

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DI STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO



ANNALI

Nuova serie



ANNO X
2009


Titivillus

ANNALI

Dipartimento di Storia delle Arti
e dello Spettacolo

Vol. 10, 2009

Comitato scientifico

Fulvio Cervini

Cristina De Benedictis

Maria Elena Giusti

Cristina Jandelli

Stefano Mazzoni

Fiamma Nicolodi

Roberta Roani

Direttore responsabile

Siro Ferrone

Università di Firenze

Dipartimento di Storia

delle Arti e dello Spettacolo

Via Gino Capponi, 7-9bis

50121 Firenze

Tel. 055 2757025

Fax 055 2757049

<http://www.disas.unifi.it>

In copertina: Pablo Picasso, *Studio per il sipario di «Parade»*,
mina di piombo, 1916-1917

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2009

via Zara, 58 – 56024, Corazzano (Pisa)

Tel. 0571 462825/35 Fax 0571 462700

internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it

e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISSN 1590-3052

Indice

- PAESAGGIO II
- p. 9 Luoghi comuni e singolari: fratture antropologiche nel paesaggio
di Paolo De Simonis
- 45 Le forme dell'eco nel paesaggio urbano di Pedro Cano
di Fiorella Fiore
- ARTE
- 63 Una traccia per Francesco Boschi, prete pittore
di Silvia Benassai
- 98 La pittura del dissenso nella collezione Costaguti
di Elisabetta Monastero
- 121 Nuove scoperte sul soggiorno romano di Mauro Soderini
e alcune precisazioni sulla prima attività fiorentina
di Lisa Leonelli
- 141 Vittore Grubicy agente per la casa di vendita Arnold & Tripp:
spunti di riflessione sul sistema della committenza
di Monica Vinardi
- 165 Émile Bernard in Italia (1922-1923)
di Alessandra Ronetti
- TEATRO
- 187 Documenti sul riuso del teatro Mediceo degli Uffizi (1740-1848)
di Roberto Mangione
- MUSICA
- 249 Scene di lettura nell'opera pucciniana
di Alessandro Cecchieri

LE FORME DELL'ECO NEL PAESAGGIO URBANO DI PEDRO CANO* di Fiorella Fiore

Ogni città è uno stato d'animo e basta soggiornarvi un po' perché tale stato d'animo si comunichi, si prolunghi in noi attraverso un fluido che si inietta e si incorpora con le sfumature dell'aria.

(George Rodenbach, *Bruges la morte*, 1892)

Pedro Cano giunge a New York, nel 1984 con l'intento forse di rimanervi per pochi mesi. Finisce, in realtà, per trascorrervi cinque anni, stregato da una città che considerava e considera ancora oggi il centro del mondo «paragonabile alla Roma dei tempi dei romani, o a Babilonia nel periodo di massimo splendore»¹. In questa metropoli l'artista dà inizio ad una nuova stagione della sua pittura, concretizzando nello stesso tempo un'idea personale e intima di paesaggio urbano.

Quando sono arrivato a New York, e sono stato risucchiato da questa città meravigliosa, le grandi gallerie di Soho, tutto, ho ricordato [...] che dovevo rimanere quello che ero. Ho fatto un viaggio quasi alla rovescia, volevo tirar fuori da me la cosa più profonda. Ho preso dei fogli e ho iniziato a dipingere acquerelli, grandi fogli di carta e acqua, ed è stata una cosa molto importante: è stato il recupero di un'essenzialità, della parte più profonda della mia pittura².

La raccomandazione di «rimanere se stesso» fu data al pittore da Alberto Burri, che Cano aveva conosciuto (un incontro che si sarebbe rivelato fondamentale per la sua arte) poco prima della partenza per New York. Ed è anche grazie a quelle parole che l'artista fa del proprio passato, del proprio vissuto, un baluardo per mantenere «lucido» e «genuino» il suo approccio alle cose, pur nel bombardamento degli stimoli esterni

* Sono presentate qui alcune pagine tratte dalla mia tesi di laurea specialistica in Storia dell'Arte *Pedro Cano. Tappe di una geografia affettiva (1969-2005)*, relatore G. De Lorenzi, a.a. 2007/2008, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Firenze.

