

Note e discussioni

Recensione a L'Arioste et les arts, sous la direction scientifique de Michel Paoli et Monica Preti, préface de Gianni Venturi, Musée du Louvre e Officina Libraria, Paris-Milano 2012
Matteo Palumbo

Il rapporto di Ariosto con le arti, soprattutto con la pittura, è diventato, nel corso di questi ultimi dieci anni, un tema di studio sempre più stimolante. Basti pensare, per esempio, a testi come «Tra mille carte vive ancora». *La ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di L. BOLZONI, S. PEZZINI, G. RIZZARELLI, Lucca 2010 o come *Le sorti di Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, a cura di D. CARACCILO e M. ROSSI, Lucca 2013. Si può arrivare fino al volume *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, Roma 2014, e alla recentissima mostra ferrarese *Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi: dialogo intrecciato tra composizione del testo e arte coeva*. Eppure l'autore dell'*Orlando furioso* ha avuto una vicenda non paragonabile alla fortuna di Tasso. La diffusione di opere tratte dalla *Gerusalemme liberata* è amplissima: al punto da essere inferiore solo a soggetti ricavati dalla Bibbia. La ragione di questa influenza ridotta è forse da cercare nella differenza tra la «figuratività patetica» (Careri) dei versi di Tasso e la dominante leggera e ironica del racconto del *Furioso*. I soggetti tassiani si offrivano con evidenza drammatica all'immaginazione degli artisti. Con Ariosto il legame poteva essere più indiretto e sottile. Passava per sentieri meno clamorosi, più difficili da isolare ed enfatizzare. Alcuni episodi, in ogni caso, finivano per imporsi su tutti gli altri: Angelica e Medoro, Angelica e l'eremita o Ruggero che libera Angelica. Erano avventure sentimentali o eroiche. Sembravano, in ogni caso, i momenti più idonei a diventare memorabili: capaci di vivere nella memoria visiva dei lettori o degli spettatori.

Per queste ragioni risulta assai importante *L'Arioste et les arts*: un volume colto ed elegantissimo, coordinato da Michel Paoli e Monica Preti, che è stato tra i primi a interrogare le molteplici facce che il tema può offrire. Lo scopo principale che guida il lavoro è assai chiaro. Non si tratta di catalogare le suggestioni che l'intero mondo di Ariosto ha generato nel corso del tempo e in ambienti culturali diversi. Si tratta, invece, di ricostruire soprattutto quale legame si sia posto tra quella particolare intelligenza delle cose umane, incarnata nell'intreccio e nelle scelte del *Furioso*, e la sensibilità di nuovi interpreti, che ne hanno ripreso suggestioni, situazioni o temi, immettendoli nelle tradizioni successive.

Il volume si articola in tre sezioni. La prima, che va fino a p. 141, riguarda più direttamente il legame di Ariosto con la corte estense: *L'Arioste, Ferrare et les arts à la cour des Este*. La seconda, che va da p. 144 a p. 265, affronta la rappresentazione in immagine delle parole del *Furioso*: *Du texte à l'image*. La terza parte, da p. 268 a p. 312, identifica alcuni percorsi del *Furioso* in esperienze e campi diversificati: *L'influence du Roland Furieux*

sur la création artistique. Chiude il volume una postfazione, da p. 314 a p. 326, dovuta all'autorità di Michel Jeanneret: *Le Roland furieux en France: le retour du refoulé (XVI^e-XVII^e siècles)*.

Nell'introduzione che apre il volume, Michel Paoli ricorda l'impossibilità di restituire in maniera simmetrica un'opera in un'altra di forma diversa, che abbia, cioè, un linguaggio e un codice tecnicamente differenti. Più produttivo è ritrovare i modi con cui un testo letterario è stato tradotto, adattato, rielaborato o anche manipolato da artisti di varia natura. La finalità del volume si può riassumere in una questione così formulata: «Ce volume se fixe pour but d'étudier la richesse foisonnante de ces transpositions et les modalités pratiques du passage d'un art à l'autre, d'une œuvre à l'autre» (p. 11). La conseguenza che nasce da una tale impostazione riguarda il rapporto tra la fonte da cui si prendono le mosse e il nuovo campo estetico in cui essa si attualizza. Quanto c'è, per esempio, di Ariosto o di Tasso in Tiepolo? Quale limite si può tracciare tra il contenuto di partenza e l'universo in cui i personaggi e le storie sono reimpiantati? A queste domande si può ancora aggiungere: come un sistema verbale si organizza in immagini e condiziona la loro genesi? Questi aspetti sollecitano, caso per caso, analisi dettagliate e risposte metodologiche chiare e articolate.

Monica Preti («*Nei suoi poemi non si legge ma si vede*»). Voir *l'Arioste?*) sottolinea una qualità che, fin dai primi lettori, è apparsa un dato evidente del fascino del poema ariostesco. Valgano tra tutte le testimonianze le celebri parole di Galilei, fervido ammiratore del poeta e suo appassionato difensore: «quando entro nel *Furioso*, veggio aprirsi una guardaroba, una tribuna, una galleria regia, ornata di cento statue antiche de' più celebri scultori, con infinite storie intiere, e le migliori, di pittori illustri, con un numero grande di vasi, di cristalli, d'agate, di lapislazzari e d'altre gioie, e finalmente ripiena di cose rare, preziose, maravigliose, e di tutta eccellenza».

Le parole di Ariosto sembrano costruire direttamente una realtà di immagini. Hanno una forza visiva propria, che produce una serie di illustrazioni tali da catturare la fantasia di chi legge. Un tale processo sembra applicare perfettamente il celebre precetto oraziano dell'*Ut pictura poesis*. La studiosa sottolinea subito che il richiamo delle arti visive in relazione al *Furioso* può essere rischioso. Non deve diventare il mezzo per deduzioni arbitrarie. Solo un riscontro obiettivo, motivato e utile è in grado di offrire consistenza al ragionamento, liberandolo dal rischio di suggestioni più o meno legittime. Si tratta di dare corpo e identità a quelle allusioni che Ariosto può aver voluto e che la cultura dei contemporanei avrebbe potuto ritrovare e interpretare. Solo attraverso tali percorsi una realtà mentale privata può entrare in contatto con l'intero sistema culturale che sta attorno al poeta.

Questo scambio tra le immaginazioni individuali e i molteplici linguaggi della semiosfera che le contiene è un primo

aspetto della ricerca. Un'altra possibile direzione riguarda l'adozione di Ariosto come fonte documentata e diretta. All'interno di questo perimetro si danno due alternative. In un primo caso si analizzano le riprese e i rifacimenti delle vicende che il *Furioso* ha conosciuto subito dopo la sua pubblicazione. In un secondo caso si illustra, invece, la rigenerazione che le molteplici avventure dei personaggi subiscono in ambiti e contesti culturali differenti.

La prima parte del volume intreccia la storia di Ariosto con gli aspetti principali della corte estense. Marco Folini (*Art et société dans une ville italienne de la Renaissance*), combattendo il mito di una marginalità di Ferrara rispetto al modello fiorentino, analizza la decorazione della sala grande del palazzo Schifanoia, alla fine del 1460, e il progetto ambizioso di estensione della città, maturato venti anni dopo grazie a Ercole I d'Este. Entrambi gli eventi illustrano un desiderio di nobiltà e di cortesia come forma del vivere. Questa aspirazione ideale delimita il terreno nel quale crescono i contemporanei di Ariosto e i suoi primi lettori. Un processo di trasfigurazione appartiene, secondo Michel Paoli («*Messire Ludovic, ou êtes-vous allé chercher toutes ces âneries?*». *L'impression du «réel» dans les Satire et le Roland furieux*), alla stessa opera di Ariosto: tanto alle *Satire* come al *Furioso*. L'immagine che si ha di Ariosto uomo dipende da due diverse fonti letterarie. Da una parte il mondo libero e fantastico del *Furioso*, dall'altro la rappresentazione di un poeta malato e dimesso quale le *Satire* propongono. In questo caso «c'est l'Arioste qui recherche des thèmes en maîtrisant distinctement ce que sera ensuite son développement» (p. 49). Costruisce, in altre parole, un'identità fittiva che sia in stretta relazione con il genere poetico adottato. Altra esperienza creativa coinvolge il poema. L'effetto di visualizzazione che avviene nel *Furioso* e che rende concreta la rappresentazione più inverosimile ha, secondo Paoli, la propria matrice nell'uso sapiente della metafora. Dalla sua efficacia dipende la concretezza che si impone anche nei momenti di maggiore fantasia e invenzione. E la metafora, proprio come procedimento poetico, richiama precisamente il ruolo compositivo dell'autore e la sua capacità di strutturare un mondo: con le regole e con le direzioni che egli stabilisce.

Gianni Venturi (*Ludovico Ariosto: portrait d'un poète dans la littérature et dans les arts visuels*) segue la traccia delle rappresentazioni pittoriche del volto di Ariosto. Difficile capire quale sia il confine che separa verità e idealizzazione, connotati veri e trasfigurazione simbolica. Il ragionamento sul caso Ariosto, nella dimostrazione di Venturi, si trasforma parallelamente in un'inchiesta sull'evoluzione di un genere pittorico e sul ruolo che Tiziano esercita nella sua pratica rinascimentale.

Marco Dorigatti (*De Ferrare à la France. Le parcours historique du Roland furieux [1516]*) ricostruisce la genesi della prima edizione del *Furioso* e ritrova i fili che connettono saldamente l'opera all'ambiente in cui nasce e ai mutamenti storici dei primi decenni del Cinquecento: tra i successi di Ippolito d'Este (1509), la sconfitta di Alfonso (1512-13) e l'avvento di Francesco I (1515). Ne deriva una precisissima radiografia

dell'opera, colta nel suo divenire, secondo uno sviluppo dinamico di espansione e di amplificazione interna, che prevede soppressioni, aggiunte, integrazioni in stretta correlazione con il mutare della realtà circostante.

Vincenzo Farinella (*La Mélissa Borghèse de Dosso Dossi. Une célébration des mérites politiques de Lucrece Borgia?*) affronta lo studio di un soggetto iconografico misterioso e affascinante, «autour duquel les années ont plutôt épaissi que dissipé les ombres» (p. 92). Nonostante queste premesse, il saggio utilizza ogni strumento, dai richiami al poema ariostesco alla radiografia e alla struttura del dipinto di Dossi, per decifrare l'ambiguità del soggetto. Riportando il dipinto al 1518 (seguendo le indicazioni di Alessandro Ballarin), egli può connetterlo in maniera stretta alla pubblicazione del primo *Furioso*. In questo modo, tra le possibilità di identificazione che sono state da sempre avanzate, prevale, contro l'ipotesi concorrente di Circe o Alcina, quella di «une représentation synoptique du personnage» di Melissa (p. 104): la maga buona del poema ariostesco, protettrice di Bradamante e profetessa garante della gloria futura della famiglia d'Este. Con questo assunto l'autore può ipotizzare che il quadro abbia un'ulteriore finalità e si offra come «hommage voilé au mérite civique de la duchesse de Ferrara» (p. 107): una Lucrezia Borgia liberata dalla sua leggenda nera ed esaltata come esempio di virtù.

Andrea Gareffi («*Polignote, Timagoras et Parrhasius*». *Les Stances des peintres anciens et modernes*) riesamina, a partire dal canto XXXIII del *Furioso* e attraversando numerosi luoghi del poema, la questione del legame tra poesia e pittura, tradizionalmente identificate come arti sorelle. Ne nasce un confronto teorico sulla differenza dei due linguaggi e sulla potenza che la parola e la voce posseggono, in grado di sfidare il tempo e la sparizione delle cose.

La seconda parte del volume affronta direttamente la correlazione che si stabilisce tra testo del poema e immagini che volta per volta ne derivano.

Marcello Ciccuto (*Ce qu'il reste de l'Arioste. Les «fables» du Roland Furieux et la tradition figurée*) si confronta con l'uso del poema ariostesco. Le tradizioni posteriori cancellano molte delle novità narrative adottate da Ariosto. Utilizzano piuttosto pezzi isolati del suo insieme. Li adottano come episodi che possono essere inseriti in un altro contesto e che possano assumere una funzione allegorica. Questa linea di interpretazione, come si sa, nasce proprio a ridosso della stampa. La prima edizione illustrata del poema, dovuta a Nicolò Zoppino nel 1530, o le successive incisioni dell'edizione di Gabriele Giolito de' Ferrari del 1542, mostrano in maniera esemplare come proceda lo smontaggio della macchina del *Furioso*. I suoi singoli pezzi, liberati dal contesto cui appartengono, danno vita a esiti variegati e diventano mezzi esemplari per la produzione di altri testi. Nella loro traduzione visiva si connettono a una tradizione di miti ai cui significati si possono riallacciare. Queste illustrazioni acquistano una particolare importanza perché creano esse stesse una tradizione e diventano il riferimento a cui i pittori successivi si atterrano.

La disseminazione di episodi ariosteschi nelle arti figura-

tive è al centro degli interventi di Federica Caneparo (*De l'art du livre à l'art de la fresque. Sur le pas de l'Arioste à travers les Alpes*) e di Timothy Wilson (*L'Arioste à table. Les illustrations du Roland furieux du peintre de majoliques Francesco Xanto Avelli*).

Caneparo sottolinea l'importanza che il *Furioso* assume come fonte d'ispirazione per gli affreschi nell'Italia del Cinquecento e in particolare nella zona settentrionale della penisola. La sua attenzione si ferma su cicli come quelli che ci furono a Chiusa di Pesio o all'affresco che orna ancora il palazzo adiacente la torre dell'Orologio, a Bergamo, o il ciclo conservato a Teglio in Valtellina. Alla illustrazione dei loro contenuti aggiunge esempi di altri cicli per niente o poco noti, come quello conservato nel Castel Masegra a Sondrio o quello esistente a Feltre. Sono casi che mostrano quale penetrazione Ariosto conoscesse in luoghi e in ambienti diversificati, anche quando crociate letterarie mettevano in questione la sua ortodossia narrativa. Timothy Wilson, a sua volta, sottolinea come i fasti del *Furioso* arrivassero ad essere celebrati in un'arte particolare come quella delle maioliche: attestazione tra le più precoci e singolari che il poema di Ariosto abbia sollecitato. Lo fa illustrando il caso di Francesco Xanto Avelli, che, nei primi trenta del Cinquecento, dal poema ricava suggestioni molteplici, che elabora a modo suo, scegliendo le sue scenografie visive e liberandosi da ogni vincolo di fedeltà alla lettera del testo.

Lina Bolzoni (*Le Roland furieux et les théâtres de mémoire. Comment traduire un poème en une galerie d'images*) mostra un ulteriore aspetto della fortuna ariostesca e degli usi che le sue storie permettono. Il *Furioso* non determina unicamente le incisioni che accompagnano l'opera o suggerisce quadri e affreschi correlati alla sua esistenza. Conosce un ulteriore modo di essere interpretato e assorbito. L'allegoria, adottata da Orazio Toscanella, trasforma diversi episodi in paradigmi di passioni o in emblemi della vita umana, assunta nella ricchezza delle sue forze e dei suoi impulsi. Il poema, in questa luce, può perfino offrire una galleria di immagini: teatri della memoria, «qui tentaient d'édifier dans l'esprit des architectures capables de contenir l'univers tout entier et les secrets de la beauté avec lui» (p. 195).

L'intervento di Monica Preti («... *tacendo, parla molte lingua*». *Girolamo Porro illustrateur de l'Orlando furioso*) sposta l'attenzione su un caso di illustrazione particolarmente significativo. Si tratta delle incisioni di Girolamo Porro del 1584. La dettagliata analisi mostra il ruolo che le figure assumono rispetto al testo. Non ne sono semplicemente un'eco. Producono, invece, uno scambio dinamico «entre parole et image, exégèse et illustration» (p. 202). Porro non restituisce la completezza dell'informazione, ma la ragione narrativa che sta dietro al racconto, provando anche a riprodurre, con i mezzi della propria arte, i meccanismi narrativi del poema. Il richiamo alla lezione di Roman Jakobson sui modelli e sul senso delle traduzioni non può che legittimare teoricamente questa volontà di trasmutare segni linguistici nei segni di un altro codice e di un diverso sistema rappresentativo.

Massimiliano Rossi (*L'Arioste, chantre des Médicis. L'allegorie politique dans les fresques de Francesco Furini au Palazzo Pitti*) segue un caso particolare di riappropriazione. Si tratta del

modo con cui la cultura fiorentina, tra gli ultimi decenni del XVI secolo e il primo trentennio del XVII, si appropria dell'opera ariostesca e se ne serve per celebrare la politica granducale. Questa strategia passa attraverso due principi che sembrano opposti, ma che possono anche fondersi in un unico: la lode e il paradosso burlesco. «Dans la fresque de Furini notamment la fusion s'opère à la perfection» (p. 227). Il ruolo della poesia, che nel *Furioso* aveva trovato le proprie ragioni nella difesa di san Giovanni, autorizza a reinventare la realtà e a travestirla come meglio si preferisce.

Marie-Anne Dupuy-Vachey (*Le Roland furieux au siècle des Lumières. L'Arioste à la folie?*) osserva la fortuna dell'opera ariostesca nel contesto del secolo dei Lumi: una fortuna che in Francia si manifesta nell'ammirazione di Voltaire e nelle edizioni illustrate del testo. Meno interesse sembra esserci nel campo delle arti figurative, dove Tasso ha nettamente la meglio sul proprio concorrente. Dell'iconografia ariostesca sopravvivono soprattutto i momenti di Medoro ed Angelica, sovrapposti ad altre celebri coppie di amanti della mitologia letteraria. Sono i casi dei Tiepolo a Villa Valmarana e di Giuseppe Cades nel palazzo Chigi ad Ariccia a fornire una reinterpretazione assai vivace di episodi ariosteschi. Prima ancora di loro, Fragonard fa di Ariosto un proprio mito. Restituisce l'atmosfera d'incanto che attraversa il suo poema e sembra perfino rivivere, nei suoi disegni, l'ispirazione che governa l'autore e fa nascere i suoi fantasmi.

