

**GRANDI
MOSTRE**
A

CHAGALL
FRA TEATRO E POESIA

56

IL MITO DI ERCOLE OGGI

58

WILLY RONIS
FOTOGRAFO POLITICO

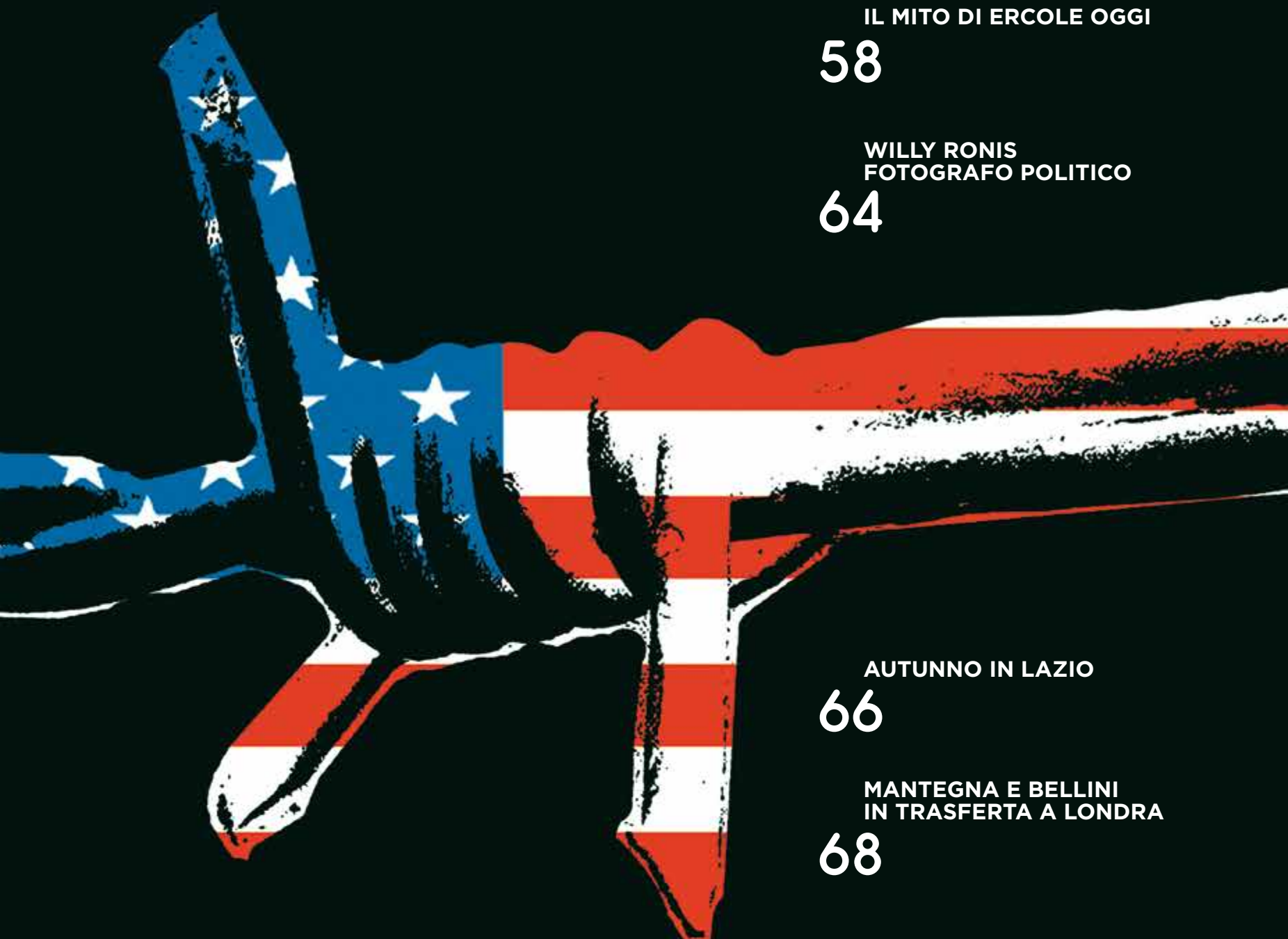
64

AUTUNNO IN LAZIO

66

MANTEGNA E BELLINI
IN TRASFERTA A LONDRA

68





IL TEATRO SECONDO CHAGALL

di Stefano Castelli

I sette teleri realizzati per il Teatro ebraico di Mosca, le acqueforti letterarie e una selezione di tele e carte. Marc Chagall va in mostra al Palazzo della Ragione di Mantova.

IN ALTO: **Marc Chagall**, *Studio per "La pioggia"*, 1911, gouache e matita su carta, 23,7 x 31 cm Galleria Statale Tretyakov di Mosca © The State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia © Chagall ®, by SIAE 2018

A DESTRA: **Marc Chagall**, *I musicanti*, 1911 ca., gouache su carta grigia, 18,5 x 18,7 cm, Galleria Statale Tretyakov di Mosca © The State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia © Chagall ®, by SIAE 2018

Riaperto dopo un restauro che mette in risalto e fa riscoprire gli affreschi medievali, è un Palazzo della Ragione rinnovato quello che accoglie la mostra mantovana su **Marc Chagall** (Vitebsk, 1887 - Saint-Paul-de-Vence, 1985). Il fulcro dell'esposizione sono i sette teleri dipinti nel 1920 per il Teatro ebraico da camera di Mosca dal maestro russo. La disposizione delle opere viene ricostruita fedelmente in una stanza che è il culmine della mostra: al posto del palcoscenico, un'apertura che mette in dialogo le opere di Chagall con gli affreschi del Palazzo. Ma sono protagoniste anche le acqueforti "letterarie" (*Le anime morte* di Gogol', la *Bibbia*, le favole di La Fontaine) e una selezione di tele e carte. Ne abbiamo parlato con la curatrice della mostra, **Gabriella Di Milia**.

Partiamo dal fulcro della mostra, i teleri per il Teatro ebraico.

Chagall li realizzò nel 1920 a Mosca. Nel 1910 era partito per Parigi, dove incontrò il Cubi-

simo nel momento di massima affermazione. Come si vede nei teleri, Chagall adotta la libertà di mezzi del Cubismo: la scomposizione dei piani e soprattutto l'uso dei colori simultanei di Robert e Sonia Delaunay lo colpiscono, ma vengono adattati alla sua visionarietà in modo unico e personale.

Un linguaggio che allude anche al vissuto dell'artista.

Come ha poi riconosciuto Breton, Chagall ha introdotto la metafora nella pittura. I suoi elementi ricorrenti sono quelli che hanno colpito la sua sensibilità durante l'infanzia e la giovinezza. Nelle sue opere c'è tutto il quotidiano di una piccola città come la sua Vitebsk, sempre rivisitata da suggestioni metaforiche. Questo significa che la superficie di ogni oggetto viene scomposta in maniera cubista non per creare un effetto di sintesi come fanno i cubisti o di movimento come i futuristi, ma per creare associazioni insolite, ambiguità che animano le cose e le caricano di un valore psichico.

In mostra, ai teleri si affiancano altri cicli di opere, come un'introduzione al colpo di scena finale.

Esistono quattro grandi composizioni che raffigurano Chagall e Bella: una di queste (*Sulla città*, olio su tela del 1914-18) è esposta in mostra. A mio parere, un'altra opera molto interessante tra i lavori esposti è quella che viene chiamata "bozzetto" per *La pioggia*, quadro che è alla Collezione Guggenheim di Venezia. In realtà la carta che esponiamo può essere considerata non un bozzetto ma una variazione sul tema. Un aggancio al Festivaletteratura, che si è svolto in contemporanea all'apertura della mostra, è poi la serie di testimonianze raccolte nel catalogo, alcune tradotte per la prima volta. Non solo di poeti come Cendrars, Apollinaire, Aragon, ma anche di critici come Bachelard.

Il legame con la letteratura è esplorato ampiamente anche nell'esposizione.

Chagall ha attirato molto l'attenzione di poeti e critici militanti. Da parte sua, è stato colpito da alcune opere letterarie per le quali ha realizzato illustrazioni sotto forma di acqueforti. La Galleria Statale Tret'jakov di Mosca ci ha prestato, tra le molte altre opere, la serie sulle *Anime morte*. In una di queste Chagall si è rappresentato accanto a Gogol', dimostrando una piena identificazione con lui. Gogol' non è il realista che molti pensano, ma, come hanno scritto sia l'autore di un'insuperata storia della letteratura russa, Dmitrij Mirskij, sia Nabokov, è stato un campione di fantasia creativa.

Nel suo testo in catalogo lei sottolinea la componente di visionarietà dell'opera di Chagall. Che spazio c'è nella sua poetica per la testimonianza? Quale il rapporto con la realtà e gli avvenimenti storici?

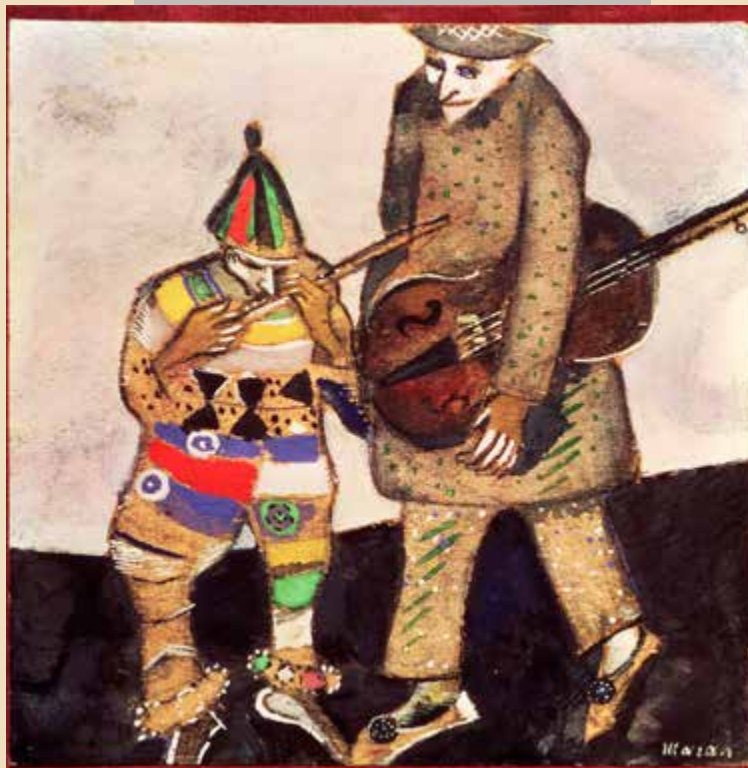
Ritengo che i dipinti per le pareti del Teatro ebraico siano capolavori del Novecento, ma anche il momento di massima intensità creativa di Chagall, proprio perché i temi della memoria vengono accantonati per rappresentare il presente, il grande subbuglio che aveva portato la rivoluzione, ovvero violenza ma anche sogni impossibili, nei quali Chagall in un primo momento crede, per poi abbandonare la Russia quando si rende conto che il suo tipo di arte non verrà mai accettato.