¹ P. CANO, *Entrevista con el pintor Pedro Cano*, a cura di P. Vera, «Campus Digital», pubblicazione digitale dell'Università di Murcia, 26 ottobre 2005, <http://www.um.es/campusdigital/entrevistas/pedrocano.htm>.

² P. CANO in F. R. FIORE, *Pedro Cano. Tappe di una geografia affettiva (1969-2005)*, cit. Appendice, p. I.

ricevuti da una città come questa; come dice il pittore: «fu la mia identità la grande alleata durante i cinque anni che trascorsi a New York»³.

L'identità a cui fa riferimento Cano trova la sua collocazione nella sfera del ricordo, e della memoria dei propri cari e della terra d'origine. Una "lente" particolare, attraverso la quale l'occhio del pittore "scopre" la città, si posa su alcuni dettagli (come i depositi d'acqua e le ciminiere di cemento) "rileggendoli", dando vita ad una rappresentazione di New York che fuoriesce dagli skyline soliti, perché dipinta, come dice Nadia Fusini, «con le forme dell'eco»⁴. L'artista riesce, infatti, a caratterizzare gli angoli, gli scorci, i tetti di New York d'una dimensione "domestica". Pensiamo ad esempio a *Seventh Street* (fig. 1, acquerello, 1988): il fragore della metropoli si trasforma in un brusio ovattato, come schermato dalla balaustra della finestra, e proprio quella finestra diventa uno schermo che trattiene all'interno le nostalgie, i ricordi dell'artista (riportati forse anche nelle annotazioni scritte in basso, di difficile lettura), impedendo così che la città fagociti tutto.

«La memoria è l'asse segreto della pittura di Pedro»⁵: una memoria che rende familiare e meno distante una città così diversa rispetto a tutto quello che aveva vissuto prima di allora l'artista. La lente particolare con cui Cano guarda New York fa rinascere la città attraverso un filtro "europeo", in una versione inedita, che le conferisce un sapore nuovo, diverso, "arcaico", improntato a una visione che Maurizio Scudiero definirà «archeologica»⁶. In *Facing North* (fig. 2, tecnica mista su carta, 1987) potremmo avere davanti a noi il disegno (si tratta di una tecnica mista su carta) di una colonna del foro romano; essa è invece una slanciata ciminiera di New York.

E colonne sembrano affiorare dalla finestra dell'acquerello di *Sunday afternoon* (fig. 3, acquerello, 1988), o dai tetti ritratti nelle pagine dei *Quaderni di New York* (figg. 4 e 4b, matita colorata su carta, 1986) e di *February* (fig. 5, matita colorata su carta, 1989) dove i toni del pastello tutti virati tra il grigio e l'azzurro rendono quasi tangibile la brina di una mattina d'inverno. In *Window* (fig. 6, acquerello, 1988) due di queste ciminiere inquadrano il grattacielo nel mezzo, realizzando quindi un gioco prospettico che, partendo dalla ringhiera della finestra, arriva al suo culmine proprio nella sommità del grattacielo stesso.

Se per noi europei avviene "l'emozione" del riconoscimento di qualcosa che appartiene alla nostra cultura lì dove non ce lo aspetteremmo, per gli americani vi è la scoperta di una "nuova" New York. Marcus Burke, nel saggio contenuto nel catalogo della mostra tenuta a Roma nel 1989, descrive la capacità di Cano di trasformare attività abitudinarie in esperienze nuove, come prendere un caffè o guardare uno stesso panorama, perché lo sguardo del pittore "scova" cose nascoste in ciò che è quotidianamente

³ P. CANO, in *Pedro Cano: sequenze*, catalogo della mostra a cura di M. Paez Burruezo (Milano, Palazzo delle Stelline, 12 dicembre 2002-8 febbraio 2003), Murcia, Laboratori di arte grafica Novograf, 2002, p. 33.

⁴ N. FUSINI, in *Pedro Cano, 59 E. 7th Street*, catalogo della mostra a cura di N. Fusini (Roma, Galleria Giulia 20 novembre 1989-13 febbraio 1990), Murcia, Laboratori di arte grafica Novograf, 1989, p. 2.

⁵ Ivi, p. 2.