Per Sébastien Allard (*Ingres peintre de l'Arioste. À propos de Roger délivrant Angélique: de la discontinuité littéraire au collage pictural*) Ingres fornisce di uno dei più celebri episodi ariosteschi un'interpretazione assai originale. La forma primitiva e arcaizzante, che egli adotta, s'incarica di riprodurre la relazione a tre (Ruggero, Angelica e l'Orca) nel suo vero carattere e nel momento pregnante dell'avvenimento. Angelica, con il suo corpo esposto, si trova tra due desideri concorrenti: quello vicino dell'Orca e quello prossimo di Ruggero, abbigliato come un pupazzo siciliano. La nudità resta il segno della sua femminilità e della seduzione che questa esprime.

L'ultima sezione del libro riflette sull'effetto Ariosto nella creazione artistica e lo segue in tre casi specifici. Gilles Polizzi (*La folie de Roland et la vieillesse d'Alcine. L'Arioste à Bomarzo et l'esthétique du jardin maniériste*) si confronta con la follia d'Orlando tradotta nel colosso di Bomarzo e nei termini dell'estetica manierista. Le testimonianze del Sacro Bosco sono analizzate, più precisamente, come segno della crisi di questa estetica e della sua audace sintesi di principi opposti. L'alleanza manierista tra natura e artificio è messa in questione e vacilla nella sua sostanza. L'Orlando folle, nel suo ambiguo ritratto, ne esprime la catastrofe più che il trionfo. Ridotto a pietra, in un giardino di mostri e di rovine, lascia che i pezzi della sua antica identità si disperdano negli spazi di una natura imperfetta e selvaggia.

Pascal Torres (*Molière lecteur de l'Arioste. Les Plaisirs de l'Île enchantée ou l'invention du Tartuffe*) riflette sul nesso di Molière con Ariosto. Muovendo dai festeggiamenti in onore di Luigi XIV che proprio da Ariosto traevano il loro programma, l'autore ritiene che la nascita del *Tartuffe* abbia la propria

genesi nell'interpretazione dei canti VII e VIII del *Furioso*.

Roberta Ziosi (*Les pérégrinations du chevalier. Le Roland furieux à travers l'opera*) chiude questa ultima parte del volume richiamando gli innumerevoli esiti che il poema ariostesco ha avuto nella creazione di libretti per musica. Si tratta, a partire dal 1619, di una vicenda articolata e lunga, svoltasi in paesi diversi, che ha avuto come principali sorgenti i sentimenti di Angelica e di Medoro o i casi di Ruggiero. Un'ultima testimonianza, se ce ne fosse bisogno, del divenire che accompagna il *Furioso*: la sua circolazione e la sua interpretazione.

Il volume, nel suo insieme, dà conto del confronto continuo che scrittori, pittori e musicisti hanno avuto con Ariosto: rappresentandolo, appropriandosene, ammirandolo. Questa storia è lunga dal chiudersi. In tal senso non si può che sottoscrivere il giudizio di Michel Jeanneret: la «beauté hétérodoxe» di Ariosto, ieri come oggi, «défie les valeurs d'ordre, de mesure et d'équilibre en train de s'imposer» (p. 325). Sono queste, forse, le ragioni della perenne vitalità e ricchezza che essa continua a esercitare.

Sarebbe desiderabile che le ricerche avviate su Ariosto suscitino, quasi per una reazione automatica, un'attenzione rinnovata intorno alla fortuna di Tasso. L'autore della *Liberata* costituisce da sempre un richiamo fortissimo per la pittura, che ne ha fatto (lo ricordavo prima) un campione privilegiato di rifacimento e di suggestione. Basta ricordare almeno due importantissimi volumi: *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in late Renaissance Florence*, a cura di M. Rossi e F. GIOFFRIDA SUPERBI, Firenze 2004 e il fondamentale G. CARELLI, *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata da Carracci a Tiepolo*, Milano 2010. Un allargamento dell'inchiesta, che compia un inventario e un'analisi sistematica della presenza tassiana in altri settori estetici, sarebbe un modo ulteriore per riflettere intorno all'originalità di una presenza e valutare quale peso globale abbia esercitato nell'immaginario di diverse stagioni e in vari contesti culturali.

*Vittorio Pica e la ricerca della modernità:
due convegni, un archivio virtuale, un libro*
Mariantonietta Picone Petrusa

Nonostante il ruolo rivestito in vita, sia come pubblicista operante nel campo dell'arte e della letteratura, sia come mediatore culturale e in particolare segretario per vari anni della Biennale di Venezia, l'interesse sulla figura di Vittorio Pica (1862-1930), soprattutto nei dieci anni immediatamente successivi alla sua morte, ha avuto un improvviso calo. Una giustificazione è stata trovata nella esterofilia di Pica, che non era più molto gradita in tempi di autarchia, ma anche più in generale nei mutamenti del gusto e della impostazione critica delle più giovani leve, che pure si erano formate alla sua 'scuola'. Poi alla fine degli anni Quaranta è arrivata la stroncatura di Roberto Longhi, che nell'introduzione al testo di Rewald sull'Impressionismo ne ha fortemente ridimensio-

nato l'importanza, alimentando di fatto un disinteresse verso la sua figura, che è stata trattata solo con pochi accenni superficiali anche nelle principali sintesi di storia della critica e perfino in quella più recente di Sciolla (*La critica d'arte del Novecento*, Torino 1995). Negli ultimi lustri, tuttavia, assistiamo a una inversione di tendenza: gli studi su Pica si sono moltiplicati, e soprattutto stanno emergendo le diverse facce di questo critico riscoperto sia nel campo della letteratura (vedi fra i diversi contributi quelli di U. Piscopo, A. Gaudio, T. Iermano, E. Citro, N. D'Antuono, N. Ruggiero, P. Villani), sia in quello dell'arte (ad esempio, fra gli altri gli studi di M. Lamberti, G. Donzello, E. Vilardi, P. Zatti, M.F. Giubilei e di chi scrive).

Nell'ultimo decennio un apporto considerevole a tale accelerazione dell'attenzione scientifica su Pica è venuto da Davide Lacagnina, che, dopo la sua tesi di Specializzazione discussa a Siena nel 2007 (*Vittorio Pica critico d'arte. Artisti spagnoli alla prova della modernità*), ha scritto diversi saggi, ha organizzato due giornate di studi e ha partecipato a due importanti progetti di ricerca che gli hanno consentito di fare indagini, insieme con altri giovani studiosi, in svariati archivi pubblici e privati, portando alla luce numerosi documenti, fra cui rilevanti epistolari, che, insieme con molti testi firmati da Pica, sono confluiti nel database CAPTI. Si tratta di una banca dati a consultazione libera al cui interno si sta realizzando, accanto ad altri progetti, un archivio virtuale tutto dedicato a Pica, che si va continuamente arricchendo, in grado di dialogare con altri materiali inseriti in varie aree tematiche del sito *Riviste, Illustrazioni, Carteggi e documenti archivistici*. Particolarmente rilevanti sono gli epistolari che ci danno conto dell'importanza, oltre che della quantità, dei destinatari: da Vittore Grubicy a Pellizza da Volpedo, da Adolfo Venturi a Corrado Ricci, da Joaquín Sorolla a Ignacio Zuloaga, dai fratelli Orvieto a Enrico Corradini, da Maurice Denis a Émile Bourdelle, da Libero Andreotti a Fortunato Depero, da Ardengo Soffici a Ugo Ojetti, da Francesco Saporì a Carlo Carrà, da Lionello Fiumi a Nino Barbantini, da August Brunius a Richard Berg, ai fratelli Goncourt e poi fra gli altri a Fradeletto, con cui ha condiviso la conduzione delle prime Biennali veneziane, prima di subentrargli nella carica di segretario generale (dal 1920 al 1927).

Da questo sforzo notevolissimo di raccolta di materiali dispersi in varie sedi, che solo in parte ci risarcisce della perdita irrimediabile dell'archivio privato di Pica, sono nati i contributi scientifici di molti studiosi giovani e meno giovani che hanno dato vita alle due giornate di studi prima citate. La prima di tali giornate è stata organizzata dall'Università di Siena nel Collegio di Santa Chiara il 18 maggio 2015 e si è intitolata *Vittorio Pica e il sistema delle arti in Italia fra Ottocento e Novecento*: ne è nato un volume a più mani, curato da Davide Lacagnina e pubblicato dall'editore lombardo Mimesis nel 2016: *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, un testo che si divide in tre sezioni. Nella prima, oggetto di indagine è la pratica dell'esercizio critico visto da quattro diverse prospettive: in relazione a una sola personalità, Vittore Grubicy de Dragon, pittore e critico d'arte con cui

Pica intrattenne un ricco epistolario (il saggio di Davide Lacagnina); nei rapporti con una testata, «Il Marzocco», grazie alla corrispondenza con i fratelli Orvieto e con altri redattori della rivista (contributo di Anna Mazzanti); in relazione a una forma d'arte, il teatro, verso cui Pica aveva curiosità, con interessi che si estendevano alle novità internazionali, interessi tuttavia più di tipo letterario verso i testi che non verso gli aspetti scenotecnici, che pure in quegli anni stavano subendo una vera rivoluzione grazie alla concezione wagneriana dell'arte totale, rivoluzione che il nostro critico non riuscì a cogliere (saggio di Marzia Pieri); nel quarto caso l'attività critica di Pica è valutata in rapporto a un movimento, il Futurismo, e al suo indiscusso leader Marinetti. Nel suo contributo Enrico Crispolti tratteggia una vicenda complessa e altalenante, fatta di incontri episodici con il movimento futurista, a cominciare dai dieci anni prefuturisti che hanno visto scambi proficui in clima simbolista con retaggi impressionisti sia sul versante letterario di Marinetti sia su quello pittorico di Boccioni e Soffici, che ne trassero vantaggi in termini formativi; poi si passò a una fase di vivace polemica nel momento dell'affermazione del Futurismo per la distanza siderale delle reciproche posizioni, per poi giungere a una battaglia per il riconoscimento del movimento in una sede espositiva prestigiosa come la Biennale di Venezia: Pica cedette a un forzoso riconoscimento solo nel 1926, ossia alla fine del suo ruolo di segretario generale, anche per non sconfessare il suo pubblico apprezzamento espresso l'anno precedente a Marinetti, quando aveva affermato che la presenza dei futuristi all'Esposizione Internazionale di Parigi aveva salvato l'Italia.

Nella seconda sezione viene indagata la ricezione dell'arte straniera in Italia attraverso quattro approfondimenti: un saggio di Luca Quattrocchi è dedicato alla produzione grafica di Victor Hugo e Jules Goncourt, analizzata da Pica nei suoi rapporti con la scrittura letteraria; il contributo di Leo Lecci ha come oggetto i complessi rapporti diplomatici di Pica con gli ambienti artistici francesi per assicurare alla Biennale di Venezia un significativo numero di artisti rappresentativi delle correnti più innovative, da Rodin agli impressionisti, della cui carenza proprio il critico napoletano nelle sue recensioni si era lamentato; Alessandra Tiddia approfondisce invece l'«ossessione nordica» di Pica soprattutto attraverso l'esame delle ricadute che l'arte nordica ha avuto su un certo numero di artisti italiani, oltre che nelle acquisizioni pubbliche di alcune opere, grazie alla sua mediazione; infine Maria Flora Giubilei esamina le situazioni genovesi con cui Pica intrattenne vari rapporti, occupandosi delle mostre organizzate da Ferruccio Stefani in America Latina, dedicando un intero volume all'arte giapponese del Museo Chiossone, mediando gli acquisti di opere grafiche o pittoriche da parte dei musei genovesi o addirittura cedendo pezzi della sua collezione privata; da questa le istituzioni genovesi avrebbero attinto anche dopo la sua morte in occasione della vendita all'asta del suo patrimonio librario e artistico presso l'antiquario Toscanini di Milano nel novembre del 1931.

L'ultima sezione è poi dedicata alle arti decorative e al ruolo chiave svolto da Pica per la loro valorizzazione: Livia Spano realizza una panoramica delle arti decorative in Italia viste

attraverso gli allestimenti di specifiche sezioni nelle esposizioni italiane, messe in piedi spesso grazie agli stimoli del critico partenopeo; Gabriella Bologna approfondisce i retroscena della Biennale del 1903 e dei suoi riflessi sul mercato e quindi sul collezionismo; l'ultimo contributo è quello di Margherita Cavenago, che esamina gli interventi di Pica sulle arti decorative francesi in bilico fra stroncature e innamoramenti, quale più autentica forma di partecipazione a quella galoppante e sfuggente modernità verso cui è sempre stata tesa la sua ricerca: con tutto il carico di contraddizioni, limiti, passi falsi, scoperte, lampi di genio e generose intuizioni che caratterizzano il suo modo di procedere, e che si è voluto tenere in conto in egual misura nella 'messa a nuovo' della sua personalità di critico, di giornalista e mediatore culturale (...) (D. LACAGNINA, *Vittorio Pica à neuf! Un progetto di ricerca, un archivio virtuale, un libro*, introduzione a *Vittorio Pica e la ricerca della modernità*, cit., p. 28). Tutti i saggi, mettendo a frutto documenti, epistolari e scritti di Pica, danno dei contributi inediti alla conoscenza di questo critico e, attraverso la sua figura, a uno spaccato degli anni di fine Ottocento e primi decenni del Novecento con i dibattiti e le politiche mercantili e istituzionali propri di quell'epoca. La fisionomia di questo singolare critico partenopeo risulta molto più sfaccettata rispetto a quanto ci si potesse aspettare, e la sua interpretazione notevolmente arricchita da nuove prospettive di lettura. Se il suo interesse e il suo ruolo di mediatore culturale verso le novità più eclatanti della produzione sia letteraria che artistica svolta all'estero non vengono negati, si sottolineano anche i suoi innumerevoli tentativi di valorizzare gli artisti italiani in tutte le sedi possibili: nei suoi scritti, nella politica della Biennale di Venezia, nel suo ufficio di consulente mercantile di collezionisti e di istituzioni museali. È emersa anche la sua azione di stimolo verso gli artisti italiani affinché traessero i migliori insegnamenti possibili dalla conoscenza dell'arte straniera, e questo in modo particolare nel settore delle arti applicate, che all'inizio del XX secolo erano, a suo parere, tranne poche eccezioni, come la coppia Basile-Ducrot, ancora troppo legate alla tradizione. In generale, se il giudizio stroncatorio su Pica da parte di Longhi viene profondamente ribaltato, vengono messi in evidenza anche i limiti della sua posizione critica: in linea con impressionisti, simbolisti e buona parte dei postimpressionisti, precocemente incuriosito da un artista come Picasso, ma distante mille miglia dall'avanguardia 'più spinta' di cubisti e futuristi.

A conferma di questo giudizio, che chi scrive condivide in pieno, si segnala una breve lettera di Pica del 1922 indirizzata a Ulisse Caputo, conservata presso l'A.S.A.C. della Biennale di Venezia e già pubblicata alcuni anni or sono [*Un italiano di Parigi. Ulisse Caputo (1872-1948)*, cat. mostra, a cura di M. PICONE PETRUSA, Salerno 1997, p. 135], in cui il nostro critico pregava l'artista salernitano trapiantato a Parigi di scegliere per lui dodici opere di Modigliani messe a disposizione dal mercante Bernheim jeune, da esporre nella personale da dedicare al pittore livornese nella Biennale di Venezia di quell'anno. Sono interessanti le raccomandazioni di Pica a Caputo circa i criteri di scelta: gli suggerisce infatti di preferire «quelle più caratteristiche e che siano tali da non offendere la suscet-

tibilità del nostro pubblico», ma nello stesso tempo deve comunque farsi «guidare sempre da superiori criteri artistici». In definitiva, la scelta doveva orientarsi su opere di qualità, ma 'moderate', ossia non eccessive nella sperimentazione del linguaggio. C'è tutto Pica in questa lettera: avanguardista, ma non troppo, con un occhio alle novità e un altro al gusto del pubblico, ossia dei possibili collezionisti.

*La Galleria inesistente. Un libro ne ricostruisce la storia...
inesistente*

Mariantonietta Picone Petrusa

C'è un fantasma che si aggira nella storia dell'arte napoletana degli anni '60 e '70. Questo fantasma, imprevedibile e indecifrabile come tutti gli ectoplasmi, ha un nome: la Galleria inesistente. A tale suggestiva denominazione, derivata dalla lettura del racconto di Calvino *Il cavaliere inesistente* e che già da sola costituisce una dichiarazione di poetica antisistema, corrispondeva un gruppo di artisti che al momento dell'adesione fece voto di anonimato, inaugurando a Napoli una stagione di eventi che, mentre riempivano le cronache giornalistiche, spazzavano critici, galleristi, collezionisti e tutti quanti si ritenevano appartenenti a un determinato *establishment* artistico. Anche quando l'anonimato fu violato – portando alla luce i nomi di Vincent D'Arista, Bruno Barbatì, Errico Ruotolo, Maria Palligiano, Gianni Pisani e qualche altro – e quando qualche gallerista audace e astuto come Lucio Amelio cercò di inglobare la Galleria inesistente nel suo raggio d'azione, nel tentativo di normalizzarla, la vera portata e il senso profondo delle azioni del gruppo rimasero sfuggenti. In sede storica (e qui faccio riferimento ai miei stessi studi, oltre che a quelli di Trimarco, di Bignardi, di Corbi, di De Fusco e così via) ci si è limitati a registrare alcune delle azioni più eclatanti – come *Risveglio del Vesuvio* (1969), *Caduta delle braccia* (1970), *Quinto leone e Hic sunt leones* (1972) – riconducendole al massimo a un certo movimento post-sessantottesco, in sintonia con la tendenza degli artisti a sconfinare nelle *performances*, che però ad altre latitudini stavano per essere 'istituzionalizzate' da gallerie e musei. Di più non si poteva fare probabilmente per il carattere stesso della Galleria inesistente che, nella ricerca di un rapporto diretto con i fruitori di più svariata estrazione, si è adoperata in ogni modo per evitare qualunque forma di documentazione, fino a una sorta di *cupio dissolvi*.

