

GRANDI MOSTRE

Al Museo Nazionale di San Matteo a Pisa un'eccezionale rassegna di sculture policrome del Medioevo

Infiammati dai legni devoti

Accanto a molte Annunciazioni, Deposizioni e Vergini con il bambino, straordinari crocifissi dotati di braccia mobili per trasformarsi in immagini del Cristo deposto

di Enrico Castelnuovo

Sacre passioni, la mostra appena aperta al Museo Nazionale di San Matteo a Pisa allude già nel titolo alle opere che vi sono esposte e alla funzione che loro venivano attribuite e richieste. Si tratta di una stupefacente accolta di sculture lignee del medioevo pisano, di immagini che nei fedeli che le contemplavano suscitavano le più diverse emozioni, dolore, turbamento e volontà di condividere le pene nel vedere il Cristo inchiodato sulla croce o calato esanime dallo strumento del martirio (come illustrano le parole dello *Stabat Mater*: «E però fonte d'amore / fa ch'io senta il tuo dolore / fammi teco piangere... Santa madre fammi questo / che le sue piaghe io abbia presto...»), letizia di fronte all'incendere dell'angelo annunciatore, serenità nel contemplare il Bambino tenuto in braccio dalla Madonna, fiduciosa devozione di fronte alle immagini dei santi di cui si cercava l'intervento e la protezione.

Il legno era una materia quotidianamente accostata, calda, familiare anche ai devoti appartenenti ai più modesti strati sociali, non per caso un aristocratico scrittore dell'età neoclassica, il conte Cicognara parla con sufficienza della scultura in legno esercitata anche "dai rozzi pastori delle montagne". Anni or sono Michael Baxandall ha scritto un bellissimo libro, *Scultori in legno del rinascimento tedesco* (Einaudi 1989) dove nel fare la storia dei creatori di quelle prodigiose macchine che sono i *Flügeltäre* (i giganteschi altari a portelle) abborra la materia stessa in cui lavoravano, il legno, nella sua vita, nei suoi comportamenti, nei suoi usi, nella sua ricezione. Anche se si riferisce ad altro periodo e ad altri luoghi varrebbe la pena di riprenderlo in mano in occasione di questa mostra per riflettere sui modi con cui i grandi scultori hanno saputo sfruttare, usare e assecondare la natura del legno.

Queste effigi, sovente considerate miracolose, venerate e impetrate sugli altari, trasportate a braccia per le strade nel corso di processioni, direttamente coinvolte accanto ad attori in carne e ossa nelle sacre rappresentazioni che durante la settimana di Pasqua rivivevano il dramma della

deposizione dalla croce o del seppellimento di Cristo, oppure, nel caso del crocifisso, innalzate ed esibite come un'insegna, una bandiera alla testa delle turbe dei penitenti che andavano di paese in paese, erano straordinariamente accostati, più prossime al fedele delle statue di marmo o di alabastro a causa anche della vivace policromia che le ricopriva, rese in certi casi più vicine al vero per l'impiego, proprio a fini illusionistici, di materie diverse, come la stoppa e la canapa utilizzate per le chiome di certi crocifissi dorati.

Oggetti per secoli di un altissimo culto popolare queste sculture vennero sottoposte a trasformazioni, interpolazioni, modifiche, mentre la loro manutenzione di fronte alla pittura che si anneriva per il fumo delle candele, all'oro che perdeva la sua lucentezza, alla consunzione e alle fratture dovute al tocco dei fedeli o agli urti e alle cadute occasionali dal trasporto in processione, imponeva interventi di completamento e di ridipintura invadenti e spesso devastanti. In questo modo veniva mutato poco alla volta il loro aspetto, aggiornato via via secondo il gusto e le attese contemporanee, sì che risultava sempre più difficile poter riconoscere sotto i pesanti

ro, restituendo quanto rimane dell'antico testo, hanno rimesso in luce i modi e le forme. Questo spiega come in questa strabiliante rassegna di quasi un centinaio di pezzi circa una metà sia praticamente inedito.