⁶ M. SCUDIERO, in *La visione archeologica di Pedro Cano*, in *Architetture*, catalogo della mostra a cura di M. Scudiero (Rovereto, Galleria Spazio Arte, 1993), catalogo edito dalla galleria, p. 4.

sotto i nostri occhi. Di New York egli scopre l'aspetto più arcaico e, come dice Enzo Bilardello, «guarda alla metropoli come un archeologo cui si rivelano le vestigia di una civiltà già classica in odore di decadenza»⁷. Questo senso di «decadimento» ha portato⁸ a trovare delle affinità tra la New York di Cano e la «Bruges morta» di Rodenbach: ciò in effetti è constatabile soprattutto per un certo «spleen» che riecheggia negli scorci ritratti dal pittore spagnolo. Si può affermare, anzi, che mai quanto nella serie delle opere dedicate a New York si riconosca un Cano legato alle atmosfere e alla luce dei pittori dell'Europa del Nord, specie del XIX secolo, e questo sia per un discorso tonale che per l'utilizzo di un certo tipo di ambientazione.

In effetti, quasi tutte le opere eseguite da Cano a New York, più che vedute della città, sono vedute della città *dalla finestra* dello studio dell'artista. Questo è un dettaglio che riporta alla pittura romantica dell'Europa del nord e, in particolare, all'opera di Caspar David Friedrich⁹: un richiamo dato non solo dall'elemento della finestra che diventa la cornice per inquadrare il paesaggio o il soggetto, come in *Finestra che affaccia sul parco*, *Donna alla finestra*, o *Visione dallo studio dell'artista*.

Ma tale rimando è confermato anche dalla luce che si diffonde dalle finestre immortalate da Cano, non un raggio luminoso vigoroso ma più obliquo e rarefatto, caratteristico di certe atmosfere di epoca romantica. Basti vedere il tramonto che illumina *Seventh street* (fig. 1) o *Cold morning* (fig. 7, acquerello, 1987), dove filtra dai vetri della finestra la luce pallida di una mattina d'inverno e quasi tangibile diventa il madore e la condensa data dal freddo: in queste opere vi è uno studio di luci che crea un senso di quiete che si posa ovunque. Si può pensare che New York ispiri all'artista lo stesso sentimento di grandezza, di infinito, in una parola del *sublime*, paragonabile a quello che potevano provare i grandi pittori del Romanticismo nei confronti della magnificenza della natura. In fondo è possibile rapportare il senso di vertigine che si prova oggi davanti ad un grattacielo con quello provato dall'uomo del XIX secolo di fronte ad una svettante montagna: quell'architettura, d'altra parte, non è stata appunto costruita proprio per stupire, meravigliare, secondo un nuovo sentimento del *sublime*, provato questa volta non più di fronte alle meraviglie naturali, ma a quelle umane? In un mondo a noi vicino in termini di tempo, ma ormai così lontano, come la metà degli anni Ottanta, quando ancora la bulimia delle immagini non aveva fatto smettere di stupirsi di qualcosa, credo che il senso di infinito che una metropoli poteva dare fosse molto simile *all'infinito* della Natura del periodo romantico.

La finestra, ora come allora, diventa una «cornice» che permette di inquadrare il paesaggio ma, soprattutto, di misurarne l'orizzonte e anche l'emozione che esso provoca. In *Window* (fig. 6), ad esempio, sono rappresentati i grattacieli *dalla finestra* di Cano: essi sono misurabili, finiti, anche grazie all'inquadrimento prospettico a cui abbiamo già fatto riferimento; perdono la loro «invincibilità» e assumono un nuovo paradigma,

⁷ E. BILARDELLO, *Le luci e le ombre*, «Il Corriere della Sera», Roma, 20 novembre 1989, p. 25.

⁸ M. DI CAPUA, *Per far miglior figura*, «Il Giornale Nuovo», Milano, 26 novembre 1989, p. 13.

⁹ Per il riferimento a Caspar David Friedrich cfr. F. SIMONGINI, *Se New York diventa splendida ossessione*, «Il Tempo», Roma, 17 novembre 1989, p. 12; L. PRATESI, *Un umanista europeo guarda New York*, «Arte in», Venezia, 1 febbraio 1990, p. 24; T. MEAZZI, *Paesaggi rivisitati*, «Alto Adige», Bolzano, 11 maggio 1990, p. 14.

quello umano. Questo carattere fa sì che la sensazione che viene trasmessa da queste opere sia un senso di quiete: le luci sono attutite, i rumori ovattati; Cano ha fatto riposare una città che non dorme mai.

