata, interagisce con gli altri elementi stilistici, in particolare la

luce, al «culmine della tendenza della cinematografia Technicolor degli anni '30 di colmare il divario fra monocromo e colore»¹⁹⁹.

La Technicolor alla fine degli anni '30 perde il monopolio dei film a colori naturali. Aumentano i concorrenti che impongono un proprio modello espressivo differente dal precedente: è il caso della pellicola Agfacolor, più sensibile, ideale quindi per girare in esterni, per la dolcezza dei contrasti fra le tinte, laddove la Technicolor con i suoi colori densi e contrastati era l'ideale per i film d'interni²⁰⁰. Nasce una vera e propria battaglia che divenne, ci dice Aumont, ben presto ideologica, riproponendo la vecchia querelle fra colore 'esatto' ma piatto e colore 'inesatto' ma espressivo²⁰¹.

Eppure il rifiuto di un colore troppo espressivo e di tinte chiassose è ormai affermato e fino agli anni '60 sarà assolutamente prevalente: il paradigma del *Restrained Mode* Technicolor che cerca di salvaguardare il realismo della rappresentazione e mette al primo posto il narrativo, ingabbia il colore, lo sottomette «alla storia, al tema, a un senso a esso esteriore»²⁰².

Ragghianti mette in guardia proprio da questo rischio: un eccessivo mimetismo toglie creatività al cinema. Il colore può essere una risorsa solo nel suo uso espressivo. I perfezionamenti del cinema vanno tutti verso un maggiore realismo e una riproduzione della



realtà più precisa. Le novità sono considerate dei miglioramenti del mezzo e delle modalità espressive: il colore è superiore al b&n come il sonoro al parlato. La perfezione allora sarebbe raggiunta nel momento in cui la macchina del cinema potesse consentire una visione uguale a quell'ottica naturale. Ma questo perfezionamento in realtà non è effettivo: un film «a colori naturali» è inferiore «come ricchezza, flessibilità, gradazione, intensità e qualità cromatica a un film in bianco e nero»²⁰³. C'è più colore, più espressività nei capolavori in b&n di Dreyer che in qualsiasi film a colori, in cui «il colore è mera tinta, perciò non costruito ed inespressivo, casuale e occasionale»²⁰⁴. Il colore può sì essere espressivo, ma non lo è necessariamente, anzi i film contemporanei sono troppo simili a una visione naturale e non esprimono affatto le potenzialità estetiche dell'elemento cromatico. Anche in questo caso il concetto di riferimento è quello di forma artistica: «le opere d'arte consistono in valori rappresentativi o figurativi, in *forme* che si svolgono secondo il proprio interno principio, la propria interna esigenza e necessità, e si attuano come tali al di là e al di fuori della relazione con il mondo fisico o empirico»²⁰⁵. Non si può confondere al cinema «la materia colorata con la costruzione cromatica o tonale»²⁰⁶. Il problema è proprio nel tentativo di avvicinarsi alla visione naturale: il cinema deve sfruttare le

nuove acquisizioni tecniche per estendere le proprie possibilità rappresentative, per eliminare convenzioni vecchie e infeconde, per dare maggiori possibilità di scelta. Il perfezionamento tecnico è inutile se è solo un perfezionamento di riproduzione e mezzi riproduttivi, se non cerca di rappresentare lo spirito della vita ma si limita a imitarla nella sua forma esteriore. In un cinema in evoluzione costante, sono molte di più le possibilità espressive dei cineasti, molte di meno le limitazioni: si sta affermando la «soggettivazione» del cinema; a emergere sono le visioni personali degli artisti, che si differenzieranno sempre più fra loro. Eppure, come appare nella postilla al saggio scritta da Ragghianti qualche anno dopo, è significativo che pochi registi abbiano utilizzato le nuove tecnologie, il colore, la panoramica, preferendo ad esse le forme abituali di rappresentazione, che seppure classificate come incomplete dal punto di vista naturalistico o mimetico, rimangono intrinsecamente valide per l'espressione artistica²⁰⁷.

Il colore non è ancora entrato pienamente a far parte del lessico cinematografico e viene percepito inoltre come un ostacolo a uno sviluppo autonomo del cinema. I cineasti non si fidano: troppo complessa e rischiosa la progettazione e la realizzazione di un film a colori, ancora troppo grossolane e distraenti le tinte. È palese come a essere sottovalutato sia il loro potere espressivo, la



loro possibile autonomia, secondo un'idea di cinema ancora legata ai canoni del passato.

Ejzenġejn e il colore liberato

La teoria del colore del regista e teorico russo Sergei M. Ejzenġejn²⁰⁸, ponendosi, come già accennato, sulla stessa linea di Balázs, può finalmente fornire alla componente cromatica quell'autonomia che spesso era stata messa negata o limitata.

Il regista di Mosca pensa che i film a colori, nell'inseguire una malintesa mimesi della realtà, abbiano finora subordinato ad essa ogni potenzialità compositiva e formale della componente cromatica²⁰⁹. Per Ejzenġejn, il colore «comincia dove non



Vivien Leigh in *Via col vento* (Victor Fleming, 1939).

corrisponde più alla colorazione naturale, non è più attaccato alle cose»²¹⁰ e va isolato per renderlo funzionale alla struttura del film. Legato alla componente emozionale della rappresentazione, la sua azione sullo schermo sta fra astrazione (qui si esprime il legame con la musica) e composizione plastica²¹¹. L'elemento cromatico è contrappunto visivo: le varie tonalità delle tinte conferiscono alla visione

un certo ritmo di vibrazioni, ognuna differente, anche per le tonalità adiacenti, e tanto la dinamica delle percezioni quanto il gioco del colore sono prodotti dal contrappunto fra le misure di vibrazione²¹². Sono tre le fasi del procedimento ejzenġejniano, ben evidenziate da Montani²¹³:

1) «la dissociazione dell'elemento-colore dall'oggetto con cui empiricamente convive»; 2) «il libero gioco dell'elemento-colore con la forma e con lo spazio»; 3) «la conversione dell'elemento-colore in una nuova oggettualità».

Questa terza fase, è la più importante: qui sono resi operativi infiniti codici, secondo le varie «istanze interpretative possibili». Ai colori possono essere infatti attribuiti significati ambivalenti ed ambigui, e gli stessi valori d'immagine sono relativi; da questa miscela nasce la varietà di significati che ad uno stesso colore vengono attribuiti da autori diversi²¹⁴.

Il colore «investe l'immagine, la fa uscire fuori di sé e la rovescia»²¹⁵; l'artista rompe l'armonia naturale o il contrasto fra tinte, e la ricompone in una diversa qualità, egli «ricostruisce cromaticamente il mondo»²¹⁶.

Alcune tinte, selezionate dal testo, sono presentate come attive: è la formazione della gamma cromatica, un insieme di colori che costituiranno la «linea colorica autonoma del film»²¹⁷. La linea del colore – «parte autonoma della polifonia drammaturgica dei mezzi dell'azione cinematografica»²¹⁸ – ha una duplice funzione: da un lato è subordinata a un determinato sistema drammaturgico; dall'altro, in un'accezione più ampia, si forma in modo completamente diverso «rispetto alla sua datità naturale ed empirica, che resta esterna

rispetto alla volontà di chi da questo esistente crea un inesistente»²¹⁹. Perché il colore sia realmente espressivo vanno separate «la colorazione dell'oggetto e la sua risonanza colorica»²²⁰. A trasformarsi non sono gli oggetti ma i colori, alla cui modulazione luminosa «è affidato il compito di narrazione emotivamente generalizzata e di espressione di un contenuto interno che incide direttamente sul piano tematico»²²¹.

Slegato dal naturalismo e isolato dagli altri elementi rappresentativi, pur facendo parte dello stesso sistema drammaturgico, il colore si assume il compito di completare il racconto, di arrivare dove recitazione e gestualità non sono in grado di arrivare, di esaltare «la risonanza interiore, la melodia interna alla scena»²²².

La componente cromatica può quindi realizzare un sottotesto che scorre parallelamente alla narrazione principale intrecciando diverse feconde relazioni con essa²²³.

Ejzenġ tejn applicò la sua teoria a un'unica sequenza della seconda parte di *Ivan il Terribile*²²⁴, analizzata più volte dal regista per precisare le motivazioni alla base di ogni scelta stilistica, dalla selezione delle tinte alla formazione della gamma cromatica, dal movimento all'interazione delle stesse.

In una di queste analisi²²⁵ viene considerato nello specifico il processo di determinazione e rifinitura della gamma cromatica che



consta di otto fasi²²⁶, che, con Montani, possiamo ridurre a tre²²⁷: 1) le considerazioni di pertinenza ambientale e storica; 2) la generalizzazione emozionale del colore, astratto dal suo portatore materiale; è la fase più importante in cui «il tema è sentito in termini di colore [...] e [...] l'immagine-colore è arricchita con il sentimento di una riflessione»²²⁸; 3) l'organizzazione della linea colorica.

Grande importanza riveste l'intuizione (il «sentimento iniziale») dell'artista riguardo alle tinte che saranno attive nell'opera, un «confuso presentimento delle conseguenze cromatiche deducibili da una lettura complessiva dei contrassegni»²²⁹.

Tale intuizione sembra nascere da mistero e caso. C'è un'apparente contraddizione: da un lato il colore sembra essere determinato da una matrice razionale, che lo lega alla propria funzione drammaturgica, dall'altro è legato dall'irrazionale, dalla creatività misteriosa dell'artista e della sua attività formatrice. Questo dualismo è in realtà espressione del desiderio di Ejzenštejn di un cinema capace di soddisfare sia l'intelletto sia i sensi dello spettatore, che sia posto sotto la tutela dell'intellettualità, ma contemporaneamente crei immagini plastiche, musicali, melodiose²³⁰. In un cinema così inteso, il colore non può che avere un ruolo primario e fondatore.

Anni Sessanta e redenzione del colore

Il colore nel cinema ha vissuto una storia tormentata, fatta di successi e cadute, e la sua accettazione è stata, come abbiamo visto, assai complicata. La componente cromatica, considerata per lungo tempo un'intrusa, è stata amata e odiata dai cineasti, che, pur comprendendo il suo potenziale formativo ed espressivo, temevano le difficoltà del suo utilizzo. Nei critici e negli estetologi, d'altro canto, come si è visto, è stato predominante a lungo un atteggiamento di sufficienza nei confronti del colore con le poche fondamentali eccezioni. Tuttavia, a partire dalla seconda metà degli anni '50, sembra profilarsi un cambiamento decisivo: il colore entra in tutti i generi cinematografici, perché la richiesta di colori anche al cinema si è fatta molto pressante: la componente cromatica è presente sempre più massicciamente nella realtà quotidiana, nella moda, nelle auto, nelle abitazioni. Al cinema che nella sua fase moderna s'impone di «riconfigurare il visibile quotidiano»²³¹ non resta che rimodellare anche il rapporto degli oggetti della realtà con il colore.

Così negli anni '60, il colore è finalmente liberato, con le opere di Fellini, Antonioni, Godard, Demy, può esprimere tutto il suo potenziale formativo, finalmente in grado di guidare la nostra percezione e di dare compiutamente forma al film²³².



Un'interessante classificazione di Johnson considera le tendenze capaci di creare «un sistema coerente per il colore in un film intero». Sono quattro e caratterizzano il cinema fino ai giorni nostri:

1. Unica tinta: quella che regge il film, secondo lo schema più semplice per unificare l'opera.
2. Realismo organizzato: ogni scena è colorata naturalmente, mentre ciò che conta è la progressione delle tinte fra le varie sequenze e le influenza di esse sullo svolgimento della trama del film.
3. Film caleidoscopio: colori abbondanti, artificiali, multiformi, e perlopiù frivoli; l'assemblaggio delle tinte è assai complicato ed è difficile che il film si mostri organico.
4. Naturalismo, usato in modo artificiale come in Resnais e Varda²³³. Attraverso queste (e tante altre) modalità, il colore finalmente libero, andando oltre perplessità e dubbi, si è definitivamente ritagliato un ruolo centrale e insostituibile nella rappresentazione cinematografica, convincendo gli scettici e, in definitiva, facendo rinascere (di nuovo) il cinema.

1 D'ora in avanti b&n.

2 *La meccanica del visibile. Il cinema delle origini in Europa*, a cura di A. Costa, La casa Usher, Firenze 1983, p. 23. Per Ragghianti: «Non bisogna da un'insufficienza storica e critica che è nostra, trarre la conclusione erronea che prima del 1890 la *visione cinematografica* non sia esistita». C.L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino 1964, p. 151.

3 F. PIEROTTI, *La seduzione dello spettro. Storia e cultura del colore nel cinema*, Le Mani, Genova 2012, p. 25.

4 Cfr. W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2010.

5 M. DALL'ASTA, G. PESCATORE, *Ombrecolore*, in *Il colore nel cinema*, a cura di M. Dall'Asta, G. Pescatore, numero monografico di "Fotogenia", a. I, n. 1, 1994, p. 11.

6 Cfr. F. PIEROTTI, *La seduzione...*, pp. 25-27.

7 M. DALL'ASTA, G. PESCATORE, *Ombrecolore...*, p. 12.

8 Ivi, p. 13.

9 F. PIEROTTI, *La seduzione...*, p. 28. Sul tema del nuovo, cfr. T. ADORNO, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1970, p. 37.

10 J.J. Roubine citato in F. PIEROTTI, *La seduzione...*, p. 35.

11 Ivi, p. 36.

12 Se l'interesse per i colori è attestato almeno sin dal *De Coloribus* di Aristotele, quello più specificamente legato al *medium* di essi si riscontra nella *Naturalis Historia* di Plinio, per essere proprio oggetto dei ricettari medievali quali la *Schedula diversarum artium* del monaco Teofilo e alla fine del XIV secolo del *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini, per divenire quindi oggetto della più raffinata trattatistica dei secoli XVI e XVII.

13 J.J. Roubine citato in F. PIEROTTI, *La seduzione...*, p. 36.

14 Cfr. G.P. BRUNETTA, C.A. ZOTTI MINICI, *Il colore del pre-cinema al cinema*, in *Il colore nel cinema muto*, a cura di M. Dall'Asta, G. Pescatore, L. Quaresima, Mano, Bologna 1996, pp. 9-10.

15 Ivi, p. 11.

16 Ivi, p. 12.

17 *Ibid.*

18 Ivi, pp. 13-15.



- 19 Ivi, p. 17.
- 20 *Ibid.* Come esempio di incomprendimento di fronte alle possibilità del cinema, il testo riporta un frammento che rivela le prime impressioni di Gorkij sul cinematografo: «i vostri nervi si tendono, l'immaginazione vi trasporta in una nuova vita, innaturale e monotona, una vita senza colori e senza suoni, una vita di fantasmi o di uomini, colpiti dalla maledizione dell'eterno silenzio, di uomini privati di tutti i colori della vita, di tutti i suoi suoni, insomma della sua parte migliore... È terribile vedere questo grigio movimento di ombre silenziose, mute».
- 21 Emile Reynaud fu l'inventore prima del prassinoscopia, poi soprattutto autore delle pantomime luminose, azioni colorate che dal 1888 in poi divertirono gli avventori del museo Grevin di Parigi. Queste opere, andate perlopiù perdute (furono in gran parte gettate nella Senna dal suo autore), hanno titoli vari, alcuni dei quali sembrano presi da libri per bambini: *Clowns et ses chiens* (1890), *Pauvre Pierrot* (1891), *Un rêve au coin du feu* (1893) e altri simili.
- 22 Cfr. M. VERDONE, *Émile Reynaud pittore di film*, in *Il colore nel film*, a cura di G. Aristarco, numero monografico di "Sequenze", n. 1, 1949, p. 13.
- 23 F. MONTESANTI, *Lineamenti di una storia del cinema a colori*, in "Bianco e Nero", nn. 2-3-4, 1954, pp. 13.
- 24 M. VERDONE, *Émile Reynaud...*, p. 13.
- 25 Eugeni d'Ors citato in J.M. MINGUET BATLLORI, *Segundo de Chomón and the fascination for colour*, in "Film History", vol. 21, n. 2, 2009, p. 94.
- 26 *Ibid.*
- 27 Primo procedimento additivo bicromatico applicato al cinema da George Albert Smith (1906). Cfr. L. DUCOS DU HAURON, *Les couleurs en photographie. Solution du problème*, Marion, Paris 1869; ID., *La triplice photographique des couleurs et l'imprimerie, système de photochromographie [...]*, Gauthier-Villars et fils, Paris 1897.
- 28 I due fratelli brevettano l'apparecchio per le «immagini cronofotografiche» nel 1894.
- 29 G. FIORENTINO, *Dalla fotografia al cinema*, in *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, a cura di G.P. Brunetta, vol. 5, Einaudi, Torino 2001, p. 78.
- 30 Ivi, p. 77. Come scrive Costa: «la (loro) avventura cinematografica rappresenta un allargamento e una differenziazione della loro attività di produttori di supporti e di apparecchi fotografici». A. COSTA, *I padri fondatori: Lumière e Méliès*, in *Storia del cinema mondiale, I. L'Europa. Miti, luoghi, divi*, a cura di G.P. Brunetta, Einaudi, Torino 1999, p. 80 e pp. 85-87.
- 31 G. FIORENTINO, *Dalla fotografia...*, p. 77.
- 32 *Ibid.*
- 33 Cfr. J. AUMONT, *Introduction à la couleur: des discours aux images*, Armand Colin, Paris 1994, pp. 120-121.
- 34 J. AUMONT, *L'occhio interminabile*, Marsilio, Venezia 1998, p. 119 (ed. originale *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Séguier, Paris 1989).
- 35 J. AUMONT, *Introduction...*, p. 183.
- 36 E. ROHMER, *Il gusto della bellezza*, Pratiche Editrice, Parma 1991, p. 119 (ed. originale *Le gout de la beauté*, Editions de l'étoile, Paris 1984).
- 37 Cfr. S.M. EJZENTEJN, *Il colore*, Marsilio, Venezia 1989, p. 28. (Titolo originale *Iz neokončennogo issledovanija o cvete*, vari scritti sul colore degli anni 1946-1947, riordinati non dall'autore). Cfr. A. CERVINI, *Sergej M. Ejzenštejn. L'immagine estatica*, Ente dello Spettacolo, Roma 2006.
- 38 Cfr. G.C. ARGAN, *Introduzione*, in W. GOETHE, *La Teoria dei colori. Lineamenti di una teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano 1989, p. XXI (ed. or. *Zur Farbenlehre*, Tubinga 1810); ID., *Materialien für Geschichte der Farbenlehre*, Cotta, Tübingen 1810, München 1971.
- 39 Per questi aspetti, cfr. A.B. COSTA, *Michel Eugène Chevreul: Pioneer of Organic Chemistry*, State Historical Society of Wisconsin for the Dept. of History, University of Wisconsin, 1962; M. KEMP, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Yale University Press, New Haven-London 1990.
- 40 Ancora di più dopo l'invenzione del cinema e della fotografia, i cui mezzi espressivi sono «più funzionali per la rappresentazione»; così la pittura potrà dedicarsi alla pura organizzazione del colore, e liberandosi di qualsiasi riferimento oggettuale, potrà divenire «pittura assoluta, che ha il proprio oggetto in sé stessa, la cui base è l'azione (biologica) del colore», cfr. L. MOHOLY-NAGY, *Pittura, fotografia, film*, Einaudi, Torino 1987, pp. 11-17 (ed. originale *Malerei Fotografie Film*, Florian Kupferberg Verlag, Mainz 1967). Per il rapporto dialettico colore-tema, cfr. fra gli altri K.S. MALEVIČ, *Scritti*, a cura di A.B. Nakov, Feltrinelli, Milano 1977.
- 41 Cfr. S.M. EJZENTEJN, *Da una ricerca...*, pp. 30 e segg. e ID., *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia 2003, p. 112.
- 42 Cfr. F. MONTESANTI, *Lineamenti di una storia...*, pp. 12-14.
- 43 Il film riproduce gli spettacoli di Loïe Fuller, pionieristica ballerina e attrice



americana.

44 F. MONTESANTI, *Lineamenti di una storia...*, p. 13.

45 F. PIEROTTI, *La seduzione...*, p. 34.

46 *Ibid.*

47 Per «cinema delle origini» intendiamo il primo ventennio della produzione cinematografica, dal 1895 al 1915 circa, «zona franca di ricerche e sperimentazioni», che si distanzia dall'universo precedente delle vedute animate, ma non è ancora giunto a quella istituzionalizzazione che caratterizzerà la seconda metà degli anni '10; Gaudreault lo chiamerà appropriatamente della «cinematografia-attrazione». Cfr. A. GAUDREULT, *Cinema delle origini o della «cinematografia-attrazione»*, Il Castoro, Milano 2004, pp. 25-27.