Tutto questo, fino all'uscita di un intrigante volumetto del 2015, edito da Franco Angeli, a firma di una giovane studiosa, Luciana Berti, ben attrezzata sotto il profilo teorico, ma soprattutto dotata di un carattere tutt'altro che arrendevole, capace di non scoraggiarsi. C'è voluta tutta la sua ostinazione per riuscire a ricostruire una situazione complessa, non priva di chiaroscuri e ambiguità e con qualche contraddizione non risolta, che contribuisce tuttavia a conferire al testo la vivacità di un dibattito in atto. La sua ricerca, partita da una tesi di laurea magistrale discussa alla "Federico II", è proseguita

con l'organizzazione presso il Museo Novecento a Napoli, nell'ambito dei *Giovedì contemporanei*, di un incontro sul tema della Galleria inesistente, tenuto nel giugno del 2014, con Sicilia D'Arista, Italo Barbatì, Mario Franco, Maria Roccasalva e Gerardo Di Fiore. Successivamente, grazie a nuovi contatti, è riuscita ad approfondire ulteriormente l'acquisizione di dati e pareri. Il metodo utilizzato è stato quello che di solito si impiega negli archivi dell'effimero o, se preferite, nelle scienze dove è usuale esaminare tradizioni orali, come nel caso dell'antropologia culturale. Accanto a rarissimi ed esigui documenti cartacei, oltre che alla documentazione ricavabile dalla stampa quotidiana, che ha registrato in tempo reale le azioni della Galleria inesistente insieme alle reazioni del pubblico spesso inconsapevole, Luciana Berti ha utilizzato soprattutto lo strumento dell'intervista, coinvolgendo protagonisti e testimoni di quella esperienza. Purtroppo i principali artisti del gruppo come Vincent D'Arista e Bruno Barbatì non ci sono più, così come alcuni comprimari, Errico Ruotolo, Maria Palligiani e Giannetto Bravi, mentre non si hanno notizie dell'architetto Silvestri. Sono stati invece intervistati dalla Berti Gianni Pisani, che aveva contribuito alla fondazione della Galleria inesistente, e i già citati Maria Roccasalva e Gerardo Di Fiore, che si unirono al gruppo in una seconda fase, nel 1971-72. Fra i testimoni compaiono Achille Bonito Oliva, Lucia Trisorio, Giuseppe Morra, Mario Franco, Giulia Piscitelli, Antonio Stefanelli, Anka Ptaszkowka, Nino Longobardi, Bruno Di Bello.

Attraverso le interviste si ha la sensazione di comporre un puzzle, dal momento che ogni personaggio ci restituisce un frammento della storia, consentendoci di ricostruire anche il percorso di D'Arista e Barbatì dopo lo scioglimento della Galleria inesistente avvenuto intorno al 1973. Tuttavia, a volte i pezzi del puzzle non combaciano, e su uno stesso punto emergono discrepanze e pareri diversi. Ad esempio, è senza dubbio problematica l'intervista a Gianni Pisani, che fu il primo a uscire dal gruppo fra molte polemiche nel 1970 per divergenze di natura controversa. Secondo Pisani, l'attività più significativa della Galleria inesistente si esaurì nel 1970, e la crisi fu determinata da ragioni economiche, dal momento che Vincent D'Arista, desideroso di trovarsi un lavoro che gli consentisse di mantenersi, aveva deciso di collaborare con alcuni giornali, mentre non aveva accettato la possibilità di una sponsorizzazione da parte di Dina Carola o di Achille Lauro, che peraltro aveva già finanziato l'azione della *Caduta delle braccia*. Inoltre, Pisani non riconosceva alcuna validità alle azioni della Galleria inesistente realizzate dal 1971 al 1973, in quanto le considerava delle «duplicazioni» della fase precedente; e, infine, non riteneva legittime le adesioni di Maria Roccasalva e Gerardo Di Fiore, poiché, a suo avviso, nella carta di fondazione non erano previste adesioni successive.

Se si confronta questa intervista con quella fatta a Mario Franco, emergono subito delle interpretazioni diverse sia in relazione ai motivi della fine della prima fase, sia in generale sul significato e sulle ragioni delle polemiche innescate da Pisani. All'origine, secondo Franco, ci sarebbe l'egocentrismo di Gianni Pisani, che all'epoca collaborava con la Galleria Il

Centro, dove aveva presentato subito dopo l'azione del *Risveglio del Vesuvio* una mostra con le fotografie del vulcano da cui si deduceva che il principale ideatore dell'azione era stato lui. Inoltre organizzò, con l'aiuto di Pierre Restany e con la partecipazione di artisti di fama internazionale, un evento intitolato *Operazione Vesuvio* che era una vera e propria prosecuzione dell'azione della Galleria inesistente, ma che riuscì ad avere una notorietà maggiore, sovrapponendosi e oscurando l'evento precedente. Anche l'azione *Caduta delle braccia*, che consisteva nel lancio su Napoli da un elicottero di 15.000 braccia di plastica, fu in qualche modo oggetto di appropriazione da parte di Gianni Pisani, secondo Mario Franco, il quale sottolinea come ancora oggi Pisani le esponga con la sua firma nelle sue personali. In questo caso l'appiglio fu fornito dal fatto che le braccia di plastica leggera furono ricavate dal calco in bronzo, eseguito da Giuseppe Pirozzi, a partire dalla manica di una giacca di Pisani. In realtà questi nell'intervista si presenta come il principale ideatore delle due azioni citate, mentre Mario Franco, Italo Barbati e altri riconducono i progetti di questi eventi a Vincent D'Arista e a Bruno Barbati.

Un'altra intervista problematica è quella di Achille Bonito Oliva, i cui assunti generali non collimano con le dichiarazioni di altri testimoni. Oltre a sminuire la figura di Vincent D'Arista, classificandolo come «una specie di artista dadaista, in ritardo» e attribuendogli erroneamente natali nel salernitano (laddove era nato e cresciuto a New York), Bonito Oliva stravolge l'ordine cronologico e si appropria in parte – al fine di neutralizzarne l'effetto – della storia di due manifesti che a un certo punto comparvero nelle strade di Napoli e, almeno uno dei due, alla Fiera di Basilea. Nel racconto del critico i fatti sarebbero andati in questo modo: utilizzando una fotografia di Claudio Abate che lo riprendeva in doppiopetto bianco e cravatta, Bonito Oliva avrebbe realizzato un manifesto con la scritta *Io sono Achille Bonito Oliva il critico dunque il traditore*. Vincent D'Arista, chiusa l'esperienza della Galleria inesistente nel 1973, si sarebbe appropriato della formula dando origine a un manifesto in tutto uguale, ma con la scritta *Io sono Achille Bonito Oliva il critico dunque il coglione*, e la motivazione di questo gesto risiederebbe in un «antagonismo giocato sulla simpatia» (Bonito Oliva, intervista, *ibidem*) e nel fatto che D'Arista lo «percepiva come la realizzazione di qualcosa che forse anche lui avrebbe voluto produrre» (*ibidem*). In realtà Luciana Berti è riuscita a documentare che l'ordine cronologico di uscita dei due manifesti è esattamente invertito. Fu Vincent D'Arista, con l'appoggio di Lucio Amelio, a stampare e a far affiggere nel 1974 il manifesto *Io sono Achille Bonito Oliva il critico dunque il coglione* e che l'altro manifesto uscì successivamente, alla fine del 1974 o nel 1975. In ogni caso c'è una foto dell'archivio D'Arista di una parete della Fiera di Basilea del 1975 in cui compaiono affiancati il manifesto *Io sono Achille Bonito Oliva il critico dunque il traditore* e una delle tipiche barre del rumeno André Cadere, artista di cui Vincent era diventato amico in occasione di una sua personale tenuta a Parigi nel 1973 presso la Galerie 1-36. Dalla foto si desumerebbe che anche il secondo manifesto sia stato concepito da D'Arista e che quindi probabilmente il famoso titolo di un

fortunato libro di Bonito Oliva, dato alle stampe solo nel 1976, *L'ideologia del traditore*, si sia ispirato proprio al manifesto di D'Arista. Bastava un piccolo gioco di prestigio per girare la storia a proprio favore. In questo Bonito Oliva è stato ed è un maestro, complice involontario lo stesso D'Arista con la sua volontà di cancellare le tracce della storia, per sfiducia negli storici, nei critici, nei galleristi e in tutti quelli che presumono di poter mediare la ricerca degli artisti. Per ironia della sorte, è stato indispensabile l'intervento di una giovane studiosa rispettosa della storia per rimettere a loro posto alcuni tasselli e ridare a D'Arista il ruolo che gli spetta; un ruolo che non è quello di un dadaista in ritardo, come vorrebbe Bonito Oliva, ma piuttosto quello di un artista che, assorbendo gli umori di Fluxus e ponendosi con le sue azioni contro l'establishment ufficiale, ma in rapporto diretto con il pubblico, anticipava in tempi forse ancora non maturi quella che poi è stata definita «arte relazionale» (N. BOURRIAUD, *Estetica relazionale* [1998], Milano 2010), tipica dell'epoca 'liquida' in cui ci troviamo immersi oggi.

Come ha ben sottolineato Angela Tecce nella sua prefazione al testo, Luciana Berti ha colto appieno, e proprio nei termini di una *estetica relazionale*, l'attualità di Vincent D'Arista, Bruno Barbati e dell'esperienza della Galleria inesistente. Del resto, che le loro azioni andassero al di là di semplici gesti provocatori e che mirassero a instaurare un rapporto più autentico con il pubblico, al di fuori dei canali istituzionali, fu compreso molto bene da due grandi artisti di fama internazionale, ospiti di Amelio, a loro volta interessati a dinamiche relazionali di questo genere, Joseph Beuys e Daniel Buren. Il primo nel 1972 si fece fotografare accanto ad alcuni leoni della Galleria inesistente appartenenti all'azione *Hic sunt leones* e addirittura vi sovrappose il suo timbro; Buren, affascinato dalla personalità di D'Arista, si adoperò perché nel 1973 tenesse la personale prima citata a Parigi, come ci testimonia nella sua intervista Anka Ptaszkowka, critica d'arte polacca, curatrice e direttrice della Galerie 1-36. Sia Beuys che Buren avrebbero voluto collaborare maggiormente con D'Arista, ma questi di fatto non diede seguito alle loro sollecitazioni. Ritrosia? Timidezza? O piuttosto l'odore dei soldi e del mercato in agguato?

A proposito di archivi del contemporaneo: una mostra al MART
Mariantonietta Picone Petrusa

Quando nel 2010, sei anni prima della sua morte, Stelio Maria Martini decise di donare al MART di Rovereto il suo archivio privato, fondamentale per ricostruire un pezzo di storia della cultura napoletana dagli anni Sessanta agli Ottanta, ma altrettanto fondamentale per capire il ruolo europeo della scrittura verbo-visiva italiana di quegli anni, io, come napoletana e come docente di un ateneo partenopeo, mi dispiacqui molto e considerai quel gesto come l'ennesima occasione perduta per la nostra città e un segnale più che evidente del totale fallimento delle politiche culturali delle istituzioni napoletane nel settore del contemporaneo. Ma allo



1. Invito alla mostra al MART di Rovereto con la copertina di «Documento Sud».

stesso tempo avvertivo che quella donazione costituiva anche il segno di un mio personale fallimento, perché, nonostante i reiterati tentativi di dare vita a un archivio dell'arte contemporanea mirato a conservare i documenti più interessanti delle attività di ricerca artistica del territorio, non ero riuscita nel mio intento né presso l'Università di Napoli, né tanto meno presso il PAN, del cui comitato scientifico ero stata membro per un certo periodo all'inizio degli anni 2000.

A quell'epoca, insieme con Vitaliano Corbi, ho redatto vari progetti (completamente disattesi) di piccole mostre rigorosamente storiche, a costo quasi zero o comunque ridottissimo, su gruppi o singoli artisti o particolari situazioni campane degli anni Sessanta e Settanta con lo scopo principale di raccogliere sistematicamente tutti i materiali documentari possibili da conservare al PAN, istituzione che fin dalla sua fondazione era nata con una vocazione archivistica, mai veramente rispettata o quanto meno fraintesa: negli anni infatti, a parte donazioni sporadiche di qualche catalogo di mostra, l'archivio ha quasi esclusivamen-

te conservato video di allestimenti e registrazioni di interviste di artisti, di architetti, di fotografi, di critici esclusivamente in relazione a mostre occasionali, organizzate sull'onda di stimoli momentanei, senza una vera programmazione meditata, spesso in assenza di indagini storiche e, almeno nei primi anni, all'inseguimento dei fasti internazionali del MADRE, ma con finanziamenti di gran lunga più ridotti. Nel frattempo le figure centrali dell'arte del secondo dopoguerra a Napoli e in Campania, con rapporti a livello sia nazionale che internazionale, cominciavano a scomparire e con loro si disperdevano gli archivi personali: a titolo di esempio, si può citare il caso dei materiali di Luigi Castellano (Luca), morto nel 2001, andati di fatto perduti, in quanto la vedova di Luca, anziché affidarli a un archivio pubblico, li ha ceduti a uno studioso napoletano che li ha resi inaccessibili. Se si considera che Luca è stato uno dei principali animatori negli anni Sessanta e Settanta dell'arte napoletana e non solo, soprattutto in quanto organizzatore e catalizzatore di energie creative, capace di dare vita a raggruppamenti, come il Gruppo 58, Operativo 64, il Gruppo P. 66, Prop Art (1968) o a riviste sperimentali come «Documento Sud», «Linea Sud», «No», «Città & Città», si comprende quale perdita ci sia stata per un possibile archivio dell'arte contemporanea in Campania.

Pertanto oggi, considerata la situazione della nostra regione – dove a Salerno si conservano biblioteca e archivio di Filiberto Menna, certamente importanti ma, che io sappia, solo quelli; il PAN continua la sua politica miope; e solo da poco il MADRE si sta aprendo a prospettive, se non archivistiche, almeno bibliotecarie rivolte al territorio, oltre che alle ricerche internazionali, ma dove ancora non esiste un vero archivio del contemporaneo – ho ripensato al mio rammarico per la donazione di Martini al MART, arrivando alla conclusione che quei preziosi materiali non solo stanno benissimo in quella sede, ma proprio là possono trovare la migliore valorizzazione. La conferma viene da una mostra aperta dal 3 settembre del 2017 al 28 gennaio del 2018: si tratta di un'esposizione, purtroppo senza catalogo, di alcune fra le più interessanti riviste sperimentali italiane dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, conservate dall'archivio del MART e digitalizzate dal portale CAPTI, l'importante banca dati a cui abbiamo già accennato in questo stesso numero nella recensione al volume su Pica. La mostra, curata da Mariarosa Mariech e Duccio Dogheria, si intitola *La rivista come luogo di ricerca artistica: il portale Capti* e presenta gli esemplari cartacei dei periodici insieme con alcuni menabò, con progetti grafici, con qualche lettera tratta da epistolari che ne hanno accompagnato la vita, con collage, disegni o fotografie originali che li hanno illustrati: tutti materiali che ci consentono di entrare almeno un poco nel *backstage* di queste riviste. Troviamo così affiancati in questa mostra due gruppi di periodici che ci danno pienamente il senso dei dibattiti e delle sperimentazioni di quegli anni: riviste d'artista e riviste di critici d'arte, accomunate da una ricerca originale nel campo grafico e/o in quello teorico e che da un punto all'altro della penisola hanno spesso visto collaborare gli stessi intellettuali: incontriamo così fra le riviste d'artista «Il Gesto» (1955-1959; fig. 3), organo del Movimento Nucleare, fondata da Enrico Baj

e Sergio Dangelo, che ha potuto contare sulla collaborazione, fra gli altri, di Piero Manzoni, di Lucio Fontana, di Edouard Jaguer, di Gillo Dorfles, di Nanni Balestrini e di Edoardo Sanguineti; «Azimuth» (1959-1960), i cui unici due numeri si sono distinti per la forte impronta teorica e che, accanto ai fondatori Piero Manzoni ed Enrico Castellani, ha registrato la presenza di nuovo di Lucio Fontana, di Gillo Dorfles, di Nanni Balestrini e di Edoardo Sanguineti, ma anche di Vincenzo Agnetti, di Yves Klein, di Jean Tinguely e l'illustrazione di opere dei neodada americani Johns e Rauschenberg. Una rivista presente in mostra dal carattere 'anfibo' per la presenza tanto di artisti quanto di critici è poi «Marcatré» (1963-1970), fondata da Eugenio Battisti ed edita a Genova da Lerici, il cui comitato direttivo era composto, fra gli altri, da Gillo Dorfles, Edoardo Sanguineti, Umberto Eco, Sylvano Bussotti, Paolo Portoghesi, Enrico Crispolti, mentre fra gli autori degli articoli troviamo Germano Celant, Renato Barilli, Lea Vergine, ma anche Jannis Kounellis e Lamberto Pignotti. Due riviste create e gestite prevalentemente da critici d'arte sono invece «Metro» (1960-1970) e «Data» (1971-1978): la prima è stata una rivista milanese internazionale di arte d'avanguardia fondata e diretta da Bruno Alfieri, che ha lanciato in Italia e in Europa gli artisti americani della Pop Art, con articoli di Giuseppe Marchiori, Marco Valsecchi, Alain Jouffroi, Jean Noël, Giulio C. Argan, Gillo Dorfles, Lea Vergine e tanti altri; mentre «Data» è stata fondata e diretta da Tommaso Trini per l'editore Prearo e ha visto nella redazione critici di grido di quella fase storica, come Renato Barilli, Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Germano Celant, Michel Claura, Maurizio Fagiolo, Klaus Honnel, Filiberto Menna, Daniela Palazzoli e Lea Vergine. A quest'ultimo genere di periodici si erano contrapposte alcune riviste d'artista, come «Appia Antica» (1959-1960), a cura di Emilio Villa e dedicata alla difesa dei poeti e degli artisti di qualità dalla aggressione critica «sempre sprovveduta, comunque squallida, impotente, impropria (...)» (E. VILLA, in «Appia Antica», n. 1, 28 luglio 1959); e «Lotta poetica» (1971-1975), dedicata in particolare alla scrittura verbo-visuale, fondata da Paul de Vree e Sarenco con la collaborazione di Gianni Bertini, che ha firmato le prime dodici copertine, e gestita esclusivamente da poeti ed artisti. La rivista, coerentemente con il suo titolo, aveva un'impostazione polemica, fortemente politicizzata in senso estremistico, che prendeva le distanze tanto dall'arte concettuale, accusata di aver plagiato la poesia visiva in modo molto abile, quanto da vari poeti visivi, come Lora Totino o Carrega, rei di aver sfruttato a fini commerciali la ricerca verbo-visuale. In questo contesto, accanto a tale genere di periodici, sono esposte alcune importanti riviste napoletane i cui comitati di redazione erano interamente formati da artisti: «Documento Sud» (1959-1961) ed «Ex» (1963-1968; fig. 4), confluite al MART dall'Archivio Nuova Scrittura, nato nel 1988 dall'incontro fra il collezionista milanese Paolo Della Chiara e il poeta visivo Ugo Carrega (figg. 1, 4); «Linea Sud» (1963-1967), il n. 0 di «Continuum» (1968), «Continuazione A-Z» (1973), «E-mana-azione» (1976-1981; fig. 4), tutti periodici o fogli del Fondo Martini. Di queste, «Documento Sud» e «Linea Sud» erano legate in modo particolare al