Come dice Franco Simongini: «è una New York insolita, minore, tutta mentale, dove i tremori, i bagliori, accesi, baluginanti del tramonto creano sospensione, mistero, tra questi umili e consumati elementi»¹⁰. Il pittore domina ciò che ha dinanzi a sé anche quando la finestra non c'è, come accade in *Facing South* (fig. 8, acquerello, 1987) e in un bozzetto ad acquerello (fig. 9, acquerello, 1984-89): l'ormai scomparso World Trade Center, che spicca da lontano con tutta la sua forza, è inquadrato dal tetto che contribuisce a determinare la visione, a comprenderla, e quindi, a possederla. L'utilizzo di un vero e proprio "canone" di misurazione visiva con cui confrontare l'esterno, dato dalla finestra, la ciminiera, il tetto, rendono ancora una volta l'idea della profonda cultura "umanistica" del pittore. Questo è il "dono" che, secondo Nadia Fusini, Cano ha fatto a New York:

"un-qui", in una città che sembra l'epitome del non-luogo, [...] [dove Cano] inventa (nel senso proprio, trova immagina) il senso del luogo americano attraverso la sua memoria europea di altri luoghi di cui quell'immagine ultima è l'eco¹¹.

Una «memoria europea» che riecheggia anche in un altro soggetto ritratto molto spesso da Cano: la cisterna d'acqua, o meglio, la water tank. Essa a volte fa capolino dalla "nostra" ormai nota finestra, come nel caso del già citato *Seventh street* (fig. 1) o di *Facing South* (fig. 3); compare in uno studio ad acquerello, dove ci sono diversi scorci, tutti realizzati di slancio e dal tono cromatico che assume le fattezze di un negativo fotografico (fig. 10, acquerello, 1984-89). O è protagonista, come in *Water tank I* (fig. 11, acquerello, 1988) e *Water tank III* (fig. 12, acquerello, 1989): sebbene il soggetto sia lo stesso, cambia nei due acquerelli l'angolazione e la luce, come se quello rappresentato fosse a tutti gli effetti uno studio delle variazioni luminose che la cisterna subisce a seconda delle diverse ore del giorno. Questa attenzione da parte di Cano agli effetti tonali sulla superficie della cisterna è confermata anche da un olio su tela, *Water tank* del 1987 (figg. 13-13b, olio su tela, 1987).

German Ramallo Asensio ha detto, proprio in riferimento a quest'ultima opera, che essa avvicina lo studio della luce effettuato da Cano a quello fatto da Monet nei suoi *Covoni*¹². Il maestro impressionista francese, nella celebre serie dipinta intorno al 1889, aveva scelto questo soggetto attratto probabilmente dalla «semplicità essenziale delle forme» e dalla «complessità esasperatamente personalizzata dei colori e delle superfici»¹³, che permetteva quindi di vedere e riportare su tela, una vasta gamma di con-

¹⁰ F. SIMONGINI, *Se New York diventa splendida ossessione*, cit.

¹¹ N. FUSINI, in *Pedro Cano. 59 East 7th Street*, cit., p. 3.

¹² G. RAMALLO ASENSIO, in *Pedro Cano: sequenze*, cit., p. 59.

¹³ A. MURPHY, in *Monet in Bretagna e Normandia*, in *Monet e i luoghi della pittura*, catalogo della mostra a cura di M. Goldin (Casa dei Carraresi, Treviso, 19 settembre 2001-10 febbraio 2002), Conegliano, Linea d'ombra Libri, 2001, p. 31.