48 S. BERNARDI, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Pratiche editrice, Parma 1990, p. 10.

49 Ivi, p. 11. Sul tema si veda anche Benjamin per il quale «la natura che parla alla cinepresa [...] [è] diversa da quella che parla all'occhio [...] per il fatto che al posto dello spazio elaborato dalla coscienza dell'uomo interviene uno spazio elaborato inconsciamente». W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 2000, p. 41.

50 P. DUBOIS, *Hybridations et métissage. Les mélanges du noir-et-blanc et de la couleur*, in *La couleur en cinéma...*, p. 79.

51 T. GUNNING, *Metafore colorate: l'attrazione del colore nel cinema dei primi tempi*, in *Il colore nel cinema...*, p. 25. Gunning considera esemplare a tal proposito la posizione di Bazin. Sul tema si vedano anche R. RICHTER, *Note sur le couleur en cinéma*, in «Cahiers du cinéma», n. 182, settembre 1966, pp. 60-67 e E. CAUDA, *Il cinema a colori*, numero monografico di «Bianco & Nero», 1938, pp. 6-7. Quest'ultimo parla di «riproduzione dei colori naturali» e aggiunge: «Non sappiamo bene chi abbia usato per primo questa infelice locuzione; [...] chi lo fece ha contribuito largamente a complicare l'idea che voleva definire, a renderla univoca e confusa», in quanto si è cercato di «imporre alla [...] cinematografia un compito ristretto e rigido che nessuno ha mai cercato di imporre ad altre arti rappresentative».

52 C. METZ, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano 1972, p. 143.

53 R. MISEK, *Chromatic Cinema. A History of Screen Color*, Wiley-Blackwell, Oxford 2010, p. 14. Per i vari momenti dell'espressione «colori naturali» nel discorso critico, cfr. F. ALBERA, *Il modello linguistico e il modello pittorico*, in «Bianco e

nero», LXV-LXVI, nn. 550-551, settembre-dicembre 2004, gennaio-aprile 2005, pp. 157-162. Per Pierotti la contrapposizione fra colore espressivo e realistico «si riflette nella contrapposizione lessicale fra *colore naturale* [...] e *colorato*. Al primo vengono ascritti i colori ottenuti con i sistemi di riproduzione analogica, al secondo quelli ottenuti con le tecnologie alternative della colorazione, della tintura e del viraggio». Si definiscono i colori analogici *naturali* per il «bisogno di iscriver[li] [...] in un ordine culturalmente distinto». Inizialmente tuttavia i colori analogici possono essere difficilmente definiti naturali, sono troppo imprecisi e poco realistici. F. PIEROTTI, *La seduzione...*, pp. 116-118.

54 Per una cronologia esaustiva delle invenzioni sul colore al cinema, cfr. fra gli altri P. CHERCHI USAI, *La passione infiammabile. Guida allo studio del cinema muto*, UTET, Torino 1991, p. 11.

55 T. GUNNING, *Metafore colorate...*, p. 36. Cfr. anche J. AUMONT, *Introduction...*, p. 194.

56 È uno strumento di colorazione meccanica che consente di riprodurre circa dieci tinte. Il suo successo fu assai effimero: le produzioni in *pochoir* non durarono che un decennio, principalmente a causa della lunghezza e dei costi del procedimento. Cfr. P. CHERCHI USAI, *Una passione...*, p. 12.

57 F. PIEROTTI, *La seduzione...*, p. 124.

58 Ivi, pp. 88-89.

59 G. FOSSATI, *Quando il cinema era colorato*, in *Tutti i colori del mondo. Il colore nei mass media tra 1900 e 1930*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 1998, p. 46.

60 Cfr. E. BUSCOMBE, *Sound and Color*, in *Movies and Methods*, vol. 2, *An Anthology*, ed. B. Nichols, University of California Press, London-Berkeley 1985, p. 91.

61 Misek, rifacendosi alle teorie di Kindern, considera cinque cause collegate fra loro: *semplicità, costi di produzione e di distribuzione, disponibilità, verosimiglianza* («perché il colore divenisse parte di un'estetica del cinema consolidata, i colori che risultavano dai film dovevano essere simili a quelli tipicamente percepiti») e *ideologia* (ancora più importante della questione se il colore fosse verosimile, era se fosse percepito come tale). R. MISEK, *Chromatic Cinema...*, pp. 45-46. Per le motivazioni del ritardo dello sviluppo del colore al cinema cfr. anche J. BELTON, *Il colore: dall'eccezione alla regola*, in *Storia del cinema...*, p. 800.

62 T. GUNNING, *Metafore colorate...*, p. 36.

63 T. LUNDEMO, *The colour of haptic space. Black, blue and white in moving images*,



in *Color: the Film Reader*, ed. A. Dalle Vacche, B. Price, Routledge, London-New York 2006, pp. 91-93.

64 L. VENZI, *Il colore e la composizione filmica*, ETS edizioni, Pisa 2006, p. 41.

65 Ivi, p. 45.

66 Cfr. P. DUBOIS, *Hybridations et métissage...*, p. 76.

67 Il colore per Venzi, «consegna all'immagine un immediato, radicale livello di astrazione, di stilizzazione figurativa». L. VENZI, *Il colore...*, p. 48.

68 Ivi, pp. 31-34.

69 Cfr. J. BELTON, *Il colore: dall'eccezione...*, p. 806. Per Montesanti il colore è utilizzato per mettere in evidenza degli oggetti, dei frammenti del pro filmico, per allontanarsi dal quotidiano, e legarsi al fantastico e all'onirico. F. MONTESANTI, *Lineamenti di una storia...*, p. 22.

70 Per Petrucci i film così colorati cercavano comunque di rendere la pellicola più verosimile, ma più «si sforzavano di imitare la natura più se ne allontanavano, creando suggestioni ed atmosfere». A. PETRUCCI, *Il colore nel cinema*, in *L'avventura del colore*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1956, p. 82. Sui viraggi e la tecnica, cfr. S. COLANARI, *I Viraggi*, in «La vita cinematografica», III, n. 3, 15 febbraio 1912, pp. 2-5, riprodotto in *Cinema muto italiano. Tecnica e tecnologia*, vol. I, *Discorsi, precetti, documenti*, a cura di G. Carluccio, F. Villa, Carocci, Roma 2006.

71 Come i fotografi per Benjamin, i cineasti cercano di salvaguardare l'aura delle immagini, attraverso ritocchi o espedienti tecnici, cfr. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'era...*, p. 68. Anche nella fotografia «il valore di esponibilità comincia a sostituire su tutta la linea il valore culturale. Ma quest'ultimo non si ritira senza opporre resistenza. Occupa un'ultima trincea che è costituita dal volto dell'uomo». Ivi, p. 28.

72 F. PIEROTTI, *La seduzione...*, p. 55.

73 Si consideri a tal proposito Kandinsky che riprende la teoria goethiana dei colori fisiologici e li mette in parallelo con i suoni e la musica. Il pittore russo definisce «il carattere caldo o freddo del colore [...] un'inclinazione del tutto generale verso il giallo o verso il blu» e considera il movimento orizzontale dei colori, quelli più legati al giallo (caldi) verso lo spettatore, quelli più legati al blu (freddi) dallo spettatore. Al primo contrasto blu-giallo è associato poi un secondo contrasto: fra bianco e nero, contrasto che testimonia della profonda affinità fisica esistente fra il giallo e il bianco. Le due coppie giallo-bianco e blu-nero sono

così nettamente separate anche per affinità morale. V. KANDINSKY, *Dello spirituale nell'arte. Scritti critici e autobiografici*, a cura di P. Sers, Feltrinelli, Milano 1974, pp. 107 e segg. (ed. originale *Über das geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, 1912). Si consideri parallelamente Goethe: «Il colore è ogni volta specifico, caratteristico, significativo. [...] Esso presenta un'opposizione che chiamiamo polarità e che possiamo designare abbastanza bene con un più o con un meno». Al più sono associati fra gli altri il giallo, l'azione, la luce, il caldo, la vicinanza, l'attrarre; al meno l'azzurro, la privazione, l'ombra, il freddo, la lontananza, il respingere. Cfr. W. GOETHE, *La Teoria dei colori...*, pp. 140-145.

74 F. PIEROTTI, *La seduzione...*, p. 61. Pierotti considera gli effetti atmosferici in relazione ai fenomeni culturali dell'ottocento, tratteggiandone una complessa genealogia da quattro diversi ambiti: pittura con un posto centrale (dal romanticismo in poi) al paesaggio e alla luce; teatro, e nuova effettistica ambientale, dovuta ai progressi nell'illuminazione; immagini colorate di paesaggi (cartoline, cromolitografie); proiezioni e vari spettacoli ottici, con il loro repertorio legato ai cambi di luce e di atmosfera.

75 A volte le tinte assumono una «funzione simbolica di ricalzo». A. PETRUCCI, *Il colore nel cinema...*, p. 84. Si veda anche anche Montesanti, che si riferisce alle 'dive' italiane, Francesca Bertini, Lidia Borelli, etc. e ai loro primi piani a colori (rosa, azzurro, arancione...) nei quali «sussiste intatto un fascino [...] sempre inversamente proporzionale all'aderenza dei colori alla realtà». F. MONTESANTI, *Lineamenti di una storia...*, p. 22.

76 F. PIEROTTI, *La seduzione...*, p. 70.

77 Ivi, p. 71.

78 Y. YUMIBE, *'Harmonious sensations of sound by means of colors': Vernacular colour abstractions in silent cinema*, in «Film History», vol. 21, n. 2, 2009, p. 172.

79 Ivi, p. 173.

80 A. SAINATI, *Il cinema oltre il cinema*, ETS, Pisa 2011, p. 24.

81 F. PIEROTTI, *La seduzione...*, p. 32.

82 Cfr. P. DUBOIS, *Hybridations et métissage...*, 75-79. Per comodità espositive abbiamo invertito l'ordine dell'esposizione dell'autore francese, che analizza primariamente i *Métissages*. Per l'immagine ibridata cfr. fra gli altri R. MISEK, *Chromatic Cinema...*; L. VENZI, *Il colore...*; G. LEGRAND, ««Dans le même film». Proposition pour l'étude du passage noir et blanc/couleur (ou l'envers)», in *La couleur en cinéma*, éd. Y.



Tobin, in "Positif", nn. 375-376, maggio 1992, pp. 140-142 e J. AUMONT *Da les couleurs à al couleur*, in *La couleur cinéma...*, pp. 30-49.

83 Per Dubois tre possono essere gli effetti di questi disegni: -descrittivo: la colorazione ha un ruolo ornamentale e non ha niente del mondo rappresentato; -narrativo: i colori sono motivo stesso della narrazione; -attraente (o spettacolare): le componenti cromatiche servono a mostrare più che a narrare, secondo una logica dell'attrazione legata al continuo movimento del colore, P. DUBOIS, *Hybridations et métissage...*, p. 78.

84 G. SADOUL, *Histoire générale du cinéma*, Denoël, Paris 1978, p. 90.

85 *Ibid.*

86 Sugli inizi del teatro Robert Houdin diretto da Méliès dal 1888, cfr. G. MÉLIÈS, *Le memorie di Méliès*, in *Verso il centenario*, a cura di R. Redi, Di Giacomo, Roma 1987, pp. 101-102.

87 Interessante (e del tutto condivisibile) è l'opinione di Bernardi per il quale «il colore agisce sui codici anche precedentemente alla sua introduzione, dall'esterno, [...] se solo si pensa a quanta considerazione avessero per i colori gli scenografi, che dovevano perfettamente conoscere l'effetto di certi abiti o di certe stanze rispetto alla gamma dei grigi offerti dalla fotografia in bianco e nero». S. BERNARDI, *Introduzione*, in *Svolte tecnologiche nel cinema italiano. Sonoro e colore. Una felice relazione fra tecnica ed estetica*, a cura di S. Bernardi, Carocci, Roma 2006, p. 12.

88 P. CHERCHI USAI, *George Méliès*, Il Castoro, Milano 1983, p. 60.

89 G. MÉLIÈS, *Le vedute cinematografiche*, in A. Gaudreault, *Cinema delle origini...*, p. 148.

90 P. CHERCHI USAI, *George Méliès...*, p. 86.

91 *Ivi*, p. 57.

92 A. COSTA, *I piccoli film del grande Méliès*, in *Verso il centenario...*, p. 13.

93 F. PIEROTTI, *La seduzione...*, p. 38.

94 *Ivi*, p. 45. I personaggi cambiano di continuo colore dei vestiti, come nelle stesse *féerie* teatrali in cui il cambio repentino d'abito era un'attrazione fra le altre.

95 *Ibid.*

96 *Ivi*, p. 47.

97 I film di Méliès sono «colorati con tinte ingenuie, da acquerello in maniera molto rozza [...] l'effetto che se ne aveva era quello di una macchia di colore che si agitatesse dinanzi all'immagine in bianco e nero». S. MASI, *La luce nel cinema*, La

Lanterna magica, L'Aquila 1982, pp. 121-122.

98 F. MONTESANTI, *Lineamenti di una storia...*, pp. 15-16.

99 M. DALL'ASTA, G. PESCATORE, *Ombrecoloro...*, p. 14.

100 Per la trama del film rimandiamo a R. WIENE, *Il gabinetto del dottor Caligari*, a cura di P. Bertetto e C. Monti, Lindau, Torino 1999, pp. 11-14.

101 G. DELEUZE, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984, p. 69. Sugli effetti della diagonale sullo spettatore cfr. anche L. EISNER, *Lo schermo demoniaco*, Editori Riuniti, Roma 1991.

102 P. BERTETTO, *Lo sguardo del nulla*, in R. Wiene, *Il gabinetto...*, p. 23.

103 *Ivi*, p. 97.

104 *Ivi*, p. 104.

105 J.P. BERTHOME, *Le décor au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris 2003, p. 57. *Il gabinetto del Dottor Caligari* è per Kessler un film esemplare dal punto di vista espressivo: riesce a mostrare «ciò che è tra le cose, la loro qualità emozionale». F. KESSLER, *La 'métaphore picturale': notes sur une esthétique du cinéma expressioniste*, in *Cinéma et peinture. Approches*, éd. R. Bellour, Presses Universitaire de France, Paris 1990, p. 92. Per Deleuze l'espressionismo, di cui il film di Wiene è da molti considerato il capostipite, per la sua lotta costante fra luce e tenebre, per i contrasti di bianco e nero, per le variazioni chiaroscurali, fu il vero precursore del colorismo al cinema. Cfr. G. DELEUZE, *L'immagine...*, pp. 70-71.

106 P. BERTETTO, *Lo sguardo...*, p. 96.

107 A. COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002, p. 71.

108 P. BERTETTO, *Lo sguardo...*, p. 104.

109 *Ivi*, p. 108.

110 Cfr. P. DUBOIS, *Hybridations et métissage...*, p. 79.

111 Dopo il 1920, con l'introduzione del sonoro scomparvero i film colorati (soprattutto per imbibizione), per ragioni di ordine tecnologico, ma soprattutto estetico. Fossati fornisce una duplice possibile spiegazione: da un lato l'introduzione del sonoro potrebbe aver «soddisfatto da sola quell'esigenza di riproduzione della realtà che veniva prima ricercata con l'aggiunta del colore»; dall'altro si potrebbe pensare che «la portata spettacolare del suono sincronizzato abbia reso irrilevante la presenza dei colori sullo schermo». Cfr. G. FOSSATI, *Quando il cinema...*, p. 43.

112 Cfr. R. MISEK, *Chromatic Cinema...*, pp. 44-46.

113 *Ivi*, p. 34.



- 114 Cfr. P. DUBOIS, *Hybridations et métissage...*, pp. 79-84.
- 115 R. MISEK, *Chromatic Cinema...*, p. 31.
- 116 *Ibid.*
- 117 J.P. TELOTTE, *Minor hazards Disney and the color adventure*, in *Color...*, p. 39.
- 118 Cfr. P. DUBOIS, *Hybridations et métissage...*, pp. 80-83. Di questa contrapposizione colore-b&n come sogno-realtà, diventato subito cliché, non mancano le parodie: ci basti ricordare *A matter of Life and Death* (Powell e Pressburger, 1946) cui abbiamo già accennato, in cui è la realtà ad essere colorata, con un dominio di rosso e verde, mentre l'aldilà è rappresentato in un b&n pallido che mette in evidenza ancora di più la bellezza colorata del mondo. Ivi, p. 82. Sui film di Powell e Pressburger cfr. anche J. FINLER, *De Becky Sharp à Lola Montès. Comment la couleur vint au cinéma entre 1935 et 1955*, in *Dossier. La couleur...*, p. 130 e N. GHELLI, *Funzione estetica del colore nel film*, in "Bianco e Nero"..., p. 110.
- 119 Saranno i musical in seguito il terreno d'elezione del 'passaggio al sogno': i colori, funzionali a rendere la visione onirica, acquisiscono il massimo potere formativo. È il periodo dei film dalle tinte chiassose e sature di Minnelli e Donen, delle grandi coreografie, delle citazioni dalla pittura, dell'eccesso che conduce a due attitudini differenti: «l'accumulo dei colori, cui si fa conservare palesemente una qualità 'pittorica' [...] [e] più spesso [...] la rarefazione del numero dei colori e l'exasperazione di certe loro qualità (luminosità, saturazione, 'purezza'». J. AUMONT, *Introduction...*, pp. 184-185. Per Venzi questa è uno delle fasi in cui il cinema impiega più attivamente il colore, sfruttandone appieno le potenzialità, esibendolo come qualità pura, visibile e pensabile in sé. L. VENZI, *Il colore...*, pp. 11-15. Si veda anche l'interessante analisi che l'autore compie di *Funny Face* (Donen, 1957) in *ivi*, pp. 110-124.
- 120 P. DUBOIS, *Hybridations et métissage...*, p. 83.
- 121 Ivi, p. 85.
- 122 Per Dubois non si tratta ancora un colore-cinema, in quanto spesso il pittorico è contrapposto, in un altro rapporto dialettico, al cinematografico (che è legato al fotografico), secondo quella relazione fra pittura e fotografia nei loro rapporti con il reale e con la componente cromatica, cui abbiamo accennato in precedenza, in *ivi*, pp. 86-87.
- 123 Cfr. M.B. HARALOVICH, *All that Heaven Allows. Color, Narrative Space and Melodrama*, in *Color...*, pp. 145-153.
- 124 Ivi, p. 147.
- 125 Ivi, p. 150.
- 126 Aumont vede l'immaginario del colore dominato, nei commentatori, da un doppio paradigma: il primo oppone la magia della componente cromatica alla fedeltà ai colori naturali e il secondo confronta due ideali estetici, la policromia e il poco di colore valorizzato. Il "troppo colore" è associato spesso all'eccesso di espressività, al cattivo gusto, ed è considerato contrario della fedeltà alla natura, che è povera di colori, mentre la discrezione cromatica è più esatta, più mimetica. J. AUMONT, *Da les couleurs...*, p. 46.
- 127 Cfr. H. MÜNSTERBERG, *Film. Il cinema muto nel 1916*, Pratiche Editrice, Parma 1980 (ed. originale 1916. *The photoplay: A Psychological Study*, Appleton & Co., New York 1916).
- 128 Ivi, p. 39.
- 129 Ivi, p. 109.
- 130 Ivi, p. 113.
- 131 *Ibid.*
- 132 *Ibid.*
- 133 O. SILVESTRINI, *Rudolph Arnheim e il problema del colore*, in *Figure della modernità nel cinema italiano (1900-1940)*, a cura di R. De Berti, M. Locatelli, ETS, Pisa 2008, p. 251.
- 134 G. KRAISKI, *Introduzione*, in *I formalisti russi al cinema*, Garzanti, Milano 1971, p. 8.
- 135 *Ibid.*
- 136 J. TYNJANOV, *Le basi del cinema*, in *I formalisti russi...*, p. 56 (titolo originale *Ob osnovach kino*, pubbl. in *Poetica Kino*, Mosca 1927).
- 137 Ivi, p. 57.
- 138 *Ibid.*
- 139 Ivi, p. 60. D'altronde «il mondo visibile viene reso al cinema, non come tale, ma nelle sue correlazioni semantiche», e il cinema «è la ripianificazione semantica del mondo, spostamento del rapporto tra uomini e oggetti». Ivi, p. 61 e p. 64.
- 140 Ivi, p. 60.
- 141 *Ibid.*
- 142 Ivi, p. 62.
- 143 V. SKLOVSKIJ, *Le leggi del cinema*, in *I formalisti russi...*, p. 163 (titolo originale



O *Zakonach kino*, in "Russkij Sovremennik", 1, 1927).

144 *Ibid.*

145 V. SKLOVSKIJ, *Le leggi fondamentali dell'inquadratura cinematografica*, in *I formalisti russi...*, p. 170 (titolo originale *O Snovnye zakony kinokadra*, in *Ich Nastojascee*, Mosca 1927).

146 *Ibid.*

147 V. SKLOVSKIJ, *Cinque feuillets su Ejzenštejn*, in *I formalisti russi...*, p. 195 (titolo originale *5 Fil'otonov ob Ejzenštejn*, in *Gremburskij scet*, Leningrado 1928).