E qual è il suo rapporto col concetto di arte totale? Abbiamo visto i contatti col teatro e con la letteratura...

In quattro dei quadri per il Teatro ebraico sono rappresentate proprio alcune delle arti: musica, danza, teatro e letteratura. Chagall realizzò anche scene e costumi. Addirittura il Teatro ebraico da camera, dopo il trasferimento da Pietrogrado a Mosca, per la serata inaugurale aveva previsto tre spettacoli con le scene e i costumi di Chagall. Anche per povertà di mezzi, si limitò a dipingere i ve-

3 CURIOSITÀ SU CHAGALL

- Il suo vero nome era Moïshe Segal.
- Tre le donne della sua vita. Dopo la prima moglie Bella, morta nel 1944, Virginia Haggard e la seconda moglie Valentina Brodsky, detta Vava.
- Ambroise Vollard è l'uomo chiave per la sua opera incisoria. Fu il committente delle *Anime morte*, della *Bibbia* e delle favole di *La Fontaine*.



stiti. Per un'altra opera aveva invece previsto di dipingere di verde e azzurro la faccia degli attori. C'è dunque un'idea di "chagallizzare" non solo la platea, per la quale realizza i teleri, ma anche lo spettacolo. Teatralizzare la vita, insomma.

Il titolo della mostra è *Come nella pittura, così nella poesia: colpisce l'utilizzo di un "motto" così importante per la storia dell'arte applicato a un pittore novecentesco.*

Si vuole sottolineare che Chagall è uno degli artisti, al pari di Picasso, che ha suscitato il maggior numero di testimonianze da parte di scrittori e letterati. La sua pittura è come uno stimolo a fantasticare, invito rivolto an-

che a chi andrà a vedere la mostra, ovvero non ricercare tanto dei riferimenti alla storia o ai canoni della pittura ebraica come spesso si fa. Chagall non sarebbe contento di esser definito il più grande artista ebreo, ma il maggiore artista in assoluto. Il titolo del mio testo è invece *Chagall la festa il teatro la rivoluzione: una vertigine da perdere la testa*.

A cosa si riferisce?

Il riferimento è a *Introduzione al teatro ebraico*, il dipinto più grande (quasi 3 metri per 8). Vi vengono rappresentati a grandezza naturale tutti i personaggi che faranno parte del rinnovamento del teatro ebraico. C'è anche Chagall portato in braccio dal critico Efros, che lo presentò al regista del Teatro. Il teatro è visto dunque come una rivoluzione e una festa; sembra di percepire il ritmo della musica indiana di un'orchestra Klezmer. Uno degli attori spicca un salto e tiene la zampa a una capra; un musicista con berretto a sonagli ha la testa che si distacca dal corpo e il violino si spacca a metà. Si ha una sensazione di vortice e di forze universali che invadono la scena. I personaggi sono rappresentati in condizioni bizzarre. Un segno che il nuovo teatro ebraico sarà un teatro che travolge e riattualizza le tradizioni.

Chagall è un autore da rileggere? Subisce una banalizzazione nell'immaginario collettivo, proprio per la sua dimensione sognante?

Abbiamo citato i quattro quadri sulle arti. Sono un buon esempio di come i quadri di Chagall vadano analizzati nella loro composizione generale ma anche in ogni minimo dettaglio. Ci sono particolari sia tecnici che figurativi straordinari. Ad esempio in mostra si ritrova il frottage di un merletto, sia nelle illustrazioni della *Bibbia* che nel dipinto *Amore sulla scena*. E poi nelle opere del 1920 si accentua l'utilizzo di elementi astratti, probabilmente per la rivalità che si scatenò a Vitebsk.

Chi erano i rivali?

Nella locale Accademia insegnavano Chagall, El Lissitzky, Malevič... Quest'ultimo conquistò subito gli allievi con il suo Suprematismo e Chagall dà le dimissioni e parte per Mosca. I particolari di Chagall sono da guardare con la massima attenzione; vi si riscontrano geometrie che derivano dal Cubismo, magnifici elementi decorativi come i pantaloni a losanghe del quadro *Il teatro*.

Tutto ciò vale anche per i decenni successivi di Chagall?

In effetti, il periodo rappresentato in mostra è forse un culmine per Chagall. Il momento della massima partecipazione all'attualità delle Avanguardie. La cosa più ammirevole delle sue opere di questo periodo è proprio la capacità di tenere insieme in una composizione molto espressiva e inventiva elementi disparati, sia relativi ai procedimenti artistici sia costitutivi della scena.

INFO

fino al 3 febbraio 2019

Marc Chagall. Come nella pittura, così nella poesia

a cura di Gabriella Di Milia
Catalogo Electa
PALAZZO DELLA RAGIONE
Piazza delle Erbe - Mantova
0376 1979010
chagallmantova.it

IL PIÙ EROICO TRA I MITI

di Marta Santacatterina

La scultura di Ercole tornata a Venaria è un efficace pretesto per una mostra dedicata all'eroe classico.

Ercole, un mito millenario ancora capace di suscitare interesse grazie alle sue proverbiali “dodici fatiche” e al suo essere simbolo di eroe assoluto. A lui la Reggia di Venaria dedica una mostra che ripercorre le avventurose vicende del figlio di Zeus attraverso novanta opere d'arte e non solo. Ne abbiamo parlato con **Claudio Strinati** e **Friedrich-Wilhelm von Hase**, presidente del comitato scientifico.

Tutto comincia da una statua che, dopo molte vicissitudini, è tornata ai giardini della Venaria: qual è la sua storia?

CLAUDIO STRINATI La statua fu eseguita nel 1670 da un grande artista ticinese, Bernardo Falconi, come culmine di una fontana per i giardini della Venaria Reale. Raffigurava *Ercole e l'Idra di Lerna* con alla base quattro imprese dell'eroe. L'imponente fontana fu presto smembrata e, come ha ricostruito Paolo Cornaglia, a fine Settecento la scultura venne confinata in un deposito, per poi essere trasportata nella villa dei conti Melina del Capriglio. Da lì, molto danneggiata, passò a Palazzo Madama a Torino e ora un provvidenziale restauro ha restituito all'opera tutta la sua bellezza e la Fondazione Torino Musei l'ha concessa in comodato al Consorzio La Venaria Reale.

Dedicare una mostra a Ercole vuol dire renderla attraente per un pubblico vasto e non specializzato. In che modo coinvolgete questa tipologia di visitatori?

C.S. Le vicende di Ercole sono da un lato sbalorditive e prodigiose, dall'altro umanissime e facilmente comprensibili. L'eroe è figlio di Zeus e di una mortale, e solo alla fine delle sue avventure assurgerà al cielo diventando a sua volta una divinità. Perché ciò accada (e qui si dipana il racconto della mostra) deve compiere un percorso di iniziazione e tormento che scaturisce da una sorta di “peccato originale”: reso folle da Giunone, Ercole uccide i propri figli e, per espiare l'orribile colpa, compie le imprese poi chiamate “fatiche”.

Tra i reperti antichi scelti per l'esposizione, quali sono i più sorprendenti?

A DESTRA: *Testa colossale di Ercole in riposo* (tipo Farnese), copia marmorea romana della seconda metà del I secolo a.C. di un'opera di Lisippo risalente al 320/10 a.C. ca., Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig

INFO

fino al 10 marzo 2019

Ercole e il suo mito

Catalogo Skira

REGGIA DI VENARIA

Piazza della Repubblica 4

Venaria Reale

011 4992333

lavenaria.it

FRIEDRICH-WILHELM VON HASE Da Basilea provengono sette eccezionali vasi greci e due, in particolare, sono capolavori difficilmente concessi in prestito: un'anfora del pittore di Antimene (510 a.C. ca.), con la disputa tra Ercole e Apollo per il tripode di Delfi, e la grande anfora con coperchio attribuibile al Pittore di Berlino (490 a.C. ca.), su cui sono raffigurati Ercole con i suoi attributi e Atena. Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli ha prestato inoltre due affreschi provenienti dall'Augusteum di Ercolano che riproducono scene delle fatiche, uno dei quali servì come modello per una coppa prodotta dalla Real Fabbrica delle Porcellane di Napoli alla fine del XVIII secolo.

Perché possiamo ritenere innovativa questa mostra?

F.V.H. Il contributo innovativo consiste nell'approccio diacronico di una storia millenaria che ha le sue origini già nel mondo miceneo e che si espande via via fino al Rinascimento e all'iconografia barocca, alle arti minori e ai cosiddetti film del “peplum”, anch'essi rappresentati nel percorso espositivo.

C'è pure un vero e proprio film che comincia con una “passeggiata” in cui si narra l'influenza di Ercole sulla storia dell'architettura...

C.S. Abbiamo preso spunto dall'aspetto del mito che vede Ercole fondatore di città e governatore degli umani destini rievocando la storia dell'*Addizione Erculea* di Ferrara di fine Quattrocento: la prima operazione di urbanistica moderna, attraverso la quale il duca Ercole I d'Este volle imprimere alla città un orientamento nuovo tramite un formidabile progetto di Biagio Rossetti, come se fosse stato Ercole stesso a rifon-

darla. Abbiamo raccontato questo - e molto altro - con una passeggiata cinematografica tra la Galleria della Venaria e le vie di Ferrara.

L'apertura internazionale è garantita dalla sezione sugli Ercole disseminati in tutta Europa, tra cui quello di Kassel. Perché proprio questa città?