2. Fotografia di Stelio Maria Martini e Guido Biasi al tempo di «Linea Sud», 1963. Rovereto, MART, Fondo Martini.

Gruppo 58 e hanno avuto fra i loro collaboratori, oltre agli artisti del gruppo come Mario Persico, Guido Biasi o Luca, anche altri autori italiani e stranieri in rapporto con le avanguardie europee più sperimentali: fra i tanti, Ivo Michiels, Alexandre Henisz, Edoardo Sanguineti, Marcello Andriani, Henry Delau, Mario Diacono, Luciano Caruso, Emilio Villa, Édouard Jaguer, di cui pubblicizzavano la rivista «Phases». Le altre riviste sono nate per lo più dal sodalizio di Stelio Maria Martini e Luciano Caruso (o da quello di Martini e Mario Diacono nel caso di «Ex»), puntando maggiormente sulla poesia visiva e in generale sul rapporto fra parola e immagine: hanno visto la partecipazione attiva, fra gli altri, di Mario Diacono, Emilio Villa, Felice Piemontese e Giovanni Polara. È particolarmente singolare la presenza di Polara, eminente docente di lingua e letteratura latina presso l'ateneo napoletano, che con Caruso ha trascritto nel foglio «Continuum» testi medievali figurati pubblicati accanto a elaborati verbo-visivi di poeti d'avanguardia, come Isidore Isou, Julien Blaine, Ángel Crespo, José Maria Iglesias e altri.

Se la compresenza in uno stesso archivio delle copie cartacee originali di queste riviste di punta degli anni Sessanta-Ottanta è già di per sé importante per i raffronti che si possono fare, consentendo di intrecciare le informazioni, di comprendere la complessità e la vivacità della ricerca sperimentale, con uno sguardo a tutto il territorio nazionale, questo benefico effetto si amplifica a dismisura quando tali riviste vengono digitalizzate e messe a disposizione di tutti attraverso CAPTI, un portale con sistemi di referenze e catalogazione interrelati, a libera consultazione. Questa banca dati è nata da un progetto di ricerca di durata quadriennale (2013-2017), finanziato dal MIUR, intitolato *Diffondere la cultura visiva. L'arte contemporanea fra riviste, archivi e illustrazioni*, un progetto che ha visto protagoniste la Scuola Normale di Pisa (coordinatore Guido Bacci), l'Università di Siena (Davide Lacagnina), quella di Udine (Denis Viva) e quella di Genova (Veronica Pesce). Per il MART la collaborazione con degli atenei per consentire la digitalizzazione di materiali e riviste non è stata una novità, dal momento che fino



3. Bacheca con la rivista «Il Gesto». Rovereto, MART, Fondo Enrico Baj.
 4. Bacheca con le riviste «Ex», «E-mana-azione». Rovereto, MART, Fondo Martini.

al 2009 erano stati stretti rapporti con l'Università di Trento, in adesione al progetto Circe (Catalogo informatico riviste culturali europee), al cui interno si era provveduto a scansionare e a pubblicare sulla rete un certo numero di periodici futuristi appartenenti all'Archivio del '900 di Rovereto; e attualmente è ancora in corso l'indicizzazione dei periodici di architettura e urbanistica, posseduti dal MART, da parte della Biblioteca di Ingegneria della stessa Università.

Tornando al portale CAPTI, il merito più grande degli studiosi che lo hanno impiantato è stato quello di riuscire a sconfinare le iniziali diffidenze dei rappresentanti delle istituzioni con cui sono entrati in contatto, stabilendo collaborazioni durature, oltre che con il MART, anche con l'Archivio Novaro di Genova, l'Archivio Storico Giunti, l'Archivio Storico Salani, la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma, la Biblioteca Universitaria di Napoli, la Biblioteca Civica di Verona e con un certo numero di archivi privati, facenti capo soprattutto a eredi di artisti. Il reciproco vantaggio è evidente: da una parte il portale CAPTI, continuando a incrementare le sue digitalizzazioni, è già diventato e sempre più diventerà uno strumento straordinario e insostituibile per gli studiosi che potranno accedere in tempi rapidissimi e comodamente dalla propria postazione a materiali a volte rari, disseminati in luoghi diversi e fra loro distan-

ti; nello stesso tempo le istituzioni che hanno generosamente messo a disposizione i loro materiali – di cui viene sempre dichiarata la provenienza – da un lato non mettono a rischio la conservazione delle loro 'carte', spesso fragili e già malandate, dall'altro hanno uno straordinario ritorno sul piano dell'informazione, allargando a dismisura la platea degli utenti, anche grazie ai vari *link* che collegano i singoli documenti alle schedature dei fondi presenti nei loro siti, così come dai loro siti di rimbalzo si può accedere al portale CAPTI, in un gioco di specchi che va a vantaggio di tutti e soprattutto dei fruitori. Non a caso la parola chiave che è stata utilizzata per illustrare il senso della mostra al MART da cui siamo partiti è «connessioni»: «connessioni tra centri di ricerca e università, connessioni fra reale e virtuale, connessioni fra artisti e promotori culturali legati all'idea di rivista come luogo di ricerca artistica, connessioni, infine, tra periodici sperimentali e relative fonti documentarie», questo si legge nel *depliant* che porta in prima pagina una delle copertine di «Documento Sud» e all'interno fra altre sette immagini il suo menabò originale e una delle copertine di «Linea Sud».

Aree deindustrializzate, musei e valorizzazione dell'eredità culturale: possibili strategie per Terra di Lavoro

Nadia Barrella

La riflessione sul riutilizzo delle aree deindustrializzate come spazi orientati alla fruizione ed alla valorizzazione dell'eredità culturale di un territorio non è certo una novità. Sin dagli anni Settanta del secolo scorso – con l'affermarsi dell'archeologia industriale come disciplina di studio – si è presa ampiamente coscienza dell'esistenza di un tessuto di opere, forme, segni di una storia relativamente recente che andava, come altri segni di altre storie, in qualche modo conservata e valorizzata attraverso nuove forme di fruizione. L'Italia ha seguito molto presto questo filone di studi (è del 1977 la Società Italiana per l'Archeologia Industriale) che ha coinvolto quasi subito la Campania e in particolare Caserta, che ha addirittura preceduto molte altre iniziative italiane giacché, sin dal 1972, è qui avviato un progetto d'intervento sulla manifattura di San Leucio, che vedrà comunque i primi risultati solo a partire dal 1985¹. A questo progetto ne sono seguiti tanti altri, in tutto il paese, ma la logica degli interventi di recupero e ri-funionalizzazione dei manufatti d'archeologia industriale ha visto – almeno in una prima fase – interventi di conservazione conseguenti soprattutto al riconoscimento del valore estetico e storico del manufatto che hanno spinto a operare su grandi porzioni di territorio ed edifici di notevoli dimensioni con la stessa logica con cui, nell'Ottocento, s'interveniva nei musei: separando il manufatto dal contesto, isolando la 'rarietà' architettonica e conservando una visione selettiva delle cose che, distinguendo tra raro e comune, riproduceva gli stessi difetti che già si erano riscontrati nel museo tradizionale e ne limitava, pertanto, le potenzialità. Nella nostra regione, ad esempio,

s'interveniva, tra Napoli e Portici, sulle Officine di Pietrarsa, restaurandole e realizzando, nel 1989², un museo ferroviario in cui sono esposti singolari locomotori, lasciando però assolutamente insoluto – oltre che non comunicato in alcun modo – il rapporto con la degradata periferia est della città e con il paesaggio che quelle ed altre manifatture avevano imposto all'uomo ed al suo ambiente. Veniva inoltre trascurata, all'interno dello spazio espositivo, qualsiasi forma di riferimento agli effetti che questo complesso di trasformazioni aveva avuto sulla città, la società e i singoli individui.

In linea con questo 'sistema ideologico prevalente' i già citati opifici di San Leucio furono trasformati, nel 2000, in un discutibile museo, dei cui limiti, tuttora esistenti, ho già avuto modo di dire alcuni anni fa³. In un caso come nell'altro, sebbene sia comunque da considerarsi positivamente lo sforzo conservativo messo in campo, non si è andati oltre la 'cultura della riserva, del tempio, del recinto', non si è superata la separazione tra passato e presente e non si è fatto alcuno sforzo per andare al di là di una conservazione puramente fisica di un'area storica dalla quale sono state solo espulse funzioni tradizionali, trasformandone il ruolo rispetto al territorio ma senza fare della 'memoria conservata' un qualcosa di proiettato verso il futuro. L'aspetto progettuale, per dirlo in altri termini, è stato orientato sostanzialmente alla musealizzazione intesa come trasformazione puntuale della singola area dismessa, al di fuori di una visione complessiva e generale.

Con gli anni, l'esperienza europea ed extraeuropea (non priva comunque di queste forme di riutilizzo 'estetizzante'), unita al problema sempre più ampio della deindustrializzazione, del degrado ambientale e della notevole perdita di posti di lavoro, ha sicuramente contribuito alla messa in campo di nuove proposte e, soprattutto, di nuovi obiettivi e nuove metodologie d'intervento nelle aree dismesse: dal modello francese dell'ecomuseo di Le Creusot⁴ – il cui scopo fu «di visualizzare in una prospettiva storica l'ambiente, sia naturale che culturale di una regione geograficamente determinata»⁵ – alla rivitalizzazione, sicuramente più nota, legata alla definitiva deindustrializzazione del più cospicuo nucleo di attività produttive, minerarie e siderurgiche d'Europa, quello del bacino della Ruhr, dove gli interventi di bonifica, recupero e riutilizzo sono stati finalmente inseriti in un più ampio processo di sviluppo e rigenerazione socio-economica e ambientale⁶. Nella Ruhr, cui hanno guardato molti altri interventi europei, le politiche di riconversione avviate hanno mostrato un'interessante tendenza a valutare le aree industriali dismesse come una risorsa strategica per attuare politiche urbanistiche innovative, orientate a riequilibrare la struttura insediativa e a migliorare il sistema economico ed ambientale. I numeri della Ruhr sono noti: la trasformazione ha prodotto più di 10.000 nuovi posti di lavoro; ha recuperato 1.000 monumenti industriali; ha fatto nascere o a messo in rete – migliorandone nettamente la performance – 200 musei; ha creato, anche attraverso eventi internazionali di grande portata, 120 teatri⁷.

In questi stessi anni anche in Italia, soprattutto sulla spinta di un nuovo e regolare interessamento – scientifico e storico-

grafico – ai fenomeni relativi alla dinamica delle trasformazioni ambientali, si è cominciato a guardare alle aree industriali dismesse come alla grande occasione per ridisegnare parti consistenti della città, per ridefinire l'assetto fisico e funzionale dell'intero territorio metropolitano e per avviare più complesse strategie di riconversione anche ambientale. Si è infatti parlato di una 'seconda generazione del fenomeno', fase in cui alla cultura dell'espansione urbana, strettamente connessa al mito dello sviluppo economico accelerato ed illimitato, si è contrapposto – quanto meno nel dibattito – un ripensamento sull'ambiente già urbanizzato nel quale la riqualificazione ha occupato un nuovo ruolo in termini di servizi urbani, di rinnovo delle tipologie edilizie e, soprattutto, di qualità urbana; si è in sostanza diffusa una nuova cultura della trasformazione che ha guardato alla necessità di mettere fine allo spreco del territorio rispettando e valorizzando le vocazioni locali e ripristinando il valore dei luoghi. Questa almeno la teoria, che ha sicuramente supportato, per restare in ambito campano (ma sono davvero tantissimi gli esempi italiani che potrebbero rientrare in questo nuovo approccio al riuso), la nascita a Bagnoli di Città della Scienza. 'Museo di nuova generazione', il primo *science center* meridionale nasce in seguito all'acquisto, nel 1994, del complesso dell'ex Fabbrica Interconsorziale di Concimi e Prodotti Chimici ed è inaugurato e aperto al pubblico nel 2001. Città della Scienza – parte di un più ampio accordo di programma tra lo Stato, la Regione, la Provincia, il Comune e la Fondazione Idis (1996) che ha potuto beneficiare di cospicui finanziamenti del Cipe (per circa 35 miliardi di lire) e di un investimento complessivo di 108 miliardi di lire – ha rappresentato e indiscutibilmente rappresenta una novità in campo museale, ma di fatto ha contribuito solo parzialmente al generale riassetto di uno spazio urbano che pure era stato tra gli obiettivi iniziali del progetto, che mirava ad essere volano di sviluppo locale attraverso la creazione e il sostegno di attività imprenditoriali nel campo dell'industria culturale, rispettose dell'ambiente e ad alto contenuto 'di ingegno e valore aggiunto', oltre che centro di riqualificazione e immissione in un ciclo virtuoso delle imprese artigiane tradizionali.

Tra la fine degli anni '90 e i primi del Duemila, l'interesse per la riqualificazione del patrimonio industriale è aumentato in maniera considerevole, portando a numerosi progetti per la valorizzazione di aree dismesse, al moltiplicarsi di studi, iniziative, conferenze, ma anche a concrete realizzazioni, supportate, tra l'altro, dall'inserimento di questa categoria di beni nella nostra più recente legge di tutela⁸. Le Università italiane hanno spesso vissuto da protagoniste questa fase. L'Università della Campania, per rimanere nel territorio cui dedico queste riflessioni, ha non solo riutilizzato, nel 2001, il tabacchificio Catemario⁹ di Caserta (una struttura del 1921 di cui ha voluto conservare altezze e paramenti murari di tufo oltre che gli impianti di essiccazione, trasformati in sede di biblioteca), ma è stata anche protagonista di numerose proposte per possibili riutilizzi delle fabbriche dismesse, delle cave e dei capannoni del casertano, immaginati come spazi per nuovi percorsi di riqualificazione territoriale, benessere e fruizione, anche turisti-

ca, del territorio, oltre che di miglioramento della qualità della vita. È di un paio di anni fa, ad esempio, l'idea di una *Extraordinary factory* nell'area dell'ex fabbrica Saffa, 23 ettari a Marcianise, da trasformare in una cittadella dello Sport: impianti sportivi di tutti i tipi (campo di calcio, pista di atletica, 'diamante' per il baseball e il softball, playground per il basket e la pallamano) con annesso strutture residenziali per stage e per centri federali (come per il pugilato, prestigioso fiore all'occhiello del territorio); la 'stanza' del benessere, con tutto ciò che la cultura del *wellness* oggi è in grado di offrire alla cura del corpo e alla salute fisica e mentale, un settore nel quale l'Italia spopola a livello mondiale; e la 'stanza' della natura, con la possibilità di insediare nello stesso perimetro colture 'no food' sempre legate al benessere e ad un livello assoluto di qualità della vita¹⁰. Proposte diverse, sicuramente molto interessanti, in linea con quanto ipotizzato e spesso realizzato anche altrove, seguendo ora logiche di cancellazione della memoria storica d'interesse aree industriali, ora interventi di recupero e rigenerazione della struttura convertita in 'fabbrica di Cultura'. In questo senso si sono mossi sia i più noti casi extranazionali – la Tate Modern a Londra e il distretto 798 a Pechino – che esempi nazionali come il Lingotto di Torino, il Macro a Roma, l'Hangar Bicocca di Milano. La musealizzazione è stata di solito, anche negli episodi più recenti, la scelta prevalente e, anche per le evidenti connessioni cronologiche, si è proceduto a quella che ritengo una 'bulimica' esposizione delle arti contemporanee.

Non è certo questa, almeno per chi scrive, la strada per Terra di Lavoro, e non soltanto per la complessità economica di simili operazioni, ma per l'intrinseca inutilità di nuovi progetti culturali dedicati alle arti contemporanee¹¹ che non costituiscono la risposta più urgente ai fabbisogni di questo territorio che richiede, soprattutto, la formazione di quella che potremo definire 'coscienza ecologica' e che implica la comprensione del rapporto che le diverse generazioni hanno instaurato con la natura, delle trasformazioni dirette o indirette che si sono determinate, delle ragioni storiche delle caratteristiche ambientali.