148 R. ARNHEIM, *Film come arte*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 178 (ed. originale *Film als Kunst*, Ernst Rowohlt, Berlin 1933).

149 Ivi, p. 175.

150 Ivi, p. 176.

151 Per Aumont il colore in Arnheim si situa a metà fra realismo ed irrealismo: «Il colore non è realista ma non è più reale: è il reale-sullo-schermo, e dunque partecipa, come il cinema tutto, di un nuovo modo di vedere il mondo, di uno specifico apprendistato percettivo». J. AUMONT, *La trace et sa couleur*, in "Cinémathèque", n. 2, novembre 1992, p. 7.

152 R. ARNHEIM, *Perché sono brutti i film a colori?*, in "Scenario", V, n. 3, marzo 1936, pp. 112-114 (ed. originale *Remarks on the colour film*, in "Sight and Sound", IV, n. 16, 1935-1936).

153 Ivi, p. 112.

154 *Ibid.*

155 Ivi, p. 113.

156 Cfr. O. SILVESTRINI, *Rudolph Arnheim...*, pp. 256-257.

157 Ivi, p. 257.

158 Ivi, p. 258.

159 Ivi, pp. 258-259. Arnheim pensa infatti che un cinema di questo tipo non esista, che tutti i film a colori realizzati finora non siano che esperimenti solo raramente riusciti. Fra le opere più interessanti egli considera *Becky Sharp* (Mamoulian 1935), in particolare per la sequenza del ballo, e *Ramona* (King 1936). Il più delle volte, tuttavia, i colori naturali risultano artificiosi e poco realistici. Caso diverso è invece il cinema di animazione, capace di esprimere realmente un sentimento poetico, perché non è necessario preoccuparsi del realismo e del distrarre lo spettatore.

160 È la linea che inizia con i film di Walt Disney dei primi anni '30 è proseguita, fra gli altri, dallo scenografo Robert E. Jones, il cui ultimo esponente è proprio Ejzenštejn. Cfr. J. AUMONT, *Introduction...*, pp. 209-210.

161 A. SAINATI, *Il cinema...*, p. 44.

162 *Ibid.*

163 Ivi, p. 53.

164 Ivi, p. 59.

165 Ivi, p. 58.

166 Su Balázs e in particolare sulla «stilizzazione della natura necessaria perché un film divenga arte», cfr. F. KESSLER, *La 'métaphore picturale': notes sur une esthétique du cinéma expressionniste*, in *Cinéma et peinture. Approches*, éd. R. Bellour, Presses Universitaires de France, Paris 1990, p. 90.

167 B. BALÁZS, *L'uomo invisibile*, Lindau, Torino 2008 (ed. originale *Der Sichtbare Mensch*, Berlin 1924).

168 Ivi, p. 157.

169 Ivi, p. 158.

170 A. SOMAINI, *Il mondo nel colorito di un temperamento. Cinema ed estetica delle atmosfere*, in "Fata morgana", I, n. 1, gennaio-aprile 2007, p. 55.

171 B. BALÁZS, *L'uomo invisibile...*, p. 249.

172 Ivi, p. 250.

173 *Ibid.*

174 *Ibid.*

175 Ivi, p. 257.

176 Cfr. B. BALÁZS, *Estetica del film*, Editori Riuniti, Roma 1975 (ed. originale *Der Geist des Films*, Kapp Verlag, Halle 1930) e B. BALÁZS, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino 1987 (ed. originale *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Globus Verlag, Wien 1952).

177 B. BALÁZS, *Estetica...*, p. 134.

178 B. BALÁZS, *Il film...*, p. 281.

179 *Ibid.*

180 *Ibid.*

181 *Ibid.*

182 *Ibid.* Sul tema si veda A. PETRUCCI, *Il colore nel cinema...*, p. 89.

183 F. PIEROTTI, *La seduzione...*, p. 180. Nella riflessione di Aumont la teoria



di Balázs è contrapposta a quella di Rohmer, come base di due estetiche paradigmatiche intorno al film: mentre Balázs vede la perfezione della riproduzione come una contro-utopia, e considera piatto il colore troppo vero, Rohmer ha fiducia nelle possibilità artistiche di una esatta riproduzione attraverso i colori. Egli, come il maestro Bazin, «crede nell'utopia di un cinema a colori pienamente realista», cfr. J. AUMONT, *La trace...*, p. 13. Rohmer, infatti, crede che il colore renda «la realtà degli oggetti ancora più precisa, più tangibile», anche laddove sembra stridere con il resto. Il film ci insegna a vedere un mondo che ha già in sé i colori. Cfr. E. ROHMER, *La lezione di un fiasco*, in *Il gusto della...*, p. 179 e E. ROHMER, *Dei gusti...*, pp. 119-123.

184 Alcuni teorici, la cui posizione non riguarda tanto i singoli elementi del film quanto il film in sé, rifiutano la possibilità che il cinema possa costituirsi come arte. Tra loro emblematica è la posizione di Cesare Brandi. Lo studioso italiano, in *Carmine o della pittura*, primo dei quattro dialoghi che costituiscono l'*Elicon*, considera il cinema incapace di raggiungere ciò che la vera arte richiede, la realtà pura della forma. Questa nuova forma espressiva, legata fin dalla sua nascita alla pittura, mostra con essa differenze sostanziali: mentre gli oggetti rappresentati e le modalità di rappresentazione sembrano le stesse (linee, luci, piani sono nell'uno come nell'altra), il fotogramma «mantiene in sé qualcosa che nella pittura non c'è mai [...] l'esistenza». Il cinematografo che vuole imitare i canoni di altre arti pecca di «estetismo di contaminazione, che accresce gli equivoci dell'essenza del cinematografo e non attribuisce nessuna dignità propria al cinema come arte». Il cinema è sempre una riproduzione di qualcosa che ha un'esistenza fisica e tale premessa è stata troppo a lungo trascurata facendolo confondere con la pittura o il teatro. Ogni elemento del film, la pellicola, l'obiettivo, la luce (il colore aggiungiamo noi) serve solo alla riproduzione, e la posizione di esistenza del film è un'esistenza mediata, in cui l'immagine si lega sempre a qualcosa di esistente, e quindi non è mai autonoma. Ciò che rimane al cinema è «la cruda indubitabile documentazione dell'esistente». In definitiva più che all'*astanza*, irriducibilità dell'opera e legame spezzato con l'oggetto della rappresentazione, che la rende unica, assieme nel mondo e fuori da esso, il cinema va riferito alla *fragranza*, alla semplice esistenza degli oggetti, da cui mai si possono separare le immagini. Cfr. C. BRANDI, *Carmine o della pittura*, Valsecchi, Firenze 1947, soprattutto alle pp. 169-170 e p. 182. Queste posizioni saranno in parte corrette in C. BRANDI, *Teoria generale*

della critica, Einaudi, Torino 1974, in cui il cinema è considerato un linguaggio proteiforme che può raggiungere l'astanza proprio per la presenza esasperata in lui della realtà. Cfr. anche M. CARBONE, *Cesare Brandi: teoria e esperienze dell'arte*, Jaca Book, Milano 2004; M. SBACCHI, *Cesare Brandi: schema e progetto*, in *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, a cura di L. Russo, Aesthetica Prepint, 19, dicembre 2006, pp. 149 e segg.; R. DE GAETANO, *Il cinema tra problema della forma e dinamica delle forze*, in *ivi*, pp. 157-165.

185 Natalie Kalmus nata nel 1882 a Houlton, nel Maine, ex-moglie del cofondatore della Technicolor, fu la prima *color consultant* dell'azienda americana. Per i compiti del *color consultant* cfr. R. NEUPERT, *Technicolor and Hollywood: exercising restraint*, in "Post Script", Fall 1990, p. 23 e S. STREET, *Colour Consciousness: Natalie Kalmus and Technicolor in Britain*, in "Screen", L, n. 2, 2009, p. 192.

186 La relazione fu letta in assenza della Kalmus da K. MacGowan e poi stampata pochi mesi dopo nel "Technical Bulletin" e nel "Journal of the Society of Motion Picture Engineers", S. HIGGINS, *Harnessing the Technicolor Rainbow: Color Design in the 1930s*, University of Texas Press, Austin 2007, p. 41. Noi facciamo riferimento alla recente ristampa, N. KALMUS, *Color Consciousness*, in *Color...*, pp. 24-29.

187 S. HIGGINS, *Harnessing...*, p. 41.

188 *Ivi*, pp. 42-47.

189 *Ivi*, p. 44.

190 *Ivi*, p. 45.

191 F. PIEROTTI, *La seduzione...*, p. 143.

192 Cfr. S. HIGGINS, *Harnessing...*, in particolare le pp. 46-47, pp. 74-75, p. 108 e p. 209.

193 L'opera ha un'immensa importanza storica e tecnica, la stessa per la componente cromatica che molti critici e teorici del cinema attribuiscono a *The Jazz Singer* (1927) per il sonoro. Fu girata completamente in studio e il direttore della fotografia Rennahan, assistito da vari consulenti e tecnici del colore, poté gestire al meglio le luci e gli effetti cromatici: esposti in tinte peculiari e selezionate, i colori sono legati al narrativo, eppure riescono a ritagliarsi un ruolo importante e autonomo. Il loro peso grafico li collega ai vari personaggi, che vengono quasi inglobati dalle tinte. Sul film cfr. fra gli altri S. HIGGINS, *Demonstrating Three-Strip Technicolor: Becky Sharp*, in *Color...*, pp. 155-159; F.F. BASTEN, *The Glorious Technicolor*.



The Movies' Magic Rainbow, A.S. Barnes & Co, Thomas Yoseloff, Cranbury, London 1980, pp. 51 e segg. e J. AUMONT, *La trace...*, p. 20. Sull'apporto del regista Mamoulian e dello scenografo Jones al film, cfr. S. HIGGINS, *Harnessing...*, pp. 48-75. Per le teorie degli stessi artisti coinvolti nel film. Cfr. R. MAMOULIAN, *Quelques problèmes liés à la réalisation de films en couleurs*, in "Positif" n. 307, 1986, pp. 53-55; R. MAMOULIAN, *Color and light in film*, in "Film Culture", n. 21, 1960, pp. 68-79, e Robert E. Jones, cit. in J.P. TELOTTE, *Minor hazards Disney...*, p. 30.

194 Higgins lo definisce appropriatamente «extrusive», in S. HIGGINS, *Harnessing...*, p. 73.

195 Ivi, p. 89.

196 Ivi, p. 98.

197 Esempio fondamentale di questa modalità di esposizione del colore è, negli anni '30, *The Trail of the Lonesome Pine* (Hathaway 1936). In un'opera dominata da colori neutri e colori a saturazione costante, sono le gradazioni dei toni a definire lo spazio, come l'illuminazione i personaggi. Il trattamento della componente cromatica si ibrida con lo stile classico, ma marca anche delle differenze: in particolare per il suo utilizzo nei panorami spettacolari delle montagne e nelle sottolineature, con una paletta più intensa, della relazione fra i due protagonisti. Ivi, p. 104 e F. PIEROTTI, *La seduzione...*, p. 151.

198 Tra le più interessanti annoveriamo *The Adventures of Robin Hood* (*Le avventure di Robin Hood*, Keighley, Curtiz 1938) e *Gone with the Wind* (*Via col vento*, Fleming 1939). Del primo si ricordano i costumi brillanti, dominati da colori cospicui e da accostamenti fra complementari (contro il *Restrained Mode*). L'immagine è stilizzata e non si insegue più un singolo effetto cromatico, ma si lavora a inserirlo fra gli altri elementi stilistici, creando dei contrasti e delle armonie più complesse rispetto a quelle teorizzate dalla Kalmus. Cfr. S. HIGGINS, *Harnessing...*, pp. 140 e segg. *Gone with the Wind* dà un contributo fondamentale all'integrazione degli effetti coloristici nello stile hollywoodiano classico, anche attraverso l'utilizzo di tecniche strettamente legate al b&n. Gli effetti classici dell'illuminazione monocroma sono esposti assieme a nuovi colori forti e intensi; il film, come altri del modo assertivo, oscilla fra sottomissione ed esposizione del colore. Il colore crea una nuova sintesi con la luce, il cui problema appare connesso con quello del design delle tinte stesse. Ivi, pp. 205-206. Per le idee sul colore di Selznick, produttore di *Gone with the Wind*, ivi pp. 174-176 e F. PIEROTTI, *La seduzione...*, p.

154.

199 Ivi, p. 201.

200 Cfr. D. ANDREW, *The post-war struggle for color*, in *Color...*, pp. 44-45.

201 Cfr. J. AUMONT, *La trace...*, p. 14.

202 Ivi, p. 18.

203 Cfr. il saggio del 1953 *Cinema «a rilievo» e soggettivazioni dell'immagine*, in C.L. RAGGHIANI, *Cinema...*, p. 117.

204 Ivi, p. 118.

205 Ivi, p. 119.

206 *Ibid.*

207 Questa teoria sarà ribadita in vari saggi successivi, *La televisione come fatto artistico e Cinema e libertà* in C.L. RAGGHIANI, *Cinema...*, *passim*.

208 Cfr. soprattutto S.M., EJZEN□ TEJN, *Il colore*, Marsilio, Venezia 1989. Per molti teorici o critici del cinema in realtà le teorie del colore di Ejzen□ tejn non sono così innovative: Deleuze sostiene, ed esempio, che il colorismo di Ejzen□ tejn non condusse mai a un'immagine colore, ma solo a un'immagine colorata, cfr. G. DELEUZE, *L'immagine...*, p. 141. Aumont invece ritiene che l'autonomia della componente cromatica sia relativa, perché da mettere «al servizio di una 'grande' forma filmica nella quale tutti gli elementi si rinforzano reciprocamente», cfr. J. AUMONT, *Introduction...*, p. 211. Sul tema cfr. anche P. DUBOIS, *Hybridations et métissage...*, p. 89.

209 Per Ejzen□ tejn è opinione corrente che «è buono quel film a colori in cui il colore non si fa notare». Cfr. S.M. EJZEN□ TEJN, *Il colore...*, p. 77.

210 J.L. LEUTRAT, *De la couleur-mouvement aux couleurs fantômes*, in *La couleur en cinéma...*, p. 26.

211 Cfr. P. MONTANI, *Introduzione*, in S.M. EJZEN□ TEJN, *Il colore...*

212 Cfr. S.M. EJZEN□ TEJN, *Il montaggio*, Marsilio, Venezia 1992, p. 25. Per Grande, il colore è «promosso a costante semiotica dell'operare artistico». L'opera acquista un ritmo e una musicalità attraverso l'associazione di vari elementi che vanno oltre la realtà del fenomeno. Il colore si fa musica ed emozione. Questo colore-musica fa nascere una gamma espressiva dai vari toni visivi. Non è impiegato in modo automatico né è un semplice eccedente espressivo senza legami con gli altri elementi dell'opera filmica, ma è parte della *gamma emozionale e ritmica*. Quest'ultima può connotare «sottotesti psicologici» legati alle 'componenti



naturali' e alla drammaturgia dell'opera. Suono e immagini naturali vanno scisse e poi ricomposte secondo una *intonazione emozionale*: i rapporti normali sono alterati, nasce la musica del colore in contrapposizione alla coloritura degli oggetti quotidiani. È proprio da tale alterazione che ha origine l'emozione estetica, garantita dalla capacità dell'arte di porsi fra oggetto fenomenico e soggetto, nelle sue relazioni con la sua cultura, le emozioni le idee. Così e solo così la componente cromatica sarà emancipata dai legami con la neutrale quotidianità e con la natura. Cfr. M. GRANDE, *Il cinema in profondità di campo*, a cura di R. De Gaetano, Bulzoni, Roma 2003, pp. 267-278.

213 Cfr. P. MONTANI, *Introduzione...*, pp. XIII-XV.

214 Cfr. S.M. EJZEN□ TEJN, *Il montaggio...*, pp. 161 e segg.

215 Montani lega il processo di formazione dell'immagine-colore, «interamente segnato dalle figure del rovesciamento e dell'ambivalenza» alla teoria dell'estasi e del pathos, caratteristica del pensiero di Ejzen□ tejn. P. MONTANI, *Introduzione*, in S.M. EJZEN□ TEJN, *Il colore...*, pp. XV-XVI.

216 S.M. EJZEN□ TEJN, *Il cinema...*, p. 89.

217 Cfr. L. VENZI, *Il colore...*, p. 84.

218 S.M. EJZEN□ TEJN, *Il cinema...*, pp. 79 e segg.

219 Ivi, p. 79.

220 *Ibid.* Tipico a questo proposito l'esempio ejzen□ tejniano della disgiunzione fra scricchiolio e stivale che scricchiola. Sulla risonanza colorica si veda un articolo interessante di Panella, per cui «la risonanza colorica apre la possibilità dell'esperienza del mondo delle cose colorate senza relegarle nella dimensione della pura tecnica cinematografica». Il colore è inteso da Ejzen□ tejn come mezzo di conoscenza ed è l'unico elemento capace di fondere immagine e suono. G. PANELLA, *Riflessioni su risonanza colorica e stile cinematografico*, in *Ondavideo. Il colore elettronico*, «I quaderni di Ondavideo», n. 3, 1987, pp. 18-20.

221 S.M. EJZEN□ TEJN, *Il cinema...*, p. 84.

222 *Ibid.* «Alla modulazione luminosa del flusso cromatico [...] è affidato il compito di narrazione emotivamente generalizzata e di espressione di un contenuto interno che incide direttamente sul piano tematico».

223 In Ejzen□ tejn «la drammaturgia del colore è pensata in termini di sdoppiamento del testo». P. MONTANI, *Introduzione...*, p. XVII.

224 In italiano *La congiura dei boiardi*, mentre il titolo originale è *Ivan Groznyj*;

il film, benché terminato nel 1946, uscì solo nel 1958, prima per problemi con la censura staliniana, poi per la sopravvenuta morte del regista. La sequenza nell'edizione in DVD del film va dal minuto 56 al 73, con un'appendice nei momenti finali dell'opera, al min. 83.

225 S.M. EJZEN□ TEJN, *Da una ricerca...*, pp. 30-44.

226 Queste fasi sono: 1) considerazione dei problemi del soggetto e dei vari oggetti, dai costumi agli arredi; 2) inventario dei colori dell'ambiente, in modo da ottenere una gamma cromatica iniziale; 3) inserimento dei motivi tematico-narrativi legati alla gamma cromatica e alla gerarchia delle immagini-colore (oro-rosso-nero); 4) messa a punto definitiva della gamma cromatica con l'aggiunta del celeste; 5) definizione dei motivi cromatici: i movimenti delle immagini-colore, nei vari oggetti, divengono dettagli significanti; 6) precisazione dei toni maggiori e minori e degli accordi di colore; 7) determinazione dei tratti del movimento generale dei colori e della struttura del contrappunto cromatico; 8) precisazione dei dettagli dell'orchestrazione dei colori e dei vari movimenti dei motivi del colore. Cfr. in particolare S.M. EJZEN□ TEJN, *Da una ricerca...*, pp. 30-44.

227 Cfr. P. MONTANI, *Introduzione...*, pp. XVI e segg.

228 Ivi, p. XVII.

229 S.M. EJZEN□ TEJN, *Da una ricerca...*, p. 40.

230 «Ejzen□ tejn ama la composizione, che non è mai geometrizzazione, ma mira sempre all'articolazione di senso». J. AUMONT, *Introduzione*, in S.M. EJZEN□ TEJN, *La natura...*, pp. XXV. E altrove: «La riflessione sul colore (di Ejzen□ tejn) è basata su una questione che molto lo preoccupava: come può l'immagine filmica essere nel contempo da vedere e da comprendere, [...], trasmettere un senso, [...], e una sensorialità». J. AUMONT, *L'occhio...*, p. 134.

231 F. PIEROTTI, *Dalle invenzioni ai film. Il cinema italiano alla prova del colore (1930-39)*, in *Svolte tecnologiche...*, p. 102.

232 Cfr. L. VENZI, *Il colore...*, p. 22.

233 In W. JOHNSON, *Coming in terms with color*, in *Color...*, p. 234.







MIMÌ QUILICI BUZZACCHI

A FERRARA TRA ARTE E CRITICA 1921-1942

di Raffaella Picello

Affrontare uno studio monografico sulla vicenda artistica di Mimì Quilici Buzzacchi¹ – in particolare, dopo le mostre allestite a Palazzo dei Diamanti e a Palazzo Massari rispettivamente nel 1972 e nel 1999 – acquisisce un senso se la si contestualizza in rapporto al tessuto socio-culturale della città che assistette al suo evolversi stilistico.