F.V.H. L'imponente Bergpark di Kassel fu cominciato da Carlo d'Assia-Kassel dopo il suo ritorno da un viaggio in Italia nel Settecento, sotto la guida dell'architetto Giovanni Francesco Guerniero, ed è dominato dalla monumentale statua di Ercole (8,30 metri) dell'orafo Johann Jacob Anthoni, che imitò un prototipo antico, senza dubbio da ricercare nell'*Ercole Farnese* trovato nel 1546 nelle Terme di Caracalla a Roma. Tuttora il colossale eroe è ben visibile da lontano per chi si avvicina a Kassel.



LE SORPRESE DELL'ANTICO

di Marco Enrico Giacomelli

La Galleria Nazionale dell'Umbria di Perugia, per gli amici GNU, mette in mostra una parte dei propri depositi. Per festeggiare i cent'anni del museo e raccontare i recenti restauri.

Sarà forse colpa dell'immagine finale de *I predatori dell'arca perduta*, con l'Arca dell'Alleanza stipata in un magazzino colmo di casse con sovrimpressa la scritta "top secret". Fatto sta che pure i depositi dei grandi musei assumono talora coloriture complottistiche. Cosa sarà celato ai nostri occhi? Quali straordinari tesori sono nascosti? Ultima in ordine di tempo, la GNU - Galleria Nazionale dell'Umbria di Perugia, diretta da **Marco Pierini**, ha deciso di svelare l'arcano. Con serietà filologica, un pizzico di festeggiamenti (per i cent'anni del museo) e una buona dose di orgoglio per i restauri appena terminati. Con il direttore abbiamo parlato della mostra che prosegue fino all'Epifania.

Quali fra le opere in mostra sono state sottoposte a interventi di restauro?

Su un totale di 103 opere, 39 sono state interessate da operazioni di restauro più o meno complesse. Tra queste vorrei ricordare almeno la grande tavola di Dono Doni con *l'Immacolata concezione* e la *Madonna col Bambino* del senese Lippo Vanni, che ha messo in luce una qualità pittorica straordinaria e un intervento integrativo della seconda metà dell'Ottocento realizzato con ogni probabilità dal pittore, collezionista ed erudito perugino Luigi Carattoli.

I restauri hanno fatto emergere dettagli importanti?

Un restauro importante è stato anche quello della *Sacra Famiglia* di Domenico Alfani, grazie al quale sono emerse con maggiore chiarezza le affinità dell'opera, già rilevate dalla critica, con la maniera di Raffaello. Infine una bellissima scultura cinquecentesca in terracotta, raffigurante *Santa Caterina d'Alessandria*, della quale è stata recuperata parte della policromia originale; nel corso del restauro



è pure emersa una preghiera inserita dallo scultore all'altezza del busto della santa, destinata a rimanere nascosta.

In sintesi, cosa si intende per restauro conservativo? Perché capita ancora di vedere restauri che restituiscono opere "com'erano" con gran dibattiti al proposito?

Ormai si dovrebbe parlare solo di restauro conservativo, ovverosia di tutte quelle operazioni che hanno il fine di consolidare e preservare la materia (sia il supporto che la superficie) senza pretendere di ricostruire l'immagine originaria. Chiaramente le integrazioni sono concesse quando interessano piccole porzioni di superficie e sono deducibili dal contesto pittorico (vedi il prolungamento di una piega di una veste) o da precedente documentazione fotografica.

Che tipo di tecniche avete adottato e con quali tempistiche?

I restauratori che abbiamo interpellato hanno adottato tutti tecniche analoghe in principio, anche se leggermente diverse gli uni dagli altri nella pratica. Tutte le integrazioni sono comunque state realizzate ad acquerello - quindi facilmente rimovibili - e per le puliture è stato utilizzato in prevalenza gel. Non è stato impiegato alcun materiale che non possa essere rimosso.

Qual è il ruolo del deposito in un museo? Qualcuno addirittura propone di vendere cosa non possiamo esporre. È una proposta sensata?

I depositi di un museo sono luoghi che nell'immaginario collettivo prendono spesso la forma di polverosi magazzini pieni di opere meravigliose, più o meno colpevolmente sottratte alla

vista del pubblico. Ma la realtà è un po' diversa. Alcune, come le riserve delle squadre di calcio, siedono in panchina, pronte a entrare in campo in sostituzione di altre temporaneamente in prestito o in restauro, altre ancora aspettano la visita di studiosi e conoscitori che possano studiarle e meglio valorizzarle, altre infine - pur pregevoli, talvolta bellissime - portano su di sé troppe offese del tempo perché possano essere esposte al pubblico e debbono accontentarsi di qualche amicale visita degli addetti ai lavori, pronti a intenerirsi di fronte alla sfiorita bellezza che fu. Pertanto ogni opera ha diritto a essere ricoverata in sicurezza nei depositi dei musei, dai quali può essere tolta solo per essere esposta o restaurata. La proposta della vendita mi sembra una *boutade* di poco senso.

INFO

fino al 6 gennaio 2019

L'altra galleria

Catalogo Silvana Editoriale

GALLERIA NAZIONALE
DELL'UMBRIA

Corso Pietro Vannucci 19

Perugia

075 58668415

gallerianazionaledellumbria.it

IN ALTO: **Giovanni Boccati**,
Madonna dei raccomandati, 1460-80



Jacopo Robusti detto Tintoretto
Susanna e i vecchi, 1550 ca.
Olio su tela, 146 × 193,6 cm
Vienna, Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum

1519
TINTORETTO
2019

CELEBRAZIONI
PER IL CINQUECENTENARIO
DELLA NASCITA
DI TINTORETTO

07.09.2018 / 06.01.2019

TINTORETTO

PALAZZO DUCALE

1519-1594

VENEZIA

Palazzo Ducale
Piazza San Marco
Venezia

Vaporetto / Waterbus
Linea / Line 1 o/or 2
Fermata / Stop San Marco-Vallaresso
o/or San Zaccaria

Info e prenotazioni /
Info and bookings
Call center +39 041 8627168

www.palazzoducale.visitmuve.it
ducalevenezia
#tintoretto500

**MU
VE**



Fondazione
Musei
Civici
Venezia



Gallerie
Accademia,
Venezia



Con il supporto di
LOUIS VUITTON

Con il sostegno di
SAVE VENICE

IL TRAGITTO D'UN MINISTERO

Di politiche agricole so poco o nulla; di turismo qualcosa so, ma non incide su quanto sto per dire riguardo alla loro commistione nel medesimo dicastero. Per il quale suggerisco la dicitura di *Ministero dell'agriturismo*; invenzione lessicale ovvia, che non credo d'esser l'unico ad aver proposto per il nuovo nato. Ignoro cosa possa sortire da quest'amalgama; però un gran risultato s'è bell'e ottenuto sganciando finalmente il 'turismo' dai 'beni culturali'; che, liberati dall'obbligo di guadagnarsi da vivere, recuperano la vocazione educativa ch'è loro peculiare. L'abbinamento dei 'beni culturali' al turismo - finora vigente - era espressione dell'ideologia sottesa all'amministrazione del patrimonio d'arte in Italia, chiamato quasi esclusivamente a esser cardine dell'economia nazionale.

C'è stato un tempo in cui la sua gestione era affidata a una divisione del *Ministero della Pubblica Istruzione*, denominata 'Antichità e Belle Arti'; e chiunque - evocandola - per forza ne cavava il convincimento che per lo Stato italiano il patrimonio d'arte fosse connesso all'educazione. Poi nel 1975 Giovanni Spadolini, a buon diritto reputando che quello stesso patrimonio meritasse una struttura a esso unicamente votata, creò il *Ministero per i Beni Culturali e Ambientali*, da tutti salutato come l'esito d'una coscienza storica nuova e più matura. Una ventina d'anni dopo, il titolo del dicastero diventò *Ministero per i Beni e le Attività Culturali*.

Aggiunta ch'era in sé ammissibile e perfino utile se inquadrata nel contesto di un'aspirazione a coordinare le imprese intellettuali curate dallo Stato e a sostenere quelle private che fossero volte alla promozione e alla valorizzazione dei beni del Paese. Però - visto che i tempi principiavano a virare nel verso d'una lettura esclusivamente finanziaria del concetto di valorizzazione - a molti venne il sospetto che quell'aggiunta verbale ne fosse un sintomo preoccupante. E difatti nel 2013 un'altra se ne registra nella titolazione ministeriale; e fu il 'turismo', giustappunto.

La nuova intestazione suonava *Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo*; epigrafe che veniva a soddisfare chi finalmente poteva dare un senso pratico all'esistenza d'un patrimonio d'arte che pareva soltanto gravare sul bilancio statale e irritava invece chi nello stesso patrimonio vedeva la memoria d'un popolo, la sua coscienza, l'eredità ricca gratuitamente pervenutaci. Letture diverse d'uno stesso lemma. Letture legate a ideologie differenti e financo antitetiche. La seconda sarà di sicuro definita superata e vecchia. E io voglio dare una mano ai tanti che la giudicheranno tale, riferendo con ammirazione parole scritte nel 1777 da Giuseppe Pelli Bencivenni (pensiero vecchio, dunque; anzi vecchissimo): "Nell'educazione dei giovani dovrebbe entrare un'ostensione di statue, delle pitture e delle altre rarità che sono depositate alla R. Galleria e l'occhio si avvezzerrebbe a trovare il bello ed i ricchi s'invoglierebbero di un lusso nobile che varrebbe più della magnificenza nelle livree, nei cavalli e in tante altre frivolezze, che sono esterni ornamenti di parata per abbagliare il volgo, ma che non portano a presunzione di cultura in coloro che se ne investono". Dieci anni dopo aggiungeva: "Io credo che un popolo assuefatto a trovar sempre avanti di sé il bello sia più intelligente di un popolo immerso nella barbarie". La "Galleria" cui allude il Pelli Bencivenni è quella degli Uffizi, di cui fu illuminato direttore; quella stessa che di recente - proprio per svecchiare e ammodernare - è stata inopinatamente ribattezzata 'Galleria delle statue e delle pitture'. Da 'rottamato' non mi resta che dare il benvenuto al *Ministero dell'agriturismo*, primo segnale d'un risarcimento alla cultura da parte dello Stato.