È indubbio che un museo, spazio di educazione e di formazione, ma soprattutto luogo di conoscenza problematica dei valori per la cui conservazione è stato istituito, sede di giudizio critico e di elaborazione di idee, potrebbe essere un serio contributo in questa direzione, ma altrettanto indubbio è che un museo è l'esito di una complessa attività di programmazione che richiede la verifica di fattibilità (politiche, economiche, di obiettivi), ricerche (su bisogni, risorse e concetti) ed un'elaborata fase di sviluppo al momento difficilmente ipotizzabile. Le riflessioni degli storici sul processo d'industrializzazione e poi di deindustrializzazione¹² in provincia di Caserta hanno soprattutto posto l'accento sulle dinamiche trasformative di questo processo inteso come un costante intrecciarsi tra storia della natura e storia delle società umane. La storia delle industrie «non va intesa solo come storia delle emissioni inquinanti ma pure come storia degli attori economici in competizione per le risorse e degli attori politici chiamati a regolare quell'impatto, come pure storia di quanti – lavoratori, cittadini – soffrono le conseguenze di quell'impatto». Una storia che «chiede di es-

sere compresa»¹³. Nell'archivio del MusIL di Brescia (il Museo dell'Industria e del Lavoro voluto dalle Fondazioni Micheletti e Civiltà Bresciana, che credo sia tra i migliori esistenti in Italia) è conservata una foto bellissima: sulla facciata di una fabbrica dismessa l'esortazione «imparate la storia»¹⁴. Trovo questo incitamento particolarmente adatto anche al contesto territoriale casertano.

Dalla Convenzione europea del paesaggio – ossia dal 2000 in poi, passando per la Convenzione di Hannover 2000 e quella di Faro 2005 – parlare di eredità culturale significa comprendere tutti gli aspetti dell'ambiente che 'sono il risultato dell'interazione nel corso del tempo fra le popolazioni e i luoghi'. La Convenzione europea sul paesaggio indica che, per realizzare gli obiettivi che auspica, occorre «accrescere la sensibilizzazione della società civile al valore dei paesaggi, promuovere la formazione di specialisti, promuovere programmi pluridisciplinari di formazione sulla politica, la salvaguardia, la gestione e pianificazione del paesaggio», e aggiunge che «il compito degli esperti non è di definire una gerarchia di valori ma di rendere percepibile al corpo sociale il significato e l'interesse potenziale di ogni componente e le opportunità e i rischi connessi a ciascuna e all'insieme»¹⁵. Anche la Convenzione di Faro chiede che si agisca per accrescere la consapevolezza del valore del patrimonio e dei diversi benefici che possono derivarne su un piano ambientale, economico e sociale. È su questo fronte che si potrebbe seriamente cominciare a lavorare. Per contribuire a descrivere, riconoscere e narrare questa inedita eredità culturale in rapporto a tutte le articolazioni del più comprensivo capitale territoriale operando in sinergia fra comunità ed esperti. I metodi innovativi – lo ha detto Daniele Manacorda, ma lo condivido pienamente – non sono le tecnologie, sono piuttosto le categorie interpretative con le quali cerchiamo di capire la società del XXI secolo¹⁶. Allora forse, almeno in una prima fase, l'obiettivo potrebbe non essere tanto immaginare uno straordinario riuso di questa o quella fabbrica dismessa, non subito almeno, quanto avviare condivisi percorsi di ricerca multidisciplinari che possano consentire l'emersione e l'organizzazione, in una maniera concettualmente unitaria, di un'ampia e variegata gamma di fonti documentarie, per un censimento delle 'risorse' per la 'storia da imparare' – quella del XX e XXI secolo – che ancora mancano per il nostro territorio ma sono realtà forte e ben strutturata altrove. Coordinando l'azione delle ricerche già in essere nelle Università con quelle di altri studiosi e di altre istituzioni che operano in provincia di Caserta o comunque in Campania, si potrebbe pensare di giungere ad un'azione di recupero e di valorizzazione (intesa anche come valutazione) degli elementi più significativi delle diverse situazioni produttive esistenti in Terra di Lavoro da cui far partire nuove fasi operative che potrebbero, da uno 'spazio condiviso virtuale', arrivare anche ad una realtà concreta di riutilizzo di una delle antiche fabbriche dismesse come spazio dedicato alla storia del lavoro, inteso non solo e non tanto come storia dell'attività produttiva, quanto come racconto di una trasformazione progressiva dell'ambiente fisico, del territorio antropizzato, da parte di generazioni di operatori, maestran-

ze, imprenditori, progettisti e utenti che possa consentire, dello spazio riutilizzato, 'un uso socialmente utile' alla formazione di una coscienza ecologica del futuro, anche «inventando un linguaggio comune, con il quale ricomporre i pezzi del mondo, e immaginarlo come uno»¹⁷.

In occasione di una giornata di studi organizzata dal Dipartimento di Lettere e Beni culturali dell'Università della Campania Luigi Vanvitelli, fui invitata a fare alcune considerazioni su di una tendenza, abbastanza diffusa, al riutilizzo come musei d'arte contemporanea di alcune fabbriche dismesse e, in generale, sulla trasformazione della fabbrica in 'fabbrica di cultura'. Il dibattito su questi argomenti è molto vivace sia in Europa che in Italia settentrionale dove, su fenomeni come Milano Bicocca o il Lingotto di Torino, esiste un'ampia bibliografia. Lo stesso non si può dire per il Sud Italia, dove se molto soddisfacenti sono gli studi di archeologia industriale sulle numerose fabbriche dismesse tra Ottocento e Novecento, manca invece un'adeguata riflessione sugli esiti concreti degli interventi di musealizzazione già effettuati e sulle numerose proposte esistenti. Il presente testo nasce da quella giornata e dal desiderio di condividere alcune considerazioni su quale possa essere, in un territorio complesso come Terra di Lavoro, che necessita di ampi interventi di riqualificazione, la risposta più adeguata all'indiscutibile e necessario bisogno di "trattenere" la memoria dei luoghi.

¹ Per la storia degli interventi di restauro e riutilizzo di San Leucio rimando, anche per la bibliografia precedente, a E. BATTISTI, *San Leucio come utopia e vicende del programma italiano*, Milano 1973 e G.E. RUBINO, *Le fabbriche del sud. Architettura e archeologia del lavoro*, Napoli 2004.

² Per il Museo di Pietrarsa si veda la breve guida di R. MIDDIONE, *Il Museo Nazionale Ferroviario di Pietrarsa*, Napoli 2014, ma rimando soprattutto al sito ufficiale dell'istituto dal quale è possibile anche trarre spunti circa i futuri interventi previsti www.museopietrarsa.it

³ Cfr. N. BARRELLA, *Percorsi e progetti di fruizione di una città ideale: il caso di San Leucio*, in *Città e sedi umane fondate fra realtà e utopia*, a cura di A. PELLICANO, Locri 2009, II, pp. 787-791.

⁴ A. GNECCHI RUSCONE, *Le Creusot e la nascita in Francia*, in *I luoghi del museo. Tipo e forma fra tradizione e innovazione*, a cura di L. BASSO PERESSUT, Milano 1985, pp. 185-190.

⁵ Ivi.

⁶ Cfr. www.Ruhrmuseum.de

⁷ Traggo queste informazioni dall'ottimo sito della rete museale precedentemente indicato.

⁸ D.Lgs. 42/2004.

⁹ Cfr. G. D'ERRICO, *Caserta. Il tabacchificio Catemario*, in *Dimore della conoscenza*, a cura di G. AMIRANTE, R. CIOFFI, Napoli 2010, pp. 219-221.

¹⁰ Lo studio di fattibilità fu proposto dal Dipartimento di Ingegneria civile, design, edilizia e ambiente e coordinato dalla prof. F. Castanò.

¹¹ Chi scrive non può fare a meno di cogliere la scarsa incisività e la debolezza dei progetti culturali di numerosi spazi espositivi dedicati alle arti contemporanee in provincia di Caserta da amministrazioni comunali e da privati. Dal Mac di Caserta al Museo dell'Arte contemporanea di Capua fino al MAGMA di Roccamonfina senza contare le numerose mostre più meno permanenti anche all'interno di spazi museali preesistenti) si assiste ad una continua emersione d'istituti privi di un chiaro status giuridico, di un progetto comunicativo coerente, quasi sempre poco supportati da un budget adeguato e da professionalità in linea con i nuovi obiettivi del museo contemporaneo.

¹² Per una buona sintesi degli studi e delle fonti statistiche relative a Caserta cfr. A. DELL'AQUILA, *Caserta (1945-1974)*, Arezzo 2013.

¹³ F. PAOLINI, *La storia dell'ambiente in Italia: appunti sullo stato dell'arte*, in «Ricerche storiche. Rivista Quadrimestrale», XLI, 3, sett. dic. 2011, pp.489-496.

¹⁴ La foto è pubblicata nel catalogo online del MusIL Brescia. Museo dell'Industria e del Lavoro Eugenio Battisti, p. 33. Cfr. www.musilbrescia.it

¹⁵ www.convenzioneeuropeapeaesaggio.beniculturali.it

¹⁶ Per la citazione di Manacorda e, più in generale, per un'ampia rilettura del ruolo determinate delle convenzioni internazionali per la trasformazione del concetto di valorizzazione dell'eredità culturale cfr. *La valorizzazione dell'eredità culturale in Italia*, atti del convegno di studi in occasione del 5°anno della rivista (Macerata, 5-6-novembre 2015), in «Il Capitale culturale», Supplementi 05/2016.

¹⁷ M. ARMIERO, S. BARCA, *La storia dell'ambiente. Un'introduzione*, Roma 2004, p. 16.

Roberto Mango designer. 1950-1968. Riflessioni su ricerca, storiografia e didattica del design in margine a una mostra napoletana.

Giovanni Menna

«Le mostre d'arte non dovrebbero occuparsi di riempire spazi, ma di *necessità e urgenze*». Alla icastica perorazione di Hans Ulrich Obrist ha aderito in pieno la mostra, da poco conclusa, dedicata a un protagonista del *design* in Italia, che è stato una figura chiave per la cultura del progetto moderno a Napoli: Roberto Mango (Napoli, 1920-2003).

L'esposizione, curata da Ermanno Guida, il primo allievo di Mango e in seguito suo successore alla cattedra di Design Industriale della facoltà di Architettura napoletana della "Federico II", è stata ospitata nel Museo della Ceramica Duca di Martina, nella Villa Floridiana al Vomero, chiudendo un ciclo di manifestazioni voluto dalla direttrice Luisa Ambrosio e programmato sotto la responsabilità scientifica dello stesso Guida. L'iniziativa ha visto una delle sedi museali storiche delle arti applicate aprirsi ai linguaggi della contemporaneità nell'ambito del progetto e della produzione di oggetti d'uso.

Come è ben chiarito anche nell'agile catalogo¹ – che ospita scritti di Guida, di Luisa Ambrosio e di Alfonso Morone, esponente della terza generazione dei docenti di *design* della scuola napoletana della "Federico II" – l'esposizione non presenta l'intera parabola dell'opera di Mango, che disegna un arco lungo più di mezzo secolo. La scelta è stata infatti quella di documentare attraverso una oculata selezione di oggetti e testimonianze solo due decenni, quelli nei quali la portata del contributo offerto dal *designer* napoletano sul piano progettuale si è mostrata più rilevante. Si tratta degli anni Cinquanta, quelli del periodo americano di Mango e della sua affermazione al suo rientro in Italia, e degli anni Sessanta, che si chiudono con il conseguimento dell'ordinariato presso l'ateneo fridericiano.

Necessità e urgenze. Tra i molteplici meriti della mostra c'è innanzitutto quello di avere tenuto viva l'attenzione nei confronti di Roberto Mango, ribadire anzi la 'necessità' di spingere con maggior determinazione sul pedale dell'analisi critica

e storiografica per sventare il rischio che figure come la sua, che sono state così influenti nel definire l'identità stessa di una 'scuola', possano lentamente scivolare nell'ombra e sopravvivere nella sola dimensione della manualistica – o peggio in quella del ricordo personale o dell'aneddoto – senza incardinarsi davvero in una dimensione storiografica, la base necessaria per offrire alle nuove leve di architetti e alle nuove generazioni di studiosi e studenti un saldo ancoraggio ai principi di un magistero che, a giudizio di chi scrive, è ancora attuale. A tal proposito va sottolineato che quella appena conclusa è stata la prima vera rassegna monografica dell'opera del *designer* napoletano, del quale in precedenza era stata presentata – ormai più di un quarto di secolo fa – una sintetica selezione di oggetti (scelti personalmente da Mango) nell'ambito della sezione dedicata al *design* inserita nella grande esposizione *Fuori dall'Ombra*, con la quale nel 1991 per la prima volta si faceva il punto sull'intera produzione artistica e architettonica a Napoli dal dopoguerra agli anni Sessanta². La prima mostra specificamente dedicata a Mango, peraltro centrata solo su due decenni, si è dunque avuta a quindici anni ormai dalla sua scomparsa: un dato di fatto che dovrebbe forse far riflettere, soprattutto se confrontato con la capacità che studiosi, *designers* e operatori del settore attivi in altri contesti, come quello milanese, hanno avuto nel costruire attorno a figure persino meno carismatiche narrazioni in grado di consolidare, se non inventare, una tradizione.

Un altro aspetto dell'opera di Mango che la mostra ha messo bene in luce è la peculiarità di un'attività che si è sempre espressa non solo nell'ambito del *furniture* o del *product design*, ma in uno spettro quanto mai ampio di interessi, dall'*interior design* alla prefabbricazione edilizia, dal dialogo con la tradizione artigianale campana alla fotografia, dall'allestimento alla grafica editoriale. Proprio in ragione di tale variegata produzione, la decisione di circoscrivere lo sguardo a un periodo di venti anni è risultata scelta saggia in rapporto all'esiguità di spazi e risorse a disposizione, e al limitato numero di oggetti che era effettivamente possibile esporre. Offrendo al visitatore uno spaccato temporale del suo lavoro si è evitata quella dispersione che avrebbe inevitabilmente diluito realizzazioni ed esperienze senza riuscire a restituire adeguatamente la densità con la quale Mango ha saputo esprimersi – sempre ad alto livello – su più fronti, e che costituisce un carattere precipuo della sua personalità, facendo peraltro perdere di tensione narrativa al percorso espositivo. Una conferma che non è certo il gigantismo delle operazioni che rende grandi le mostre, ma l'intelligenza delle scelte curatoriali.

Ogni cosa ha un suo prezzo, tuttavia. Quello che costituisce il pregio maggiore della mostra è al tempo stesso anche il suo limite, e naturalmente non certo per colpa dei promotori e del curatore, che sono anzi riusciti nella non facile impresa di rappresentare un autore con pochi ma calibrati pezzi. Non ci si riferisce naturalmente alla parzialità dell'arco temporale di riferimento – che non poteva consentire di documentare, per fare un solo esempio, la formazione e il contesto culturale nel quale essa si è espressa, le radici e i riferimenti culturali e le prime esperienze di Mango – quanto all'oggettiva difficoltà di riuscire

a dare conto di una parte estremamente rilevante, e forse la più importante, dell'opera condotta nei decenni da Mango: la densità e la continuità della riflessione su questioni centrali di teoria e metodologia del progetto di *design*, che ha sempre orientato le sue ricerche, conferendo spessore critico alle sue molteplici iniziative di promozione e divulgazione, e un carattere a un tempo sperimentale e normativo al suo insegnamento universitario.

Su questo versante, ovvero sulla necessità di una completa messa in luce anche di quella parte del profilo di Roberto Mango rimasto finora in ombra, eppure così importante, la responsabilità degli storici sarà decisiva. Considerata a lungo una pratica impossibile, la storiografia del *design* è comunque una disciplina recente e, in tal senso, il ruolo proprio di uno storico napoletano, Renato De Fusco, è stato, come è noto, determinante e in un certo senso fondativo³, anche se nell'ambito del *furniture design* non va dimenticato il contributo offerto da Filippo Alison fin dagli anni Settanta⁴ alla conoscenza di alcune collezioni storiche. È del tutto comprensibile che l'attenzione verso l'esperienza del *design* a Napoli anche da parte degli storici napoletani, e quindi verso Mango, si sia manifestata con un certo ritardo, e non è per un caso che siano stati degli allievi di De Fusco a farsi promotori delle prime ricerche in tal senso. La prima disamina di ampio respiro della vicenda napoletana fino alla metà degli anni Sessanta è solo del 1991 e venne firmata infatti da Gabriella D'Amato, in un saggio inserito nel catalogo della mostra *Fuori dall'Ombra* innanzi citata⁵. Vennero poi gli studi di Benedetto Gravagnuolo⁶, il quale a più riprese riuscì a mettere in relazione l'opera di Mango sia con quella di altre importanti figure delle molte anime del *design* napoletano – Vittoria, Alison, Dalisi – sia con la vivace e promettente scena partenopea degli anni Ottanta e Novanta, sollecitando ulteriori studi condotti da storici più giovani⁷. Lo stesso Gravagnuolo, nel 2006, firmava la prefazione alla prima e a lungo attesa monografia su Mango scritta da Ermanno Guida⁸, un lavoro estremamente documentato che chiuse questa prima fase di studi sul *design* del XX secolo a Napoli, e su Mango, senza tuttavia riuscire a innescare ulteriori significativi approfondimenti da parte degli storici napoletani sul piano critico e su quello documentario. E il fatto che negli ultimi dieci anni, accanto alle recenti riletture critiche operate da docenti di *design* come, tra gli altri, Vincenzo Cristallo e ancora Guida⁹, a offrire tra gli storici i contributi più interessanti sul piano filologico sia stato un newyorkese, Jeffrey Schnapp¹⁰, è significativo di una certa *impasse* degli studi storici a proposito di Mango, come peraltro è stato di recente rimarcato¹¹. Se la conoscenza dei suoi oggetti può oggi dirsi sostanzialmente acquisita, non sono poche le possibili direzioni cui gli storici potrebbero orientare le loro ricerche, magari a partire da quegli aspetti connessi ai ruoli che Mango ha interpretato oltre a quello di *designer* – critico, promotore, teorico, docente – e che in questa sede sarà possibile solo accennare.