Il periodo è quello compreso tra il principiare degli anni Venti, segnato dal susseguirsi delle esposizioni ferraresi inaugurate per iniziativa della Società Promotrice di Belle Arti “Benvenuto Tisi” a partire dal 1920², e l’epilogo della avventura coloniale tripolina guidata da Italo Balbo, coincidente con gli anni conclusivi del

secondo conflitto mondiale. Ferrara comincia, seppure con ritmi rallentati, a risvegliarsi dal torpore accademico che l’ha avviluppata per tutto il secolo precedente, dopo essere tornata alla ribalta della scena artistica nazionale grazie alla ritrattistica di Giovanni Boldini e alla versione simbolico-onirica del divisionismo elaborata da Gaetano Previati.

Nel 1911 il Teatro Bonacossi ospita una delle prime serate futuriste alla quale presenziano Marinetti, Boccioni, Carrà, Lucini e Russolo; a distanza di qualche anno, Giorgio de Chirico e Carlo Carrà danno luogo – confrontandosi con il ferrarese Filippo de Pisis – alla corrente metafisica, mentre all’alba degli anni Venti il pittore Achille Funi avvia un duplice dialogo con la pittura dello stesso De Chirico e le pulsioni ‘neoclassiche’ insite al Novecento Italiano patrocinato da Margherita Sarfatti³. Proprio Funi esporta in città,





Mimì Quilici Buzzacchi, *Il canale in giallo*, 1925, Roma, collezione famiglia Quilici.

tra il 1934 e il 1938, il recupero sironiano della pittura murale⁴, non esente da rimandi archeologici di derivazione romana, negli affreschi raffiguranti il *Mito di Ferrara* nella Sala della Consulta del palazzo comunale.

Nel pieno fervore expansionista alimentato dal regime e concretizzatosi nel trasferimento in Libia di un gruppo di artisti ferraresi guidati dallo stesso Funi⁵, a cui si unirà temporaneamente

anche Mimì Quilici Buzzacchi, nel 1936 giunge poi a Ferrara in veste di collaboratore del “Corriere Padano” Carlo Belli, teorico dell’arte astratta. Malgrado l’*humus* critico cittadino del tempo si dimostri, a dispetto dell’entusiasmo mostrato da alcuni artisti ferraresi, sostanzialmente avverso o poco più che indifferente alle innovazioni strutturali e compositive introdotte dal futurismo, piuttosto frequenti sono le partecipazioni dei futuristi a mostre cittadine e i contatti allacciati con poeti, pittori e intellettuali ferraresi.

Basti ricordare la decorazione affidata a Tato di alcune sale della redazione del quotidiano “Corriere Padano”, fondato da Italo Balbo, la quale segnò una tappa di non poco conto nella storia delle arti figurative della prima metà del secolo a Ferrara.

I cataloghi e le cronache redatte dai contemporanei e, fin qui, gli studi incentrati sulla produzione artistica di questi decenni densi di nuove istanze, contaminazioni, ma anche persistenze radicate nella tradizione locale, recano menzione di numerose esponenti femminili, il cui percorso risulta assai frammentario e che la Biennale Donna del 1990⁶ ha soltanto parzialmente disvelato. Di fatto, ancora lacunosa e in attesa di approfondimento si presenta la storiografia pubblicata riguardo al contributo del contingente femminile attivo nel periodo di riferimento.



Accanto alla più studiata Adriana Bisi Fabbri, la quale però svolse larga parte della propria attività a Milano, sono soprattutto gli apporti di Mimì Quilici Buzzacchi e poi di Nives Comas Casati e Felicita Frai a contribuire al determinarsi della fisionomia delle arti a Ferrara al femminile. In particolare, la Quilici, pur perseguendo un percorso espressivo coerente nella sua evoluzione stilistica, recepisce e talora accoglie nelle proprie opere le suggestioni provenienti dalle diverse correnti che intersecano l'ambiente plurivalente ferrarese in cui ella opera. Ne scaturisce una sapiente codifica in strutture linguistiche mai attratte dalle secche di sterili riscritture e neppure subordinate a un ruolo ancillare nei confronti dei termini assunti a confronto, semmai innervate da un salutare estraniamento che ne autorizza un punto di vista indiscutibilmente privilegiato.

La vicenda biografica di Mimì Quilici Buzzacchi ha inizio nel 1903 a Medole, piccolissimo centro incastonato nel territorio mantovano da cui proviene quando, a partire dal 1920, la sua famiglia si trasferisce a Ferrara. L'apprendistato, avviato sotto la guida del pittore Edgardo Rossaro, prosegue su binari solitari alimentati dall'assiduo studio della storia dell'arte e in misura via via più preponderante dei contemporanei, rivolgendo attenzione anche alle personalità più innovatrici della pittura europea.

L'esordio ferrarese avviene proprio nel 1920 con la partecipazione alla *I Esposizione d'Arte Ferrarese*, alla quale presenzierà la commissione composta da Ugo Ojetti, Domenico Trentacoste ed Ettore Ferrari, giunta da Roma per l'acquisto di due opere di Arrigo Minerbi e Ugo Martelli da destinare alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Malgrado l'assenza di opere di Boldini e Funi, la manifestazione offre ai visitatori un'ampia ricognizione dell'arte locale, comprese parecchie opere fondamentali del catalogo di numerosi artisti anche prossimi al Futurismo, come le sculture di Roberto Melli e il *corpus* quasi completo delle opere di Aroldo Bonzagni. Appartengono a questa fase il dipinto *Paesaggio ferrarese* e un intero nucleo di emozioni paesaggistiche ispirate al territorio padano. Semplice e densa di intonazioni espressive appare la struttura compositiva delle prove iniziali; per contro, la produzione grafica risalente al 1923, contraddistinta, come nota Ada Fiorillo⁷, dall'impiego della matita litografica dal tratto pieno e oleoso, denota l'affiorare di una suggestione metafisica facilitata dalla saldatura con la natura insita alla "città del silenzio". Ma già a decorrere da talune vedute dedicate a Cesenatico, con le quiete paranze ormeggiate, il registro compositivo e strutturale acquisisce maggiore complessità e saldezza. Alla sospensione metafisica si affianca ora sulle tele della Buzzacchi una sintassi declinata secondo presupposti di partecipato lirismo e rigore di impianto.



È a partire dalla *Mostra d'Arte Ferrarese-Emiliana* del 1925, ove espone tra le altre *Interno di Casa Ariosto* e una veduta di *S. Benedetto*, che Mimì inizia a rappresentare una presenza costante alle principali esposizioni ferraresi nella duplice veste di pittrice e autrice di opere grafiche e incisioni. Si colloca in questo periodo un dipinto essenziale come *Il canale in giallo*.

La composizione, raffigurante un gruppo di imbarcazioni ormeggiate e, pertanto, una situazione statica, appare scandita dalle vele variopinte dei natanti. La selezione cromatica impostata su colori caldi e accesi interviene a movimentare con serena allegria l'atmosfera di meridiano riposo, anche in forza delle pennellate dense d'impasto che rimandano a precedenti *fauves*, chiamati in causa dal titolo stesso.

Eppure, è lecito ritenere che il modello di partenza sia da ricercare nelle *Fiamme nel Mediterraneo* (1914) di Aroldo Bonzagni, ancora impregnate di divisionismo crepuscolare, ma già partecipi del clima boccioniano dei primi manifesti che la pittrice aveva avuto modo di ammirare in reiterate occasioni, anche anteriormente alla mostra del 1920. L'orchestrazione della veduta pare sul punto di riorganizzarsi attraverso un processo di geometrizzazione, più evidente nel quasi coevo *Vele in canale*, eseguito nel luglio dello stesso anno. Singolare appare, inoltre, la prossimità della tavola



Mimì Quilici Buzzacchi, *Autoritratto*, 1926, Roma, collezione famiglia Quilici.

al dipinto *Vele romagnole*, datato 1928, del futurista imolese Mario Guido Dal Monte, il quale avrebbe scelto proprio Ferrara per allestire la sua 40^a mostra personale nel 1931. Restano ancora da convalidare eventuali occasioni di confronto tra i due artisti anteriori al 1928, tuttavia opere della Buzzacchi circoleranno in Romagna contestualmente alla collaborazione avviata con la rivista "La Piè" nel biennio 1927-'28.

Maggiormente attirata dalle opportunità di modulazione cromatica, disciplinata da uno spirito di sintesi ed equilibrio compositivo offerto da paesaggi e vedute, di quanto non lo fosse dai ribaltamenti prospettici e dalla frantumazione dinamica dei piani propugnata dall'avanguardia marinettiana, la Quilici espone sovente accanto ai giovani assetati di novità.

La critica la include tra gli artisti emergenti più promettenti e Filippo De Pisis le dedica un articolo pubblicato sul "Corriere Padano" nel quale mette in luce la genuinità di ispirazione e la facilità d'esecuzione della coeva produzione della pittrice personalizzate da un raffinato senso del colore:

[...] Il carattere più vero del temperamento genuino del resto è la spontaneità e Mimì Buzzacchi dipinge come sorride e come si muove senza alcuno sforzo voglio dire, ed è per di più autodidatta [...] Le assicelle dipinte dalla nostra giovane artista non sono ancora pittura ma pur nella loro semplicità denotano un senso fine del colore e una felice interpretazione delle masse, luci ed ombre facilmente sfruttate in forme scheletriche a produrre effetti decorativi. Si tratta infatti, quasi sempre, di pittura a tre o quattro colori spalmati entro colori precisi⁸.

A tale propensione si aggiunge, nella produzione dell'anno seguente, la riflessione sulla proposta novecentista, ormai tuttavia

ufficialmente giunta a conclusione, di Margherita Sarfatti, della quale segue la conferenza tenuta presso il Teatro Ristori di Ferrara nel gennaio dell'anno successivo.

Lo dimostra l'*Autoritratto* coevo al nucleo di opere presentate dalla Buzzacchi alla Mostra Regionale d'Arte promossa dalla Società Promotrice di Belle Arti "Benvenuto Tisi" e allestita al Castello Estense nell'autunno del 1926⁹. L'artista si ritrae a mezzo busto vista di tre quarti, affiancata nella porzione destra dal telaio del cavalletto visto dal retro, mentre nessun'altra indicazione oggettuale interviene ad aggiungere ulteriori indicazioni spazio-temporali.

Com'è noto, oltre a Giorgio De Chirico, artefice della pittura metafisica nel capoluogo emiliano, a Ferrara la corrente novecentista poteva trovare un utile termine di confronto nella pittura di Achille Funi, puntualmente divulgata sulla stampa periodica o esposta alle mostre indette dapprima dalla "Benvenuto Tisi" e, in seguito, dal Sindacato Fascista delle Belle Arti.

Nella fattispecie, nel 1924 Funi consegnava l'*Autoritratto* del Museo Cantonale d'Arte di Lugano, perfettamente in linea con i postulati novecentisti coevi, allusivi al ritorno al mestiere qui veicolati dal torso marmoreo riconducibile a prototipi classici richiamato, sul lato opposto, dal plinto di colonna, nonché dalla matita esibita nella mano sinistra a sottolineare la preponderanza del disegno





Mimì Quilici Buzzacchi,
Il Decennale dell'Armata Azzurra, 1933, disperso.

nella concezione dell'opera. Con ciò Funi evidenziava il rinnovato interesse per il “mestiere”, recuperato attraverso modalità affini a quelle in auge nelle botteghe medievali, che in altri esempi coevi si esplicita visualizzando nei dipinti la tavolozza, il pennello, la matita, la squadra, o la statua antica su cui l'artista si esercita.

Le rinnovate istanze della consapevolezza tecnica, dell'abilità artigianale, conseguita anche mediante la pratica della copia, per gli esponenti di Novecento assume la valenza di opposizione poetica all'esaltazione dell'espressività individuale tragiurata dalle avanguardie.

Di certo, la Buzzacchi respira questo clima di tensione classicista attraverso i canali già citati oltre che tramite l'esperienza presso l'*atelier* del pittore romano Carlo Socrate, rappresentante con Riccardo Francalancia, Antonio Donghi, Ferruccio Ferrazzi e Francesco Trombadori della “prima scuola romana” improntata alla ricerca di un corrispettivo pittorico denso di suggestioni emotive da contrapporre alla restituzione mimetica del reale.

La giovane pittrice pare qui voler consegnare una dichiarazione di poetica, riallacciandosi al paradigma rappresentativo degli autoritratti funiani, di cui riprende lo sguardo consapevole fisso negli occhi dello spettatore che racchiude la consapevolezza dell'importanza del proprio lavoro pur senza emulare l'autoproclamazione di superiorità intellettuale che affiora in Funi e dilaga in De Chirico. La padronanza tecnica rivela, da parte dell'artista, una rinnovata attenzione per la definizione lineare delle superfici e la volontà di sfrondare classicisticamente la visione da forme superflue, pur nella densità dell'impasto pittorico abbastanza estranea alle formulazioni di levigato nitore caratteristiche della ritrattistica funiana dei primi anni Venti.

Presto, pur se è l'unica rappresentante assieme ad Amedeo Angilella dei giovani ferraresi alla *Mostra Regionale d'Arte*, allestita al Castello Estense nel 1926¹⁰, la *Mostra d'Arte Ferrarese* organizzata in



concomitanza con la Settimana Ferrarese del 1928¹¹ le consentirà di affiancare Adriana Bisi Fabbri, Bonzagni, Funi, Severo Pozzati e Tato Sansoni, col quale ha dimestichezza almeno dal 1927 per via della decorazione della sede del “Corriere Padano” di cui anch’ella diviene collaboratrice. In occasione del trasferimento della redazione nella nuova sede di viale Cavour, il futurista bolognese, non solo aveva provveduto a decorare il salone della redazione, ma vi aveva allestito una mostra personale. Ad applaudirlo erano giunti, assieme a Filippo Tommaso Marinetti, i futuristi Caviglioni, Albert e Mario Guido del Monte.

Anche l’assiduità del marito, il giornalista direttore del “Corriere Padano” Nello Quilici, con Marinetti, più volte presente in città, lascerà un ricordo indelebile nella memoria di Mimì, partecipe del dolore di Benedetta Cappa all’indomani della dipartita del capofila futurista¹².

A partire dal 1927 l’attività incisoria di Mimì Buzzacchi viene parzialmente assorbita dal portfolio di xilografie *Dove si dice qualcosa di Ferrara*, a cui fa seguito una seconda serie recante il medesimo titolo realizzata l’anno successivo.

Alla città di adozione sono altresì ispirate le incisioni, fornite sempre dal 1928 e destinate alla rivista “Il Diamante”, tribuna di divulgazione e critica delle iniziative culturali, letterarie e artistiche ferraresi sotto

il controllo del Sindacato Fascista Artisti e Professionisti diretta da Guido Angelo Facchini.

Se la produzione grafica coeva induce a rilevare nei disegni il passaggio da una sintassi tesa a conferire, come nota Ada P. Fiorillo¹³, evidenza volumetrica alle testimonianze architettoniche della città antica, a una modulazione del segno grafico via via più insistentemente lineare e risolta sul piano nel perseguire una personale cifra di sintesi emotiva, la *Chiesa di San Benedetto* si pone ancora quale *trait d’union* tra entrambe le ricerche.

Con particolare intensità in questo torno d’anni Mimì si pone quale animatrice del *milieu* artistico e culturale ferrarese, che annovera in prima istanza gli artisti che frequentano il cenacolo avviato dal futuro marito, il giornalista Nello Quilici sposato nel 1929, tra cui Achille Funi, Galileo Cattabriga e Corrado Padovani, frequentazione che le confermerà l’assunto del recupero della tradizione in chiave moderna propugnati da Margherita Sarfatti. I lavori di questo periodo si caratterizzano per i rimandi a un primitivismo di sapore giottesco, cui la solennità del taglio conferisce un velo di sospensione metafisica.

Per la redazione del “Corriere Padano”, sempre dal 1929, l’artista diviene responsabile della “Pagina dell’arte”, firmando recensioni e coordinando critici di grande calibro, tra i quali Corrado





Il Castello Estense, 1933, copertina della “Rivista di Ferrara”, I, n. 1, gennaio 1933. Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea.

Padovani, il pittore futurista Italo Cinti e Carlo Belli, autore di *Kn*, caposaldo teorico dell’astrattismo italiano.

In occasione della *III Mostra d’Arte Moderna* del 1933, evento incluso nelle celebrazioni del Centenario Ariostesco, nelle sale di palazzo S. Anna sono ospitate anche la *Mostra retrospettiva d’arte emiliana*, in omaggio a Giovanni Muzzioli, Gaetano Chierici, Alberto Pisa, Giuseppe Mentessi, Aroldo Bonzagni e Ugo Martelli e la *Mostra d’Arte Moderna*. L’allestimento era stato ideato da Giorgio Gandini, il quale aveva ripartito la seconda sala mediante tramezze, fatto dipingere di color avorio le pareti così da interrompere la monotonia del rosso intenso degli stipiti e organizzato l’illuminazione dall’alto degli ambienti. A Funi e a De Pisis sono dedicate due personali a dimostrazione del riconoscimento della preminenza dei due artisti ferraresi nel rinnovamento e nella spovincializzazione della pittura ferrarese e italiana.

Non ci dilungheremo sul nutrito elenco degli artisti invitati a esporre, per puntualizzare invece la presenza, tra gli altri, del dipinto *Il decennale dell’Armata Azzurra* di Mimì Quilici, composizione di impianto complesso in cui sono raffigurati Mussolini e Balbo e il ritorno in città delle opere futuriste di Tato a sei anni dalla decorazione del “Corriere Padano”: *Marina piccola di Capri*, *La Coppa Schneider*, *Derapata*, *Dinamismo aereo*, *La Madonna di San Luca* e *Fare la foglia*.



Nel *Decennale*, opera ora non più rintracciabile, ma pubblicata su la “Rivista” da Corrado Padovani qualche mese più avanti a corredo del suo dettagliato *excursus* sulla rassegna¹⁴, la pittrice rende un palese tributo ai cerimoniali ideologici del regime. In posizione elevata sul lato destro del dipinto, le figure incombenti di Mussolini e Balbo in uniforme salutano la marcia rigorosamente ordinata, che procede lungo un ampio viale al cospetto di una folla festante e numerosissima. Sullo sfondo sono riconoscibili, tra gli altri, la cupola della basilica di San Pietro e il complesso monumentale del Vittoriano, verso il quale si dirige la parata. La parte sinistra del quadro, invece, è sinistramente dominata da un imponente edificio di età imperiale dalla configurazione talora spigolosa, talora squadrata evocatrice di edifici novecentisti. Così come l'intera raffigurazione appare scandita da un ordine geometrico, metafora della saldezza (e anche dell'autoritarismo) del regime, il tono della composizione è maestoso e nel contempo immobile, quasi raggelato, essenziale nel veicolare la solennità monumentale della coeva pittura murale interprete della civiltà fascista.

Pur essendo inserita nell'*entourage* intellettuale cittadino facente capo alla personalità di Balbo, fortemente orientato in questi e negli anni a venire verso una produzione figurativa informata alla retorica esaltatrice dei capisaldi del PNF, va pur notato come nel catalogo

della pittrice il soggetto encomiastico rappresenti una deviazione momentanea, quasi sempre risolta con intimo trasporto così da volgerlo in saggio poetico.

Quasi immediato è il riverberarsi di tale esperienza nell'attività grafica: a documentare questa fase sono le copertine realizzate per la “Rivista di Ferrara”, diretta da Nello Quilici con il contributo di Giuseppe Ravegnani, Mario Calura, Corrado Padovani, Gualtiero Medri, Giovanni Titta Rosa e degli interventi di Ugo Ojetti e Vittorio Cini, tra gli altri.

A partire dal gennaio del 1933 fino al dicembre del 1935 la “Rivista di Ferrara”, periodico di divulgazione culturale dalla forte connotazione politica in quanto emanazione del gruppo dirigente fascista, orienta il gusto e consacra le iniziative portatrici di lustro avvicendatesi nel panorama ferrarese. Organo ufficiale del Comune, la pubblicazione privilegia contenuti di argomento storico, culturale e artistico, conferendo particolare risalto alle iniziative politiche del partito, dalle gesta aviatorie di Balbo alle vittorie sportive degli atleti ferraresi o, ancora, a tradizioni radicate nella storia locale come il Palio di San Giorgio o estemporanee come l'Ottava d'Oro e il Centenario della Cattedrale. Un ruolo di primo piano è riservato alle manifestazioni artistiche patrocinate dal Sindacato Fascista di Belle Arti, quali la *Mostra del Rinascimento ferrarese* del 1933 e la connessa



Mostra Regionale d'Arte Moderna, e così pure alla partecipazione a esposizioni prestigiose come biennali, triennali e quadriennali o al conseguimento di riconoscimenti da parte degli artisti ferraresi più celebri o inquadrati.

Come per le edizioni de “Il Diamante”, organo ufficiale del Comitato Professionisti e Artisti, edito nel triennio 1928-1930, alla Quilici vengono commissionate le xilografie a colori destinate alle copertine della rivista. Sul piano formale, è possibile distinguere un primo momento, situabile tra il gennaio e il novembre del 1933 con un ulteriore episodio nel luglio del 1934, in cui la pittrice si confronta con stilemi e impianti compositivi ispirati dall'avanguardia futurista. Qui l'artista mette in gioco audaci sintesi di scorci urbani colti da una prospettiva aerea, pervase da dinamismo pluridirezionale, oppure convoglianti formulazioni mutuate dalla lezione di Depero e di Tato Sansoni.