dizioni luminose secondo il mutare delle stagioni. È possibile immaginare che Cano sia stato attratto dalle cisterne per queste stesse ragioni. Ma, nella rappresentazione dei *water tank* di Cano si può cogliere, a mio parere, anche un riferimento a quanto espresso nell'opera dei coniugi Hilla e Bernd Becher che ha come protagonisti i così detti "monumenti industriali". Mi riferisco, in particolare, alle fotografie pubblicate sulla rivista «Kunst-Zeitung» n. 2 nel gennaio del 1969 (con opere realizzate a partire dal 1965) e poi raccolte nel catalogo del 1970, divenuto celebre come *Anonyme Skulpturen*. La poetica dei Becher, caratterizzata da quello che John Lingwood ha definito «il temperamento dell'osservatore»¹⁴, si fonda sulla riflessione del passaggio del tempo sulle cose; questa riflessione viene espressa, nell'opera, attraverso un'inquadratura che pone il soggetto (rigorosamente in bianco e nero) al centro della foto e privo di presenze umane. Il risultato è una sorta di "documentario", finalizzato a ritrarre gli oggetti non come cosa in sè, ma come riflesso della società che li ha prodotti.

Le foto (figg. 14-15, 1965) sono infatti un vero "catalogo", come dimostra anche la rappresentazione "seriale", di edifici consunti dal tempo e ormai non più in funzione, anche se intatti nella loro imponenza. Queste immagini riconducono di sicuro a quelle di Cano, ma sarebbe limitativo fermarci alla sola assonanza visiva, che indubbiamente c'è. Vi è in realtà qualcosa di più sottile che lega le opere del nostro pittore a quelle dei coniugi tedeschi.

Le architetture protagoniste delle foto di Hilla e Bernd Becher sono delle *reliquie*. Vestigia di una civiltà in via d'estinzione che, come dice proprio Hilla Becher, «nel loro inevitabile destino, così come nelle dimensioni imponenti, incarnano la mentalità industriale»¹⁵ e sono, quindi, la testimonianza di un momento di passaggio tra il primo periodo della storia della civiltà industriale e la contemporaneità. I due fotografi si addentrano in questi "resti" come un archeologo tra i templi antichi, ed è esattamente quello che ha fatto Cano a New York. Se le ciminiere erano antiche colonne, le cisterne d'acqua sono veri e propri templi: pensiamo al mausoleo di Cecilia Metella, o ad alcune chiese armene di periodo selgiudiche. Quello che cambia, è lo spirito di fondo: laddove le deserte architetture dei coniugi Becher ritraggono una civiltà scomparsa, i monumenti raffigurati da Cano non sono i resti di qualcosa che non c'è più, ma la testimonianza di una città ritratta nel massimo del suo splendore, e che sembra prossima alla decadenza.

¹⁴ J. LINGWOOD, in *Becher e Robert Smithson. Field Trips*, catalogo della mostra a cura di J. L. (Serralves, Porto, dal 30 novembre 2001- 3 marzo 2002), Porto, Hopefulmonster Editore, 2002, p. 115.

¹⁵ H. BECHER, *ivi*, p. 120.



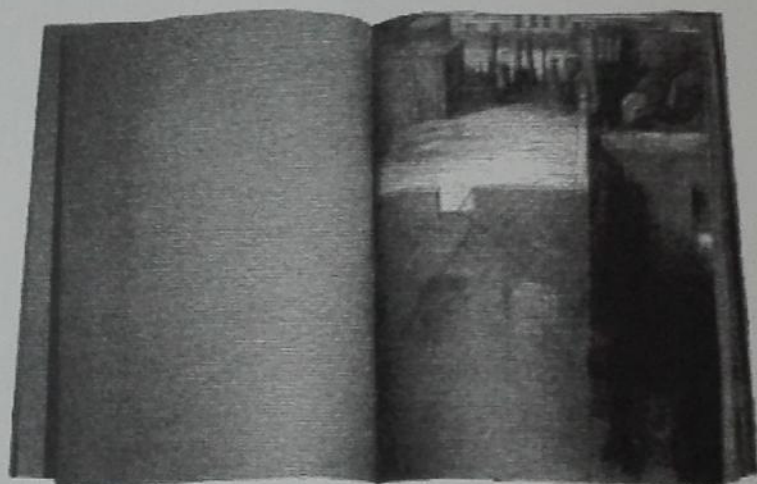
1. Pedro Cano, *Seventh Street*. Acquerello, 152x102 cm, 1988.