SI È OTTENUTO UN GRAN RISULTATO SGANCIANDO IL 'TURISMO' DAI 'BENI CULTURALI'

ANTONIO NATALI

CHE GRANDI MOSTRE!

Lo scorso marzo, *The Art Newspaper* ha pubblicato un confronto tra le principali mostre internazionali, degli ultimi anni, divise per tipologie e per nazione. Tra tutte le categorie, l'Italia è presente con Verona e con Firenze. La prima per la mostra *Maya: il linguaggio della bellezza* (Top-Ten Antiquities), mentre Firenze è presente con ben tre mostre, di cui due nella categoria Decorative Arts e una nella categoria Old Masters.

Interessanti sono anche i "differenziali" di visitatori quotidiani, sia tra le mostre italiane che tra correnti differenti. Fra le nostrane, la mostra veronese ha raggiunto un afflusso medio quotidiano di 1.373 visitatori contro i 2.215 e i 3.099 delle mostre fiorentine di Decorative Arts (rispettivamente *Tre Arazzi per un futuro museo* e *Splendida Minima*, entrambe al Palazzo Pitti) fino ai 3.443 per la mostra su Giovanni dal Ponte, presso la Galleria dell'Accademia di Firenze.

È proprio guardando ai visitatori quotidiani che, tuttavia, si può provare a estendere la riflessione e non limitarsi ai semplici conteggi: la top ten che mostra una maggiore media di visitatori quotidiani è quella dedicata all'arte contemporanea, 5.636 visitatori (con valori per singola mostra che spaziano tra i 4.344 e i 7.509 visitatori).

A rendere ancora più meritevole di approfondimento questa particolare classifica è l'elenco delle città incluse nella stessa: il podio è di Londra (con una mostra a ingresso gratuito), seguita da Tokyo e da tre mostre al Guggenheim di Bilbao, alle quali fanno seguito Parigi, Brisbane, Rio de Janeiro, Londra e di nuovo Bilbao.

Se con megalopoli quali Londra, Tokyo e Rio de Janeiro, ovviamente, le nostre città non possono minimamente competere, è interessante invece come sia Bilbao a primeggiare in quanto città d'arte contemporanea, soprattutto perché Bilbao conta meno abitanti e quasi la metà degli arrivi turistici di Firenze.

Certo, il Guggenheim basco rappresenta sicuramente il punto di attrazione principale, mentre le nostre città offrono una grande diversificazione di siti da visitare, ma questi dati possono lasciar riflettere su come, forse, un maggior livello di specializzazione nel contemporaneo potrebbe creare condizioni di vantaggio per i nostri musei che invece tendono a preferire (forse immaginando sia una migliore strategia) un'offerta che, probabilmente, non sempre risponde a ciò che i visitatori potenziali vorrebbero davvero conoscere e vedere.

STEFANO MONTI

UNA MAGGIORE SPECIALIZZAZIONE NEL CONTEMPORANEO SAREBBE UN VANTAGGIO PER I NOSTRI MUSEI

I MUSEI ITALIANI OFFRONO MOSTRE NON SEMPRE IN LINEA CON I DESIDERI DEI VISITATORI

SOTTO UNA NUOVA LUCE

In un noto passaggio della sua travolgente autobiografia, Benvenuto Cellini racconta l'occasione in cui presentò a Francesco I di Francia la sua ultima creazione, un *Giove* d'argento. Le macchinazioni della favorita del sovrano, la duchessa d'Étampes, cercarono di mettere in difficoltà l'artista fiorentino: il momento dell'incontro fra il re e la statua fu rimandato fino a notte, e nel luogo dell'incontro, la galleria di Fontainebleau, furono sistemate le splendide copie in bronzo dall'antico che Primaticcio aveva appena realizzato, e che avrebbero palesato l'inferiorità del temerario Benvenuto rispetto ai modelli classici. Cellini vinse la sfida, perché seppe 'eseguire' nel migliore dei modi la sua creatura: dopo averla sistemata su un basamento mobile, poggiante su sfere celate alla vista, lo scultore nascose tra i fulmini sollevati da Giove una torcia, che accese all'arrivo del re. L'effetto fu assai bello (*"Cadevano i lumi di sopra e facevano molto più bel vedere, che di di non arien fatto"*), e lo fu ancora di più quando un garzone iniziò a spingere la statua verso il monarca: la luce tremula e *"quel poco del moto che si dava alla ditta figura, per essere assai ben fatta, la faceva parer viva"*. La torcia brandita da Giove ci fa pensare all'importanza che la luce vibrante aveva nella concezione e nella fruizione delle opere d'arte: un'importanza che resta difficile da immaginare a noi che siamo abituati alla fissità della luce elettrica. È un'esperienza che dovremmo concederci, magari con l'ausilio di qualche ritrovato tecnologico che ci impedisca di affumicare l'oggetto della nostra ammirazione.

È sorprendente il fatto che non ci si preoccupi di un'"esecuzione filologica" delle opere d'arte del passato, che ricrei, per quanto possibile, le condizioni (di luce, innanzitutto, ma non solo) in cui le opere furono concepite e fruite in origine. È tanto più sorprendente se si considera quanto è accaduto in ambito musicale, dove negli ultimi decenni le esecuzioni filologiche, con strumenti originali e secondo le prassi esecutive di un tempo, hanno rivoluzionato la fruizione e la conoscenza della musica antica e barocca, rivitalizzando un repertorio che era stato dimenticato o, in minor misura, eseguito senza preoccupazioni storicistiche, con risultati di rara pesantezza. Nei musei, e ancor più nelle mostre, la filologia della fruizione non è ammessa: di solito si preferisce alla luce naturale (o a quella di futuribili candele) l'illuminazione falsante dei faretti. E a volte va anche peggio: è rimasta negli annali la mostra canoviana del 2003-2004 confezionata da Fabrica di Oliviero Toscani a Bassano del Grappa, dove le statue si elevavano su astronavi di luci al neon, da cui i marmi erano completamente deformati.

Per il Barocco, in cui le fonti luminose giocano un ruolo attivo, il discorso diventa ancor più urgente: si fa un gran parlare dell'innovativo uso della luce di Bernini, ma si continuano a fruire i suoi capolavori in condizioni falsate. Occorrerebbe sostituire le brutte vetrate dei finestroni del transetto di Santa Maria della Vittoria, installate negli Anni Cinquanta del Novecento, con vetri chiari e non figurati, come erano in origine: così alla Santa Teresa della Cappella Cornaro arriverebbe tutta la luce di cui abbisogna la sua transverberazione. Un primo passo verso una più corretta fruizione del gruppo scultoreo sembra essere stato fatto con la recente sostituzione del vetro dell'oculo da cui la luce spiove su Teresa: già così si nota un notevole cambiamento, e l'estasi rifulge di uno splendore inatteso.

È sorprendente il fatto che non ci si preoccupi di un'"esecuzione filologica" delle opere d'arte del passato, che ricrei, per quanto possibile, le condizioni (di luce, innanzitutto, ma non solo) in cui le opere furono concepite e fruite in origine. È tanto più sorprendente se si considera quanto è accaduto in ambito musicale, dove negli ultimi decenni le esecuzioni filologiche, con strumenti originali e secondo le prassi esecutive di un tempo, hanno rivoluzionato la fruizione e la conoscenza della musica antica e barocca, rivitalizzando un repertorio che era stato dimenticato o, in minor misura, eseguito senza preoccupazioni storicistiche, con risultati di rara pesantezza. Nei musei, e ancor più nelle mostre, la filologia della fruizione non è ammessa: di solito si preferisce alla luce naturale (o a quella di futuribili candele) l'illuminazione falsante dei faretti. E a volte va anche peggio: è rimasta negli annali la mostra canoviana del 2003-2004 confezionata da Fabrica di Oliviero Toscani a Bassano del Grappa, dove le statue si elevavano su astronavi di luci al neon, da cui i marmi erano completamente deformati.

Per il Barocco, in cui le fonti luminose giocano un ruolo attivo, il discorso diventa ancor più urgente: si fa un gran parlare dell'innovativo uso della luce di Bernini, ma si continuano a fruire i suoi capolavori in condizioni falsate. Occorrerebbe sostituire le brutte vetrate dei finestroni del transetto di Santa Maria della Vittoria, installate negli Anni Cinquanta del Novecento, con vetri chiari e non figurati, come erano in origine: così alla Santa Teresa della Cappella Cornaro arriverebbe tutta la luce di cui abbisogna la sua transverberazione. Un primo passo verso una più corretta fruizione del gruppo scultoreo sembra essere stato fatto con la recente sostituzione del vetro dell'oculo da cui la luce spiove su Teresa: già così si nota un notevole cambiamento, e l'estasi rifulge di uno splendore inatteso.

FABRIZIO FEDERICI

SIAMO TUTTI SULLA STESSA BARCA

La censura è il miele per gli artisti. L'innalza, li fa diventare simboli, li protegge come uno scudo. Proprio perché l'artista non è un politico, anche se fa politica, contrapporsi alle sue proposte è sempre fallimentare. Ne farai un eroe. Certo gli artisti tendono a essere all'opposizione del potere, danno voce a proteste; ma è soltanto una visione miope che riduce le loro astrazioni a contrasti ideologici, su politiche locali o globali. Non credo che sappia molto Marina Abramović della politica italiana, ma quando la società che amministra la meravigliosa Barcolana di Trieste, tra le più grandi regate di immagine del mondo, le chiede di disegnare il Manifesto, l'ammirata artista, in una grafica neo-suprematista, impugna una bandiera bianca (basterebbe questo), con la scritta: *"Siamo tutti sulla stessa barca"*. Bello. Universale. Vero.

