

Stasera

su Raiuno la seconda puntata di «Pronto soccorso»
Ne parliamo con il protagonista
Ferruccio Amendola, celebre voce di tanti divi Usa

Intervista

a Giuliana Lojodice e Aroldo Tieri, inossidabile
coppia del teatro italiano
impegnata a Roma in «Marionette, che passione»

Vedi retro

CULTURA e SPETTACOLI

Insidie della Vera Croce

Si è concluso il convegno di Arezzo sulla metodologia del restauro dell'affresco di Piero della Francesca, artista geniale che reinventò la proiezione parallela per restituire alle figure la tridimensionalità

CLAUDIO REPEK

AREZZO. Prima l'ambiente, poi la struttura, infine i singoli punti della superficie pittorica. Gli esperti convenuti ad Arezzo hanno stabilito la metodologia per il restauro e la salvaguardia della «Leggenda della Vera Croce» di Piero della Francesca. Nel nome, quest'opera, ha portato anche il suo destino. Già nel 1502, a soli 10 anni dalla morte di Piero, il rettore della Chiesa di San Francesco scriveva: «Tutto il tetto è una ruina et se non si ripara in breve tempo farà grandissimo danno». E questa fu la prima delle tante disgrazie. Il lunettone con la morte di Adamo fu dilavato dalle piogge e dalle infiltrazioni d'acqua, nel 1774 un fulmine cadde sul coro e sul campanile della Chiesa. Nel 1800 le truppe francesi d'occupazione trasformarono il luogo di culto in caserma e lo stesso fecero le truppe italiane dopo l'unificazione. Nel 1902 cominciò l'uso intensivo delle colate di cemento che fu bloccato nel 1916, quando era ormai troppo tardi, dal Consiglio superiore delle Belle Arti.

I restauri della «Leggenda della Vera Croce» iniziarono presto. Era ancora vivo Piero della Francesca, ad opera di Giovanni da Piemonte tra il 1486 e il 1487. A complicare la vita ai restauratori dei secoli e degli anni scorsi ha contribuito anche la tecnica di Piero. «Le analisi chimiche - ha detto Anna Maria Maetke, soprintendente ai Beni culturali di Arezzo - hanno evidenziato l'uso di tempere grasse, lacche e bianco di piombo. Gli antichi interventi di restauro, non conoscendo allora questa tecnica, non hanno potuto usare le cautele necessarie».

letteralmente scoppiare la superficie pittorica oppure fuoriesce provocando sulla superficie l'aspetto di un velo biancastro. Che cosa fare? «Si tratta di mettere in atto - ha detto il professor Franco Piacenti - la protezione esterna della chiesa, almeno dell'abside, per contenere le acque meteoriche. Poi si può pensare ad una protezione parziale del pavimento con una schematura ventilata che eviti variazioni di umidità e che nel contempo permetta lo svolgimento delle funzioni proprie della chiesa». «Dobbiamo controllare la composizione dell'atmosfera che protegge il ciclo pittorico - prosegue il professor Piacenti - Sia dentro sia fuori la chiesa. Con un monitoraggio ambientale costante che consenta di intervenire con celerità. Per quanto riguarda i problemi ambientali vanno controllate temperatura e irraggiamento con materiale filtrante che impedisca l'ingresso di radiazioni ultraviolette e infrarosse, mentre la situazione della superficie pittorica è diversa, da punto a punto, nell'affresco».

Che cosa c'è di strano nella battaglia di Costantino che fa parte della Storia della Vera Croce, dipinta da Piero della Francesca nella Basilica di San Francesco ad Arezzo intorno al 1460? Un trucco, un gioco che mette in evidenza le relazioni tra arte e percezione, o meglio tra la creazione (e la fruizione) dell'opera d'arte e i meccanismi di percezione visiva. Di che si tratta? Il cavallo rampante del dipinto, se consideriamo solo il suo contorno e lo inseriamo in un parallelepipedo in assonometria, diventa simile ad una di quelle figure geometriche di cui non si può stabilire quale sia lo spigolo più vicino a noi e quale quello più lontano, perché di volta in volta la nostra percezione varia. L'esempio più famoso di questo fenomeno è il cubo di Necker. Il nostro cervello, posto di fronte a queste figure, si trova nell'impossibilità di decidere e passa in modo instabile da una configurazione all'altra. Ne parliamo con Conrado Maltese, docente di Storia dell'arte moderna all'Università La Sapienza di Roma, che ha svelato l'enigma.