Il primo e probabilmente più importante è legato alla sua azione di mediazione tra l'universo dell'*industrial design* degli Stati Uniti e la cultura del vecchio continente, esercitata come pochi in Europa. Un rapporto dialettico Italia-Usa che, è bene sottolinearlo, è stato pienamente paritetico, poiché se è certa-

mente vero che Mango – anticipando Sottsass che arriverà a New York quando il napoletano è già rientrato in Italia – ha modo nel suo soggiorno americano di confrontarsi con una realtà sul piano della produzione e della comunicazione assai avanzata, e comunque molto diversa dal mondo da cui veniva, è anche vero che all’inizio dei *fifties* il *design* americano ha esso stesso un problema di riconoscimento istituzionale (all’interno) e di comunicazione (all’estero)¹²; e se anche negli States una qualche maturazione critica e teorica venne a registrarsi in quegli anni è anche grazie al ruolo che Mango viene chiamato a rivestire. Se il suo «grande talento» di progettista è immediatamente riconosciuto dal più importante *designer* americano, Raymond Loewy, con il quale ha lavorato per sei mesi¹³, le sue doti critiche e organizzative non sfuggono all’attenzione della figura più influente a New York, Olga Gueft, la potente direttrice di «Interiors + Industrial design», impegnata in un grande sforzo di ricucitura della frammentata e conflittuale scena del *design* americano dopo il disastro della Triennale 1951¹⁴, che lo ospita nella rivista inizialmente come autore e poi lo coopta in pianta stabile dal numero di settembre del 1951 come *art director* (con Aldo Giurgola) per più di tre anni. Mango dimostrerà ben presto, tuttavia, che poteva essere assai più dell’«ambasciatore del design italiano» a New York (come dimostrò di saper fare benissimo)¹⁵ e simmetricamente del ‘corrispondente dall’America’ per l’Italia¹⁶: egli sarà al centro di una strategia che punterà scopertamente a far sì che gli americani non fossero più solo spettatori o consumatori, ma «active participants» sulla scena mondiale, per usare le stesse parole della Gueft. Ed è così che il *chief coordinator* del padiglione statunitense alla Triennale milanese del 1954 sarà, su esplicita indicazione di Richard Buckminster Fuller, un napoletano, Roberto Mango, che viene appunto incaricato di pianificare e guidare la «piccola offensiva», come fu definita da un giovane Aldo Rossi¹⁷, della pattuglia americana, presentando al pubblico europeo quelle cupole geodetiche che ebbero un impatto così forte e duraturo in Europa. Ed è altrettanto significativo ricordare che la prima monografia dedicata, in Europa, all’opera di un protagonista indiscusso della vicenda americana del dopoguerra come Fuller sia stata curata in Germania proprio da Mango¹⁸.

La relazione con Fuller, che risale persino a prima che Mango si iscrivesse a Princeton¹⁹, ci conduce a un secondo campo verso cui orientare possibili future indagini: quello della ricerca sperimentale sia su modi e forme dell’abitare contemporaneo in una società industriale e di massa, sia sulla qualificazione dello spazio pubblico, che ha portato Mango a fissare pionieristicamente le coordinate teoriche e metodologiche di quell’*environmental design* che ancora oggi orienta in modo significativo la scuola napoletana della “Federico II”²⁰. È anzi su tali temi che si disvela più nitida la sua concezione di *industrial design*: non la disciplina rivolta a isolare il progetto del prodotto industriale all’interno di logiche sostanzialmente commerciali, ma parte di un disegno globale di trasformazione dell’*habitat* umano sensibile a una dimensione sociale che impegna il *designer* ad un’assunzione di responsabilità di grande significato civile. Non va dimenticato che la maturazione di Mango avviene

dentro l’architettura, dagli esordi napoletani al corso di *American prefabrication techniques* seguito a Princeton come «special student» insieme a Robert Venturi, dopo aver invano provato a iscriversi ad Harvard prima e al master di architettura al MIT e, se non smetterà mai di disegnare interni di architettura²¹, una parte del suo lavoro teorico e anche sperimentale verterà sull’edilizia residenziale, e non necessariamente nei termini di una industrializzazione²². Un lavoro, quello di Mango su questo versante, che andrebbe approfondito, non foss’altro perché costituisce un fenomeno niente affatto isolato nell’ambiente napoletano, e sarà sufficiente qui evocare i nomi di Luigi Cosenza e di Eduardo Vittoria, per ricordare quanto feconda sia stata quella stagione di studi, al di là degli esiti, e quanto opportuno sarebbe oggi cercare di disseminare quei frutti piuttosto che disperderli attraverso uno studio capace di interrogare i documenti alla luce dei problemi posti dal presente.

La sensibilità nei confronti delle molteplici articolazioni della ricerca artistica contemporanea è un altro tema che attraversa nei decenni l’opera di Mango sul quale potrebbe essere utile indagare. Una sensibilità che prende forma attraverso gli incontri diretti con molti protagonisti di quel vivace *milieu* nel quale si svilupperà l’astrattismo espressionista newyorkese, da Ben Shahn a Costantino Nivola allo stesso Le Corbusier scultore, che Mango metterà fin da subito a frutto nella sua attività di grafico, e sarà presente anche nei decenni successivi, come mostra la curatela de *La peinture architecturée*, il catalogo ragionato dell’intera produzione figurativa di Le Corbusier, conosciuto a New York²³. Si tocca qui un aspetto interessante, poiché all’interno del vasto campo delle arti visive c’è un ambito al quale Mango si è dedicato che è senza dubbio collaterale rispetto ad altri più noti del suo lavoro, ma a nostro avviso è esemplificativo della sua costante attitudine a travasare la riconsiderazione di esperienze passate, o la valutazione critica di pratiche in corso, dentro il presente, facendone alimento per l’elaborazione di un’azione progettuale che pone sullo stesso asse critica, teoria e progetto. Si tratta della fotografia, che vede Mango impegnato sia nella veste di allestitore di mostre, come quelle alla Tibor de Nagy Gallery di Manhattan dedicate a Eugene Smith, Robert Frank e Ben Schultz (1951), sia in quella di autore, come la straordinaria campagna fotografica sul paesaggio urbano pubblicata poi in «Life» nel 1952, sia infine come teorico e docente, costruendo sui frammenti della città colti dall’obiettivo fotografico una narrazione che è il punto di appoggio per l’azione di progetto: un modo per dimostrare che produzione estetica e conoscenza della realtà possono agire sullo stesso piano, come nella tradizione umanistica che è stata a fondamento del Moderno. Figlio del Novecento, Mango del resto sa guardare alla storia, ai fondamenti e ai caratteri originari di una plurisecolare civiltà del costruire e del produrre oggetti. In piena età fordista, nel cuore di una congiuntura nella quale il paradigma di Ulm non sembrava ammettere per il *design* altra logica progettuale che non fosse quella ripiegata sulle dinamiche del mondo industriale più avanzato, e in stretto contatto con gli ambienti più orientati alla sperimentazione tecnologica applicata all’edilizia, Mango è stato anche il pioniere di una ricerca centrata

sui valori, i modi e le logiche dell'artigianato e sulle *chances* che esso può offrire in contesti come quello della sua terra, nei quali il sistema-*design* non può beneficiare della presenza di un apparato industriale ma tiene ancora ben viva una grande tradizione artigianale. Il lavoro sulla ceramica trafilata per la SAV è del 1954²⁴: l'indizio di una disamina lucida delle opzioni effettivamente praticabili e l'inizio di una lezione importante, perché ha aperto una strada che anche nel nostro tempo continua a essere battuta.

Questo accenno ci conduce a una notazione di carattere biografico che si apre a un'ultima riflessione. A metà degli anni Cinquanta Mango è lanciaatissimo sulla scena internazionale – da New York a Milano – e potrebbe mettere agevolmente a frutto il suo talento e la sua autorevolezza per costruirsi un profilo di ricercato e affidabile 'autore' per grandi aziende. Alla fine del decennio, quando per esempio Gio Ponti viene incaricato da un'azienda statunitense di scegliere i dieci architetti italiani da invitare a un 'Design Competition for Italy', nel *dream team* accanto a Mollino e a Scarpa, e ai raffinati esponenti della scuola milanese, figura Mango²⁵. Il quale a quella data è da tempo ritornato nella sua città, che poi è la Napoli laurina dove si sono ormai spenti gli entusiasmi dei primi anni della ricostruzione, ben consapevole dei limiti di un contesto produttivo e anche culturale che di certo non è l'*humus* ideale per far crescere la piantina delicata che Mango ha appena impiantato²⁶. Il suo ritorno a Napoli non è stato solo la coraggiosa scelta di impegno e di resistenza civile che si imporrebbe a ogni intellettuale, una sfida lanciata in anni nei quali al contrario una comprensibile frustrazione spingerà in tanti, e persino una parte della *intelligencija* napoletana, a indicare – sbagliando – nel *fuitivenne* eduardiano l'unica opzione possibile. È una scelta di vita dietro la quale c'è un progetto di grande significato culturale, poiché Mango decide che l'intero suo mondo di interessi, progetti e ricerche deve avere un 'centro', e che questo era l'insegnamento universitario, nella convinzione che una 'teoria' diventa una 'prassi' in grado di attivare reali processi di conoscenza e di trasformazione solo se viene messa alla prova della didattica.

L'impegno profuso nell'università, concepita come il luogo dove poter riversare gli esiti della riflessione su temi e metodi del progetto, sarà assolutamente prevalente, e la sua personale battaglia accademica ha coinciso con quella della definitiva istituzionalizzazione di una disciplina che ha avuto molte difficoltà a imporsi, non solo a Napoli: dal primo corso libero (1958) alla cattedra di ordinario (1969), fino alla fondazione a Napoli (insieme a Firenze) della prima Scuola di specializzazione post-laurea in Disegno industriale (1990). Mango non vincerà il suo 'Compasso d'Oro' – la massima onorificenza al mondo per il *design* – per qualche elegante oggetto inserito nel catalogo di una grande azienda, ma per la sua azione di ricercatore svolta dentro e per l'università²⁷. È questo un campo ancora da disodare per lo storico del *design*: approfondire il 'cosa' e il 'come' veniva insegnato nei suoi corsi, non foss'altro per verificare sui testi, sui documenti, sui programmi didattici e anche sui progetti realizzati attraverso convenzioni con aziende, quanto di

quel magistero può essere alimento per la costruzione di un progetto razionale, o antidoto per questi tempi agitati e confusi ma forse proprio per questo pieni di potenzialità.

«È comune errore l'equivocare il disegno industriale con i prodotti dell'industria, identificare cioè la disciplina con i suoi risultati più contingenti (...). Insegnare il disegno industriale significa *insegnare a pensare* in termini che trascendono il tema contingente ed esprimono il linguaggio universale del *design*»²⁸. Se la mostra si apre significativamente con la *Vela*, la lampada da terra per la Heifetz and Co., insignita di una menzione d'onore a un importante concorso bandito dal Museum of Modern Art di New York, e autentica icona del *design* napoletano, il termine *ad quem* dell'esposizione viene significativamente fissato alla data del conseguimento della cattedra di ordinario, a dimostrazione dell'unicità di una esemplare avventura umana e culturale: quella di un *designer* di respiro internazionale di grande talento, elegante, colto e creativo, che sceglie di mettere al primo posto la ricerca, e sceglie di farlo dentro l'università pubblica, e a Napoli. Tra tutte le lezioni impartite, questa è la più importante.

¹ Roberto Mango *designer. 1950-1968*, cat. mostra, Napoli 2017, a cura di E. GUIDA, Napoli 2017.

² *Fuori dall'Ombra. Nuove tendenze nelle arti a Napoli dal '45 al '65*, cat. mostra, Napoli 1991-1992, Napoli 1991.

³ R. DE FUSCO, *Storia del design*, Roma-Bari 1985. Si tratta del primo manuale di storia del *design*. L'interesse di De Fusco per il *design* risale alla fine degli anni Cinquanta con *Le Corbusier designer: i mobili del 1929*, Documenti di «Casabella», Milano 1959, e prosegue dopo la pubblicazione della sua *Storia del design con Storia dell'arredamento*, Milano 1985; *Il gioco del design*, Napoli 1988; *L'artidesign* (con F. ALISON), Napoli 1991; *L'Italia e la formazione della civiltà europea. Dall'architettura al design*, Torino 1994. Tra i volumi più recenti di De Fusco segnaliamo: *Teorica di arredamento e design. Scritti brevi dagli anni '50 a oggi*, Napoli 2002; *Una semiotica per il design*, Milano 2005; *Made in Italy. Storia del design italiano*, Roma-Bari 2007; *Parodie del design*, Torino 2008. Con *Design e Mezzogiorno tra storia e metafora* (in collaborazione con R.R. RUSCIANO), Bari 2015, ha ampliato la sua disamina all'intero Meridione.

⁴ Cfr. F. ALISON, *Le sedie di Charles Rennie Mackintosh*, Milano 1976; IDEM, *I Casier standard di Le Corbusier*, Documenti di «Casabella», Milano 1978; IDEM, *Erik Gunnar Asplund. Mobili e oggetti*, Milano 1985; IDEM, *Frank Lloyd Wright: Designer of Furniture*, Napoli 1997; IDEM, *Il Padiglione dell'Esprit Nouveau e il suo doppio. Cronaca di una ricostruzione*, Firenze 2000; IDEM, *Sedute e tavoli di F.L. Wright: schizzi analitici per la riproduzione*, Napoli 2005; *L'interno del Cabanon/Interior of Cabanon. Le Corbusier 1952/Cassina 2006*, a cura di F. ALISON, Milano 2006.

⁵ G. D'AMATO, *Il Design*, in *Fuori dall'Ombra*, cit., pp. 549-557. La D'Amato si è dedicata in seguito soprattutto all'*interior design* e all'arredamento: G. D'AMATO, *Fortuna e immagini dell'art Déco. Parigi 1925*, Roma-Bari 1991; EADEM, *Storia dell'arredamento dal 1750 a oggi*, Roma-Bari 1992; EADEM, *L'arte di arredare: la storia di un millennio attraverso gusti, ambienti, atmosfere*, Milano 2001.

⁶ B. GRAVAGNUOLO, *Design by Circumstance. Episodes in Italian Architecture 1962-1980*, New York 1981; IDEM, *Abitare la modernità*, in *Abitare gli anni '90*, Milano 1991; *Naples ou de l'archaïsme ultramoderne*, in *Formes des Métropoles. Nouveaux designs en Europe*, cat. mostra, Paris 1991, pp. 7-14; IDEM, *Napoli dell'arcaismo ultramoderno*, in *Retrospective e Prospettive*

ve, quaderno 5 della Scuola di Specializzazione in Disegno Industriale, Facoltà di Architettura di Napoli, Napoli 1992. Gravagnuolo è stato infine l'ideatore e il coordinatore dell'opera in due volumi per Electa Napoli *Dall'artigianato al design industriale*, Napoli 2004.

⁷ Una messa a punto storiografica con riferimenti bibliografici è nei due saggi di P. JAPPELLI, *Le articolazioni del design in Campania dalle origini agli anni Ottanta*, e *Scenari del design contemporaneo in Campania* in EADEM, *L'avventura degli oggetti in Campania dall'Unità al Duemila*, II volume dell'opera *Dall'artigianato al design industriale*, citato nella nota precedente. In particolare, su Mango, cfr. pp. 48-52.

⁸ E. GUIDA, *Roberto Mango. Progetti, realizzazioni e ricerche*, Napoli 2006.

⁹ V. CRISTALLO, E. GUIDA, *Protagonisti e materiali della cultura del prodotto industriale nell'Italia più a sud. Intenzioni e sperimentazioni nelle figure di Roberto Mango e Nino Caruso*, in «AIS/Design Storia e Ricerche», IV, novembre 2014.

¹⁰ J.E. SCHNAPP, *Roberto Mango. A Neapolitan Designer in New York*, in «Meridione. Sud e Nord del mondo», XI, 2011, 4, pp. 115-126. Il saggio è corredato dalla trascrizione del manoscritto della traduzione in italiano di Mango di *A Comprehensive Anticipatory Design Science*, un poema scritto da Fuller nel 1956. Cfr. anche J.E. SCHNAPP, *Domes to Domus (or how Roberto Mango Brought the Geodesic Dome to the Home of Italian Design)*, in *Made in Italy. Rethinking a Century of Italian Design*, a cura di G. LEES-MAFFEL, K. FALLAN, London-New York 2014, pp. 73-88.

¹¹ Ci si riferisce agli interventi tenuti da Pasquale Belfiore e da chi scrive alla tavola rotonda tenutasi in occasione dell'inaugurazione della mostra, e alla mia relazione *Napoli, Europa* al convegno internazionale *Design. A Critical Outlook*, organizzato dall'associazione culturale "Benedetto Gravagnuolo", con la curatela scientifica di S. Cozzolino e G. Menna, tenutosi il 10 e 11 novembre 2016 presso l'Aula Magna Storica dell'Università di Napoli "Federico II". Gli atti del convegno sono in preparazione.

¹² Si vedano in proposito le considerazioni di J.E. SCHNAPP, *Roberto Mango*, cit.

¹³ «He has great talent and we sorry to see him leave», così Loewy esprime il rammarico per la perdita di un brillante collaboratore in una lettera a E. Minetti, del 15 marzo 1951, custodita nell'Archivio Roberto Mango, curato dal figlio Stefano, anch'egli *designer*. Mango lavora per il grande *designer* francese naturalizzato americano dall'ottobre 1950 al marzo 1951, collaborando al progetto per gli interni della Lever House di Park Avenue a Manhattan, al progetto di lampade, a una nuova edizione della penna della Parker "51".

¹⁴ La spaccatura all'interno del *design* americano tra la American Society of Industrial Designers da un lato e la United States Information Agency dall'altro assume una plastica rappresentazione proprio a Milano nel 1951, dove nei giorni della Triennale vengono allestite due distinte mostre in polemica competizione tra di loro. Lo sforzo della Gueff per la Triennale successiva è quindi quello di ricomporre quelle divisioni. Olga Gueff (1915-2015) è stata direttrice di «Interiors» fino al 1974. In contatto con tutti i maggiori *interior designers* americani, è stata la prima a dare visibilità a un giovanissimo grafico e illustratore, Andy Warhol.

¹⁵ Tra il 1951 e il 1952 Mango lavora a New York all'allestimento per una mostra di mobili italiani al Museum of Natural History per la 58th *Exhibition New York Society of Ceramic Arts* e per l'esposizione *Fair of Italy* alla Grand Station Central. In seguito è curatore con Filippo Alison del Padiglione Italia alla Hemis Fair di San Antonio in Texas (1968). Sarà inoltre corrispondente dall'Italia per «Industrial design» (1954-1964) e «Interiors» (1954-1969).