Come allegoria della vita umana, e solidarietà verso quelli che l'infelice destino imbarca verso viaggi tempestosi. Gli amici cristiani della Lega vorranno ammettere che il minimo è affermare, per noi che abbiamo la fortuna di non esserci: siamo tutti sulla stessa barca? Come vien loro in mente di dire, della idea universalistica della Abramović: *"Un Manifesto che fa inorridire, diffuso proprio mentre il Ministro degli Interni Matteo Salvini è impegnato a ripulire il Mediterraneo?"*. Non è contro di lui, e non è contro nessuno il manifesto della Abramović. E non vi è parola più sconcia che "ripulire". Ripulire da che? Occorre convocare invece le responsabilità di un intero continente per *"affrontare insieme le emergenze ambientali e sociali del pianeta"*. Gli stessi propositi della Abramović. Con questa polemica il Manifesto della Barcolana è blindato. La politica deve apprezzare i valori umani e cristiani che quel Manifesto evoca, attraverso una formula felicissima. È vero: siamo tutti sulla stessa barca. Andrà forse spiegato che l'immagine è diffusa fin dall'antichità, nel mondo greco

come in quello latino. Viene utilizzata da Cicerone, da Livio, da Aristeneto e altri, e se ne trovano diverse varianti, come *"essere legati alla stessa macina"* o *"bere dallo stesso bicchiere"*. Quest'ultima ricorre anche nel Vangelo di Matteo (20,22), in cui Gesù domanda se i figli di Zebedeo sarebbero in grado di bere dal suo stesso calice. Una formula bellissima, intelligentemente adottata dalla Abramović, e adattata alla festosa Barcolana, una esperienza di mare che è all'opposto delle dolorose traversate dei profughi, solo apparentemente nelle stesse condizioni. La Barcolana ha così intercettato valori universali, innalzandosi.

L'Arte è intoccabile. La censura crea inutilmente martiri e vittime. Già a Padova, si equivocò l'"Italia crocefissa" di Gaetano Pesce. Non era una idea blasfema, ma una reazione ai mali dell'Italia, dalla mafia ai cattivi governi. Una metafora, quindi. Ora, un politico locale, con inutile interferenza, parla della idea della Abramović come *"inaccettabile e di pessimo gusto, una propaganda immorale"*, inventandosi, per quello che è addirittura un proverbio sulla uguaglianza degli uomini (siamo tutti sulla stessa barca), che si tratti di *"uno slogan sovietico e un'immagine da Corea del Nord"*. Falso. Oltre che ingiusto. Anche se fosse un *"invito a solidarizzare con gli immigrati"*, la solidarietà è sempre un valore cui è insensato andare contro "a testa bassa". Non c'è più grave errore che buttarla in politica, ed è l'ultima cosa che un cristiano, che vota Lega, deve fare.

L'Arte è intoccabile. La censura crea inutilmente martiri e vittime. Già a Padova, si equivocò l'"Italia crocefissa" di Gaetano Pesce. Non era una idea blasfema, ma una reazione ai mali dell'Italia, dalla mafia ai cattivi governi. Una metafora, quindi. Ora, un politico locale, con inutile interferenza, parla della idea della Abramović come *"inaccettabile e di pessimo gusto, una propaganda immorale"*, inventandosi, per quello che è addirittura un proverbio sulla uguaglianza degli uomini (siamo tutti sulla stessa barca), che si tratti di *"uno slogan sovietico e un'immagine da Corea del Nord"*. Falso. Oltre che ingiusto. Anche se fosse un *"invito a solidarizzare con gli immigrati"*, la solidarietà è sempre un valore cui è insensato andare contro "a testa bassa". Non c'è più grave errore che buttarla in politica, ed è l'ultima cosa che un cristiano, che vota Lega, deve fare.

VITTORIO SGARBI

L'ARTE È INTOCCABILE.
LA CENSURA CREA
INUTILMENTE
MARTIRI E VITTIME

LA SOLIDARIETÀ È
SEMPRE UN VALORE CUI
È INSENSATO ANDARE
CONTRO "A TESTA
BASSA"

NON CI SI PREOCCUPA
DI UN'"ESECUZIONE
FILOLOGICA" DELLE
OPERE D'ARTE DEL
PASSATO

NELLE MOSTRE
SI PREFERISCE
L'ILLUMINAZIONE
FALSANTE DEI FARETTI



WILLY RONIS FOTOGRAFO COMUNISTA

di Caterina Porcellini

Donate dall'autore allo Stato francese, sbarcano a Venezia 120 stampe vintage provenienti dal fondo Willy Ronis della Médiathèque de l'architecture et du patrimoine. Una significativa selezione di immagini, che permette di scoprire finalmente uno dei più importanti – e di certo il più politico – tra i fotografi francesi del Novecento.

IN ALTO: **Willy Ronis**, *Fondamente Nuove*, Venezia, 1959, Ministère de la Culture / Médiathèque de l'architecture et du patrimoine / Dist RMN-GP © Donation Willy Ronis

A DESTRA: **Willy Ronis**, *Autoportrait aux flashes*, Parigi, 1951, Ministère de la Culture / Médiathèque de l'architecture et du patrimoine / Dist RMN-GP © Donation Willy Ronis



ercorrendo le ampie sale della Casa dei Tre Oci, in occasione della più grande mostra italiana mai dedicata al fotografo francese **Willy Ronis** (Parigi, 1910-2009), il primo dato critico che emerge suona come un ossimoro: un autore è in grado di manifestare la propria poetica anche per esclusione, in assenza. Almeno nel caso di Ronis, ciò che non fotografa è indicativo quanto la scelta dei soggetti stessi. Di padroni e dirigenti, di ricchi e benestanti non vi è traccia; il mondo che si dipana negli scatti esposti a Venezia è fatto di piccoli gesti e gente “piccola”, che suo malgrado si trova coinvolta in eventi della massima portata storica e non per questo si lascia scoraggiare.

I COMPAGNI DI WILLY RONIS

A dispetto della vita quasi centenaria del fotografo, quello di Ronis è un mondo che delle “*magnifiche sorti e progressive*” ha conosciuto quasi soltanto le conseguenze meno piacevoli, i “danni collaterali”: pur senza giungere al pessimismo leopardiano, quello dei soggetti in mostra è un ambiente vicino – per immutabilità – all’habitat della ginestra cui è intitolata la poesia, che da quel poco che le è stato dato riesce a trarre le condizioni per vivere, e persino un profumo inebriante. Intendiamoci, come non è possibile fare di un arbusto di campo una pianta da concorso di bellezza, così la gente di Ronis non è idealizzata:

- Ronis è stato iscritto al Partito comunista francese dal secondo dopoguerra fino a metà degli Anni Sessanta.
- Tra i suoi allievi figura persino il suocero di Matthieu Rivallin, curatore della mostra veneziana, che aveva seguito un corso del fotografo a Parigi.
- È scomparso l'11 settembre 2009, a 99 anni, mentre si preparava la grande mostra in programma a Parigi per il suo centenario, l'anno seguente.

da un autore dichiaratamente comunista è assurdo aspettarsi una visione pietista, perché in questa dimensione terrena non sono affatto *"beati gli ultimi"*.

Diversamente che nei caffè parigini prediletti da Doisneau o fra le strade nei notturni della Ville Lumière di Brässai, per Ronis non è *chic* appartenere al popolino, alla classe operaia o alla piccola borghesia. Anzi, è una lotta; per sopravvivere alla Seconda Guerra Mondiale come per veder rispettati i propri diritti in fabbrica. Proprio questo suo carattere di aperto conflitto – rispetto a un oppositore che Ronis rifiuta persino di inquadrare – contribuisce a quella sensazione che nulla cambi, per una certa parte della popolazione, che siano gli Anni Trenta, Cinquanta oppure Ottanta del Novecento.

La strada è il luogo, la comunità che vi si riunisce il soggetto; la volontà di vivere dignitosamente con le proprie risorse, nel bene e nel male, è la qualità (che, da morale, si fa estetica) meritevole di essere raccontata, decennio dopo decennio.

PAROLA AL CURATORE MATTHIEU RIVALLIN

Ebreo, comunista e francese; fotografo, ma anche appassionato divulgatore e stimato insegnante: nella nostra intervista, **Matthieu Rivallin** disegna un ritratto articolato di Willy Ronis, la cui generosa personalità si rivela fondamentale a formare un'intera generazione di fotografi francesi.

In mostra si percepisce un rapporto molto profondo tra lei e l'opera di Willy Ronis.

Oltre a essere responsabile dei fondi fotografici del XX secolo alla Médiathèque, esiste una qualche affinità, anche personale, che lei sente con il fotografo?

Ho conosciuto Ronis solo al termine della sua vita, ma ho trascorso ore e giorni a guardare, classificare e ordinare le sue fotografie: alla fine, attraverso l'archivio si forma un legame e il fotografo diventa "di famiglia". A volte ci si fa un'idea della persona che era; in alcuni casi si pensa fosse terribile, ma ritengo che Ronis fosse formidabile, dotato di una personalità molto generosa: nel corso di una giornata poteva ricevere tre, quattro visite e dimostrarsi sempre disponibile al confronto.

Perché tutti volevano incontrare Ronis?

In occasione dell'esposizione *Five French*

Photographers al MoMA [allestita a New York tra il dicembre 1951 e il febbraio 1952, *N.d.R.*], l'opera di Ronis venne accostata a quella di Izis, Doisneau, Brässai e Cartier-Bresson, facendo dell'autore una delle figure tutelari della fotografia in Francia nel XX secolo. Tutti gli altri sono scomparsi tra la fine del Novecento e i primi Anni Zero: ultimo artista ancora vivente, Ronis è rimasto nell'ultimo periodo a rappresentare una generazione di grandi fotografi.

Mettendo Ronis a confronto con gli autori citati, possiamo definirlo come il più politicizzato? Sembra che la sua visione politica permei tutta la sua opera.

Sì, Ronis aveva un credo politico molto forte, dei cinque fotografi è l'esponente più "a sinistra". A differenza degli altri autori, era comunista. Per quanto difficile fosse far convivere queste personalità, Ronis era al contempo ebreo, comunista e francese.

Era figlio di ebrei emigrati a Parigi dall'Europa dell'Est, ma non si percepisce un grande interesse per il tema religioso.

Ci sono alcuni scatti a tema realizzati da Ronis, ad esempio all'inaugurazione del Memoriale della Shoah a Parigi. Ma, in effetti, Ronis



INFO

fino al 6 gennaio 2019

Willy Ronis. Fotografie 1934-1998

a cura di Matthieu Rivallin

CASA DEI TRE OCI

Fondamenta delle Zitelle 43

Venezia

041 2412332

treoci.org

era innanzitutto comunista: ha fatto del comunismo la sua religione.

Una trentina delle fotografie in mostra sono accompagnate dagli appunti dell'autore. Si attribuisce così notevole importanza al testo che accompagna l'immagine. Quando gli scatti venivano invece pubblicati sulle riviste, Ronis disponeva della stessa libertà per "raccontarsi"? Oppure questo è un aspetto che emerge solo con le retrospettive?