Tutti i trucchi con il pennello di Piero il grande

CRISTIANA PULCINELLI

si trova in secondo piano dovrebbe essere più piccolo, ma la proiezione parallela. Perché Piero della Francesca utilizza la proiezione parallela? Il suo intento è quello di dare una regola geometrica alla costruzione della figura per rappresentarla in piano qualcosa che avrebbe potuto essere utile restituire nelle tre dimensioni. Questa è una trasformazione che la prospettiva centrica non può fare, mentre a forza di piani paralleli si può far girare la figura e così avere tutti i dati per poterla ricostruire in 3 dimensioni. Piero della Francesca perciò utilizza insieme due tecniche di proiezione, la lineare centrica, cioè la prospettiva con un punto di fuga all'orizzonte, e la parallela, l'assonometria, per dar vita ad un determinato fenomeno percettivo.

se prerogativa dell'occhio inteso come camera. All'occhio arrivavano i raggi che partivano dagli oggetti. C'era poi un tabù da superare: l'inversione dell'immagine. Non si poteva pensare infatti che le immagini si arrivassero capovolte, come si sarebbero poi raddrizzate per non farci avere l'impressione di camminare a testa in giù? Si dovrà attendere il Seicento e l'evidenza sperimentale per poter affermare che effettivamente nella retina l'immagine arriva rovesciata. L'esperimento cruciale fu fatto con un occhio di bue al quale fu tolta la sclera per lasciare scoperta la retina. Di fronte all'occhio fu posta una candela, l'immagine che si proiettava nella retina era quella di una candela con la fiamma verso il basso. Bisognerà aspettare ancora per stabilire il ruolo del cervello nella ricostruzione dell'immagine, che viene raddrizzata proprio dalla zona corticale.

Piero della Francesca conosceva alcuni meccanismi percettivi, ma quali sono le conoscenze di fisiologia di cui si poteva avvalere?

Che ruolo ha l'esperienza nella comprensione dell'immagine visiva?

Analizzando attentamente il cavallo del dipinto abbiamo scoperto che gli zoccoli anteriori hanno le stesse dimensioni di quelli posteriori. Questo vuol dire che la figura è stata costruita non utilizzando la prospettiva centrica, perché altrimenti ciò che

Nel Quattrocento non si conosceva il ruolo della retina; si pensava che la visione fosse

Centrale, come in tutte le forme di percezione. Perché

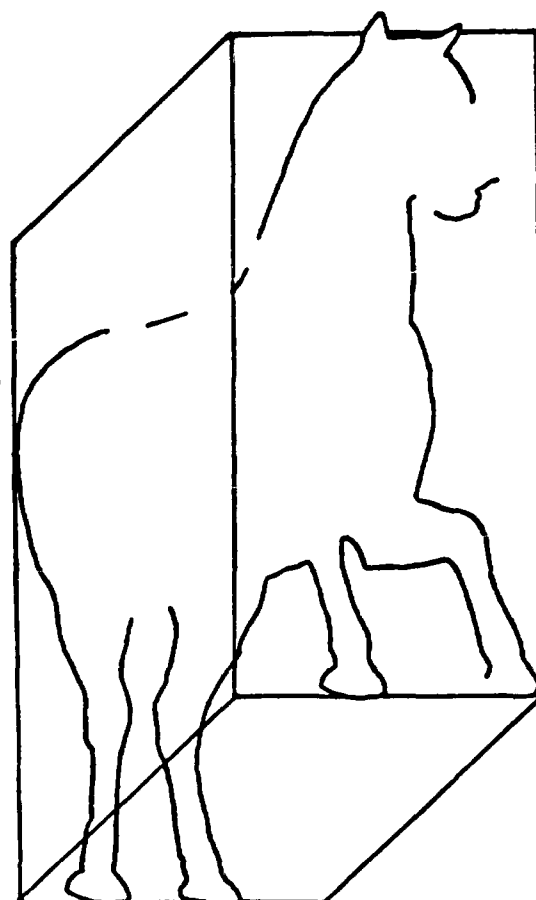
lo riesca a percepire qualcosa c'è bisogno della integrazione cerebrale delle sensazioni, ma anche di un sistema di riferimento in cui lo possa collocare ciò che vede e dargli un senso per via di confronti. Il sistema di riferimento è dato dalle mie conoscenze, dalla mia esperienza precedente. La percezione visiva diventa così comprensione di un linguaggio, quello delle immagini.