Così, nel recuperare il colore antinaturalistico e la solida imponenza della Torre della Vittoria nel manifesto della Settimana ferrarese realizzato da Mario Capuzzo per l'inaugurazione del 1928, nella copertina del gennaio 1933 la Quilici trasforma il Castello Estense, simbolo assoluto della Ferrara rinascimentale nella sintetica icona della città moderna eletta a luogo permeabile alle sollecitazioni delle tendenze più innovative. Il colore acceso del Castello del tutto simile

alle tinte usate nei cartelloni pubblicitari da Fortunato Depero in contrasto con il bianco delle balaustre, la compattezza geometrica delle torri e degli avancorpi, che giganteggiano grazie alla veduta da sotto in su coinvolgendo l'osservatore, sono indizi di un vitale linguaggio grafico innegabilmente aggiornato sull'avanguardia italiana. I pochi elementi descrittivi e l'estrema sintesi plastica si uniscono alla qualità architettonica dei caratteri tipografici dispiegando un'immagine di impatto immediato sullo spettatore.

Altrove, intuendo la modernità della residenza progettata da Biagio Rossetti verso il decennio conclusivo del Quattrocento, tale da renderla paragonabile a un'immensa scultura per l'aggetto delle circa 12.000 bugne di foggia piramidale e la loro capacità di catturare la luce rivestendosi di spettacolari effetti chiaroscurali, Mimì Quilici Buzzacchi ne sfrutta al massimo grado in questa incisione l'intelaiatura geometrica. L'autrice ne estrapola uno dei dettagli maggiormente significativi, quello dello spigolo rivolto verso il quadrivio degli Angeli – ove l'omonimo rettilo interseca l'antico viale dei Prioni – enfatizzato dalla balconata d'angolo sorretta dalla parasta ornata a candelabre, caratteristica della poetica rossettiana. Il tutto è però spogliato di ogni sovrastruttura decorativa e passato al vaglio di una visione quasi ingegneristica nella quale a prevalere sono i requisiti di linearità, solidità tridimensionale e verticalità,



qualificando l'incisione come il saggio più prossimo alle tendenze astratte emergenti in Europa. Dal 1 luglio al 12 agosto del 1933 Italo Balbo guida la trasvolata di 25 idrovolanti S.55X decollati da Orbetello e diretti verso il Canada con destinazione finale negli Stati Uniti. In contemporanea con la partenza della squadriglia, Nello Quilici dedica l'articolo di apertura dell'edizione di luglio al Maresciallo dell'aria di cui Mimì illustra la copertina. Un idrovolante, delineato con tratti stilizzati e geometrici, di sapore *art déco* campeggia stagliandosi contro lo sfondo nero evocatore del cielo notturno nell'atto di sorvolare una distesa marina suggerita dalla superficie semicircolare di colore turchese. La forma emisferica viene riecheggiata sia dalle rigorose bianche di diverso spessore poste in sequenza decrescente che la circondano, sia dai fasci luminosi emessi dal velivolo e diretti verso l'alto.

Di nuovo alle prese con la tematica aerea, nella copertina del luglio 1934 la pittrice trova ora spunti di allegra vitalità inventiva intonati



Palazzo dei Diamanti, 1933, copertina della "Rivista di Ferrara", n. 4, aprile 1933, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea.

a prototipi futuristi. Mimì sembra, difatti, attingere ancora una volta all'immediatezza giocosa di Depero e dissemina la sua squadriglia aerea, schematizzata fino a rassomigliare a giocattoli plastificati, in un cielo evocato da un intenso colore blu avio. I velivoli seguono percorsi pluridirezionali, attirando l'osservatore in un vortice di prospettive multiple dinamizzate – come mai prima d'ora nella Quilici – dai vettori segnaletici dell'aerostato convertiti in formidabili linee-forza.

Rispetto alle copertine eseguite durante il 1933, e alle incisioni di sapore più antico consegnate per le uscite del 1934, si delinea invece nella serie prodotta nel 1935 – con convergenze più o meno evidenti – la volontà di misurarsi con taluni fondamenti linguistici di ascendenza metafisica. Troppo giovane per aver seguito nella sua genesi la pittura metafisica all'epoca del soggiorno ferrarese di Carrà e De Chirico tra il 1916 e il 1917, Mimì Quilici ripercorre le vie della sua città e alcuni scorci



propizi del territorio, ove l'estraniamento che pervade le piazze dechirichiane evoca il *genius loci* della "città del silenzio".

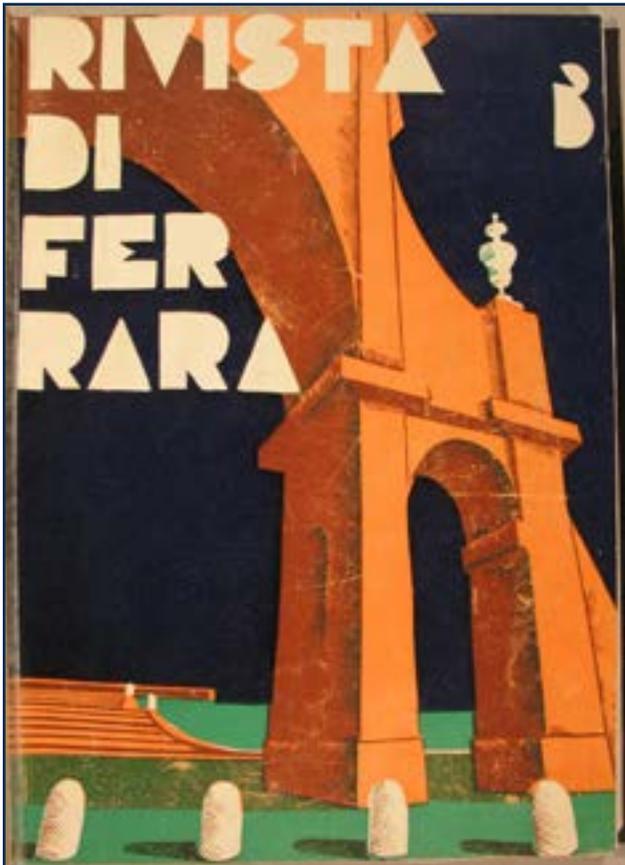
Non si dispone di evidenze documentarie attestanti una frequentazione con il "pictor classicus", anche mediata dai rapporti con Achille Funi o De Pisis, tuttavia è indubbio il ricorrere di una riflessione sulla produzione metafisica che si estende oltre i riscontri palmari delle vedute urbane riprodotte in questa sede. Ad essa vanno ricondotti gli espedienti compositivi che ritraggono alcune emergenze monumentali ferraresi ricreate dalla Quilici: in primo luogo, la spaesante spazialità deserta che serve ad amplificare l'incombere dei brani architettonici, come avviene nell'incisione con *San Domenico* e ne *La Prospettiva della Giovecca*, la cui inquadratura oltremodo ravvicinata ne accresce il giganteggiare.

Si assiste all'elaborazione di uno spazio di taglio scenico-architettonico, geometricamente ripartito, fondato su precisi assunti prospettici, i quali però talora risultano instabili e portati al paradosso, talora suscitano l'impressione di doversi ribaltare verso lo spettatore, oppure rivelano una tensione irrisolta. Marginale appare, invece, il gioco delle ombre portate delle piazze dechirichiane, compensato nella Quilici da una imprevista sovraesposizione luministica tale da rievocare il fulgore della luce artificiale e dalla scelta dei neri, dei verdi e degli azzurri – questi ultimi virati su toni algidi e anonimi

– riservati agli sfondi. Così la dimensione temporale è interrotta, l'azione è sospesa in una congiuntura tra passato e presente, che per la Ferrara dei Trenta significa il rimando alle glorie rinascimentali. Insieme a Corrado Padovani – egli pure attento osservatore degli sviluppi del futurismo e di concerto con il quale e con Gandini e Gaetano Sgarbi la pittrice dà vita al Gruppo Padano – Mimì Quilici è invitata alla *IV Mostra Sindacale* della Benvenuto Tisi al Palazzo della Borsa e, più avanti alla *Mostra di Artisti Ferraresi* nell'ambito della V Settimana Cesenate del 1937. A caratterizzare la produzione di buona parte del decennio è una duplice propensione per gli esiti piacevolmente narrativi del gusto neoaccademico verificato presso l'atelier dell'artista romano Carlo Socrate – peraltro non insensibile al neoclassicismo aulico di De Carolis –, e per il clima di purismo arcaizzante novecentista.

Nel triennio compreso tra il 1934 e il 1937 Achille Funi affronta la decorazione della Sala della Consulta su incarico del Municipio di Ferrara, destinata a concretizzarsi in un ciclo di affreschi definito dal loro stesso artefice *Mito di Ferrara*. Cofirmatario del *Manifesto della pittura murale* concepito da Mario Sironi nel 1933, Funi è reduce dalle esperienze compiute in tale ambito alla Triennale di Milano e alla Mostra della Rivoluzione Fascista. Amico intimo di Nello e Mimì, l'artista era in quel periodo frequentatore assiduo del Villino Quilici





La Prospettiva di Via Giovecca, 1933, copertina della "Rivista di Ferrara", n. 3, marzo 1933, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteana.

di viale Cavour, all'interno del quale ricava uno studio dove conserva diversi cartoni preparatori delle sue pitture murali. In città è più che mai vivo il clima di esaltazione del passato estense precorritore dei fasti presenti raggiunti grazie all'azione del regime fascista, giunto all'apice con le manifestazioni del Centenario Ariostesco durante

l'anno appena trascorso. Dunque, mentre Italo Balbo, principale fautore del progetto di ripristino delle glorie passate cittadine, si accinge a partire alla volta della Libia, Funi avvia la lungimirante impresa pittorica intesa quale ideale coronamento

della recente opera di mitizzazione della storia di Ferrara. Ecco allora affiorare dalle pareti della Sala i corpi statuari delle divinità classiche Mercurio, Apollo, Ercole e Marte, seguite dalla leggenda di San Giorgio e il drago. Al piano encomiastico sotteso agli affreschi è indissolubilmente legata la trasposizione degli episodi salienti tratti dai poemi epici dell'Ariosto e del Tasso, entrambi pervasi da tributi dinastici alla Signoria degli Este e rimandi alla realtà contemporanea. Il volo di Astolfo sull'Ippogrifo era stato al centro della conferenza di Balbo in occasione dell'Ottava d'Oro e ne richiamava la vocazione aviatoria; i crociati guidati da Goffredo di Buglione citati dalla *Gerusalemme Liberata* recano i ritratti di Nello Quilici, Alberto Boari e altri esponenti del gruppo dirigente cittadino, tra i quali Corrado Padovani e l'ingegnere Girolamo Savonuzzi.

Dimostrando un'inusitata preveggenza, già nel 1933 la Quilici aveva commentato recensendo la partecipazione di Funi alla *III Mostra Sindacale*: «Nei motivi leggendari della storia ferrarese Funi sa di ritrovare i soggetti da lui preferiti e già s'appassiona e vede rivivere in toni verdazzurri quelle leggende che da Fetonte sulle rive del Po, arriveranno ai moderni angeli d'acciaio sorvolatori dell'Oceano»¹⁵. La lezione consegnata agli artisti ferraresi da questa impresa decorativa, in cui i rimandi ai capolavori dei maestri

dell'officina ferrarese vengono innestati su riferimenti metafisici, risiede soprattutto nella ricerca del giusto anello di congiunzione fra tradizione figurativa e innovazione contemporanea, di cui peraltro si era fatta portavoce Margherita Sarfatti nel decennio precedente. La presenza dell'artista a esposizioni di caratura nazionale e internazionale è ora incalzante: dal 1928 è impegnata alla Biennale veneziana; a partire dal 1931 è invitata ad esporre alla Quadriennale di Roma; nel 1935 viene selezionata per l'*Esposizione Internazionale* di Bruxelles e, due anni più tardi, consegue la medaglia d'oro all'*Esposizione Internazionale* di Parigi. In questo torno d'anni Mimì attende a una serie di vedute panoramiche contrassegnate da un impulso emotivo pronto a intensificare la contemplazione lucida e sintetica dell'oggetto della visione. Vi si annoverano il *San Giorgio* del 1932, santo patrono della città e dal rinascimento assunto a simbolo del risanamento delle distese palustri, dominatore della vasta piazza sulla quale aleggia un'aura dechirichiana.

Un radicale azzeramento delle coordinate temporali pervade la più tarda xilografia *Leggenda ferrarese* del 1943, sorta di saggio di tagliente archeologismo architettonico di sapore ancora metafisico, su cui incombe un cielo plumbeo carico di presagi. La veemenza declamatoria del personaggio, esponente di spicco della Libera Università – tempio degli studi corporativi –, emerge nel *Ritratto*

dell'avvocato *Massimo Fovel* (1935) di proprietà delle Gallerie di Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara, resa drammatica dalla secchezza dell'incarnato dell'effigiato, i cui precedenti si rintracciano facilmente nelle figure quattrocentesche come scolpite nel bronzo del Tura e di de' Roberti. L'interno di aula giudiziaria che funge da sfondo, risente nell'austera e sfalsata geometria dell'impianto della frantumazione di piani compenetrati propria al cubismo nella fase analitica.

Nel frattempo, il governatore della Libia e sodale dei Quilici Italo Balbo convoca a Tripoli una schiera di artisti ferraresi allo scopo di conferire un volto neorinascimentale in soluzione di continuità con quello del capoluogo estense alla città, ai villaggi e ai monumenti di nuova costruzione: i pittori Achille Funi, Nives Comas Casati, Tato, Corrado Padovani, Galileo Cattabriga, Felicita Frai, Eraldo Mori, gli ingegneri Giorgio Gandini e Giulio Gatti Casazza, gli scultori Enzo Nenci e Guglielmo Ottavi. In Libia la Quilici, dove si è recata nel 1938 su indicazione di Funi, affresca la cappella delle SS. Felicita e Perpetua nella chiesa del Villaggio Corradini. Non sussistono della decorazione della chiesa se non una esigua documentazione fotografica del cantiere di lavoro e uno studio preparatorio, ora conservato presso la *Wolfsoniana* di Genova.





L'aeroporto di Ferrara, 1934, copertina della "Rivista di Ferrara", n. 7, luglio 1934, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteia.

L'iconografia dello studio preparatorio si caratterizza per l'impaginatura fortemente teatrale della scena sacra, come se essa si svolgesse su un proscenio. La composizione è simmetricamente imperniata sul gruppo centrale delle due sante verso le quali

sono rivolti due gruppi di figure laterali; ai margini fungono rispettivamente da quinte, sulla destra, le vestigia del colonnato di un edificio classico e, a sinistra, la fiancata di un edificio marmoreo e una struttura ad arco in terracotta. I rimandi alla romanità classica sono rafforzati dalle tuniche dei vessilliferi raffigurati a sinistra – evidente citazione in chiave "archeologica" dei vessilliferi della parete nord del Salone dei Mesi di Schifanoia – e dal gruppo di destra tra cui spicca il personaggio togato colto nell'atto di effettuare il saluto romano. L'affresco partecipa del fervore sorto attorno al ripristino della decorazione parietale all'indomani della pubblicazione del *Manifesto della pittura murale*, lanciato da Mario Sironi e sottoscritto nel 1933 proprio da Funi, assieme a Carrà e Massimo Campigli, e apparso sotto forma di articolo firmato da Sironi in una prima formulazione sul "Corriere Padano" nel maggio del 1932.

Del pari, Mimì Quilici sembra avere recepito il messaggio reso tangibile nella produzione murale funiana, inoltrandosi nello «studio ampio, energico della forma»¹⁶. Ad esso concorre poi l'interesse per l'arte romana, alla quale si riallaccia lo schema compositivo contenente figure o scene inserite in scenari prospettici, come in questo caso, sulla scorta della decorazione parietale del "secondo stile" pompeiano. In parallelo alla traduzione di modelli e testi latini in molteplici opere, la pittrice può seguire il dibattito

culturale in auge a Ferrara, come nei centri più attivi della penisola, riguardo al legame intercorrente tra arte fascista e romanità, di cui si fa portavoce il pittore e critico Corrado Padovani sulle pagine del “Corriere Padano”:

Nelle arti plastiche, il fascino della romanità, la sua giovinezza eterna sta nel rendere armonioso, nel vestire di robuste grazie tutto quello che tocca. Vincitrice o saccheggiata Roma finisce col passare su tutte le civiltà, a dispetto del verso di Orazio, assimilandone l'arte, mescolandola alle forme antecedenti, senza rinunciare al suo passato, ne fa rifiorire le bellezze senza spezzature, senza discordanze, sempre attuale e sempre rinnovantesi. Con atto volontario imprime il suo suggello nella materia informe, le infonde la sua ricchezza di vita; la sua complessa armonia si origina da un succedersi di contraddizioni, dal perpetuarsi di distinti e di opposti [...]. Quella voce stava già nel cuore del Duce. Tra le rudi fatiche della ricostruzione aveva sentito fin da principio quel palpito sereno e fecondo che l'anima del nostro popolo ha espresso nelle tre arti, aveva riconosciuto nella nostra millenaria civiltà e l'arte formano un tutto indivisibile¹⁷.

Evidentemente l'artista raccoglie – se non altro in virtù dell'appartenenza a un *entourage* caratterizzato dalla vocazione dei suoi dirigenti – tali indicazioni propagandistiche, culminanti nel saluto romano del console rivolto all'osservatore nel presente

bozzetto, senza tuttavia cedere alle piaggerie della retorica di regime, ma volgendole in pretesto per progredire in un percorso sempre incline a oltrepassare formule esauste.

Produce in parallelo un nucleo di incisioni in cui raffigura luoghi immersi in un silenzio metafisico, Leptis Magna, Tagiura, Gadames, Derna, di cui è esempio la copertina della rivista “Libia” – periodico di punta del *côté* balbiano affidato a Pio Gardenghi e Aroldo Canella – del marzo di quell'anno.

Come a Ferrara Balbo aveva voluto un organo ufficiale di orientamento della vita intellettuale dando vita al “Corriere Padano”, così nel forzato esilio a Tripoli fonda la rivista “Libia”, tribuna propagandistica delle realizzazioni balbiane. Ad Achille Funi, Felicita Frai e Mimì Quilici Buzzacchi, sono assegnate alcune copertine del periodico.

Di Mimì, al seguito di Nello nei ripetuti sopralluoghi africani, viene di fatto riprodotto l'olio *Notturmo a Gadames*, appartenente alla serie incentrata sul paesaggio libico poi esposta al Ridotto del Teatro Comunale di Ferrara nella personale del 1938.

Il raggruppamento di abitazioni è reso imponente dal punto di vista estremamente ravvicinato e posto quasi a livello del terreno. Le costruzioni sono risolte in ampie porzioni geometriche, di cui il riverbero della torrida luce solare a contrasto con un cielo



livido contribuisce ad accrescere il grado di sinteticità. Accanto alla solennità immota e immersa in uno stupefatto silenzio, ancora di stampo metafisico, si osserva una tensione antifigurativa in sintonia con gli sviluppi della pittura astratta in Italia, alla quale la stessa redazione della terza pagina del “Corriere Padano” aveva riservato un anno prima ampio risalto includendo anche interventi di Carlo Belli e Osvaldo Licini¹⁸.

Nel medesimo anno, il *corpus* di opere realizzate durante il soggiorno tripolino viene ospitato in una personale nel Ridotto del Teatro Comunale a Ferrara e, successivamente, a Genova.

Se Aroldo Canella, trattando a proposito delle caratteristiche del paesaggio libico recepite dalle arti e dalla letteratura, proclama: «esiste una Libia ellenica con paesaggi omerici, esiste una Libia romana, ve n'è una fascista, altrettanto ispiratrice e del tutto nuova», Giuseppe Ravegnani, responsabile della terza pagina del Padano, evidenzia il temperamento interiore di quei dipinti non accomunabile all'arte coloniale nell'accezione documentaria del termine: «...di fronte a una realtà quanto mai caratterizzata, la liberazione dell'artista da codesta realtà, e l'intimo rivivere di essa, si dimostrano spesso mete e qualità irraggiunte, e danno di quello stile, che è il timbro umano di ogni pittura, qualora si asserisca che il pittore non cose dipinge, ma idee»¹⁹.

E il non meglio identificato Pigico, sulla medesima testata, individua l'essenza della produzione africana dell'artista nella capacità di cogliere la magia sospesa di certe vedute: «Il senso di mistero che per noi europei forma tutto il fascino segreto e prepotente del Continente Nero, ed è definito non senza efficacia il «mal d'Africa» è colto dalla pittrice in ogni dove della Libia. Guardate la «Casa delle Muse» a



Senza titolo, 1933, copertina della “Rivista di Ferrara”, n. 7, luglio 1933, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea.