In realtà, questa mostra ai Tre Oci è la prima in assoluto in cui possiamo sottolineare il peculiare rapporto tra immagine e parola scritta nella produzione dell'artista. A favorirlo è il lavoro che si sta conducendo sul suo archivio, in vista della pubblicazione di oltre 590 immagini di Ronis e relativi testi nei sei album fotografici che pubblicherà la casa editrice Flammarion entro la fine di quest'anno. Molti scritti di Ronis, fra l'altro, sono successivi alla sua produzione fotografica: l'autore vi si dedicò dopo il 2002, quando – costretto a muoversi con l'ausilio di stampelle – non era più in grado di maneggiare la camera e scattare con la consueta libertà. Nascono così due libri, *Ce jour-là* e *Derrière l'objectif* [rispettivamente del 2006 e del 2010, *N.d.R.*], in cui Ronis seleziona, analizza e racconta una serie di sue fotografie.

Nella sezione di inediti scattati a Venezia, in un appunto Ronis scrive che era impegnato in un workshop organizzato a Palazzo Fortuny. È possibile che l'esperienza didattica, la volontà di insegnare fotografia abbia favorito l'attività di scrittura? Leggendo le note, pare che l'autore si rivolga ad altri fotografi.

Ha pienamente ragione nel fare questa ipotesi. Già a partire dal 1950, con la comparsa di una nuova generazione di fotografi, Ronis inizia a scrivere contributi per riviste destinate agli amatori. È una fetta di mercato davvero importante, in Francia, e l'autore vi si rivolge spiegando la fotografia in tutta la sua artigianalità. In una delle vetrine in mostra è esposto per esempio un libretto intitolato *L'arte di fare fotografia*, in cui appunto il professionista si rivolge al dilettante dando consigli pratici.

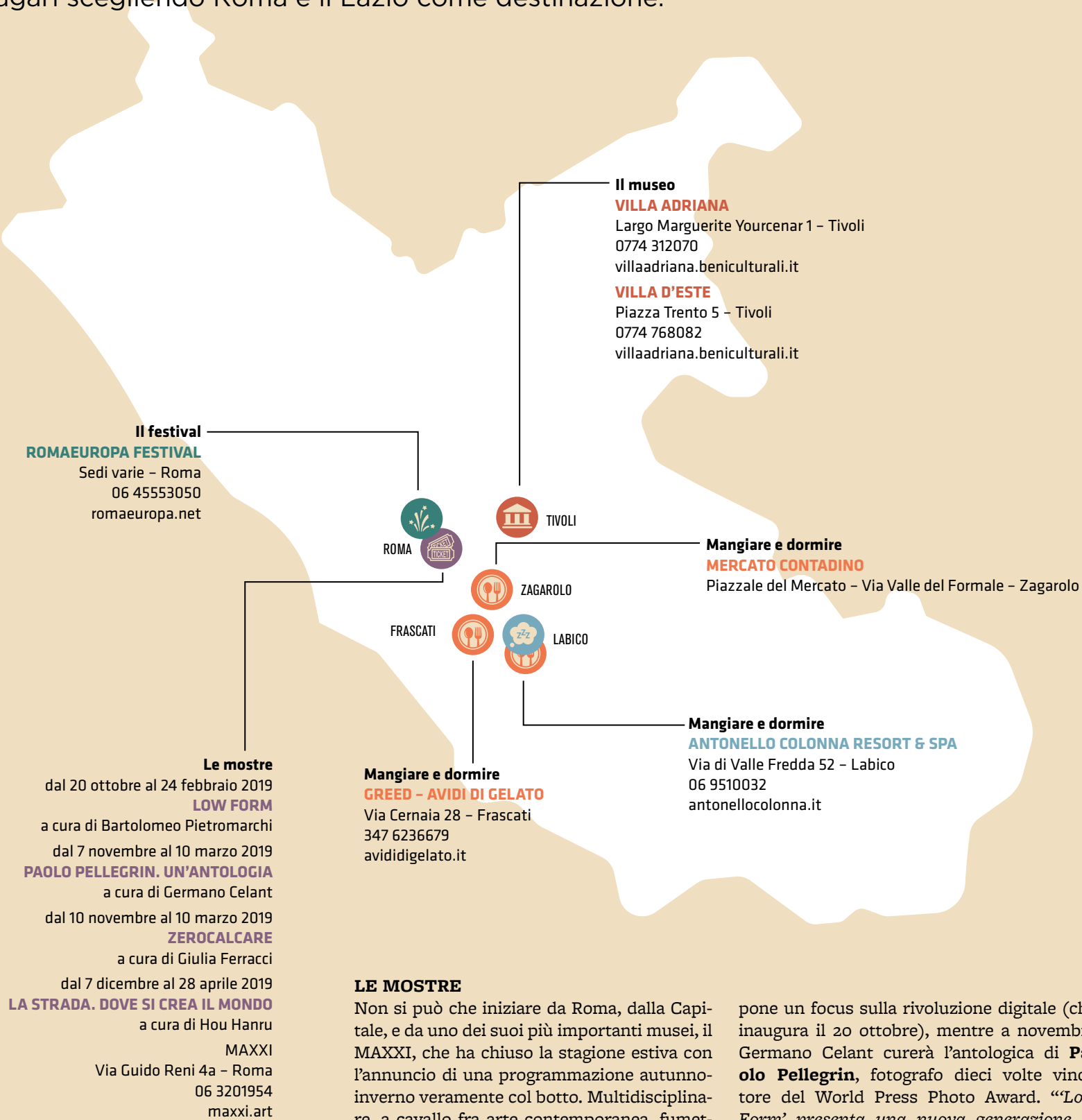
L'insegnamento dunque fu una vera e propria attività per Ronis?

Dagli Anni Sessanta Ronis si dedica all'insegnamento, tenendo dei corsi. Nel decennio successivo, la didattica diventa la sola attività professionale del fotografo. Insegna all'École nationale Louis-Lumière di Parigi e, in seguito, anche a Marsiglia e Avignone. Quest'attività può spiegare la crescente popolarità di Ronis stesso: un numero importante di futuri autori ha seguito i suoi insegnamenti, l'ha conosciuto e ha lavorato con lui, quindi, una volta raggiunta la maturità artistica e lavorativa, sono gli stessi allievi a diffondere il suo nome e la sua opera. Per esempio, quando nel 1981 Ronis viene invitato a Villa Medici a Roma per un breve soggiorno, a chiamarlo è il primo fotografo cui è stata assegnata una residenza all'Accademia di Francia, Bernard Richebé.

IL LAZIO AD ARTE

di Santa Nastro

L'estate è finita ed è ora di ripartire. Non senza però qualche scappatella culturale, magari scegliendo Roma e il Lazio come destinazione.



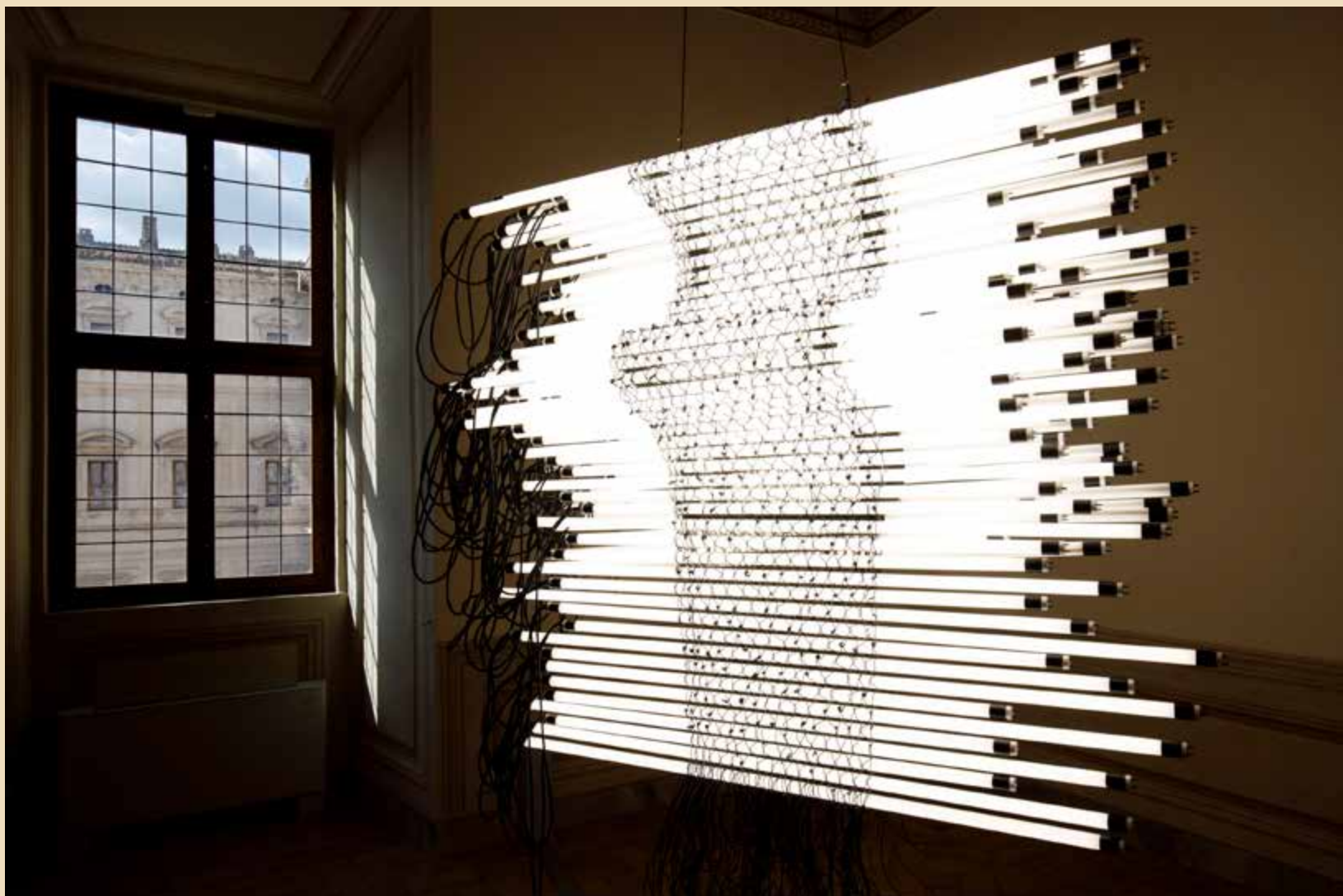
LE MOSTRE

Non si può che iniziare da Roma, dalla Capitale, e da uno dei suoi più importanti musei, il MAXXI, che ha chiuso la stagione estiva con l'annuncio di una programmazione autunno-inverno veramente col botto. Multidisciplinare, a cavallo fra arte contemporanea, fumetto, architettura e sociale, come è giusto che sia. "Nell'autunno 2018", spiega ad *Artribune* il direttore artistico Hou Hanru, "in un momento critico di trasformazione sociale legato a tanti eventi politici, geopolitici ed economici caratterizzati da profondi contrasti, il MAXXI continua a offrire progetti dinamici capaci di stimolare il mondo dei creativi e il suo pubblico a confrontarsi, attraverso immagini e azioni, con la realtà di un mondo in rapida evoluzione".