Alle spalle di questa mostra sta una lunga storia. Tra i suoi più remoti antenati si possono citare, risalendo indietro nel tempo, due memorabili studi e due non meno memorabili esposizioni. Gli studi sono quello di Geza De Francovich, su *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso* pubblicato nel 1938 nella *Jahrbuch* della biblioteca Hertziana e dello stesso autore *Scultura medievale in legno* una "succinta trattazione" esemplarmente illustrata, pubblicata da Tumminelli nell'orribile anno 1943, le esposizioni la *Mostra dell'antica scultura pisana* del 1946-47 e la *Mostra dell'antica scultura lignea senese* ordinata da Enrico Carli in Palazzo Pubblico nell'estate del 1949. La prima, tenutasi quando i segni del conflitto erano nella città ancora tragicamente patenti, fu tra i più sorprendenti eventi artistici del primo dopoguerra rilanciando attraverso una raccolta irripetibile di capolavori (tra l'altro ancora smontati, i pulpiti di Nicola e Giovanni reduci dai ricoveri dove erano stati

to a esplorare, studiare, comprendere e far conoscere questo che per dirla con il De Francovich, costituì «uno degli aspetti meno noti dell'arte medievale».

Esplorare in primis: due mostre tenutesi in anni più recenti, *Scultura dipinta* (Siena 1987) e *Scultura lignea a Lucca 1200-1425* (Lucca 1995-96) hanno mostrato quanto sorprese, quante opere dimenticate sconosciute e spesso irriconoscibili, questo campo riservava. A questo proposito vorrei, perché mi sembra confermato anche in questa occasione, ripetere quanto avevo scritto in apertura del catalogo della mostra lucchese: «Per restituire le mappe della scultura lignea medievale in Italia occorreranno ancora minutissime perlustrazioni diocesane per diocesi, occorrerà moltiplicare gli interventi di conservazione e di restauro nella certezza che una parte rilevante di questo patrimonio esiste ancora, sconosciuto e spesso irriconoscibile disperso in pievi, oratori, cappelle e che può venire identificato e, anche se in modo desolatamente parziale, restituito». È puntualmente quanto accaduto nella preparazione di questa mostra, voluta e perseguita con ammirabile costanza da Mariagrazia Burresi che fin dalla sua tesi di laurea condotta

Nino Pisano, «Annunciata» (particolare), 1360-1370 circa, Parigi, Museo del Louvre



pieno di lacune e a ricomporre la fisionomia artistica di un'area che per secoli ebbe un ruolo capitale in Italia e in Europa. Furono queste mostre non solo indimenticabili per la qualità delle opere esposte ma esemplari per la scoperta e in molti casi il salvataggio in extremis di molte di esse. Inutile dire che esse mi sembrano assai preferibili ai tanti inutili carozzoni che spostano senza apparente necessità opere in difesa da una parte all'altra del pianeta.

Come si presenta questa mostra che va dal XII al XV secolo, dai teatri sacri inscenati dai solenni gruppi duecenteschi delle *Deposizioni dalla croce* di Vicopisano, San Miniato, Volterra (ma quest'ultimo sarà esposto parzialmente solo da gennaio) alle rare testimonianze di quell'epoca di crisi che segnò la fine della libertà pisana e che ebbe pesanti ripercussioni anche nel campo della produzione artistica, quali problemi ci riserva, quali rivelazioni e quali novità?

Veniamo prima di tutti ai tipi di opere che vi sono

esposte. Accanto alle Annunciazioni, alle Deposizioni, alle Vergini con il Bambino, alle varie effigi di santi c'è una prevalenza di crocifissi, immagini onnipresenti e certe le più sacre e le più care al fedele, sovente polivalenti in quanto dotate di braccia mobili che permettevano la trasformazione del Cristo attaccato alla croce in Cristo deposto. Ne multa grande è l'aspetto e ciò è dovuto ovviamente ai tempi e ai modi di chi li scolpì ma anche al tipo di religiosità prevalente. Nel passaggio tra Duecento e Trecento in concomitanza con il diffondersi di una devozione fortemente individuale portata a partecipazione di persona alle sofferenze del martirio e che cercava quindi un più diretto contatto

con opere che incitavano alla meditazione e facevano appello ai sentimenti, ha una straordinaria diffusione il *crocifisso doloroso* (in mostra ne sono presenti ben nove), con il volto ridotto a una maschera di dolore, le ferite che sprizzano sangue, sul costato, sulle mani, sui piedi, che evoca con la immediata e ferocia efficacia dei versi di Jacopone («...li pie se prendo / e chialvessanle al lenno / on ne ion t'aprenno / tutto l'ho sdenodato») le

sofferenze del Cristo. Quanto ai problemi, sul tappeto ne sono messi molti, e non indifferenti. Riguardano la lavorazione di queste immagini, i loro autori, la loro provenienza. Erano specialisti che producevano un certo tipo di opere, il crocifisso