¹⁶ Mango è corrispondente dall'America di «Domus» nel biennio 1951-1952, e ha scritto per «Stile Industria», «Architettura/Cantiere», «Ottagono» e altre riviste. È inoltre stato promotore del *design* americano in Europa per conto del governo statunitense con *America at*

Home, una mostra itinerante del Department of Commerce, curata con P.G. Harnden e L. Bombelli Tiravanti, a Francoforte (1954), a Bruxelles e Liegi (1955), a Parigi nel 1956. Tra le numerose riviste italiane per le quali Mango ha scritto di architettura e *design* americano c'è stata anche «Napoli nobilissima», dove pubblica uno scritto intitolato *Anche Neutra...* (s. III, I, 1961-1962, p. 198).

¹⁷ Lettera di Aldo Rossi a Mango del 12 maggio 1954, Archivio Roberto Mango.

¹⁸ R. MANGO, *Richard Buckminster Fuller*, Stoccarda 1957.

¹⁹ I primi contatti tra Mango e Fuller risalgono infatti all'agosto 1949 e i primi incontri avvengono in settembre a New York e poi alla Cornell University di Ithaca. Poco dopo sarebbero iniziati i corsi a Princeton. Cfr. la lettera di Fuller a Mango del 20 agosto 1949, Archivio Roberto Mango. Cfr. anche J.E. SCHNAPP, *Roberto Mango*, cit., pp. 117-118.

²⁰ Non è senza significato che il corso di laurea magistrale in *design* attivato di recente a Napoli nel dipartimento di Architettura della "Federico II" (responsabile Mario Losasso) è significativamente titolato «Design for the Built Environment».

²¹ Dopo la laurea (1946), progetta interni e arredi dell'agenzia turistica CMC a Napoli (con M. Capobianco e A. Marsiglia 1948), lo studio a Largo Ferrandina e, negli anni successivi, l'allestimento e arredo dei negozi Ferragamo (1954-1955) e Forum (1959-1960) e del *night-club* all'interno del Grand Hotel di Punta Molino a Ischia, di Giulio de Luca (1964).

²² Si veda ad esempio il *Progetto di Unità Residenziale pilota CPE* di Salerno (1957-59), redatto in collaborazione con S. Paciello, F. Gorio, M. Valori e M. Vittorini nel ruolo di responsabile della 'Produttività e prefabbricazione', nella quale quest'ultima viene assunta più che come sistema «come metodo di esecuzione (in cantiere e fuori cantiere) [che] apre indubbiamente nuove prospettive all'industria delle costruzioni», cfr. A. FRANCO, *Il programma per la produttività edilizia*, in «Casabella», 224, 1959, p. 3. Nel 1986 Mango e Guida realizzano per la Morteo Soprefin (Gruppo IRI) un prototipo di alloggio temporaneo per l'emergenza post-disastri, facendo anche su questo versante da battistrada per un tema oggi particolarmente sentito, nei corsi universitari, nei programmi politici, e nella società civile. Su questa problematica cfr. E. GUIDA, R. MANGO, *Abitare l'emergenza. Studi e sperimentazioni progettuali*, Napoli 1988.

²³ C.E. Jeanneret, *Le Corbusier: la peinture architecturée, 1918-1928*, a cura di R. MANGO, Roma 1986.

²⁴ Questa esperienza viene realizzata per un'azienda di Portici che per statuto era tenuta a «studiare problemi tecnici e professionali dell'artigianato, di incoraggiare la collaborazione fra artisti e artigiani per il costante aggiornamento della produzione, istituire Centri Sperimentali, di organizzare Corsi di addestramento». Un programma esemplare e ancora attuale. In proposito cfr. E. GUIDA, *op. cit.*, pp. 41-42. Su questi temi cfr. R. MANGO, *Ceramica e design: note per un approccio metodologico*, in *Atti del seminario: 1° concorso internazionale di disegni per piastrelle da pavimento e rivestimento in maiolica, Industria ceramica CAVA, Cava de' Tirreni*, a cura di N. CARUSO, C. DI DONATO, Roma 1969, pp. 71-72.

²⁵ L'azienda è la Reed&Barton e il concorso viene bandito per la progettazione di un servizio di posate in argento. Gio Ponti sceglie i seguenti *designers*: Mango, Scarpa, Mollino, Ettore Sottsass, Albini e Helg, Marco Zanuso, Bruno Munari, Angelo Mangiarotti con Bruno Morassutti, Costantino Corsini (in gruppo con Giorgio Wiskemann e Giancarlo Pozzo) e i fratelli Castiglioni, che avrebbero vinto la competizione e il milione di lire in palio.

²⁶ Tra le molte iniziative attivate da Mango a Napoli per aprire la cultura architettonica locale all'*industrial design* ci sono due importanti mostre: *Design e produzione negli USA*, allestita con Roberto Pane a Palazzo Gravina dal 15 al 20 gennaio 1960, dove vengono presentati

oggetti di Ray e Charles Eames e prodotti di aziende americane come General Electric, Bell, Levi Strauss, e *Che cosa è il design*, tenutasi nel 1966 al teatro Mediterraneo, «una iniziativa che riprende, ricapitola e ordina in aree tematiche e problematiche la disciplina seguendo in ciò l'omonima mostra del MoMA "What is Modern Design?" Organizzata dall'ADI e curata da Vittorio Gregotti (grafica di Enzo Mari) e allestita da Roberto Mango: cento oggetti ascrivibili agli ultimi dieci anni, supportati da sintetici testi didascalici, segnavano ed esplicavano le ragioni della loro riconduzione ai grandi temi merceologici. Ciascun stadio della mostra rappresentava un'area di pertinenza del design, dalla prefabbricazione edilizia al visual, dalla grafica all'imbballaggio, alla riduzione degli scarti». Cfr. V. CRISTALLO, E. GUIDA, *op. cit.*

²⁷ Mango sarà insignito del 'Compasso d'Oro' nel 1967 precisamente per le sue «Ricerche di design 1964-67» condotte sull'*Environmental design* nel corso di Disegno industriale della facoltà di Architettura di Napoli.

²⁸ R. MANGO, *Cultura e produzione. Scritti, conferenze e relazioni, 1958-1959*, Napoli 1959, p.19. Sono molti gli scritti di Mango dedicati alla metodologia della didattica. Tra questi, *Linee metodologiche nelle ricerche degli studenti: corso di progettazione artistica per l'industria, Facoltà di architettura, Università di Napoli*, Napoli 1968; *L'insegnamento del design e l'oggetto relativo ai corsi di progettazione artistica per l'industria, 1958-1969*, Napoli 1969; *L'insegnamento del design e l'ambiente: esperienze didattiche ed attività scientifiche, 1961-1969. Corsi di arredamento, Corso di progettazione artistica per l'industria, Facoltà di architettura, Università di Napoli*, Napoli 1969; *Cultura della formazione: seminari introduttivi, 1980/90*, Napoli 1991.

La scuola dei costumisti italiani in mostra. Questioni materiali e immateriali.

Federica De Rosa

I vestiti dei sogni. La scuola di costumisti italiani per il cinema, mostra tenutasi a Palazzo Braschi a Roma nell'inverno del 2015, a cura di Gian Luca Farinelli e prodotta dalla Fondazione Cineteca di Bologna¹, si potrebbe dire sia stata la prima esposizione che ha provato a ripercorrere un intero secolo di storia del costume cinematografico in Italia, dal 1915 al 2015. Dopo le numerose, più piccole, ma non per questo poco significative esposizioni dedicate a singoli costumisti o a singole 'officine' sartoriali, la mostra di Palazzo Braschi presentava, in un percorso coerente, una vasta selezione di costumi (oltre cento) e di bozzetti per documentare le connessioni e l'evoluzione di quella che è stata – ed è ancor oggi – la scuola dei costumisti italiani; una scuola contrassegnata da una continua trasmissione di saperi, pur nelle diverse strade intraprese: dal realismo inaugurato da Gian Carlo Sensani e massimamente espresso dal limpido e armonioso rigore di Piero Tosi, all'antinaturalismo, segnato, ad esempio, dall'espressività di Piero Gherardi, dall'eccentrica fantasia barocca di Danilo Donati, come pure dalle colte reinvenzioni di Gabriella Pescucci, sino alle 'contaminazioni pop' di Milena Canonero. Protagonisti i costumisti, ma anche le sartorie, tra tutte la Tirelli Costumi – con un'intera sezione –, che quell'anno festeggiava i suoi cinquant'anni di attività e la cui centralità era ribadita dalla

pubblicazione del denso volume *Tirelli 50. Il guardaroba dei sogni*, a cura di Masolino d'Amico, Silvia d'Amico, Caterina d'Amico e Dino Trappetti².

«Dopo l'Oscar alla carriera a Pietro Tosi [... nel 2014], un'operazione del genere [si disse] era diventata necessaria» perché si promuovessero studi e ricerche oramai indispensabili³.

Non allontanerà dal nostro discorso ricordare che negli stessi mesi dell'esposizione di Palazzo Braschi, nelle sale della Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, si allestiva la mostra *On stage: scenografi e costumisti a Napoli. 1980-1990*⁴, curata da Renato Lori (sezione scenografi) e da chi scrive (sezione costumi), nell'ambito di una serie di occasioni espositive promosse quell'anno dal Polo museale della città di Napoli e dedicate agli anni Ottanta⁵. Anche la mostra di Napoli nasceva con l'ambizione di documentare l'evoluzione di una scuola che nel contesto italiano si è nel tempo contraddistinta per i suoi fitti legami con la scenografia e, soprattutto, per la presenza di Odette Nicoletti. Sperimentatrice, sin da giovanissima, di materiali e tecniche nuove, proprio negli anni in cui stringeva il suo sodalizio con Roberto De Simone e Mauro Carosi, Nicoletti poté formare molti dei costumisti napoletani, insegnando all'Accademia dal 1970 al 1977 *Costumistica e tecnica del costume* e dal 1978 al 1983 *Tecnica del costume teatrale*⁶.

'Operazioni necessarie', certo, queste promosse dalle due mostre in questione, ma giunte forse in tempi fin troppo maturi, e comunque in anni in cui la scuola di costumisti italiani, che ha contraddistinto l'Italia nel cinema e nel teatro, nel nostro paese è messa alle corde dal crescente taglio alle produzioni cinematografiche e teatrali (e dunque agli investimenti per nuove creazioni di scene e costumi). Ma soprattutto i tempi sono fin troppo maturi per avvertire che questa così significativa tradizione italiana ha lasciato un'eredità altrettanto importante nel campo dei beni culturali da tutelare: beni materiali e immateriali che necessitano, quanto prima, di particolari interventi di salvaguardia e di conservazione e anche, soprattutto, di manutenzione ordinaria.

Se non pochi sono attualmente i musei che accolgono tra le loro collezioni costumi, bozzetti, disegni e foto di scena (tra questi, oltre i più noti musei della Moda e del costume di Palazzo Pitti⁷ e del Cinema di Torino, si ricordino almeno i musei della Scala di Milano e del Teatro dell'Opera di Roma, il Museo AMO di Verona, o anche il Memus, Museo e Archivio Storico del Teatro San Carlo, inaugurato nel 2011), e molti sono ormai gli Istituti che si occupano di catalogare tali materiali⁸, è pur vero che larga parte di questi beni, principalmente costumi, ma anche bozzetti, si trova nei depositi delle grandi sartorie italiane, alle quali spetta il difficile compito di salvaguardare un ingentissimo patrimonio.

Ancora rare, di fatto, sono le occasioni per vedere da vicino abiti, costumi e bozzetti, per studio o per semplice diletto, quando invece è proprio il contatto diretto a mostrare chiaramente quanto siano necessarie oggi una conservazione e una valorizzazione che si rivolgano specificatamente agli aspetti 'materiali' di questi manufatti. Troppo spesso, soprattutto dei costumi, si tende a esaltare soprattutto l'aspetto più 'immate-



1-2. Zaira De Vincentiis, bozzetti per *Macbeth* e *Lady Macbeth*, acquerello e pastello su carta di cotone.

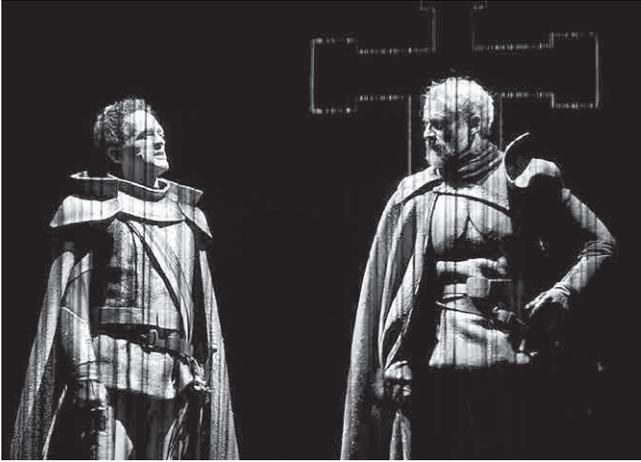
riale': per quale star del cinema o del teatro sono stati realizzati? Chi li ha indossati? E mentre il pubblico si accosta a questi beni trasformandoli in veri e propri cimeli, la materia con cui sono stati realizzati si va via via sempre più degradando, e si indebolisce la capacità di trasmissione (assieme alla forza creativa e inventiva) che ha contraddistinto la scuola dei costumisti italiani e, al contempo, quella delle sartorie che hanno reso possibile la realizzazione dei progetti⁹.

D'altronde, la maggior parte di questi costumi giunge a noi 'invecchiata'. A fine produzione gli abiti di scena sono già consumati; soprattutto nel cinema sono stati trattati quotidianamente e per settimane; talvolta hanno attraversato fango e pioggia. E accanto alle difficoltà di conservazione – basti pensare a tinture o plissettature, a decori o merletti – senza un corpo che li sostenga, o meglio senza il corpo per il quale sono stati ideati e realizzati, tutti i costumi perdono inoltre la loro forma originaria, dopo aver perso anche il loro collante, la luce di scena per la quale, ad esempio, si erano scelti un determinato tessuto o una particolare decorazione perché la riflettessero o

la assorbissero. Allo stesso modo hanno perso il contesto: non sono più parte di una scenografia, elementi di uno spazio.

E i bozzetti e i disegni, in larga misura di proprietà di attrici o produzioni, e parte sostanziale di questo discorso, non possono essere letti come semplice traccia di un più ampio processo artistico, rivelando, in molti casi, una non comune capacità disegnativa di molti dei costumisti italiani, che non hanno rinunciato a caratterizzare questi fogli con una propria cifra stilistica, pur nella necessità di mantenere un tratto esplicito (e funzionale), che deve inevitabilmente preservare un'immediata leggibilità. Questi i temi centrali, le premesse e le domande che si ripropongono anche a seguito dell'ultima grande esposizione di costumi per il cinema e il teatro, *Costumi da star*, tenutasi a Napoli nelle sale di Villa Pignatelli nell'estate 2017 (6 giugno - 10 luglio), in occasione della decima edizione del Napoli Teatro Festival Italia.

Nata da un'idea di Ruggero Cappuccio e realizzata dalla Tirelli Costumi in collaborazione con il Polo Museale della Campania, la mostra è stata curata da Gabriella Pescucci,



3. Fotografia di scena di Fabio Donato del *Macbeth* di Shakespeare, regia di Luca De Fusco, Napoli, Teatro Stabile, 2016.

Carlo Poggioli, Flora Brancatella e Dino Trappetti, che insieme hanno voluto raccontare i 52 anni della storica sartoria romana – fondata nel 1964 da Umberto Tirelli e dal 1990 nelle mani di Trappetti – attraverso le più celebri creazioni di Varvara Avdyush, Suzy Besinger, Milena Canonero, Carlo Poggioli, Massimo Cantini Parrini, Giulio Coltellacci, Zaira de Vincentiis, Nicoletta Ercole, Jurgen Henze, Alessandro Lai, Maurizio Millenotti, Gabriella Pescucci, Pier Luigi Pizzi, Ann Roth, Piero Tosi e Mariano Tufano; tutti artisti che hanno affidato alla Tirelli l'esecuzione dei loro costumi, così come alla bigiotteria artigianale L.A.B.A., fondata da Nino Lembo nella seconda metà degli anni Sessanta e dal 2009 divenuta Jewel House Srl¹⁰, la realizzazione dei gioielli. Si è trattato di una mostra complessa, che di certo ha offerto diversi livelli di lettura, per quanto, nella sua veste 'ufficiale', abbia puntato principalmente sui *desiderata* di un «immaginario collettivo» e sulle aspettative del pubblico (in prima istanza del Festival), come ben si comprende dal titolo scelto, dagli apparati didattici e soprattutto dalle didascalie, le quali, nell'intento di accattivare i visitatori mettendo in primo piano le *star* italiane e internazionali che hanno indossato gli abiti Tirelli, indicavano, solo in ultimo, il nome del costumista¹¹.

Villa Pignatelli deve essere apparsa agli organizzatori la cornice più adatta per una simile esposizione; così come a Roma a Palazzo Braschi, dipinti, mobili e arredi avrebbero potuto contribuire a ridare ai costumi una 'ambientazione' e a rievocare atmosfere, come ben si è potuto cogliere nelle scelte allestitriche dello scenografo Nicola Rubertelli, che in non pochi casi ha messo in scena veri e propri set. Eppure, non potendosi chiudere l'ampio percorso nelle sale dell'appartamento storico, si è dovuto necessariamente utilizzare anche il secondo piano, dove (inaspettatamente?) l'allestimento si è rivelato altrettanto ricco di suggestioni. Proprio l'assenza di un contesto, o meglio l'immersione in un ambiente neutro, infatti, ha lasciato 'parlare' questi materiali senza condizionamenti. Posti su pedane come sculture, privi di rimandi e

connessioni con l'ambiente, i costumi si sono presentati in tal contesto nella loro forma più pura, mostrandosi al pubblico (indotto a uno sguardo più ravvicinato) per i loro aspetti tecnici, per la loro complessità di progettazione, per la molteplicità di materiali e di procedimenti adoperati, ma anche in tutta la loro fragilità conservativa.