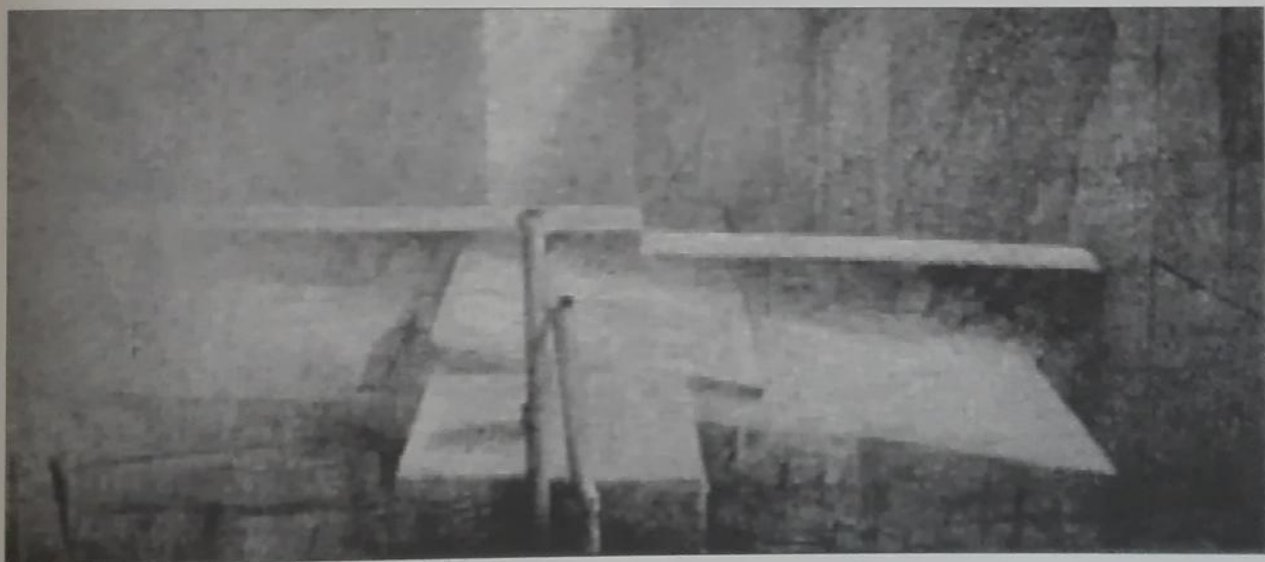
2. Pedro Cano, *Facing North*. Tecnica mista su carta, 51x65 cm, 1987.



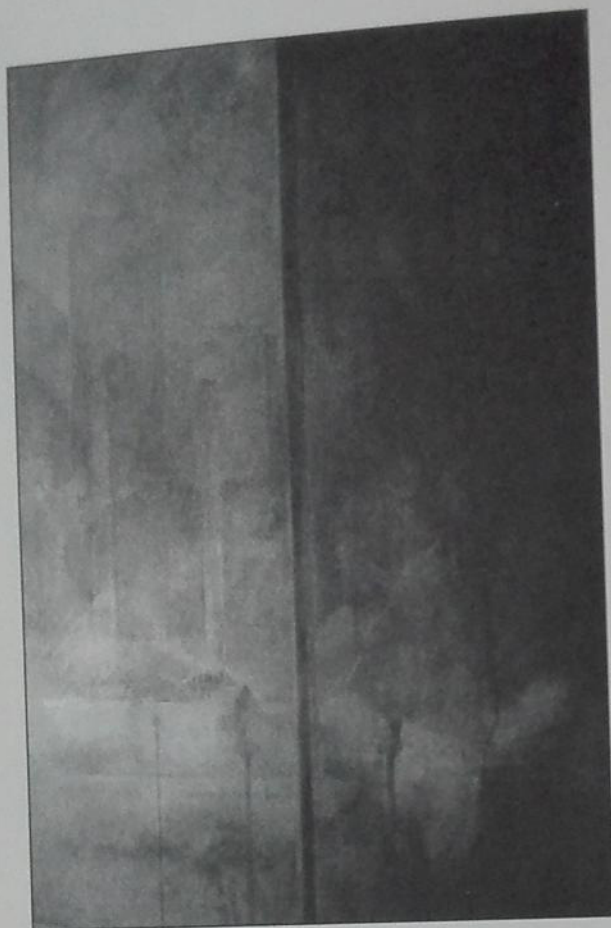
3. Pedro Cano, *Sunday afternoon*. Acquerello, 152x102 cm, 1988.



