

Collaboratori:

Chiara Cassinelli [c. c.]
Gigetta Dalli Regoli [g. d. r.]
Lucia Longo-Endres [l. l.e.]
Francesco Gurrieri [f. g.]
Luca Maccaferri [l. m.]
Giordana Mariani Canova [g. m. c.]
Piero Pacini [p. pac.]
Piero Pierotti [p. pie.]
Laura Sansalone [l. s.]
Matilde Stefanini [m. s.]
Ranieri Varese [r. v.]
Edoardo Villata [e. v.]

John Lindsay Opie, *Nel mondo delle icone. Dall'India a Bisanzio* (a cura di Alessandro Giovanardi), Milano, Jaca Book, 2014, pp. 185, € 18.

Il lettore colto e accorto non potrà che salutare con viva gratitudine la presente pubblicazione, ove sono riuniti per la prima volta dodici saggi (interamente rivisti e accresciuti) trascelti tra l'originale ed eterogenea produzione del bizantinista John Lindsay Opie. A dire il vero sarebbe assai angusto e riduttivo rinchiudere la personalità dell'Autore nella mera qualifica di "bizantinista", poiché, come ben si apprende dall'ampia e accorata *Introduzione* stilata dal suo allievo spirituale Alessandro Giovanardi (già autore della monografia *John Lindsay Opie. Estetica simbolica ed esperienza del sacro. Un profilo intellettuale*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011), la formazione di John Lindsay Opie, americano di antica famiglia inglese, si addice di più forse a quella di un filosofo rifinito che non a quella di un mero storico dell'arte. Svolti gli studi classici al St. John's College di Annapolis (ai quali fu eccezionalmente ammesso fin dal tredicesimo anno di età) e alla Columbia University di New York, completò la sua formazione artistica a Firenze (Bernard Berenson), in Belgio (Erwin Panofsky) e a Roma, e quella filosofico-teologica all'università di Catania (Carmelo Ottaviano); docente di letteratura anglo-americana, di storia dell'arte medioevale e d'iconologia in diversi atenei italiani, ha concluso il suo *iter* didattico come primo titolare di arte bizantina presso l'università di Roma Tre.

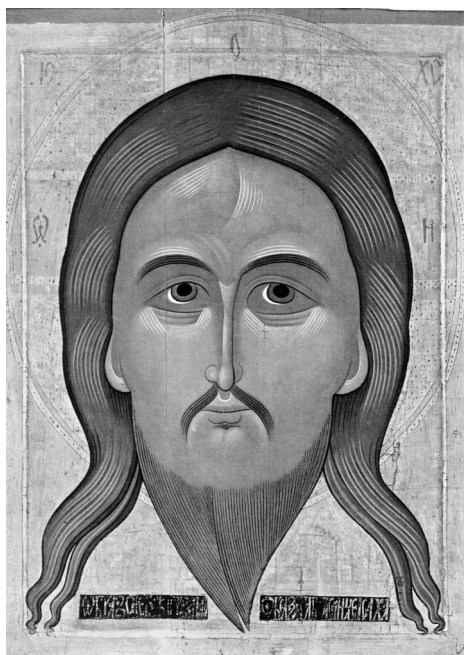
Ma l'esperienza più intima del suo magistero non può certo essere comunicata da una lista di titoli accademici, bensì da quello speciale rapporto maestro-discepolo che, come testimoniato dal Giovanardi, attinge alla dimensione sovraessenziale del sacro, ossia «a quel cammino innato, quel *reditus* che, per i Padri greci della Chiesa e i neoplatonici cristiani, indica sia la conversione verso la luce (*metánoia*), sia la reintegrazione e l'unione col divino» (p. 14). E infatti «L'intento del bizantinista è sempre stato quello di valorizzare i sottili fili di gesti, suoni, voci che uniscono il mondo celeste a quello terrestre, secondo regole sapienti, stratificate attraverso i secoli e che, nutrite di miti sacri e di vertiginose speculazioni religiose e filosofiche, le [...] rendano un'iniziazione al mondo sovranaturale. Sono gli stessi nodi che sostanziano l'arte dell'icona e la sua funzione liturgica e sacramentale» (p. 21).