All'interno di questo linguaggio visivo, qual è il valore dell'opera d'arte?

Nella concezione oggi dominante l'opera d'arte non serve a niente di concreto, serve però a dimostrare di avere un momento di libertà, serve quindi moltissimo dal punto di vista della coscienza della libertà. In ogni caso però l'opera d'arte è un messaggio che ha valore d'informazione e può essere studiata secondo i criteri della teoria dell'informazione. Ora, il valore informativo di un oggetto si può calcolare, è legato infatti alla sua capacità di fornire informazioni imprevedute o per lo meno poco prevedibili. Nella concezione di un'opera perciò l'aspetto sorpresa è fondamentale. Paradossalmente, la Gioconda di Leonardo è l'opera che ha un altissimo valore informativo perché conserva una grandissima parte della sua enigmaticità e, benché si facciano migliaia di ipotesi su quale sia il suo vero significato, ogni volta si scopre che può averne tanti altri.



Un particolare de «La leggenda della Vera Croce»: in alto, la silhouette dello stesso particolare inserita in un parallelepipedo in assonometria



Ritrova suo padre la nuova matematica

MICHELE EMMER

«Molti dipintori biasimano la prospettiva, perché non intendano la forza delle linee e degli angoli, che da essa si producano; con i quali comensuramento ogni contorno e lineamento se descrive. Però me pare di dovere mostrare quanto questa scienza sia necessaria alla pittura. Dico che la prospettiva non nel nome suo commo dire cose vedute da lungi, rappresentate sotto certi dati termini con proporzioni, seconda la quantità de le distanze loro, senza de la quale non se po alcuna cosa degradare giustamente... Però dico essere necessaria la prospettiva, la quale dicemmo tutte le quantità proporzionalmente commo vera scienza, dimostrando il degradare al crescere de onni quantità per forza de linee». Piero della Francesca *De Prospectiva Pingenti*, libro terzo. Della vita di Piero si sa poco. È nato a Borgo San Sepolcro tra il 1410 e il 1420 mentre è certa la data della morte, il 12 ottobre 1492. Scriveva Roberto Longhi nel suo saggio del 1927: «Nessun dubbio che la fortuna di Piero nella storia del gusto, o almeno, in quel tanto che di tale storia ci è stato trasmesso dalla critica in atto, sia stata assai più scarsa di quel che il merito dell'artista presagisse». Se l'importanza dell'artista toscano si può oggi considerare del tutto acquisita, restano tuttavia molti aspetti della sua attività che meritano attenzione. È sicuramente un fatto molto significativo che sia stato costituito un Comitato Nazionale per il quinto centenario della morte di Piero della Francesca. Un altro dei tanti comitati celebrativi? Lo scopo principale per il quale si è costituito non è quello di organizzare delle mostre celebrative (ovviamente mostre ne verranno organizzate) ma cercare di percorrere delle vie meno effimere. Creare cioè una struttura permanente, un Centro Studi Pierfrancescano, con sede nella casa natale di Piero a San Sepolcro, che dovrebbe costituire un punto di riferimento permanente delle attività di ricerca e documentazione legate allo sviluppo degli studi storici, artistici e scientifici su Piero e la cultura del Rinascimento.

Nel 1984 Eugenio Battisti ha curato la ristampa dell'edizione critica del *De Prospectiva Pingenti* curata nel 1942 da Giustina Niccolò Fasola. Nella ristampa era contenuta una breve introduzione sul contenuto matematico scritto da Marisa Dalai Emiliani è quanto mai importante lo studio dei trattati di Piero. Si può considerare che «in buona parte Piero teorico è a tutt'oggi inedito». La storia dei trattati matematici di Piero si innesta con la attività di uno dei matematici più noti del tempo, contemporaneo di Piero e suo allievo, il frate Luca Pacioli (1445-1517), che Piero raffigurò tra i santi che compongono la famosa pala con Madonna e bambino, nota anche come *Madonna dell'uovo* oggi alla Galleria di Brera a Milano. Nelle sue *Vite de più eccellenti pittori, scultori et architettori*, pubblicata in prima edizione nel 1550 il Vasari scrive nel capitolo dedicato alla vita di Piero: «Una delle cose peggiori che possa accadere ad un uomo è di lavorare e studiare duro a beneficio di altri... spesso avviene che lasciandole a poco meno che finite o a buon termine, sono usurpate dalla presunzione di coloro che cercano di ricoprire la loro pelle d'asino con le onorate spoglie del leone... sebbene colui che doveva con tutte le forze impegnarsi ad accreditare gloria e nome per aver appreso da lui tutto quello che sapeva, come empio e maligno cercò d'annullare il nome di Piero suo precettore, e usurpare quell'onore che a lui solo doveva per se stesso, pubblicando sotto il nome proprio, cioè di fra Luca del Borgo, tutte le fatiche di quel buon vecchio».