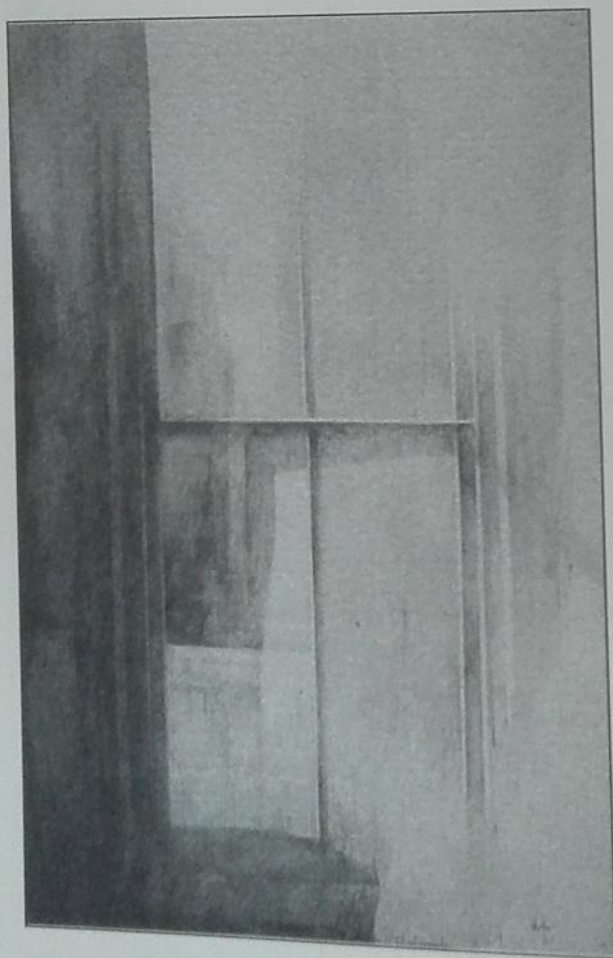
4-4b. Pedro Cano, *Roof in New York*. Matita colorata su carta, 41x31 cm, 1986.



5. Pedro Cano, *February*. Matita colorata su carta, 51x114 cm, 1989.



6. Pedro Cano, *Window*. Acquerello, 152x102 cm, 1988.



7. Pedro Cano, *Cold Morning*. Acquerello, 152x102cm, 1987.



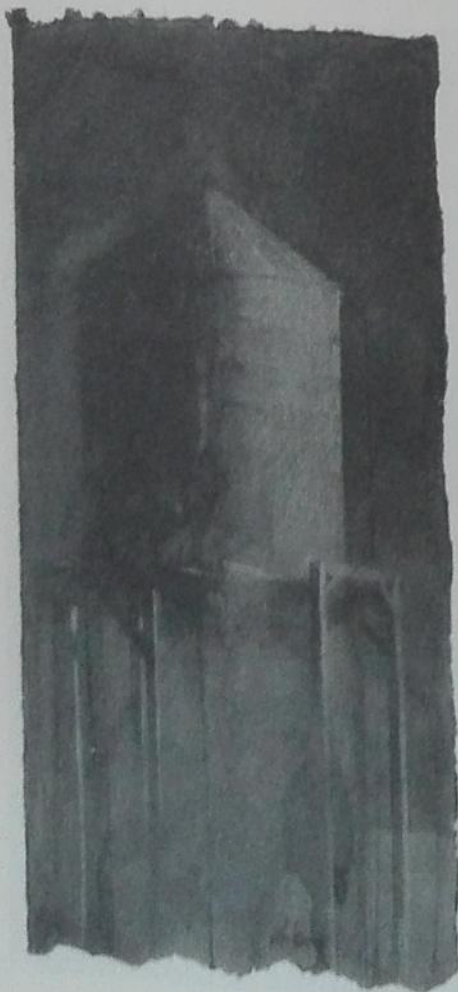
8. Pedro Cano, *Facing South*. Acquerello, 152x102 cm, 1987.



9. Pedro Cano, *Bozzetto*. Acquerello, 48x37 cm, 1984-1989.



10. Pedro Cano, *Studio*. Acquerello, 1984-89.



11. Pedro Cano, *Water tank*. Acquerello, 152x102 cm, 1988.