Ed è proprio all'esegesi dell'arte sacra cristiano-orientale e dell'iconografia greco-slava che la gran parte dei testi qui raccolti è dedicata: dopo i primi due saggi (frutto di alcuni viaggi di studio) dedicati a lumeggiare taluni riposti aspetti dell'iconografia di Shiva e dell'induismo, il resto del volume è quasi interamente dedicato all'arte dell'icona bizantina, che è appunto arte archetipica per eccellenza: nelle parole dell'Autore «la pittura religiosa orientale

non ha caratteri illustrativi. Essa è un mezzo di comunicazione diretta col divino. L'icona consente una 'partecipazione reale' al mondo degli archetipi celesti» (p. 31). Come già si è compreso, onnipresente all'interno dei diversi saggi è appunto la basilare esplicitazione del concetto di archetipo come forma eterna e universale comune a tutte le tradizioni religiose, secondo un retaggio sapienziale condiviso con grandi figure del pensiero tradizionale, da René Guénon ad Ananda Kentish Coomaraswamy, da Titus Burckhardt a Stella Kramrisch fino ad Henry Corbin, da cui viene attinto il fondamentale concetto di *mundus imaginialis*, l'"ottavo clima", «dove il corporeo diviene spirito, dove lo spirituale prende corpo», ossia quell'inframondo situato tra il mondo celeste e terrestre, dotato di una spazialità propria, che li distingue e unifica al contempo: è questa terra dell'immaginale che concerne direttamente la sfera della rappresentazione dipinta dell'icona. Ancora nelle parole dell'Autore «Tale sfera non è né frutto della libera immaginazione né espressione diretta della realtà sovranaturale: ma vede la prima in funzione della seconda; è un luogo della forma che deriva dai livelli dell'essere soprannaturale, distinto dal mondo delle forme contingenti e materiali, scardinato dalle normali costrizioni di materia, spazio e tempo. [Le icone] Sono immagini delle realtà divine incarnate, 'discese', che diventano oggetti percettibili e immediati, immagini simboliche e in quanto tali accessibili, se non riducibili alla coscienza umana» (p. 67).

È nell'ambito di questi presupposti esegetici e attraverso la frequentazione di raffinati intellettuali quali lo studioso e saggista Elémire Zolla e la poetessa Cristina Campo che John Lindsay Opie, accolto nel 1969 nell'ortodossia della Chiesa Russa in Esilio, si avvicinerà alla sapienza di Pavel A. Florenskij (1882-1937), scienziato, filosofo e teologo russo, sacerdote ortodosso e martire cristiano del Gulag sovietico, massimo pensatore del Novecento europeo e profondo teorico dell'icona. Secondo la visione di Florenskij, cui è espressamente dedicato il penultimo saggio, «La realtà si esplica su due piani collegati insieme dal simbolo, l'uno materiale, l'altro invisibile, l'uno complesso e transeunte, l'altro limpido e perdurante» (p. 168). Essendo quindi anche per il nostro Autore il simbolo la chiave per la comprensione della realtà, si può capire come il suo pensiero sia conservatore «nel senso di chi è chiamato a custodire una *traditio* in tutte le sue possibilità di realizzazione spirituale, di santificazione personale; la sua opera è ordinata alla salvaguardia di quei misteri profondissimi che grazie all'icona e alla liturgia vengono gridati dai tetti nell'ultima età del mondo» (p. 34).