Cirene: quattro statue acefale, avanzo glorioso della civiltà romana in Africa, rese come viventi sotto un cielo livido e corrucchiato, in una atmosfera metafisica impressionante e allucinante: potentissima»²⁰. Il prezioso contributo apportato da Mimì Quilici Buzzacchi alla produzione artistica ferrarese del novecento conosce una brusca battuta d'arresto quando, il 28 giugno 1940, l'aereo a bordo del quale

si trovano Balbo e il marito Nello viene abbattuto dalla contraerea italiana impegnata a contrastare l'offensiva britannica nel cielo di Tobruk. Dopo un temporaneo trasferimento a Bergamo nel 1942 per evitare le incursioni belliche, il percorso della pittrice proseguirà per oltre quattro decenni nella capitale con rinnovato vigore e volontà di sperimentare anche le matrici surrealiste e informali nell'ottica di un aggiornamento perseguito con vigile costanza.

1 Nella ricostruzione della produzione artistica si è fatto riferimento alla seguente bibliografia sulla pittrice: *Mimi Quilici Buzzacchi*, catalogo della mostra, Castello Estense, 20 settembre – 1 novembre 1981, Cento 1981; R. FARINA, *Dizionario biografico delle donne lombarde: 568-1968*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 1995; *Mimi Quilici Buzzacchi*, catalogo della mostra, a cura di E. Landini Torelli, Palazzo Massari, Ferrara, 20 dicembre 1998 – 21 febbraio 1999, SATE, Ferrara 1998; *Donne d'arte. Pittura a Roma da Antonietta Raphaël Mafai a Giosetta Fioroni*, catalogo della mostra, a cura di P. Cortese, M. Lisanti, Galleria Cortese & Lisanti, Roma 2006; *Mimi Quilici Buzzacchi. Disegni ferraresi 1923-1963 nella raccolta dell'Università di Ferrara*, a cura di A. P. Fiorillo, Ferrara 2006; *Tra Oriente e Occidente. Stampe italiane della prima metà del '900*, catalogo della mostra, a cura di A. Moltedo, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, 15 dicembre 2006 – 18 febbraio 2007, Roma 2006; *Visioni d'Italia*, catalogo della mostra, Mantova, 28 gennaio – 9 febbraio 2012, Mantova 2012.

2 *I Esposizione d'Arte Ferrarese Promossa dalla Società "Benvenuto Tisi da Garofalo"*, Primavera 1920, Ferrara 1920.

3 Per un approfondimento del concetto di "classico" e al recupero della tradizione nella pittura avviato dal Novecento Italiano si rinvia agli studi più recenti: *L'idea del classico: 1916-1932: temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*,

catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano, 8 ottobre – 31 dicembre 1992, Fabbri, Milano 1992; F. PIRANI (a cura di), *Il futuro alle spalle. Italia Francia, l'arte tra le due guerre*, De Luca, Roma 1998; E. PONTIGGIA, *Il Ritorno all'ordine*, Abscondita, Milano 2005; R. BARILLI, *Il ritorno alle origini*, in *L'arte contemporanea: da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano 2005; *Capolavori del Novecento Italiano dalla collezione Gian Ferrari al EAI*, catalogo della mostra, Villa Panza, Varese, ottobre 2006 – 18 febbraio 2007, Skira, Milano 2006; S. VACANTI, *Giorgio de Chirico e il "ritorno al mestiere". L'importanza della formazione artistica tra Atene e Monaco*, in "Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico", n. 5-6, Le Lettere, Firenze 2006, pp. 404-432; *The Artistic Culture Between the Wars 1920-1945*, Skira, Milano 2006; F. POLI (a cura di), *Ritorno all'ordine*, in *Arte moderna: dal postimpressionismo all'informale*, Electa, Milano, 2007; E. PONTIGGIA, *Modernità e classicità: il ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Bruno Mondadori, Milano 2008; *De Chirico e il museo*, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, catalogo della mostra, a cura di M. Ursino, 20 novembre 2008 – 25 gennaio 2009, Electa, Roma 2008; *De Chirico e la suggestione del classico*, Scuderie del Castello, Pavia, 6 marzo – 2 giugno 2010, Milan, 2010; *Nove100. Arte, fotografia, architettura, moda, design*, catalogo della mostra, a cura di A. C. Quintavalle, G. Bianchino, Parma, Palazzo del Governatore, 16 gennaio – 16 maggio 2010, Skira, Milano 2010; *Novecento. Tensioni e figura*, catalogo della mostra, a cura di F. Migliorati, Galleria Comunale di Arte Contemporanea, Arezzo, 4 marzo 1 maggio 2012, Forma Edizioni, Arezzo 2012.

4 Sull'adesione di Achille Funi al muralismo degli anni Trenta esistono numerosi studi, tra cui si segnalano: S. WEBER, *Achille Funi e la pittura murale tra le due guerre*, SPES, Firenze 1989; R. BOSSAGLIA, N. COLOMBO, R. DE GRADA, *Achille Funi*, Vangelista Editore, Milano 1992; N. COLOMBO, *Achille Funi. Catalogo ragionato dei cartoni e dei dipinti*, Leonardo Arte, Milano 1996; *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-50*, cat. della mostra, a cura di V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni, Palazzo della Permanente, Milano, 16 ottobre 1999-3 gennaio 2000, Mazzotta, Milano 1999; N. COLOMBO (a cura di), *Achille Funi (1890-1972). Mitologie del quotidiano*, cat. della mostra, Palazzo della Permanente, Milano, 27 gennaio – 22 febbraio 2009, Giorgio Mondadori, Milano 2009.

5 Le vicende del trasferimento degli artisti ferraresi, tra cui figuravano anche Corrado Padovani, Nives Comas Casati e Giorgio Gandini, sono delineate



nell'articolo di L. SCARDINO, *L'officina ferrarese in Libia: Funi e gli altri*, in *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a cura di G. Gresleri, P. G. Massaretti, S. Zagnoni, Marsilio, Venezia 1993, pp. 289-301.

6 *IV Biennale Donna. Presenze femminili nella vita artistica a Ferrara tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra, a cura di A. Fioravanti Baraldi, F. Mellone, Ferrara, 3 marzo – 29 aprile 1990, Liberty House, Ferrara 1990; S. SPINAZZÈ, *Donne e attività artistica durante il Ventennio*, in L. IAMURRI, S. SPINAZZÈ (a cura di), *L'Arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Meltemi Editore, Roma 2001; M. A. TRASFORINI (a cura di), *Donne d'arte. Storia e generazioni*, Meltemi Editore, Roma 2005.

7 A. P. FIORILLO (a cura di), *Mimi Quilici Buzzacchi. Disegni ferraresi...*

8 F. DE PISIS, *Una giovane artista ferrarese*, "Corriere Padano", I, 25 dicembre 1925, p. 5.

9 *Mostra d'Arte Ferrarese-Emiliana*, Castello Estense, Ferrara, 7 giugno – 7 luglio, Ferrara 1925.

10 Ove è presente con gli oli *Riposo di pescatori*, *L'ora deserta*, *Preludio*, *Paranze adriatiche*, *Casolare al Salviatino*, *Trasparenze di reti*, *Interno di cucina*, *Barche in riparazione*, *Al traghetto*, *Barche ormeggiate sul Po in piena*, *La facciata bianca* e le xilografie *Casa Romei*, *Particolare del Castello*, Ferrara, *Interno del Campanile di S. Francesco*, Ferrara, *Barconi allo squero*, *Casa di pescatori*, *Motivo fiorentino*, *Silenzio mistico*, *Fiesole*. Cfr. *Mostra Regionale d'Arte*, Castello Estense, Ferrara, 3 ottobre – 7 novembre, Ferrara 1926.

11 *Mostra d'Arte Ferrarese. Settimana Ferrarese, Palazzo S. Anna, Ferrara, Ottobre-Novembre MCMXXVIII*, Ferrara 1928.

12 Lettera inedita di M. Quilici a Benedetta Marinetti, 3 dicembre 1944, Beinecke Library, Yale University.

13 A. P. FIORILLO (a cura di), *Mimi Quilici Buzzacchi. Disegni ferraresi...*

14 C. PADOVANI, *La III esposizione del Sindacato d'Emilia e Romagna a Sant'Anna. La pittura e la scultura emiliana del '900*, in "Rivista di Ferrara", a. I, n. 7, luglio 1933, pp. 8-18.

15 M. QUILICI BUZZACCHI, *Achille Funi*, in "Rivista di Ferrara", a. I, n. 7, luglio 1933, pp. 19-22.

16 A. FUNI, "Colonna", a. II, n. 4, aprile 1934.

17 C. PADOVANI, *1919-1933. L'Arte Fascista. Le arti plastiche del Novecento fascista*, in "Corriere Padano", 28 marzo 1933, p. 3.

18 *La pagina dell'arte. La pittura astratta*, in "Corriere Padano", a. XII, 9 ottobre

1937, p. 3.

19 G. RAVEGNANI, *La Mostra del Paesaggio Libico di Mimi Quilici Buzzacchi*, in "Corriere Padano", a. XIII, 26 maggio 1938, p. 5.

20 PIGICO, *Cronache di una Mostra. Il palmeto dei Sabrì*, in "Corriere Padano", a. XIII, 8 giugno 1938, p. 5.







L'ARTE TRAPASSATA: GUNTHER VON HAGENS E LA FINE DELL'ESPERIENZA ESTETICA

di Francesco Paolo Campione

È probabilmente il fenomeno artistico più controverso degli ultimi anni, perturbante a tal segno da scompaginare ogni convinzione sullo statuto e sul destino dell'arte attuale. Al cospetto delle sue "opere" gli interrogativi si moltiplicano, ma uno o due – credo – particolarmente incalzino: siamo ancora nel territorio dell'arte? O più semplicemente di fronte a una provocazione atroce? I cadaveri che popolano le sale delle sue esibizioni, mostrati privi di pelle, affettati o "esplosi", gli organi escissi rispondono a una miliardaria trovata pubblicitaria, o *danno vita* a una istruttiva operazione scientifica? Enigmi che sono molto lontani dal trovare una soluzione, ma che stimolano a una riflessione

soprattutto intorno a che cosa pretenda oggi il pubblico dall'arte. In effetti Gunther von Hagens è il prodotto estremo di una deriva che parte da molto lontano, e che giunge a reificare – in una forma sconcertante, eppure (stando al numeroso concorso di visitatori) attrattiva e spettacolare – il concetto di "morte dell'arte", rovesciandolo nell'epifania di una inquietante "arte della morte". Le quattro mostre tenutesi in Italia nel 2012, ennesime tappe del circuito itinerante di *Body Worlds*¹, oltre che occasioni di richiamo per un pubblico di migliaia di fruitori, hanno per la prima volta abbattuto alcuni tabù che nella nostra cultura parevano intangibili: la sacralità cristiana del corpo come oggetto indisponibile, la legittimità della sua ostensione *post mortem* laddove non si tratti di "reliquie", la sua trasformazione in un aspetto che – pur formalmente rivelandone il funzionamento, impossibile da osservare in vita –





Gaetano Giulio Zumbo, *Testa anatomica in cera*, fine XVII secolo, Firenze, Museo della Specola.

non corrisponde né alla realtà, né al suo destino biologico. Persino i dubbi sulla provenienza dei corpi “plastinati” (su internet è disponibile un’ampia rassegna di notizie sulla loro origine, che qui non conviene riassumere), piuttosto che allontanare il pubblico dalle loro esposizioni hanno costituito una specie d’incentivo a visitarle, quasi che l’orrore che li soffonde rappresenti invece il piacere e la meraviglia di uno spettacolo nuovo². Al di là di ogni valutazione

d’ordine etico, che *deve* di necessità restare astratta da quelle di natura artistica, le *statue* di von Hagens aprono a chi le osserva non solo i loro apparati interni (non di rado in forma bizzarra), ma anche la strada ad alcuni quesiti: è un’arte *nuova* quella dell’anatomopatologo tedesco, una declinazione inusitata della creatività contemporanea? Le installazioni, indubbiamente esempi di virtuosismo compositivo e di complicata costruzione, appartengono ancora al mondo umano o piuttosto – paradossalmente – sono transitate nell’inorganico? Qual è insomma l’*aura* che promanano?

Qui – lungi da tentare spiegazioni sul successo di *Body Worlds* – vogliamo ipotizzare alcune chiavi di lettura utili, probabilmente, a comprendere le radici del “caso” von Hagens. Radici che riteniamo non affondino nel presente, ma che discendono a un tempo in cui estetica e critica d’arte erano ancora all’aurora delle loro formulazioni teoriche.

«Non conosco un nome per questo carnefice del nostro piacere...»

Quando alla metà del XVIII secolo l’estetica pervenne alla sua configurazione sistematica, il Bello parve essere la marca distintiva di ogni fenomeno artistico che aspirasse a legittimità nell’ambito della fruizione. La “fondazione” della disciplina da parte di



Marco d'Agrate, *San Bartolomeo*, marmo, 1562, Milano, Duomo.

Baumgarten aveva di fatto posto la bellezza come una specie di archetipo antropologico, cosicché nella costruzione concettuale del filosofo tedesco il “pensare in modo bello” rappresenta l’oggetto principale della riflessione umana, e la stessa “perfezione della conoscenza sensibile” s’identifica in tutto con la bellezza³. Eppure è da pensare che, tanto nel campo delle arti figurative quanto in quello della produzione poetica, il valore della bellezza abbia storicamente rappresentato un modello “perdente”, destinato a una posizione minoritaria che invano il Classicismo tentava di riabilitare: nel momento medesimo in cui – con ogni probabilità innaturalmente – il concetto di Bello sposava quello di Arte (nella formulazione del tutto ideale escogitata da Batteux⁴), il sistema delle Belle Arti perveniva a una crisi irreversibile non tanto e non solo nella problematica omologabilità di arti reciprocamente dissimili (la pittura analoga alla poesia ad esempio, l’architettura all’eloquenza), ma anche e soprattutto nel valore assoluto assegnato a una bellezza che in realtà è frutto di un processo astratto. L’arte bella, insomma, proviene da una *mimesis* condotta con una lente – diremmo – a focalizzazione differenziata: l’artista per Batteux deve individuare solo alcuni brani della natura e ricomporli in una unità artificiale, relegando il Brutto a una posizione periferica.

Eppure il Brutto rivendicava le sue ragioni, le quali non potevano



Ludovico Ciardi detto "Il Cigoli",
Scorticato, bronzo, 1578, Firenze,
Museo Nazionale del Bargello.

solo concretarsi in una specie di cornice che consentisse al Bello di meglio risaltare. A una data (1719) che parrebbe "preistorica" rispetto alle vicende della nascita dell'estetica e della critica d'arte, Jean-Baptiste Du Bos aveva intuito che il sottofondo più riposto, ma al contempo più vivo, del gusto dello spettatore sta in un'attitudine al "piacere doloroso" che gli fa preferire spettacoli cruenti, rappresentazioni orride, oggetti che apparterrebbero più al dominio della ripugnanza che a quello del diletto: «un fascino segreto ci attrae dunque – scrive Du Bos nel presentare le sue ponderose *Réflexions* – verso le imitazioni fatte dai pittori dai poeti proprio quando la natura



Nicolas Béatrizet su disegno di Gaspar Becerra, *Scorticato*,
xilografia, da Juan Valverde de Amusco, *Anatomia del corpo
humano*, Roma 1559.





Gunther von Hagens, *The Skin Man*, cadavere plastinato, 1997, Heidelberg, Institut für Plastination.

testimonia con un fremito interiore la sua ribellione contro il nostro piacere»⁵. È vero, già Aristotele⁶ e Lucrezio⁷ avevano pensato possibile una legittimazione estetica del Brutto e del dolore, l'uno nella perfezione del risultato imitativo pur alla presenza di un soggetto deforme, l'altro nello spazio che corre tra l'osservatore e la catastrofe lontana⁸. Tuttavia è nelle *Réflexions* che per la prima volta – con spiccata attenzione alla componente antropologica – s'individua in un sostrato biologico la necessità di un correttivo alla noia che



Damien Hirst, *Saint Barthelemy: Exquisite Pain*, bronzo, 2006, Bakewell, Chatsworth House.

sottragga l'uomo alla autodistruzione. Al punto che – ha acutamente osservato Luigi Russo – proprio nell'opera di Du Bos va ricercata la germinazione di quella *Neoestetica* che oggi costituisce il più accreditato orizzonte disciplinare degli studi filosofici sull'arte⁹.

Da Du Bos doveva partire infatti quella linea che avrebbe condotto a considerare, già nell'estetica del tardo Settecento, il Brutto come fattore ineliminabile dell'esperienza umana. E nella *Plastica* di Johann Gottfried Herder (1778) è possibile ritrovare risonanze (fino a un certo punto sorprendenti) con le “plastinazioni” di Gunther von Hagens. Preciso che qui non ci si vuole, warburghianamente, richiamare a una “memoria dei fantasmi” o alla persistenza, oltre la corrosione del tempo, di forme che tornano caricate di nuova potenza. Ma è vero che mai come nel caso delle opere di von Hagens l'immagine-oggetto resta insepolta – e qui il riferimento ovvio è al testo illuminante di Georges Didi-Huberman¹⁰ – e la sua innaturale (o persino mostruosa) durevolezza è l'ipoteca alla sua uscita di scena dal palco dell'uso estetico.

La citazione che abbiamo posto all'esergo di questo paragrafo potremmo mistificarla come la registrazione del disappunto di uno spettatore, magari troppo legato alla tradizione rinascimentale, dopo avere visitato una delle esibizioni di *Body Worlds*: si tratta invece, com'è noto, di uno dei passi cruciali del breve scritto



Jean-Antoine Houdon, *Ecorché*, gesso 1767, Roma, Académie Française.

herderiano, l'atto fondativo dell'estetica della scultura. Assegnando al tatto una capacità conoscitiva persino superiore a quella di altri sensi (vista e udito) fin allora ritenuti i più nobili del corredo fisiologico dell'uomo, Herder per prima volta riduce a una specie di grado zero la prossemica tra fruitore e statua, diremmo a una "distanza intima" (per prendere a prestito la formula di Hall¹¹) nella quale paiono annullate le differenze tra mondo biologico e arte: «una statua mi può abbracciare, può farmi inginocchiare, fare che io diventi il suo amico e compagno di gioco, essa è presente, è qui»¹².

La scultura diviene perciò a tutti gli effetti una forma vivente, un corpo¹³ con il quale il fruitore intrattiene un rapporto sottilmente erotico: perciò la statua è nuda. Herder, evidentemente, non può non guardare ai *Gedanken* di Winckelmann che ancora rappresentavano – in fatto di orientamenti del gusto – un testo sacrale. Il nudo per Winckelmann, prima

ancora che esibizione di bellezza, è la posa di un equilibrio morale inattaccabile dalle malattie: la lue, l'orrore del secolo e lo stigma della

depravazione, era sconosciuta ai Greci che potevano dunque ostentare, senza vergogna, le loro forme svelate¹⁴. La pelle delle statue greche, perciò, si distende docilmente sulla struttura corporea quasi ad annullare ogni scoglio percettivo. Herder amplifica il dettato winckelmanniano: la scultura vestita costituisce un assurdo estetico, e la mano che toccasse i panneggiamenti di una statua invano tenterebbe la propria ispezione conoscitiva,

inutilmente cercherebbe di esperirne la bellezza¹⁵. Osservando perciò attraverso le considerazioni di Herder una *Santa Teresa* di Bernini, ne arguiremmo che si tratta di un'immagine doppiamente *oscena*: da una parte per la sovrabbondanza dell'abito monacale che ne fa una massa informe nemmeno classificabile come umana,



Damien Hirst, *With Dead Head*, fotografia, 1981-91.



Damien Hirst, *Adam and Eve Together at Last*, materiali vari entro teca di vetro, 2004.

dall'altra perché quell'orpello cela ai nostri occhi *cosa* realmente si svolga al di sotto dello schermo, qualcosa che ambigualmente ha più a che fare con la lussuria che con l'ascesi. Ora, se la statua vestita costituisce un estremo *per eccesso*, nella teoria di Herder all'opposto di questa linea diametrale (con la statua nuda in una posizione d'ideale equilibrio) sta un estremo *per difetto*, un oggetto ripugnante, un ostacolo che interdice alla mano la sua funzione estetica.



Damien Hirst, *Adam and Eve Together at Last*, materiali vari entro teca di vetro, 2004.