Qual è la conclusione, così, in definitiva, la storia dell'arte?

Io direi che la storia dell'arte è la storia della realizzazione di opere concrete dal punto di vista tecnico e concettuale. Per questo mi sembra giusto parlare di una storia delle immagini come una premessa per la storia dell'arte, ma anche come la sua unica via d'uscita. La storia dell'arte infatti è la storia delle immagini artificiali oggettuali che sono la trascrizione delle immagini mentali in un materiale stabile. Questa trascrizione può essere fatta in molti modi. Oggi per esempio può essere fatta con il computer, perché se

l'immagine che il video ci restituisce può considerarsi effimera, bisogna pensare però che ha una sua stabilità nella memoria del calcolatore. In altri termini, come spiego nel mio libro «Per una storia dell'immagine», edito dal Bagatto, potremmo dire che la storia dell'arte va dalle prime ombre e luci percepite confusamente da un protozoo o da un'alga monocellulare capace di fotosintesi, fino alla raffinata percezione visiva dell'occhio umano; del resto lo sviluppo progressivo degli esseri viventi dagli organismi monocellulari ai pluricellulari ha consentito la formazione dell'occhio.

che lo interessavano e coinvolgevano. Si avvale delle premure di Alfredo Casella (a Lele d'Amico dedicò nel 1943 la *Missa pro pace*), con il quale studiò musica. Lele suonava bene il pianoforte ed era straordinario sentirlo anche cantare spartiti d'opera. Una tarda sera suonò e cantò l'opera di un compositore nel quale credeva, e fu una meraviglia non dimenticata. Diciamo dell'opera *Il mulatto*, di Jan Meyerowitz, che si rappresentò al San Carlo nel 1971, ed era ispirata ad un dramma della discriminazione razziale.

Amò i romantici: Chopin, Schubert, Schumann, Beethoven, ma anche Bach e Domenico Scarlatti (le cinquecento e

passa *Sonate* lo turbavano). Ma sempre ebbe come suo profondo destino quello di andare contro i giudizi correnti. E in nome di questa «dannata» vocazione, fu sempre coerente con se stesso nella polemica con la Scuola di Vienna. Giustificò quel momento musicale come una scelta dei compositori che ne fecero parte (fu lui, Lele, a tradurre in italiano i libretti del *Wozzeck* e della *Lulu* di Alban Berg) e non come oggettiva, esclusiva conseguenza di un processo linguistico. La musica contemporanea, cioè, non si identificava meccanicamente nelle esperienze della Scuola di Vienna. L'atteggiamento (e un po' la «tracollata» gli dava una mano) gli procurò risentimenti, polemiche, incomprensioni, sembrandogli lampante che i compositori fossero buoni o cattivi, prescindendo dal ricorso a questa o a quell'altra tecnica. Gli piaceva Berg, ma anche Nino Rota che, stranamente lasciò la vita qui, a Roma, undici anni or sono, nella stessa clinica abitata da Lele.

Morto Fedele d'Amico, musicologo battagliero

ROMA. Ci raccontava, stupito, come una volta, svegliandosi, trovò che durante la notte gli avevano portato via - e pure era lì che dormiva, avendoli intorno - i bei quadri che aveva nella stanza. Non c'erano più, spariti con i ladri. Con tutto quel che abbiamo intorno per dar vigore alla vita, è arrivata durante la notte furia la morte e ci ha portato via il carissimo Lele, Fedele d'Amico. Non quadri appesi alla parete, ma la presenza più viva che abbia avuto da noi la cultura musicale, quotidianamente affermata. L'esperienza musicale aveva per Lele d'Amico il senso d'una verità da ricercare e conquistare come certezza di vita tra un continuo dibattersi di «odi

ed amo». I due poli erano il Lele continuamente acceso e perennemente, diremmo, inconciliabili.