Alla luce di quanto detto finora si può intendere allora la profonda coerenza e rettitudine del sistema di John Lindsay Opie, che a un tratto si domanda: «Quali sono, dunque,



Cristo dalla barba bagnata, XV secolo, tempera su tavola, Galleria Tret'jacob, Mosca.

i modi pratici in cui la realtà invisibile può essere raffigurata, può penetrare nel mondo materiale e farsi presente in termini visibili? La risposta, come si è già visto, è quasi ovunque la stessa nelle diverse tradizioni di arte sacra: mediante il sapiente rovesciamento o l'alterazione dei principi della rappresentazione naturalistica, per cui le apparenze sensibili vengono rese trasparenti ai loro modelli invisibili e perfetti» (p. 147).

Questo e molto altro nei dodici saggi che compongono l'aureo volume; saggi che, avendo in certo qual modo il loro fondamento *sub specie aeternitatis*, lungi dall'apparire come i proverbiali *rari nantes in gurgite vasto*, restituiscono *una voce* il sapore massimo di realtà immemoriali.

[l. m.]

Anna Rosa Calderoni Masetti, *Arti in dialogo. Studi e ricerche sul Duomo di Pisa*, Presentazione di Salvatore Settis, con uno scritto di Severino Dianich, Modena, Franco Cosimo Panini, 2014.

Il volume, splendidamente illustrato, raccoglie gli studi dedicati al duomo di Pisa da Anna Rosa Calderoni Masetti in un arco di tempo che va dal 1982 al 2011 e documenta pertanto trent'anni di ininterrotta e appassionata ricerca su uno dei massimi monumenti della storia dell'arte in Italia. A capire il significato di questa pubblicazione, e del lavoro scientifico che vi è sotteso, avviano le tre dense introduzioni che la precedono, quella come sempre incisiva di Salvatore Settis, quella ampiamente articolata di Severino Dianich che illustra i significati liturgici, religiosi e civili dell'architettura e dell'arredo dell'*ecclesia* cristiana, e in particolare della *ecclesia maior* di Pisa, quella infi-

ne di Rosi Masetti stessa che sottolinea i punti salienti della sua indagine e chiarisce lo spirito con cui è stata condotta: spirito che lei chiama di curiosità, termine che equivale a invincibile desiderio di dare risposte a fatti grandi e problematici della storia dell'arte, considerandoli dal punto di vista sia dei significati più alti sia dell'esplorazione minuziosa dei documenti e degli eventi: una storia dell'arte che è storia di stile ma anche di civiltà. Grande e rigorosa lavoratrice Rosi, capace di metodo e di intuizioni seminali.

Nei suoi studi l'autrice considera la cattedrale di Pisa quale effettivamente la cattedrale medievale è, cioè un organismo vivo fatto di diverse membra, che evolve nel tempo, si arricchisce o perde pezzi, subisce modifiche, ampliamenti, ristrutturazioni, restauri, un organismo che ha significato religioso ma anche civile. L'interesse della studiosa appare soprattutto rivolto a quello che possiamo chiamare recupero dell'identità, inteso come sforzo di trovare nelle pietre, nelle oreficerie, nelle pergamene, quali oggi si presentano, le chiavi di lettura giuste per restituirle idealmente al loro originario significato e alla loro originaria funzione, ai fini di renderne più consapevole la conoscenza e di inquadrarle il più esattamente possibile nel loro momento storico e nella civiltà d'origine. Tutte le ricerche di Rosi Masetti, e in particolare quelle pubblicate in questo libro, si fondano su un esame attento ed esauriente delle fonti, documentarie, monumentali, testuali, e recano sottesa una vasta e rigorosa cultura, non solo storico-artistica ma anche storico-politica, liturgico-religiosa e letteraria: il segreto del lavoro della studiosa sta proprio in questo spessore di pensiero e nel coniugarsi di una rigorosa attenzione al dato di fatto e dello slancio dell'immaginazione.

L'indagine è stata dedicata soprattutto allo straordinario arredo scultoreo che costruisce, abita e anima la struttura della cattedrale e del battistero facendosi strumento e immagine visiva della liturgia e degli ideali civici, ma l'attenzione appare rivolta anche ai più nascosti protagonisti della vita della chiesa primaziale: i testi liturgici appunto, le oreficerie, i bronzi.