La mostra *Low Form. Imaginaries and Visions in the Age of Artificial Intelligence* pro-

pone un focus sulla rivoluzione digitale (che inaugura il 20 ottobre), mentre a novembre Germano Celant curerà l'antologica di **Paolo Pellegrin**, fotografo dieci volte vincitore del World Press Photo Award. "Low Form' presenta una nuova generazione di artisti cresciuta nell'era della comunicazione globale e della rappresentazione elettronica, che risponde alla sfida della travolgente cultura dell'immagine digitale sviluppando singolari strategie estetiche; i reportage fotografici di Paolo Pellegrin presentano, con sensibilità, i drammi umani in tutto il mondo", sottolinea Hanru. La mostra include anche un lavoro commissionato dal MAXXI, dedicato a L'Aquila, città straziata dal terremoto nel 2009, e alla sua ricostruzione.

E poi ancora la prima personale di **Zerocalcare** e *La Strada. Dove si crea il mondo*, una



mostra che trasforma, sotto la curatela dello stesso Hanru, il museo in una strada, in un crossover tra architettura, arte contemporanea, design e nuove tecnologie con opere, tra gli altri, di **Jeremy Deller**, **Barbara Kruger**, **Boa Mistura**, **Alberto Garutti**, fino agli approfondimenti su **Paolo Portoghesi** e **Michele De Lucchi**. *“Il museo si trasforma in uno spazio stradale in cui le realtà della vita quotidiana e l’immaginazione, i sogni e la poesia si mescolano per diventare un mondo nuovo, in qualche modo utopico ma intrinsecamente realistico, con una densità e intensità mozzafiato!”*.

IL MUSEO

“Quello che sto progettando è certo un percorso ambizioso, volto a una tensione continua per raggiungere dei risultati ottimali che strutture uniche al mondo come quelle tiburtine meritano. Rappresentiamo una entità nuova, inedita, composita, territoriale, ma con una vocazione ben più ampia avendo ben due siti Unesco nel patrimonio. Il tutto necessita di una visione supportata da obiettivi da verificare e costruire giorno per giorno”. A parlare, in un’intervista rilasciata ad *Artribune*, è **Andrea Bruciati**, direttore di Villa Adriana, la più grande villa mai appartenuta a un imperatore romano, e Villa d’Este a Tivoli, capolavoro del Rinascimento italiano, insieme uno dei siti più complessi e affascinanti del Paese, a soli 28 km da Roma, immerso fra i Monti Ti-

burtini. La visita, che si articola tra il Canopo, il Teatro Marittimo, le Terme, la Piazza d’Oro, il Teatro Greco, solo per fare qualche esempio tra le mille opportunità che offre il sito, si arricchisce della fitta programmazione di mostre ed eventi: da verificare prima di ogni visita (e da non perdere).

IL FESTIVAL

Si torna nella Capitale, che fa da cornice a una quantità esagerata di festival e rassegne. Impossibile citarne solo uno. Tra questi c’è naturalmente il blasonatissimo Romaeuropa Festival, che si svolge fino al 25 novembre, diffondendosi a macchia d’olio in città. Teatro, danza, nuove tecnologie, arte contemporanea: il meglio si dà appuntamento qui nella kermesse presieduta da Monique Veaute e diretta da Fabrizio Grifasi. Molte le sedi interessate, dal quartier generale, l’Opificio Telecom Italia, al Mattatoio (non più Macro) a Testaccio, fino al Teatro Vascello (senza contare il fitto coinvolgimento delle Accademie straniere che popolano la Capitale). Qualche nome in programma? **Mario Martone**, **Raffaele di Florio**, **Anna Redi** con *Tango Glaciale Reloaded - 1982-2018*, **Milo Rau**, **i fuse***, **Rioji Ikeda** e l’artista **Elisa Giardina Papa**.

MANGIARE E DORMIRE

A 36 km da Roma e a 20 da Tivoli si trova Zagarolo, sui monti Prenestini. L’area circostante e il paese sono estremamente affa-

scinanti, perfetti per una fuga d’autunno, a maggior ragione se completata da una “scappata” gastronomica al mitico Mercato Contadino - nato nel 2011 dalla collaborazione fra l’amministrazione comunale e l’associazione Sviluppo e Territorio -, centro di raccolta di prodotti freschissimi e di qualità, con venticinque postazioni per i produttori locali, aperto tutte le domeniche.

Altro indirizzo da non perdere, questa volta a Frascati, ai Castelli romani, è la gelateria Greed - Avidi di Gelato, di Dario Rossi, con il suo gelato naturale al 100%, che segue negli ingredienti la stagionalità e sorprende con le incursioni salate nella tradizione.

Si dorme invece a Labico, nel magnifico Resort & Spa di Antonello Colonna. Obbligatorio assaggiarne anche la cucina.

IN ALTO: **Monica Bonvicini**, *Bent and Fused*, 2018, tubi a LED, acciaio, fili e cavi elettrici, photo Musacchio Ianniello, courtesy Fondazione MAXXI



MANTEGNA & BELLINI A LONDRA

di Arianna Testino

Dal primo ottobre la National Gallery di Londra ospita l'inedito dialogo fra Andrea Mantegna e Giovanni Bellini. Mescolando storia familiare e carriera artistica.

INFO

dal 1° ottobre al 27 gennaio 2019
Mantegna and Bellini
a cura di Caroline Campbell
Catalogo National Gallery
THE NATIONAL GALLERY
Trafalgar Square - Londra
+44 (0)20 7747 2885
nationalgallery.org.uk



apicaldi della pittura rinascimentale e veri e propri esempi per le generazioni successive, **Andrea Mantegna** e **Giovanni Bellini** sono al centro della mostra che inaugura la nuova stagione espositiva della National Gallery di Londra. Un percorso cronologico e tematico alla scoperta di un legame, fra cognati e "colleghi", sopravvissuto all'usura del tempo. Ne abbiamo parlato con la curatrice **Caroline Campbell**.

Il rapporto, artistico e familiare, tra Mantegna e Bellini è cruciale sullo sfondo del Rinascimento italiano, eppure quella di Londra è la prima mostra dedicata a un simile scambio creativo. Quali sono gli intenti alla base dell'esposizione e i suoi obiettivi?

Nel 2012, quando entrai alla National Gallery come curatrice, proposi una mostra dedicata a Mantegna e Bellini, al loro dialogo artistico e alla loro relazione creativa. Nello stesso momento i colleghi di Berlino stavano vagliando la medesima idea. Iniziammo a lavorare insieme alla mostra nel 2015. Nel 2016 un altro collaboratore chiave si unì a noi, il British Museum.

Com'è strutturata la mostra? Segue un filo cronologico/tematico e come restituisce il dialogo fra i due artisti?

La mostra è organizzata cronologicamente e tematicamente per quanto riguarda il periodo compreso fra gli

esordi di Mantegna e Bellini a Padova e Venezia e il loro incontro e il lavoro in parallelo durante gli Anni Cinquanta del Quattrocento. Poi la struttura diventa tematica, dopo il trasferimento di Mantegna a Mantova nel 1460, analizzando la rappresentazione del tema della Pietà nella pittura e nei disegni dei due artisti. All'interno delle altre sale sono presi in esame i paesaggi, le opere devozionali private, i ritratti e la risposta all'antico. La mostra termina con l'ultimo lavoro di Mantegna per la famiglia Corner di Venezia, che Bellini completò al posto suo.

Su quali opere in particolare punta la rassegna e com'è organizzato il display?

Organizzare una mostra di questo tipo non è semplice. I lavori sono molto antichi e particolarmente preziosi per i loro proprietari. Siamo debitori ai numerosi collezionisti pubblici e privati che hanno creduto nel nostro progetto espositivo, affidandoci i loro capolavori per la durata della mostra. Dipinti, disegni e sculture provengono da importanti collezioni italiane, francesi e tedesche, ma anche da altre zone dell'Europa, dalla Gran Bretagna, dal Nord e Sud America. La mostra è allestita nelle gallerie della Sainsbury Wing, costruite appositamente per le esposizioni e inaugurate nel 1991.

Si è da poco conclusa, alla Fondazione Querini Stampalia di Venezia, la mostra che ha accostato le due Presentazioni al tempio di Bellini e Mantegna, esposte anche a Londra. Avete instaurato un dialogo istituzionale con la fondazione veneziana?

C'è stata una collaborazione molto positiva con la Fondazione Querini Stampalia. La ringraziamo enormemente per averci concesso questo prestito e per aver reso possibile tale collaborazione. È stato splendido lavorare con loro alla mostra delle due *Presentazioni al tempio* a Venezia. Io ho firmato uno dei saggi in catalogo, il mio co-curatore di Berlino, Neville Rowley, è stato uno dei curatori della mostra veneziana.

Oltre a essere curatrice della mostra londinese, lei è anche direttrice delle collezioni e delle attività di ricerca presso la National Gallery. In cosa consiste il suo lavoro e che tipo di imprinting ha dato alle raccolte?