per esempio, in molti esemplari, o erano artisti che lavoravano in vari materiali, "in pietra, legno, oro", come afferma di sé sul pulpito del Duomo di Pisa Giovanni Pisano? Erano cittadini o itineranti e come farebbe pensare il fatto che un crocifisso doloroso di una chiesa pisana sia della stessa mano, certamente germanica, di uno che si trova invece in una chiesa della Westfalia. Viaggiavano le opere o viaggiavano, come in questo caso sembra più probabile; gli artisti? E per quali cammini opere create certamente per chiese prestigiose sono state periferizzate e sono approdate in umili pievi di campagna? E poi quali furono i rapporti tra la scultura e la pittura, tra gli scultori e i pittori, rapporti che riguardavano non solo quelli intercorsi tra chi scolpiva l'immagine e chi la dipingeva, ma anche il modo con cui gli scultori, o almeno alcuni di essi guardavano ai pittori contemporanei.

Veniamo alle novità e alle rivelazioni. Ce ne sono e di gran peso. In mostra troviamo due

passionati, supremi crocifissi, uno della chiesa pisana di San Nicola, l'altro del Museo dell'Opera del Duomo che grazie al restauro vengono ad aggiungersi indiscutibilmente (come mostra stringentemente Max Seidel) al catalogo di uno dei nostri massimi scultori, Giovanni Pisano, abbiamo tre capolavori di Andrea Pisano, l'«Angelo annunciatore» del Museo di San Matteo rivelato da un restauro che ne ha messo in luce la suprema qualità e due assolute novità, una *Madonna con il Bambino* un tempo adorata in una chiesetta meta di pellegrinaggi, quella dell'eremo di Rupecaia sulle colline tra Pisa e Lucca e un *Crocifisso* della chiesa di Palaia il cui volto sembra uscire dalle Porte del battistero di Firenze, e scegliendo ancora tra le tante qualche opera spettacolosa un gruppo di sculture di Nino Pisano cui si sono aggiunte le statue del Louvre e del Museo di Cluny, e ancora opere del fortissimo ed enigmatico Maestro di Treccoli, dei senesi Giovanni d'Agostino e Agostino di Giovanni, di Francesco di Valdambro.

Accanto alle novità le rivelazioni perché tali sono l'emergere di nuove singolarissime e ancora anonime personalità di artisti quale il Maestro di Treccoli, un veemente seguace di Giovanni Pisano dotato di una così spiccata ed espressiva individualità che l'ha fatto paragonare al grande Marco Romano, ricostruito a suo tempo da Giovanni Previtali, o il maestro dell'Annunciazione di Toiano il cui impressionante afflato classico lo avvicina ad Ambrogio Lorenzetti, il pittore filosofo prediletto dal Ghiberti. Con opere di questa altezza artistica, oggetto per secoli di una tenace, avvolta devozione questa mostra permette se non di riscrivere certo di arricchire notevolmente un capitolo della storia dell'arte in Italia e al tempo stesso quello di una storia della devozione e della religiosità popolare.

Ipotezziamo ora che, grazie all'analisi di un palinsesto o alla rimozione, ottenuta da un attentissimo scrutinio filologico, delle interpolazioni che lo avevano reso irriconoscibile, noi ritrovassimo un testo sconosciuto di Dante o del Petrarca. C'è da pensare che tali scoperte, tali rivelazioni susciterebbero un gran parlare. Se le cose andranno diversamente per il rinvenimento di capolavori di scultura di Giovanni o di Andrea Pisano sarà segno che quello stato subordinato di cui la cultura artistica soffrì tanto a lungo nei confronti di quella letteraria e che tanto lamentava Roberto Longhi continua. Staremo a vedere.

«Sacre passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo», Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, fino all'8 aprile 2001 (orario: 9-20, lunedì chiuso). Catalogo Federico Motta Editore.

VESPE



E Dalai disse: «Up yours!»