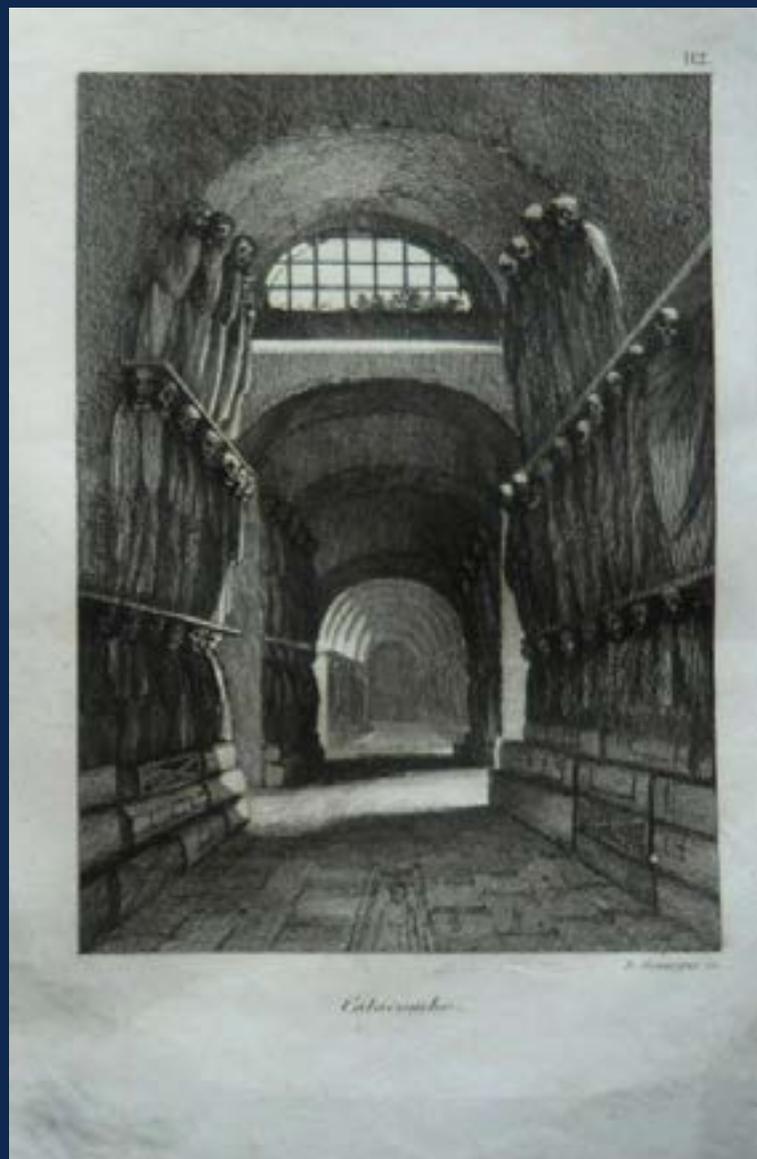
Damien Hirst, *Hymn*, bronzo dipinto, 1997.

Il terzo paragrafo del secondo capitolo, come accennavamo, costituisce uno snodo cruciale nella teoria di Herder poiché introduce al discrimine tra la possibilità di toccare e il ribrezzo del contatto con una materia disgustosa. Egli sa bene che il Brutto non è un oggetto estraneo alle arti, e che anzi ne è stato (e ne è) in molte fattispecie il motore dell'ispirazione. E a suo modo ne è attratto. Diversamente non spiegheremmo la straordinaria perizia con la quale egli si muove, fin sulle vette di un'informazione straordinariamente erudita, in un dominio molto particolare della scultura:

Ma lo scultore che diede forma per il nostro tatto in modo tanto orrendo a un cadavere, il ripugnante cibo dei vermi, facendolo penetrare in noi e dilaniandoci, ungendoci di pus e di ripugnanza: non conosco un nome per questo carnefice del nostro piacere¹⁶.

Herder resta volutamente indeterminato, ma è certo che il riferimento della sua nota va a Gaetano Giulio Zumbo¹⁷, il ceroplasta siciliano che allo scadere del Seicento aveva “incantato” le corti d'Europa con i suoi meravigliosi “teatri” della morte. L'opera che il tedesco adduce a paradigma del raccapriccio¹⁸ è con ogni probabilità la celebre *Testa anatomica* del Museo della Specola di Firenze, un autentico capolavoro di abilità mimetica e sapienza medica. Il brivido che Herder immagina pervadere le membra dello

spettatore al cospetto della scultura, e che lo arresta alla soglia della tattilità, è evidentemente il risultato dello straordinario *trompe l'œil* plastico dello scultore siciliano: utilizzando un cranio reale, e rivestendolo di tessuti muscolari, tendini, epidermide e corredandolo degli organi interni il tutto modellato in cera, Zumbo crea una testa che appare già avanzatamente decomposta, dalla quale davvero sembra stillare il *pus* che contamina – anche solo allo sguardo – chi osserva. D'altra parte, Zumbo era stato l'iniziatore forse insuperato di un'arte della quale adesso von Hagens è l'ultimo, esangue codificatore: nel secolo di Herder, Ercole Lelli¹⁹ e Clemente Susini²⁰ avevano di fatto condotto all'*akmé* l'efficacia imitativa e scientifica dei preparati anatomici, utilizzando vere strutture ossee sulle quali “montavano” i diversi apparati organici esattamente



Lenormand, *Catacombe dei Cappuccini a Palermo*, litografia, 1835.

riprodotti, forse però perdendo quel sottofondo vagamente decadente che il ceroplasta siracusano aveva conferito alle sue creature.

Laddove la cera, probabilmente anche per la natura stessa del suo composto²¹ mal si presta a essere toccata, e il ribrezzo che suscitano le composizioni anatomiche è più frutto di associazioni d'idee che di una reazione fisiologica, il marmo può tuttavia restituire effetti che – quantunque meno illusionistici – ugualmente conducono all'orrore del contatto. Come una specie di larva, esattamente corporea, d'un tratto nel discorso appassionato di Herder compare l'immagine dello *scorticato* nella figura del *San Bartolomeo* di Marco d'Agrate (1562), custodito nel Duomo di Milano. Immagine “accademica” per definizione, sia che alluda a Marsia, all'Apostolo martire, al corrotto Sisamnes suppliziato per volontà di Cambise (nel

grandguignolesco dipinto di Gerard David, 1498) o a Marc'Antonio Bragadin scuoiato a Famagosta, l'*ecorché* rappresenta il paradosso di un morto che si muove o sta in posa come un vivo: una figura "neutra" alla quale l'iconografia sacra o quella mitologica avevano affibbiato l'identità di un personaggio "reale". D'altro canto, agli

studenti del "nudo", il personaggio privo di pelle esibiva il funzionamento dell'apparato muscolare, i movimenti reciproci delle diverse fibre e la loro posizione in ciascuno degli atteggiamenti possibili occultati in vita dal tegumento dermico. Ma il *San Bartolomeo* dello scultore cinquecentesco è per Herder ancor più orrendo



Gunther von Hagens, *Poker Playing Trio ("I Bari")*, cadaveri plastinati, 2006. Heidelberg, Institut für Plastination.

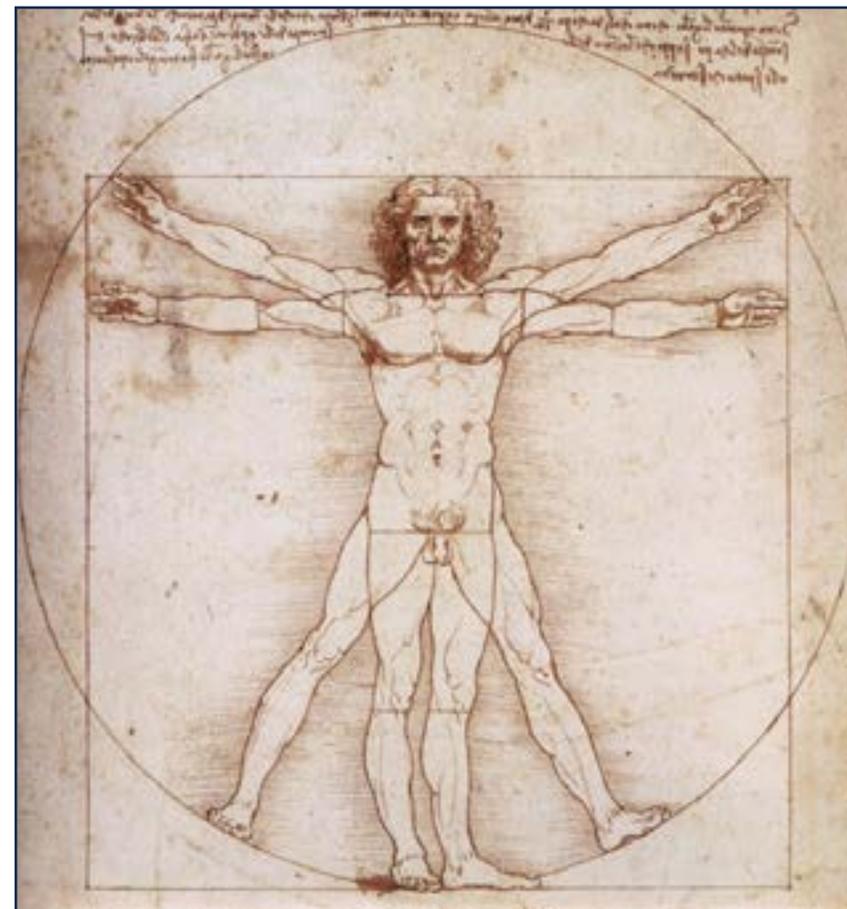
delle cere anatomiche zumbiane poiché la legalità tattile della materia nella quale è scolpito collide con il suo trattamento scultoreo: una mano che tastasse il corpo del santo (peraltro tra i meno scioccanti dell'intera storia di questo genere iconografico) urterebbe tra muscoli scoperti, tendini e nervi e questo percorso "accidentato" in breve

lo porterebbe a "immaginare" di stare davvero sfiorando un cadavere spellato. La statua stessa, la statua della quale sia possibile l'esperienza del tatto, *deve* dunque avere una specie di pelle metaforica che è al contempo sussidio e supporto della conoscenza: nei due estremi opposti (il positivo di una veste sovrabbondante, il negativo



Gunther von Hagens, *Vitruvian Man*, cadavere plastinato, 2005. Heidelberg, Institut für Plastination.

dell'assenza di epidermide), l'*aisthesis* è come irrimediabilmente attratta dal campo gravitazionale del Brutto, il campo in cui la cognizione è oscurata del tutto dall'esorbitare dell'emozione. C'è probabilmente una linea, il cui estremo – come presto vedremo – è



Leonardo, *Uomo Vitruviano*, matita e inchiostro su carta, 1490 ca. Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

rappresentato dai “plastinati” di Gunther von Hagens e la cui origine non va tanto ricercata nella scultura esecrata da Herder, o nello *scorticato* di Ludovico Ciardi detto il Cigoli (1578, Firenze, Museo Nazionale del Bargello) che pure attrasse largo seguito d'imitatori.



È piuttosto la celebre tavola I del secondo libro della *Anatomia del corpo humano* (Roma 1559) di Juan Valverde de Amusco, incisa da Nicolas Béatrizet su disegno di Gaspar Becerra, il prototipo da cui si diparte quel percorso – diremmo – di ridefinizione iconografica della corporeità. Su suggestione del *San Bartolomeo* michelangiolesco alla Sistina, “Beatricetto” e



Gunther von Hagens, *Drawer Man*, cadavere plastinato, 1999. Heidelberg, Institut für Plastination.

Becerra trasformano un'immagine strettamente “tecnica” in un prodotto artistico: lo *scorticato* dell'incisione è sì una mappa anatomica della localizzazione dei singoli muscoli, ma ancor più una specie di martire suicida, un *San Bartolomeo* che da se stesso s'è spogliato della pelle. Più d'uno ha visto in quest'opera la fonte d'ispirazione per

The Skin Man (1997) di von Hagens, tra le prime e più celebri installazioni dell'anatomopatologo tedesco. Egli stesso, quasi a farne una citazione colta, ne denuncia la derivazione cinquecentesca²². Eppure non si tratta che di una, e nemmeno l'ultima declinazione di un soggetto particolarmente congeniale all'arte rinascimentale e barocca: nel 2006 Damien Hirst²³ ha esposto per la prima

volta una scultura in bronzo dal titolo *Saint Barthelemy. Exquisite Pain* (“*San Bartolomeo. Squisito dolore*”), che parrebbe la risposta in termini “tradizionali” all'opera di von Hagens²⁴. In effetti, negli ultimi anni sembra sia corso una specie di certame tra i due artisti, un duello condotto – con risultati il più delle volte sconcertanti –

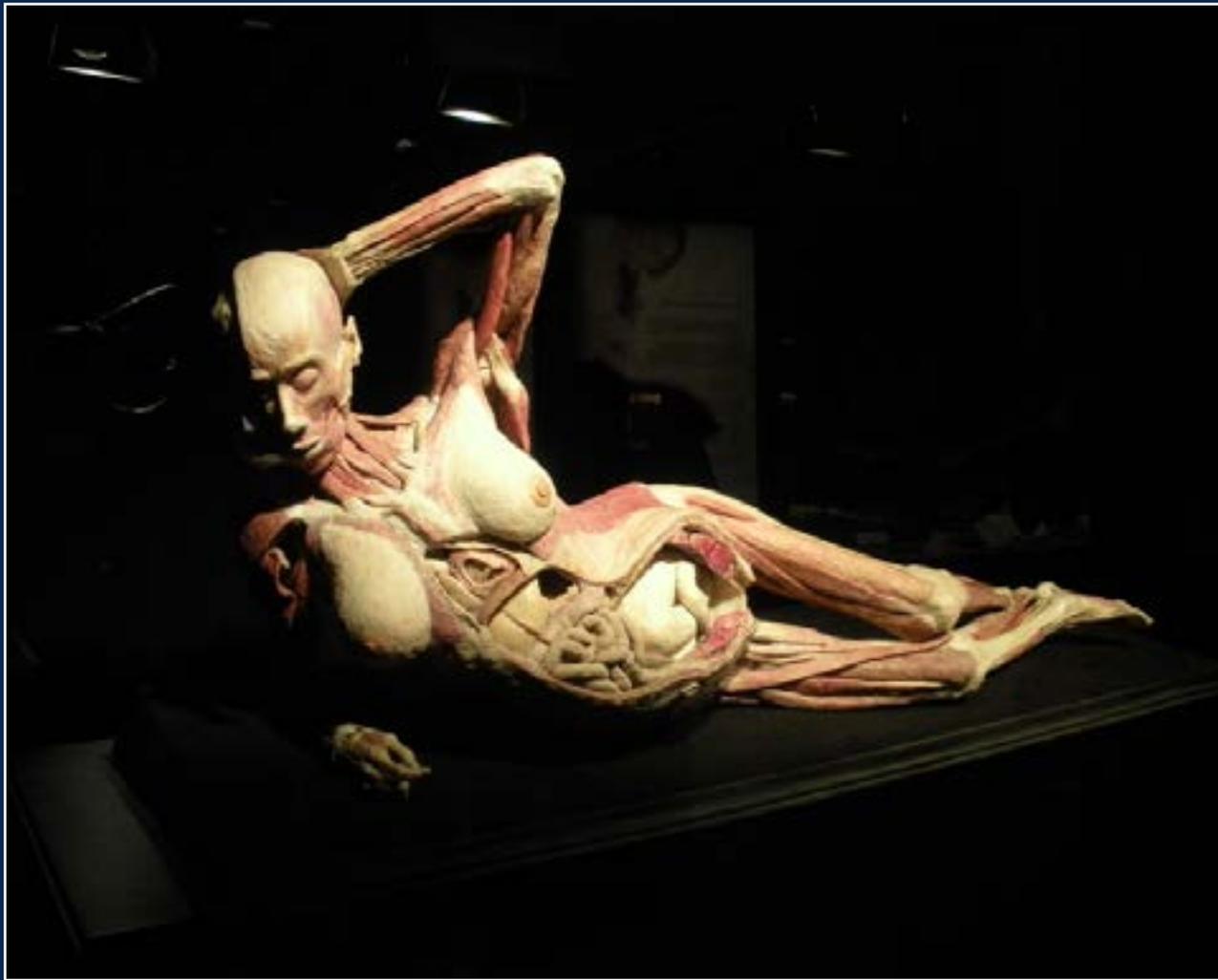


Salvador Dalí, *Venere di Milo con cassetti*, bronzo dipinto e pelliccia di ermellino, 1936, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

sul tema della sofferenza, della malattia e della morte. La statua di Hirst è certamente quanto di più “classico” possano avere prodotto ultimamente le arti figurative: proporzioni perfette, persino “canoviane”, si sposano a un’*akribèia* rappresentativa talmente parossistica da non retrocedere nemmeno al cospetto dei particolari più cruenti. Sul desco che fa da podio alla statua, il bisturi e il compasso, il pelvimetro e la stecca dello scultore sono gli strumenti di due professioni riunite in un unico esecutore. Il santo, non diversamente da quello dell’*Atlante* anatomico di Valverde de Amusco, s’è scucito da sé la veste epidermica con delle forbici da sarto: che poi la statua di Hirst, sfacciatamente, sia una traduzione in bronzo o più precisamente una copia dell’*Ecorché* (1767) di Jean-Antoine Houdon²⁵ (Roma, Académie Française) poco importa. L’artista medesimo, ammettendo piuttosto d’essersi ispirato a Marco d’Agrate, afferma: «mi piace la confusione che c’è tra scienza e religione... è lì che la fede inganna tanto quanto l’arte»²⁶. Il titolo della statua, volutamente ossimorico, evoca una specie di *voluptas dolendi* che Hirst spiega in termini quasi masochistici: «la sua posa e la sua sofferenza danno l’idea che egli si sia auto-inflitto il martirio. È una bellezza non di meno tragica»²⁷. D’altra parte, nella produzione di Hirst l’ossessione del corpo anatomizzato, del tavolo dissestoriale e della ispezione postuma sul cadavere costituiscono una costante



almeno dagli anni '80, dall'autoritratto fotografico in cui l'artista si rappresenta al fianco di una sconciata e grottesca testa di morto. In *Adam and Eve Together at Last* (2004) il "gioco" si sposta verso l'orripilante: l'installazione – a cavallo tra humour nerissimo e ribrezzo – riflette sui temi dell'immaginazione, della morte e del raccapriccio. Su un tavolo d'autopsia entro una teca, un sudario cela qualcosa che intuiamo uno scheletro. Brandelli di carne (che poi scopriamo essere niente più che pezzetti di pelle di pollo) si mescolano agli strumenti del



Gunther von Hagens, *Reclining Pregnant Woman*, cadavere plastinato, 1999, Heidelberg, Institut für Plastination.

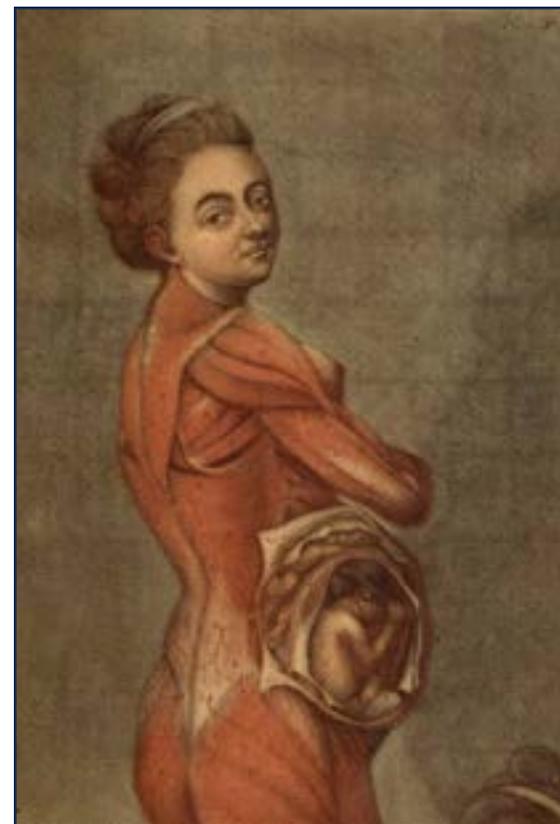
invece di depotenziare il sentimento del Brutto, ne amplifica i toni fino a rendere del tutto indifferente l'osservatore.

medico legale. Ancora una volta però l'artista, piuttosto che mostrare l'orrore in tutta la sua flagranza, preferisce – diremmo al pari di un nuovo Timante – delegare alla fantasia l'agio di ricostruire *casa* si celi sotto il lenzuolo: «ciò che non poteva dipingere, – avrebbe probabilmente affermato Lessing al cospetto dell'opera, ove non fosse fuggito scandalizzato – lo lasciò indovinare»²⁸. Un tentativo di "rappresentare l'irrapresentabile" che,

«...è il pennello della verità, non di un mercenario che desidera soltanto adulare...»