Pur non offrendo un allestimento cronologico, i 55 costumi in mostra (selezionati soprattutto per aver ricevuto Oscar, Emmy, David di Donatello e Nastri d'Argento) sono comunque riusciti a documentare molta parte dell'attività della Tirelli, presentando la storica sartoria – depositaria di oltre cinquemila abiti d'epoca e più di centosettantamila costumi di scena, insieme alla collezione di schizzi, bozzetti e disegni preparatori – come osservatorio privilegiato dal quale esaminare le vitali connessioni nate tra i registi e i costumisti che maggiormente hanno segnato il teatro lirico e di prosa italiano, come pure il grande cinema, prima principalmente italiano, oggi soprattutto americano, sino a giungere negli ultimi anni alla ricca serialità televisiva (soprattutto estera). Una storia che nel suo manifestarsi, silenziosamente, non poteva non palesare tutte le criticità prima accennate e che evidentemente sono alla base di questa recente 'necessità' di documentare, anche attraverso mostre e pubblicazioni, una ormai lontana e felice tradizione italiana.

Dopo un omaggio a Totò – celebrato nel cinquantenario dalla scomparsa con il costume di Jurgen Henze per lo Jago marionetta da lui interpretato in *Che cosa sono le nuvole?*, episodio del film collettivo *Capriccio all'italiana* (1968) –, ad introduzione della mostra, nel passetto tra il vestibolo e il salone da ballo, si sono esposti i più significativi gioielli, oggi di proprietà della Jewel House, che hanno impreziosito gli abiti della Tirelli. Tra questi, non si possono non citare almeno le eleganti creazioni di Piero Tosi per la *Medea* di Pier Paolo Pasolini (1969), per *Ludwig* e *L'innocente* di Luchino Visconti (1973, 1976) e per la *Traviata* di Franco Zeffirelli (1982); di Maurizio Millenotti per *E la nave va* di Federico Fellini (1983); di Gabriella Pescucci per *Il nome della rosa* di Jean-Jacques Annaud (1986) e per *L'età dell'innocenza* di Martin Scorsese (1993). E tra le più recenti creazioni, come prevedibile, i gioielli realizzati per le serie tv internazionali; tra tutte, i *Borgia* creata da Neil Jordan (2011-2013), con i costumi della Pescucci, e *The Young Pope* di Paolo Sorrentino (2016), con i costumi di Carlo Poggioli con Luca Canfora.

Dal salone da ballo, il percorso vero e proprio prendeva inizio tra le creazioni di Tosi per Visconti e Zeffirelli; tra tutti, si ricordano i costumi di Angelica per il *Gattopardo* (1963), della madre di Tadzio per *Morte a Venezia* (1971), di Elisabetta d'Austria per *Ludwig* (1973) e di Violetta per *La Traviata* di Zeffirelli (1983). Come vero e proprio 'cimelio', in mostra anche il celebre abito di Violetta per *La Traviata* di Visconti messa in scena al Teatro alla Scala di Milano (1955), progettato da Lila de Nobili per Maria Callas e andato presto distrutto, ma ripreso da Umberto Tirelli con la consulenza di Tosi. Costumi nati dal felice incontro, avvenuto già nella metà degli anni Cinquanta, tra Visconti, Tosi e Tirelli; costumi 'documentatissimi', che hanno rivoluzionato il modo di concepire l'abito di scena e caratterizzati da un'elegante passione per il dettaglio e dalla rigorosa

ricostruzione storica che riusciva a riattivare le epoche passate, creando «gente viva». Come ricordato dallo stesso Tosi, per Visconti questi costumi avrebbero dovuto sottolineare prima di tutto i sentimenti, poi «la buccia dei personaggi», poiché l'abito non può essere «elemento esteriore, decorativo, ma vita. Niente sfilate di modelli, niente stupori di capricci di colore all'ingresso della prima donna»¹².

Ed è proprio muovendo da questa nuova 'materia' nata dal sodalizio tra Tirelli, Tosi e Visconti, che nelle sale di Villa Pignatelli si potevano seguire gli sviluppi e le sorti (ormai da tempo oltreoceano) della scuola dei costumisti italiani. Così, la linea del realismo, intrapresa da Gian Carlo Sensani¹³ e segnata soprattutto da Tosi, si poteva scorgere nei progetti della Pescucci, rivitalizzata però da reinvenzioni colte ed estrose e impreziosita da una singolare levità raggiunta anche grazie al rapporto con Federico Fellini (in mostra due costumi per *L'età dell'innocenza* di Scorsese, 1993, e un bellissimo Titania progettato per il *Sogno di una notte di mezza estate* di Michael Hoffman, 1999). E passando tra le mani di Millenotti – 'apprendista' di Tirelli, poi assistente della Pescucci, reso noto, giovanissimo, da Fellini – questa stessa materia prendeva una forma ancora una volta nuova, ora esaltata, ora rielaborata, ora rimescolata come in un fastoso e fantasioso *collage* (in mostra i costumi per *Anna Karenina* di Bernard Rose, 1997, e per *N (Io e Napoleone)* di Paolo Virzi, 2006).

Un'altra linea di continuità, in mostra, si poteva tracciare tra i più anziani protagonisti della costumistica italiana e i più giovani Alessandro Lai e Massimo Cantini Parrini, ormai celebre costumista de *Il racconto dei racconti* di Matteo Garrone (2015); ma soprattutto si poteva seguire scrutando tra le pieghe degli abiti dell'ormai 'storico' costumista della Tirelli, Carlo Poggioli, formatosi inizialmente a Napoli, all'Accademia di Belle Arti, e per lungo tempo accanto a Tosi, Pescucci e Millenotti. Molto attivo nel cinema, come pure nell'opera lirica e nel teatro di prosa, e più di recente nella serialità televisiva, Poggioli si è presentato al pubblico con le sue estrose creazioni, che vogliono e sanno osare; tra tutte, si ricordano i costumi per il *Gustavo III* e il *Falstaff* di Verdi, per la regia di Ruggero Cappuccio, e tre monumentali abiti indossati da Jude Law nella serie televisiva *The Young Pope* di Paolo Sorrentino.

Una vicenda a parte, invece, è quella di Michela Canonero, formatasi in Italia ma sin da subito approdata all'estero dove diventa costumista di Stanley Kubrick, con il quale inizia a lavorare, giovanissima, firmando i costumi per *Aranzia Meccanica* (1971) e *Barry Lyndon* (1975). In mostra i suoi celebri abiti per *Marie Antoniette* di Sofia Coppola (2006), ricchi di eccentriche visioni ed estrose 'contaminazioni pop'.

Molte altre le trame che si sarebbero potute seguire muovendo dai costumisti internazionali; una, invece, la storia che forse si sarebbe potuta raccontare di più. Mentre la mostra ha ben documentato gli inizi dell'attività di Umberto Tirelli nel cinema, partendo, si è detto, dal sodalizio con Visconti e Tosi, l'incontro tra Tirelli e Pier Luigi Pizzi non ha trovato uguale spazio (in mostra il maestoso e barocco costume per l'*Armide* di Gluck messo in scena alla Scala di Milano nel 1996 e cinque



4. Fotografia di scena di Fabio Donato del *Macbeth* di Shakespeare, regia di Luca De Fusco, Napoli, Teatro Stabile, 2016.

bozzetti). Eppure, sin da subito, l'attività di Tirelli si è svolta in due direzioni, tanto diverse quanto complementari: quella tracciata dalla carriera di Tosi e dal suo realismo e quella segnata, invece, proprio dalla carriera di Pizzi e costellata di costumi concepiti per l'opera e il teatro di prosa. Con il teatro di prosa, di fatto, nel 1964 incominciava l'attività della neonata Sartoria Tirelli, quando Pizzi affidò a Umberto Tirelli la realizzazione dei suoi costumi per gli spettacoli *I due gentiluomini di Verona*, *Le Tre sorelle* e *Il gioco delle parti*, per la regia di Giorgio De Lullo, messi in scena, rispettivamente, al Teatro Romano di Verona e all'Eliseo di Roma.

Troppo piccola, forse, anche la sezione dedicata ai bozzetti, dove si sono potuti vedere da vicino pochi ma significativi disegni e schizzi di Tosi, Poggioli, Pescucci, Pizzi e Ann Roth, ma anche di Sensali, Maria de Matteis e Raimonda Gaetani. Tutti lavori che meriterebbero un discorso a parte, poiché densi di suggestioni, sia dal punto di vista tecnico, sia, soprattutto, dal punto di vista stilistico. Assenti, poi, gli ormai noti e così singolari bozzetti di Zaira de Vincentiis, l'unica costumista napoletana rappresentata nelle sale di Villa Pignatelli, sulla quale, infine, si vuole chiudere questo breve *excursus*.

Diplomatasi a Napoli in scenografia nel 1979, studiando accanto alla Nicoletti, sin da giovanissima la de Vincentiis si è distinta per la sua volontà di lasciare la realtà «fuori dalla porta del Teatro», a vantaggio di un'inedita sperimentazione di materiali e delle contaminazioni provenienti dalla scultura e dalla pittura, «forme che le stoffe non sempre riescono a rendere»¹⁴. Tra le tante sperimentazioni condotte – tra tutte, si ricordino quelle compiute con la garza, adoperata nel tempo dalla de Vincentiis per creare sculture povere che dovevano ricoprire i corpi degli attori (si vedano, tra i vari costumi quelli per *Il malato per apprensione*, 1990, regia di Roberto De Simone), quelle con la spugna marina, impiegata per simulare meteoriti rocciose (così nel *Josef K., fu Prometeo*, 1983, regia di Guido De Monticelli) e quelle con la lana di vetro, utilizzata per restituire l'immagine di minerali antichi e immutabili (ad esempio nell'*Elet-*

tra, 1990, per la regia ancora di De Monticelli) – la costumista non ha mai abbandonato, forte anche degli insegnamenti della Nicoletti, le possibilità offerte dalla pittura, dalle tinture e dal colore, che continuamente ha adoperato nelle sue creazioni, sin dal suo primo vero esordio nel '79, quando disegnò i costumi per il *Sogno di una notte di mezza estate* di Tato Russo, messo in scena proprio nel giardino di Villa Pignatelli.

E di pittura, di acrilici e di polveri di metallo sono ricoperti i due costumi in mostra di Zaira de Vincentiis (figg. 1-2), realizzati per il *Macbeth* di Luca De Fusco andato in scena al Teatro Stabile di Napoli nel 2016 (figg. 3-4), due costumi che, come ha voluto raccontare la costumista, sono cambiati 'in corso d'opera'.

Come già l'*Antonio e Cleopatra* e l'*Oresteia*, per De Fusco anche il *Macbeth* – che si proponeva come una sua ideale prosecuzione – doveva distinguersi per una densa contaminazione di linguaggi, ma con uno stile meno monumentale e più visionario. Un *Macbeth*, come per Harold Bloom, tutto «ambientato nella testa del protagonista. (...) Un testo psichiatrico, teologico, filosofico e non una pura e semplice lotta di potere»¹⁵. Per De Fusco, i costumi non avrebbero dovuto rievocare il Medioevo. Ma dopo una prima progettazione di divise militari evocative di una dimensione metatemporale, «questo *Macbeth* [racconta la de Vincentiis] il Medioevo lo voleva a tutti i costi»¹⁶. Di qui, l'idea di metallizzare tutto attraverso la pittura, di innescare un cortocircuito tra antico e moderno e di dare ai corpi il solo effetto delle armature, nel rispetto di una scelta registica dove il nero doveva essere preponderante. E così, anche per il costume di Lady Macbeth, la creazione di un abito costruito con più strati di retina metallizzata, non solo avrebbe ricordato ancora le armature evitando di far riflettere la luce sui materiali, ma soprattutto avrebbe evitato di dare rigidità alla figura femminile, già stretta in un singolare bustino/mugler.

Due costumi, dunque, che in queste pagine non potevano non farsi casi esemplificativi per ricordare, ancora, quanto urgente sia una visione ravvicinata di questi materiali; costumi che solo da vicino possono rivelare le tante fasi di un processo creativo e svelare, al contempo, i 'trucchi' adoperati perché sul palco (o sul set) tutto funzioni: regia, luci, scenografie e costumi. Due manufatti che ben mostrano la fragilità di questi così particolari beni, progettati per poter durare nel solo momento della finzione (del teatro e più in generale del cinema) e realizzati con materiali spesso instabili, associati e adoperati con estrema libertà e con atteggiamenti che si potrebbero definire di felice 'cleptomania'; manufatti, in questo caso anche recentissimi ma già segnati dal tempo, che si presentano con tutte le problematiche conservative proprie dell'arte contemporanea.

¹ *I vestiti dei sogni. La scuola di costumisti italiani per il cinema*, cat. mostra, a cura di G.L. FARINETTI, Bologna 2015.

² *Tirelli 50. Il guardaroba dei sogni*, a cura di M. D'AMICO, S. D'AMICO, C. D'AMICO, D. TRAPPETTI, Milano 2014. Su Umberto Tirelli e la sua sartoria, si veda, soprattutto: U. TIRELLI, G. VERGANI, *Vestire i sogni. Il lavoro, la vita, i segreti di un sarto teatrale*, Milano 198; *Vestire la scena. L'atelier Tirelli*, a cura di C. D'AMICO, G. PESCUCCI, D. TRAPPETTI, Milano 1993. Sempre per

il cinquantenario, molte sono state le occasioni in cui si sono presentati al pubblico i celebri costumi della Tirelli, dal 1990 guidata da Dino Trappetti. Tra le diverse mostre si ricorda *I costumi della Sartoria Tirelli*, Foyer dell'Opera di Firenze (giugno 2014).

³ G.L. FARINETTI, *Introduzione*, in *I vestiti dei sogni*, cit., p. 7. Si ricorda che a Tosi, a seguito del conseguimento dell'Oscar alla carriera si è dedicata la mostra *Ommaggio al maestro Piero Tosi: l'arte dei costumi di scena dalla donazione Tirelli*, nelle sale della Galleria del Costume di Palazzo Pitti (ott. 2014-gen. 2015), catalogo edizioni Sillabe di Firenze 2014. Su Tosi si veda anche: V. CRESPI MORBIO, *Piero Tosi alla Scala*, Torino 2002, e *Damiani, De Nobili, Tosi. Scene e costumi. Tre grandi artisti del XX secolo*, testi di R. PEDUZZI, M. BAYARD, A. GONZÁLEZ-PALACIOS, D. TRAPPETTI, C. D'AMICO, F. REGNAULT, Milano 2005. Su Piero Tosi si veda anche il documentario di F. COSTABILE, *L'abito e il volto. Incontro con Piero Tosi*, del 2007.

⁴ *On stage: scenografi e costumisti a Napoli. 1980-1990*, a cura di R. LORI, F. DE ROSA, con testi di S. DE STEFANO, G. BAFFI, G. GIROSI, Napoli 2015.

⁵ Il progetto, ideato da Angela Tecce, curatrice della mostra *Rewind. Arte a Napoli 1980-1990*, tenutasi a Castel Sant'Elmo (catalogo arte'm), proseguiva con le mostre *Blow up. Fotografia a Napoli 1980-1990*, a cura di Denise Maria Pagano e Giuliano Sergio, allestita a Villa Pignatelli (catalogo arte'm), e con l'esposizione *Shake up inaccademia. 1980-1990*, a cura di Aurora Spinosa e Mario Franco, anch'essa presentata nelle sale dell'Accademia di Belle Arti di Napoli (catalogo arte'm).

⁶ Di questi stessi anni è anche il volume *Odette Nicoletti alla Scala*, Milano 2014, nell'ambito del progetto di pubblicazioni promosso dagli Amici della Scala sui maggiori scenografi e costumisti che hanno lavorato per la Scala di Milano.

⁷ È di Umberto Tirelli la donazione, nel 1986, di una vasta collezione di costumi teatrali e cinematografici, oltre abiti storici.

⁸ Per tali aspetti, momento importante di confronto è stato il Convegno di Studi su *Lo stile italiano nella moda e nel costume tra teatro e cinema. Per la memoria degli archivi*, tenutosi a Roma nell'ottobre 2011 e organizzato dall'ANAI e dalla Soprintendenza Archivistica del Lazio, dove si sono presentati progetti e luoghi dove oggi si conservano manufatti e documenti (fotografi e, disegni, costumi, accessori, abiti), tra tutti sartorie cine-teatrali, grandi teatri italiani e archivi privati. Le relazioni al convegno sono on line: <http://www.moda.san.beniculturali.it/wordpress/?percorsi=lo-stile-italiano-nella-moda-e-nel-costume-tra-teatro-e-cinema-per-la-memoria-degli-archivi-2>. Tra i primi più ampi studi sulla costumistica italiana si ricordano, soprattutto: M. VERDONE, *Scena e costume nel cinema: antologia storico-critica*, Roma 1986; S. MASI, *Costumisti e scenografi del cinema italiano*, I, II, Ministero del Turismo e dello Spettacolo 1989.

⁹ Seppur in nota, si ricorda inoltre che è sempre più ampio il ricorso a costumi di repertorio, soprattutto per motivi di budget.

¹⁰ La Jewel House Srl è stata costituita del 2009 da Carlo Poggioli con Serafino Pellegrino e Simona Falanga. La collezione, di oltre 20.000 pezzi è suddivisa per epoche dall'età arcaica ad oggi.

¹¹ Come catalogo della mostra si è riproposto il volume *Tirelli 50. Il guardaroba dei sogni*, cit.

¹² Si cita da *I vestiti dei sogni*, cit., p. 30.

¹³ In mostra i bozzetti per *La regina di Kabiria* (1933) e *Un'avventura di Salvoator Rosa* (1939).

¹⁴ Si cita da F. DE ROSA, *Costumisti in scena a Napoli (1980-1990)*, in *On stage*, cit., p. 50.

¹⁵ Si cita dal comunicato stampa dello spettacolo di Luca De Fusco.

¹⁶ Zaira de Vincentiis, comunicazione orale.