Da quando ha raccolto l'eredità di Antonio Gramsci (e di Walter Veltroni), l'editore Alessandro Dalai non fa che offrirci quotidiane testimonianze di una squisita sensibilità sociale. Ultima in ordine di tempo, la pubblicazione per i tipi della sua casa, la Baldini & Castoldi, di un voluminoso dizionario italiano-inglese (400 pagine) a cura di Marco Zanni, che certamente contribuirà a colmare le lacune linguistiche dei nostri ragazzi, rendendoli più agguerriti nella competizione internazionale. Le tremila voci del dizionario, va da sé, non esauriscono l'intera gamma espressiva dell'idioma di Shakespeare. Si limitano a prendere in esame delle locuzioni molto particolari ma fin troppo spesso ricorrenti sulla bocca di giovani e meno giovani: gli insulti. Dalle scrupolose ricerche del curatore apprendiamo, per esempio, che «stronzo» si dice «turd» e che il popolare «vaff...» si traduce, a seconda dei casi, «up yours» o «fuck up your ass», mentre «morto di sonno» si può rendere con un assai meno pregnante «indolent». Un campionario lessicale utilissimo per affrontare le partite Lazio-Ledda o per seguire i dibattiti di Cnn sulle presidenziali americane. Se ne sentiva davvero il bisogno. Ci resta tuttavia un dubbio: quando, nella prossima assemblea all'Unità, Veltroni gli dirà «I care», che cosa risponderà Dalai? «Up yours?»

strati della pittura e del gesso che ne aveva radicalmente modificata la policromia, appesantito le fatture e falsato i panneggi la mano di chi le aveva originariamente scolpite, quelle, tra l'altro dei pisani Giovanni, Andrea, Nino, vale a dire di alcuni dei massimi scultori del medioevo europeo di cui solo gli interventi di restauro

portati) gli studi e l'entusiasmo per un capitolo cruciale della storia dell'arte europea, l'altra, meno clamorosa ma non meno sorprendente, fu la capostipite di una serie di mostre e di pubblicazioni (e non per caso a Enzo Carli da poco scomparso la mostra odierna è dedicata) che nel filo di questi cinquant'anni hanno contribui-

stra di cui si è detto sulla scultura lignea a Lucca e a quella che l'ha preceduta nel 1990 nel medesimo luogo, *Oreficeria sacra a Lucca dal XIII al XV secolo*, ambedue accompagnate da esaurienti e indispensabili cataloghi editi dalla Spes di Firenze. In questo modo, tassello per tassello si veniva a restituire un tessuto pur lacerato e

Goya, «La Maja desnuda», 1800 (Madrid, Prado)



di Piergiorgio Odifreddi

Lo straordinario successo de *Il mondo di Sofia* ha portato alla ribalta qualche anno fa Jostein Gaarder, uno scrittore norvegese dotato di grande sensibilità filosofica e religiosa. I suoi primi romanzi erano opere per adulti mascherati da libri per bambini, nella miglior tradizione del *Gulliver* di Swift e dell'*Alice* di Carroll, e in contrasto con l'opposta tendenza moderna di gabellare come opere per adulti i libri per bambini. In seguito Gaarder ha deposto i panni dello scrittore per l'infanzia, e nel suo ultimo libro ha scelto di inquadrare apertamente le problematiche filosofiche e religiose in una cornice letteraria e scientifica di grande respiro.

Già nel titolo l'opera allude alla molteplicità che la caratterizza: *Maya* è infatti il nome di una popolazione pre-

colombiana, della margherita e della reginetta di maggio, oltre che della protagonista del romanzo, di un quadro (anzi, due) di Goya, e dell'illusione dei sensi e delle apparenze nel *Vedanta*. Analogamente ricorre nel romanzo il numero 52, che corrisponde sia alle province della Spagna e ai deputati del Parlamento delle Figi, i luoghi dove si svolge l'azione, sia alla periodicità del calendario Maya e degli avvenimenti legati a un misterioso nano e aventi inizio nel 1790.

La molteplicità si incarna nella struttura stessa del li-

bro, che consiste di un prologo, una lettera, una postfazione e un manifesto. Prologo e postfazione sono attribuiti a uno scrittore fittizio, e la lettera è il suo romanzo dentro il romanzo, da lui attribuito a un ulteriore scrittore doppiamente fittizio. Lettera e postfazione narrano in maniera diversa la genesi del manifesto, che consiste di 52 aforismi sulla creazione, la natura, il corpo e l'anima.

Ritornano in questa struttura alcuni degli ingredienti caratteristici di Gaarder. Anzitutto, l'epistolarietà presente in *Il mondo di Sofia*, e

soprattutto, in *Vita brevis* (una deliziosa lettera di analisi delle turbe mostrate da Agostino nelle *Confessioni*, attribuita alla concubina che gli diede un figlio). Inoltre, le 52 carte più il Jolly che corrispondevano ai capitoli di *L'enigma del solitario*, nel quale comparivano già sia il nano che l'anno 1790, e sono qui associate agli aforismi del manifesto.