Nato a Roma il 27 dicembre 1912, figlio di Silvio d'Amico, illustre storico di teatro, Lele, avendo il *prodige*, fu anche un *enfant terrible* della critica musicale italiana. Pubblicò nel 1939 una monografia su Rossini, e divise il 1942 tra saggi critici, del quale fu anche direttore. Poco dopo lo «trascinammo», con Goffredo Petrassi, a Firenze, nel 1947, per il primo Festival della gioventù e lì, con la partecipazione di Luigi Dallapiccola, il Conservatorio «Cherubini» fu il fermento centro della sezione musicale del Festival condotto in porto da Enrico Berlinguer. Lo avemmo, poi, Lele a *Vie Nuove* (1848-1954) e al *Contemporaneo*

anticipò quella riservata dall'Adamo allo Schoenberg opposto a Stravinskij nella *Filosofia della nuova musica*.

Dopo le prime critiche musicali su *Il Tevere e L'Italia Letteraria*, Fedele d'Amico giunse - c'era stato l'incontro con Franco Rodano - a *Voce operaia*, giornale dei comunisti cattolici, del quale fu anche direttore. Poco dopo lo «trascinammo», con Goffredo Petrassi, a Firenze, nel 1947, per il primo Festival della gioventù e lì, con la partecipazione di Luigi Dallapiccola, il Conservatorio «Cherubini» fu il fermento centro della sezione musicale del Festival condotto in porto da Enrico Berlinguer. Lo avemmo, poi, Lele a *Vie Nuove* (1848-1954) e al *Contemporaneo*

È morto ieri in una clinica romana, a seguito di attacchi cardiaci, il critico e musicologo Fedele d'Amico, un protagonista della cultura del nostro tempo. Figlio dello storico di teatro Silvio d'Amico, si affermò giovanissimo nella critica musicale, nella quale portò il puntiglio di andare contro i

ERASMO VALENTE

(1954-59). Sempre più attratto dall'espulsione dell'odi ed amo, Fedele d'Amico passò ad altre esperienze e tensioni. Aveva difeso la musica presso la Rai (allora Eiar negli anni dal 1941 al 1944), l'organizzatore musicale della Lux Film, redattore della *Rassegna Musicale* dove succedeva a Luigi

Ronga e Massimo Mila, consulente della casa editrice *Il Saggiatore*, docente di Storia della musica, dapprima presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Roma, poi in quella di Lettere e Filosofia della Sapienza. Era critico musicale dell'*Espresso*. Ma non è da un elenco di at-

tività e d'incarichi svolti sempre nel segno dell'*ethos*, che viene fuori anche l'interno *pathos* di Lele d'Amico, il suo essere vivo nelle cose, anche - e lo riconosceva - con «tracollata»: quella che, però, gli derivava dal procedere come San Tommaso nel voler mettere occhi e mani sulle questioni

che lo interessavano e coinvolgevano. Si avvale delle premure di Alfredo Casella (a Lele d'Amico dedicò nel 1943 la *Missa pro pace*), con il quale studiò musica. Lele suonava bene il pianoforte ed era straordinario sentirlo anche cantare spartiti d'opera. Una tarda sera suonò e cantò l'opera di un compositore nel quale credeva, e fu una meraviglia non dimenticata. Diciamo dell'opera *Il mulatto*, di Jan Meyerowitz, che si rappresentò al San Carlo nel 1971, ed era ispirata ad un dramma della discriminazione razziale.

Amò i romantici: Chopin, Schubert, Schumann, Beethoven, ma anche Bach e Domenico Scarlatti (le cinquecento e

passa *Sonate* lo turbavano). Ma sempre ebbe come suo profondo destino quello di andare contro i giudizi correnti. E in nome di questa «dannata» vocazione, fu sempre coerente con se stesso nella polemica con la Scuola di Vienna. Giustificò quel momento musicale come una scelta dei compositori che ne fecero parte (fu lui, Lele, a tradurre in italiano i libretti del *Wozzeck* e della *Lulu* di Alban Berg) e non come oggettiva, esclusiva conseguenza di un processo linguistico. La musica contemporanea, cioè, non si identificava meccanicamente nelle esperienze della Scuola di Vienna. L'atteggiamento (e un po' la «tracollata» gli dava una mano) gli procurò risentimenti, polemiche, incomprensioni, sembrandogli lampante che i compositori fossero buoni o cattivi, prescindendo dal ricorso a questa o a quell'altra tecnica. Gli piaceva Berg, ma anche Nino Rota che, stranamente lasciò la vita qui, a Roma, undici anni or sono, nella stessa clinica abitata da Lele.