Come dice il titolo ne è nato un concerto di arti diverse e questo coniugare approfondite ricerche nell'ambito dell'architettura e della scultura con quelle sulle arti cosiddette minori riflette perfettamente il taglio della scuola pisana di Carlo Ludovico Ragghianti, presso cui Rosi Masetti si è formata e che appunto incoraggiava i giovani studiosi a non focalizzarsi su un unico ambito di ricerca, ma a spaziare mettendo in dialogo le diverse arti: quelle cosiddette maggiori e quelle minori, quelle di antica tradizione e quelle nuove come la fotografia. Inoltre, la lettura dell'opera d'arte doveva essere condotta da più punti di vista, non solo stilistici ma anche storici, sociologici, tecnici. Scuola vitalissima dunque quella di Ragghianti in quegli anni cinquanta-sessanta in cui si formarono storici dell'arte intrapren-

denti, ricchi di curiosità e pronti a battere strade nuove: esemplare tra tutti Carlo Arturo Quintavalle con cui Rosi Masetti ha a lungo collaborato con amicizia soprattutto partecipando costantemente ai Congressi di Storia dell'Arte medievale che per tanti anni si sono tenuti presso l'università di Parma. Storici dell'arte certo ma anche storiche dell'arte si formarono alla scuola di Ragghianti, come appunto Rosi e Gigetta Dall'i Regoli, che spesso con lei ha collaborato, e Annarosa Garzelli purtroppo scomparsa: erano gli anni appunto in cui in Italia le donne cominciavano ad affermarsi nella storia dell'arte, a Roma già lavorava Angiola Maria Romanini, a Firenze c'erano Mina Gregori e Maria Grazia Ciardi Duprè, a Padova Francesca D'Arcais per citarne solo alcune.

L'approccio dell'autrice alla scultura della Cattedrale e del Battistero inizia nel 1982 in un articolo nel quale la studiosa, quasi ad aprire il suo futuro corso di studi, evidenzia l'affacciarsi nel portale del Battistero, già sulla fine del XII secolo, di una scultura di gusto greco-bizantino riconducibile, nelle sue origini, ad ambito italomeridionale e in particolare pugliese: fatto che può preludere in modo illuminante alla più tarda esperienza di Nicola e che la studiosa connette all'arrivo in area pisana dal Gargano di comunità di monaci pulsanesi. Finalizzato a una indispensabile conoscenza preliminare dell'arredo scultoreo della cattedrale, è poi l'ampio saggio dedicato nel 1983 alla storia dei restauri della facciata e in particolare agli interventi ottocenteschi ricostruiti, nei loro principi ideologici e nella loro prassi, attraverso un minuzioso esame dei documenti d'archivio e del manufatto stesso. In una coerente linea di sviluppo l'analisi si approfondisce nel 1992 nel riconoscimento di quello che doveva essere il significato davidico della facciata rinnovata all'inizio del XII secolo; più avanti nel 1994 si colloca il documentatissimo e innovativo studio sul tabernacolo che fino a poco dopo il 1595 doveva innalzarsi sul fastigio della facciata contenendo la gotica statua della Vergine, mentre i due angeli sugli spioventi, riconosciuti come provenienti dal sepolcro di Arrigo VII, vengono giustamente per la prima volta rivendicati dalla Masetti a Tino da Camaino. Con grande coerenza, e come in un gioco di scatole cinesi, il tema del sepolcro di Arrigo VII, opera di Tino da Camaino, viene poi ripreso in uno studio del 2000, nel quale viene idealmente ricostruita quella che doveva essere la struttura originaria della tomba nei suoi diversi elementi e nei suoi significati.

La fase degli studi sulla scultura in Cattedrale culmina nella serrata e innovativa monografia del 1992, pubblicata a cura dell'Opera del Duomo, sul superbo pergamino di Maestro Guglielmo realizzato nel 1159-1162 e, a testimonianza del costante legame di Pisa con la Sardegna, trasferito nel duomo di Cagliari nel 1312 quando