A questi aforismi, molti dei quali anticipati nel corso del romanzo, viene affidato il messaggio filosofico di Gaarder, o almeno dei personaggi e degli scrittori da lui

SCIENZA E LETTERATURA

Origine del cosmo ed evoluzione nel nuovo romanzo di Jostein Gaarder

Il nostro applauso al Big Bang

inventati. I problemi toccati sono religiosi, filosofici e scientifici: l'esistenza di qualcosa invece che di nulla, l'improbabilità della creazione, la finalità dell'evoluzione, i suoi progetti abortiti, il suo punto d'arrivo, l'autocoscienza dell'universo, l'indicibilità dell'enigma umano, l'anelito dello spirito alla sua liberazione dal corpo, la morte come interruzione di un'evoluzione durata quattro miliardi di anni.

Risuonano in questi aforismi problematiche che la fisica moderna non solo non ha eluso, ma ha affrontato. A partire dal contrasto fra causalità e finalità: la carretta della vita viene spinta da dietro, o tirata da davanti? Sembrerebbe un'insolubile contrapposizione di culture: tra la scienza che si chiede da dove veniamo, e l'umanesimo che si interessa a dove andiamo. In realtà, il contrario è più apparente che reale: passato e futuro sono simmetrici, e già Borges notava che

ricordare il primo non è meno miracoloso che prevedere il secondo. Oggi i fisici descrivono ciò che sta nel passato con il nome di particella, e ciò che sta nel futuro con il nome di onda (di probabilità): è dall'incontro di passato e futuro nel presente che la realtà acquista la sua duplice natura corpuscolare e ondulatoria svelata dalla meccanica quantistica.

La protagonista di *Maya* mostra una tale somiglianza con la modella del ritratto di Goya che Gaarder si diverte a immaginare la possibilità che il pittore abbia copiato il suo volto da una foto che il misterioso nano ha scattato nel 1998, portandola poi a ritroso nel tempo fino al

1790, in quattro salti di 52 anni. Persino il narratore di fiabe è però cauto, di fronte a tale inverosimiglianza, e la nasconde all'interno di una molteplicità di livelli di invenzione. Eppure i nomi del genere non sono in contraddizione con la fisica: l'antimateria viaggia appunto all'indietro nel tempo, dal futuro al passato, e non è fantasia ma realtà.

Uno dei temi centrali del romanzo è l'autocoscienza dell'universo, che si manifesta attraverso la coscienza umana: «l'occhio che sorveglia l'universo è l'occhio dell'universo stesso», ma «l'applauso per il Big Bang si poté sentire soltanto quindici miliardi di anni dopo

l'esplosione». Rimbombano qui gli echi del cosiddetto principio antropico, che deduce dall'improbabilità della vita il fatto che essa non sia casuale. In realtà basta un videogioco come *Life*, inventato dal matematico Conway, a mostrare che la vita può generarsi spontaneamente anche in universi molto semplici: figuriamoci in uno come il nostro.

Il problema non è tanto che la vita ci sia, quanto piuttosto che essa risulti così effimera, il che turbava Gaarder già dal titolo stesso di *Vita brevis*. In *Maya* egli adotta la soluzione del «gene egoista» anticipata da Samuel Butler in *Erewhon*: come la gallina è il mezzo di riproduzione dell'uovo, così l'organismo è il mezzo di riproduzione del Dna. I nostri geni risalgono a milioni di anni fa, e noi siamo l'ultimo anello di un'ininterrotta catena che risale all'indietro non solo ai nostri antenati, ma alle specie da cui siamo

derivati, via via fino alla prima cellula vivente. Se anche soltanto uno di quegli anelli si fosse spezzato, noi non saremmo nati. E non moriremo fino a quando la catena continuerà.

Naturalmente, una volta ampliato l'orizzonte diventa difficile fermarsi. Gaarder si spinge dunque fino alle estreme propaggini del Big Bang, alla polvere di stelle alla quale già ci assomigliava nel capitolo conclusivo di *Il mondo di Sofia*. Ma quello che era allora il punto d'arrivo di un bel romanzo filosofico diventa ora il punto di partenza di un bel romanzo scientifico, come ce ne sono pochi. E come dovranno essercene molti di più, se la letteratura non vorrà abdicare alla sua funzione di testimone della cultura del proprio tempo. Che oggi è, appunto, la cultura scientifica.

Jostein Gaarder, «Maya», Longanesi, Milano 2000, pagg. 378, L. 32.000.

Un viaggio nel tempo con al centro una donna identica alla modella di Goya