Si va in un museo, o ad una mostra, come se si visitasse un cimitero... La condizione dello spettatore di fronte all'arte contemporanea, di fronte alle opere di von Hagens, di Hirst, di Witkin, di Serrano e di molti artisti del presente, è quella di chi compie un atto di pietà spoglio tuttavia d'ogni sottofondo affettivo. È una situazione caratteristica ed esclusiva dell'oggi? O ancora una volta l'eredità di un tempo che non ha cessato di produrre i suoi effetti? Torniamo dunque brevemente a Herder per tentare una risposta. Nel passo che più sopra riportavamo, a un certo punto il tedesco cita – a modello di una descrizione esemplare del Brutto nelle arti figurative – «il più piacevole fra gli scrittori di viaggi in Sicilia»²⁹. Si tratta, com'è noto, di Patrick Brydone il cui *Tour Through Sicily and Malta* (1770) rappresentò una specie di archetipo letterario per la generazione di viaggiatori che, nel circuito del *Grand Tour*, giunsero nell'Isola alla ricerca delle radici della Classicità. Il breve rimando di Herder evoca una delle costanti dell'approdo in Sicilia, una tappa che dallo scozzese in poi avrebbe rappresentato una meta irrinunciabile per chi volesse restituire un quadro efficace (ma non sappiamo fino a che punto realistico) di quei luoghi. Lungi qui dal ripercorrere la vicenda teorica del *Pallagonico*³⁰, la categoria estetica che Goethe porrà a

battesimo qualche anno dopo, ma che Brydone aveva certamente delineato in anteprima, è utile però osservare come – tra gli elementi che immancabilmente sembrano comporre il quadro della formazione estetica del viaggiatore settecentesco – compaia (oltre alla scalata all'Etna, alla visita delle vestigia classiche e all'“avventura” tra i demoni di pietra della Villa Palagonia) la discesa



Anonimo, *Female Anatomy*, litografia, XIX secolo.

alle Catacombe dei Cappuccini di Palermo, la vasta collezione di mummie allineate nei sotterranei del Convento allora poco fuori città. Brydone è forse il più disincantato tra i viaggiatori che allo scadere di quel secolo giunsero a immergersi in quell'atmosfera da romanzo gotico, a esercitare nel buio di quei cunicoli sotterranei



Damien Hirst, *Virgin Mother*, bronzo dipinto, 2005, New York, Lever House.

la fantasticheria di una sensibilità preromantica. I cadaveri appesi gli appaiono «una grande collezione di statue»³¹, e i colori «un po' sbiaditi», dipinti da un «pennello che non è stato molto lusinghevole; ma non importa, è il pennello della verità, non di un mercenario che desidera soltanto adulare»³². Qualche tempo dopo, Jean Houël avrebbe rilevato che



Damien Hirst, *Verity*, bronzo, 2012, Ilfacrombe.

quelle figure «hanno un atteggiamento particolare e sembrano conversare; è un quadro al tempo stesso odioso e grottesco, spaventoso e ripugnante; si è tentati di ridere e di fuggire. Tuttavia, data la singolarità di questo spettacolo, credo che un pittore non possa evitare di soffermarvisi per qualche tempo»³³. Viene il sospetto che l'esperienza in quel sepolcreto a un certo punto si



Gunther von Hagens, *Surgery in Still Life*, cadaveri plastinati, 2007. Heidelberg, Institut für Plastination.

tramutasse in una specie di *topos* narrativo, la trasfigurazione in termini letterari di quel gusto morboso che avrebbe toccato le corde più acute nel secolo seguente nelle memorie di Guy de Maupassant e René Bazin. Tuttavia, almeno un elemento della descrizione dei due visitatori settecenteschi credo vada rilevato: il legame che tiene insieme l'idea della morte, espressa da quella immensa *vanitas* in forma di città sotterranea, e l'arte come strumento capace a un tempo di dare forma all'informe, di preservarla in un aspetto quantunque il più sconcio e di restituirne l'impressione caricata di potere emotivo. Un'esperienza estetica che tuttavia ha perduto l'originaria connotazione etica e antropologica, ed è divenuta divertimento macabro.

«To some, the creator of Body Worlds is an imposter, to others, he is a genius...»

È probabilmente indicativo il fatto che, nell'apparato del catalogo che correda le sue esibizioni, von Hagens faccia esplicitamente riferimento alle Catacombe palermitane³⁴, come a tentare di dimostrare il fondamento “storico” della propria attività, al di là del legame al massimo grado profondo che tiene insieme arte e anatomia³⁵. Ma nell'opera del tedesco questo nesso è saltato poiché in realtà le due pratiche ora sono un'unica entità: l'arte non studia più

il corpo per riprodurne esattamente le posture e il funzionamento, ma agisce sul corpo per dare nella morte l'illusione della vita. Cadaveri che coitano o giocano a basket, barano a carte come in un quadro di Bartolomeo Manfredi o di Georges de Latour, disegnano esatte proporzioni come nell'*Uomo Vitruviano* di Leonardo o stanno in un equilibrio persino incredibile, da una parte indubbiamente accendono un senso di meraviglia e di ammirazione, dall'altra inducono a chiedersi se davvero questo sia un trattamento condivisibile della morte. In quella specie di dispositivo legittimante che chiude *Body Worlds*, il catalogo "ufficiale" delle esibizioni, Franz Josef Wetz si chiede se le mostre rappresentino una «impropria estetizzazione dei plastinati», se insomma sia eticamente sostenibile che i corpi esposti appaiano atteggiati allo stesso modo dei protagonisti di celebri opere d'arte, da Michelangelo a Hans Bellmer. Somiglianze puramente casuali, ammette (o falsifica) l'autore, poiché «quando von Hagens iniziò



Gunther von Hagens, *The Rearing Horse with Rider*, cadavere e cavallo plastinati, 2000, Heidelberg, Institut für Plastination.

la sua attività, sconosceva l'esistenza di quei prodotti dell'arte»³⁶. In realtà, sebbene ricusi la patente di artista, il *look* stesso col quale egli si presenta in pubblico (vagamente ispirato a Joseph Beuys) e le continue e sempre più frequenti "citazioni" da opere celebri non fanno che accrescere il sospetto che l'aspirazione dell'anatomopatologo sia quella di acquisire la cittadinanza nel mondo delle arti, di stupire il pubblico con trovate sconcertanti e argute a un tempo. Così nell'opera di von Hagens, non meno che in quella di Hirst, la pretesa di un'arte che si legittimi come depositaria della tradizione "classica" ha riportato in primo piano la figurazione, la messa in scena in paradossali *tableaux vivants*.

Nascono così *Drawer Man* (1999), ispirato alla celebre *Venere di Milo con cassetti* (1936) di Salvador Dalì, più volte replicata, o *Surgery in Still Life* (2007), che rifà con materiale (che era) umano i celebri quadri con le lezioni

di anatomia di Rembrandt. *The Rearing Horse with Rider* (2000) è probabilmente tra le installazioni più “spettacolari” di von Hagens: una specie di monumento equestre, con tanto di cavallo plastinato, che nella postura richiama – non sappiamo se volontariamente – al cavaliere distruttore del *Trionfo della Morte* palermitano. *Reclining Pregnant Woman* (1999) merita una o due parole in più: traducendo biologicamente le illustrazioni del corpo femminile dei trattati anatomici, von Hagens presenta il cadavere di una donna incinta (il ventre aperto a mostrare il feto) nell’atteggiamento caratteristico di alcune delle *Veneri* dormienti della tradizione rinascimentale. Anche in questo caso la risposta di Hirst non si è fatta attendere, nelle



Anonimo, *Trionfo della Morte*, affresco staccato, 1446. Palermo, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia.

forme tuttavia tipiche della sua arte a metà tra esaltazione della iconografia scientifica ed esibizione di virtuosismo tecnico. *Virgin Mother* (2005), ideale prosecuzione di *Hymn* (1999), una specie di gigantesco manichino di studio anatomico, mescola il tema estetico del colossale (la statua è alta oltre 10 metri), la citazione da antecedenti della tradizione “classica” (il riferimento indissimulato è alla *Ballerina di 14 anni*, 1881 ca., di Edgar Degas), e il tormento della resa di un corpo aperto sempre più chiodo fisso dell’artista. Caratteri che si ritrovano esattamente riprodotti, o semmai amplificati, in *Verity* (2012), l’enorme statua che l’artista ha posto sulla banchina del porto di Ilfracombe nella contea inglese del Devon.

Qual è allora lo statuto dell'opera di von Hagens, scontato che la parallela produzione di Damien Hirst appartenga ormai solidamente all'orizzonte dell'arte attuale? «Per alcuni – recita la presentazione della lunga intervista biografica nella quale von Hagens cerca di abilitarsi come una personalità eccezionale – il creatore di *Body Worlds* è un impostore, per altri un genio»³⁷. Quale che sia il partito da assumere, non c'è alcun dubbio che quella dell'anatomopatologo tedesco vada pienamente considerata arte, almeno per come il tempo attuale la concepisce: ma è un'arte “morta”, e non solo per via dei materiali di cui s'avvale. Nel momento in cui la *téchne* è riassunta a fattore esclusivo della produzione artistica (nel senso che “esclude” ogni possibilità d'intromissione nel suo ambito a chi non ne possiede gli strumenti operativi), ridatandola al tempo dei mummificatori egizi, l'oggetto perde tutta la propria capacità auratica, e dunque l'efficacia estetica. Esaurita la *mimesis*, scomparsa la creatività, l'arte non può che ricorrere alla messa in scena, all'installazione diretta così che l'oggetto artistico si dà nel suo modello (piuttosto che nella sua raffigurazione). Ne deriva allora una nuova riduzione del *ready made*: l'oggetto non è più investito di un valore assente nel suo statuto originario, ma è semmai tramutato in una nuova composizione chimica. Ne deriva dunque da un lato il paradosso della esibizione di corpi che – divenuti cose – sono

destinati persino a sopravvivere alla loro anima (e ciò almeno in una prospettiva escatologica); dall'altro il singolare rovesciamento del mito di Pigmalione, che era stato lo spunto simbolico alla riflessione di Herder: il corpo che si fa statua, quantunque formalmente intangibile. Eppure, il divieto di toccare nelle mostre di *Body Worlds* è piuttosto la lusinga della tattilità: confesso che, contravvenendo alle rigide disposizioni della mostra romana, ho sfiorato con la mano una delle creature di von Hagens, come a chiederle un brivido, un moto d'orrore, la repulsa di un oggetto che un tempo non lontano pensava, amava, parlava e che probabilmente è passato dal patibolo... macché! Una muta da sub, un pupazzo di gomma, un tappetino da ginnastica restituirebbero una reazione emotiva più intensa. Il vero shock nell'arte di oggi, probabilmente, appartiene alla bellezza.

1 Nel 2012 *Body Worlds* ha fatto tappa in Italia a Roma (Officine Farneto, 14 settembre 2011-12 febbraio 2012), a Napoli (Reale Albergo dei Poveri, 12 aprile-8 luglio 2012), a Torino (Palaolimpico, 29 settembre 2012-13 gennaio 2013) e a Milano (Fabbrica del Vapore, 3 ottobre-17 febbraio 2013).

2 In occasione della festa di Halloween, il 31 ottobre 2012 la Fabbrica del



Vapore (sede della esposizione milanese) ha organizzato una “festa” per i più piccoli, una specie di riprova del sottofondo ludico che von Hagens ha voluto conferire all’evento.

3 A. G. BAUMGARTEN, *Æsthetica* (1750-58), § 14; ed. it. a cura di S. Tedesco, *L’Estetica*, Palermo 2000; per un commentario al testo, cfr. S. TEDESCO, *L’estetica di Baumgarten*, *Aesthetica preprint – Supplementa*, 6, dicembre 2000.

4 Il testo di riferimento è ovviamente C. BATTEUX, *Le Beaux-Arts réduits à un même principe* (1747), nell’ed. a cura di E. Migliorini, *Le belle arti ricondotte a unico principio*, *Aesthetica*, Palermo 2002⁴.

5 J.-B. DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719); ed. a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi con introduzione di E. Franzini, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, *Aesthetica*, Palermo 2005, p. 37.

6 ARISTOTELE, *Poetica*, IV 1448b, 12-18.

7 LUCREZIO, *De Rerum Natura*, II, 1 e ss.

8 Per tali questioni, cfr. P. GIORDANETTI, M. MAZZOCUT-MIS, *Rappresentare il brutto*, *Scriptaweb*, Napoli 2006; H. BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore: paradigma di una metafora dell’esistenza*, trad. it. di Francesca Rigotti, il Mulino, Bologna 1985.

9 L. RUSSO, *Neoestetica: un archetipo disciplinare*, in “*Rivista di Estetica*”, anno LI, n.s., 47 (2/2011), pp. 197-209.

10 G. DIDI-HUBERMAN, *L’Image survivante. Histoire de l’Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburgh*, Les Éditions de Minuit, Paris 2002; trad. it. a cura di A. Serra, *L’immagine inspolta. Aby Warburgh, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

11 E.T. HALL, *The hidden dimension*, Doubleday, New York 1966; trad. it. di M. Bonfantini, *La dimensione nascosta*, Bompiani, Milano 2001 (1968).

12 J.G. HERDER, *Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* (“*Plastica. Alcune osservazioni su forma e figura a partire dal sogno plastico di Pigmalione*”, 1778); ed. a cura di D. Di Maio e S. Tedesco, *Plastica*, *Aesthetica*, Palermo 2010, p. 39.

13 Cfr., a tal proposito, le illuminanti osservazioni di S. Tedesco nell’introduzione all’edizione testé citata, soprattutto pp. 15-18.

14 J.J. WINCKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst* (1755); ed. it. a cura di M. Cometa, *Pensieri sull’imitazione*, *Aesthetica*, Palermo 2001, p. 30.

15 J.G. HERDER, *Plastica*, cit., pp. 41-44.

16 Ivi, p. 49.

17 Gaetano Giulio Zumbo (Siracusa, 1656-Parigi, 1701), tra i maggiori ceroplasti di ogni tempo, si rese celebre per avere messo a punto un metodo che consentiva lo studio dell’anatomia senza la necessità di far uso dei cadaveri, con un notevole “risparmio” in termini di approvvigionamento di “materia fresca” e d’igiene. La realizzazione di modelli corporei in cera, attraverso la virtuosistica imitazione dei più minuti dettagli fisiologici, permetteva infatti il riutilizzo degli oggetti di studio per un tempo di fatto illimitato. Nacquero così le teste anatomiche del Museo della Specola di Firenze e del Muséum National d’Histoire Naturelle di Parigi, integralmente smontabili, che destarono la meraviglia di tutta la comunità scientifica d’Europa (ma anche molte invidie), e i “Teatrini” con la raffigurazione della *Peste*, del *Morbo gallico* e della *Vanità della Gloria umana*, esempi tra i più sconcertanti per gusto del macabro dell’intera arte barocca. Per Zumbo, cfr. P. GIAN SIRACUSA, *Antologia degli scritti sull’opera di Gaetano Giulio Zumbo*, Siracusa 1988; e ID. (a cura di), *Vanitas Vanitatum. Studi sulla ceroplastica di Gaetano Giulio Zumbo*, A. Lombardi editore, Siracusa 1991.

18 Per il concetto di “raccapriccio” come paradigma estetico, cfr. F.P. CAMPIONE, *La regola del Capriccio. Alle origini di una idea estetica*, *Aesthetica preprint – Supplementa*, 27, dicembre 2011, soprattutto al cap. I, § 1, *Il gregge e l’orrore*.

19 Ercole Lelli (Bologna, 1702-1766), probabilmente il maggiore scultore di pezzi anatomici del Settecento, intrecciò significativamente la professione di anatomista a quella di pittore e scultore. La gran parte della produzione di Lelli è oggi custodita presso il Museo dell’Anatomia di Palazzo Poggi a Bologna, in raffinate teche lignee progettate dallo stesso scultore nel 1742. Per Lelli, cfr. *Le cere anatomiche bolognesi del Settecento*, Catalogo della mostra, Clueb, Bologna 1981.

20 Clemente Susini (Firenze, 1754-1814) proseguì idealmente la lezione di Zumbo, impiantando nel Museo della Specola fiorentina (a partire dal 1773) una vasta collezione di preparati anatomici in cera straordinariamente realistici. In Susini è evidente però il tentativo di conciliare le ragioni della scienza a quelle della bellezza: una prova ne è la celebre *Venerina* di Palazzo Poggi, una statua in cera dalle caratteristiche forme neoclassiche “apribile” per ispezionarne gli organi interni. Per Susini, cfr. A. RIVA (a cura di), *Le cere anatomiche di Clemente Susini dell’università di Cagliari*, Ilisso, Nuoro 2007. Per alcune considerazioni simboliche



sulla *Venerina*, cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté, L'image ouvrante*, 1, Gallimard, Paris 1999; trad. it. di S. Chiodi, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, Einaudi, Torino 2001.

21 Per l'utilizzo della cera, soprattutto come materiale per il ritratto, il testo classico è quello di J. VON SCHLOSSER, *Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch* (1911); ed. it. a cura di P. Conte, *Storia del ritratto in cera*, Quodlibet, Macerata 2011. In ultimo è possibile consultare F. SIMONETTI, *Sortilegi di cera. La ceroplastica tra arte e scienza*, SAGEP, Genova 2012.

22 Cfr. A. WHALLEY (ed.), *Gunther von Hagens' Body Worlds. The Original Exhibition of Real Human Bodies*, catalogo della mostra, Arts & Sciences, Heidelberg 2009, p. 244.

23 Su Hirst, in considerazione del rilievo mediatico che hanno acquisito le esposizioni delle sue opere e lo statuto provocatorio che ostentano, la bibliografia è ovviamente amplissima. Mi limito qui a indicare il testo a cura di E. CICELYN, M. CODOGNATO, M. D'ARGENZIO, *Damien Hirst*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 31 ottobre 2004-31 gennaio 2005), Electa, Napoli 2004; e D. HIRST, B. GORDON, *Manuale per giovani artisti. L'arte raccontata da Damien Hirst*, Postmedia, Milano 2004, oltre alla vastissima sitografia disponibile in rete.

24 Per saggiare la declinazione estetica del dolore espresso da questa scultura, sarebbe utile probabilmente individuare una correlazione all'esempio "classico" rappresentato dal *Laocoonte*. Per questo rimando al saggio fondamentale di S. RICHTER, *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain: Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe*, Wayne State Up, Detroit 1992.

25 Jean-Antoine Houdon (Versailles, 1741-Parigi, 1828) fu probabilmente il maggiore ritrattista scultoreo del Neoclassicismo, avendo raffigurato praticamente tutti i maggiori personaggi del secondo Settecento, da Voltaire a Benjamin Franklin, da Washington a Rousseau. L'*Ecorché* in gesso dell'Académie Française, replicato in una pluralità di versioni, rappresentò il modello per definizione della formazione accademica degli artisti di quel tempo. Era stato in realtà modellato per servire da archetipo alla statua di *San Giovanni Battista* per la chiesa di Santa Maria degli Angeli a Roma, realizzata anch'essa in gesso e distrutta nel 1894.

26 DAMIEN HIRST, *An Interview*, in H.U. OBRIST (ed.), *Beyond Belief*, catalogo della mostra, Other Criteria/White Cube, London 2008, pp. 26-27.

27 ID., citato in *Beyond Limits, Sotheby's at Chatsworth: A Selling Exhibition*, catalogo

della mostra Sotheby's, London 2006.

28 G.E. LESSING, *Laokoon. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte* (1766); ed. it. a cura di M. Cometa, *Laocoonte*, Aesthetica, Palermo 1991, p. 31.

29 J.G. HERDER, *Plastica*, cit., p. 51.

30 Sul *Pallagonico*, la marca formale ed estetica che Goethe individua come costante del Brutto nell'arte siciliana, e che egli vede compiutamente esemplificata dai "mostri" della Villa Palagonia a Bagheria, cfr. F.P. CAMPIONE, *La cultura estetica in Sicilia nel Settecento*, "FIERI – Annali del Dipartimento di Filosofia Storia e Critica dei Saperi", 2, giugno 2005, § 4, *Dal Sublime al Pallagonico*, pp. 125-37.

31 P. BRYDONE, *A Tour trough Sicily and Malta in a Series of Letters to William Beckford esq. of Somerby in Suffolk*, 2 voll., W. Strahan & T. Cadell, London 1773; ed. it. a cura di V. Frosini, *Viaggio in Sicilia e a Malta*, Longanesi, Milano 1968, p. 201.

32 Ivi, p. 202.

33 J. HOUËL, *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malthe et de Lipari [...]*, 4 voll., Paris, 1782-87; vol. I., p. 70; trad. it. a cura di C. Ruta, *Viaggio in Sicilia*, Edi.bi.si, Palermo 1999, p. 36.

34 A. WHALLEY (ed.), *Gunther von Hagens' Body Worlds*, cit., p. 256.

35 Per questi aspetti, cfr. *L'anatomia tra arte e medicina. Lo studio del corpo nel tardo Rinascimento*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010.

36 F.J. WETZ, *The Dignity of Man*, in A. WHALLEY (ed.), *Gunther von Hagens' Body Worlds*, cit., p. 259.

37 A. WHALLEY (ed.), *Pushing the Limits. Encounters with Body Worlds Creator Gunther von Hagens*, Arts & Sciences, Heidelberg 2007².