Come curatrice, ho sempre amato curare mostre. Sono un'ottima opportunità per i curatori per esporre l'arte che amano e le ricerche che conducono sulle opere, presentandole a un pubblico ampio. Il mio lavoro come direttrice delle collezioni e delle attività di ricerca include il fatto di dare una direzione strategica al fulcro delle attività della galleria - la grande pittura e le grandi ricerche che sono il cuore pulsante dell'attività pubblica della galleria - mostre, contenuti digitali e coinvolgimento dei visitatori. Alla National Gallery ho il privilegio di lavorare a stretto contatto con uno dei migliori team di curatori e ricercatori al mondo - inclusi storici dell'arte, restauratori, scienziati, esperti di incorniciatura e digitale.

PAROLA AL DIRETTORE GABRIELE FINALDI

Per quali ragioni ha scelto di ospitare una mostra dedicata a Mantegna e Bellini? Qual è il suo significato profondo?

Mantegna e Bellini sono dei pionieri del Rinascimento italiano. Ciascuno di loro ebbe una chiara visione di ciò che la pittura avrebbe dovuto essere ed entrambi furono immensamente influenti. L'arte di Mantegna ha a che fare con il raggiungimento di una bellezza ideale attraverso il ricorso alla perfezione dell'antico; l'ideale umanista di Bellini implica l'imitazione della natura. Furono cognati e condivisero interessi professionali, estetici e familiari simili. Detto ciò, la loro arte è molto diversa. Giovanni Santi, il padre di Raffaello, considerava Mantegna l'ineguagliabile successore degli antichi e Boschini, nel Seicento, valutò l'apporto di Giovanni Bellini come una sorta di rinascita della pittura per il mondo intero. Entrambi gli artisti sono ben rappresentati dalla National Gallery e dalla Gemaldegalerie di Berlino, nostra partner.

Lei è un esperto di pittura italiana. Qual è il ruolo giocato dal legame fra Mantegna e Bellini nel contesto rinascimentale? E come influenzò le successive generazioni di artisti?

Dürer incontrò Bellini a Venezia quando quest'ultimo era già anziano. "È ancora il migliore", scrisse Dürer a un amico in Germania. L'approccio di Bellini al paesaggio, il suo interesse verso la resa della

luce atmosferica e la sua capacità di cogliere le emozioni umane ebbero una enorme influenza su Tiziano e Lorenzo Lotto, ad esempio. L'arte di Mantegna è più complessa, più cerebrale. Era affascinato dalla prospettiva, dallo scorcio e dall'idea di pittura come un'arte colta. Era un maestro del disegno e la precisione del suo approccio influenzò Raffaello e Parmigianino. La mostra include svariati episodi in cui i due si cimentarono con i medesimi soggetti e addirittura con la stessa commissione. Erano entrambi artisti appassionati, ma con caratteristiche molto diverse e questo aspetto si riflette nella loro arte.

Da tre anni è a capo del museo. Può fare un bilancio di questo triennio alla guida della National Gallery?

Durante i miei giri quotidiani fra le sale della National Gallery, non smetto di essere stupito dalla chiarezza con cui la collezione del museo racconta la storia della pittura europea. È un grande racconto interconnesso attraverso il tempo e la geografia. La personalità di numerosi artisti emerge in maniera netta, da Botticelli e Crivelli a Velázquez e Murillo, da Rembrandt e Vermeer a Degas e Monet. Sono lieto di aver avuto la possibilità di contribuire all'ampliamento della collezione con acquisizioni di opere di Bernardo Bellotto e Artemisia Gentileschi, così come di maestri eccezionali, anche se meno conosciuti, quali

Adrian Coorte e Juan de Zurbarán. Abbiamo creato un ambizioso programma internazionale di mostre, incluse esposizioni dedicate alla pittura finlandese e australiana, e siamo alla ricerca di nuove vie per coinvolgere anche artisti contemporanei.

Come lei stesso ha sottolineato, il legame fra la National Gallery e il suo pubblico è molto stretto. A cosa si deve questo importante risultato? E, come direttore, quali mezzi ritiene siano necessari per mantenere e approfondire tale legame?

L'accesso alla National Gallery è gratuito. Circa 5,5 milioni di persone varcano la soglia del museo ogni anno. Molti visitatori sono cresciuti con la National Gallery e la considerano una parte essenziale della loro esperienza di vita. Per mantenere e approfondire il nostro legame con il pubblico dobbiamo continuare a insistere sullo straordinario significato dell'incontro dal vivo con i capolavori dell'arte. Dobbiamo invogliare le generazioni più giovani a varcare le porte del museo. Una volta superata la soglia, i dipinti possono esercitare la loro magia. Dobbiamo anche adottare nuovi approcci alla collezione, fare un uso intelligente delle tecnologie e trovare il modo di coinvolgere un pubblico meno incline a far visita al museo. Dobbiamo inoltre condividere con il territorio le nostre collezioni in maniera più ampia. Questo è ciò che abbiamo in mente di fare.



A SINISTRA: **Giovanni Bellini**, *Presentazione di Gesù al Tempio*, 1470-75 ca., olio su tavola, 80 x 105 cm Fondazione Querini Stampalia, Venezia © Fondazione Querini Stampalia Onlus, Venezia

IN ALTO: **Andrea Mantegna**, *La Crocifissione*, 1456-59, tempera a uovo su tavola, 76 x 96 cm, Musée du Louvre, Département des Peintures, Paris © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Thierry Le Mage

SCIACCA CASTELLO INCANTATO DI FILIPPO BENTIVEGNA

Via Filippo Bentivegna
320 8446278

Questa è la storia di un uomo di Sciacca, **Filippo Bentivegna**, nato nel 1888 e morto nel 1967. Famiglia umile di pescatori e il mito dell'America nel proprio immaginario. Nel 1913 va lì, in cerca di fortuna, con la speranza di arricchirsi, ma un trauma – forse la fine dolorosa di una relazione con una donna che amava? – lo sconvolge, perde il suo equilibrio e si ripiega su se stesso. Viene così rispedito nella sua terra, dove realizza un mondo nel quale rifugiarsi in solitaria dall'ostilità e dall'indifferenza altrui.

È una storia tra un "dentro" e un "fuori", all'insegna di una ridefinizione inconsapevole del ruolo dell'artista (ovviamente non si considerava tale, come tutti i veri outsider "primitivi") e dello spazio vitale e immaginifico di una campagna isolata. Filippo perde ogni contatto con la realtà e, dopo aver acquistato un terreno fuori dal paese, inizia a scolpire la roccia, tracciando sulla pietra volti e forme antropomorfe, suoi compagni di vita, con cui dialoga tessendo una relazione profonda di confidenza. Sono i suoi unici amici. Vive, da solo, immerso nella natura, passa il tempo a scolpire, fra terra e materia. Inutile precisare che i suoi concittadini lo ritengono un pazzo e un emarginato rispetto alla comunità. Non sa nulla dell'arte, non si pone il problema del primitivismo, anche se le forme arcaiche delle sue teste lo riecheggiano senza volerlo, ma Bentivegna concepisce, fino alla morte, un suo universo, dove viali e corti spingono a scoprire centinaia di teste che fuoriescono dalla roccia, tra alberi e piante.

Sue sculture appartenevano alla bizzarra e straordinaria collezione internazionale di Art Brut di **Jean Dubuffet** – oggi conservata a Losanna – e il suo Castello incantato nell'agro di Sciacca, in Sicilia, è tutelato dalla soprintendenza di Agrigento dal febbraio 2015.

Da tre anni all'artista è stato dedicato un prezioso spazio museale ai piedi del castello. Nel museo, oltre a una selezione di sculture, il visitatore può approfondire gli apparati biografici e le letture critiche sull'opera di Bentivegna, curati dalla storica dell'arte della Soprintendenza di Agrigento, Rita Ferlisi. E Sciacca potrebbe essere solo la prima tappa di un tour destinato a proseguire per esempio a Messina, nel sito outsider di **Giovanni Cammarata**, dove un gruppo di studiosi e volontari, tra cui il brillante sociologo Pier Paolo Zampieri, negli ultimi anni ha movimentato attenzioni e visioni. E magari approdare poi in Puglia, al Santuario della Pazienza di **Ezechiele Leandro**, in attesa di restauri e progettualità concrete.

Lorenzo Madaro



Castello incantato di Filippo Bentivegna e museo.
Courtesy Soprintendenza di Agrigento



Piet Oudolf, Hummelo, Olanda, photo courtesy Green Island

I GIARDINI DI PIET OUDOLF

Piet Oudolf è considerato tra i maggiori paesaggisti contemporanei. Chiamato a realizzare giardini pubblici e privati in tutto il mondo, conteso dai più noti studi di architettura, è balzato sulle pagine della stampa internazionale per la realizzazione della *High Line* a New York, straordinario parco lineare sui resti di una ferrovia abbandonata nel cuore di Manhattan, oggi uno dei parchi urbani più visitati al mondo.

Oudolf inizia a interessarsi alle piante da giovane e si appassiona alla cura dei giardini. Non segue corsi speciali di landscaping o di botanica, ma opera sul campo, fa ricerche, colleziona semi e studia direttamente le piante. Nel 1982 acquista un grande terreno nel nord dell'Olanda, a Hummelo. Qui mette a punto i suoi studi e realizza un vivaio-giardino diventato il luogo di riferimento e ispirazione per tutti coloro che si dedicano al paesaggio.

Piet Oudolf ha restituito le piante al tempo e alla natura, introducendo specie vegetali in dialogo con piante pioniere e con graminacee. Sostiene che la vegetazione debba essere bella tutto l'anno, anche durante l'inverno; non bisogna concentrarsi solo sulle fioriture, bensì sulla forma e la struttura architettonica. Nel suo vivaio-giardino ha permesso alle piante di muoversi, di auto-seminarsi, di crescere in autonomia, ma sempre sotto il suo sguardo attento: *"Un giardino riuscito è un sottile equilibrio di forma e movimento. Deve sembrare naturale e spontaneo, ma mai fuori controllo"*, afferma.

Tra gli innumerevoli giardini e parchi urbani da lui progettati: il *Lurie Garden* al Millenium Park, di fronte all'Art Institute of Chicago, nel 2004; il *Giardino delle Vergini* per la Biennale di Architettura di Venezia del 2010; il *Serpentine Pavillion* a Londra, insieme al grande **Peter Zumthor**, nel 2011. La sfida più recente è stata trasformare un terreno argilloso di una vecchia fattoria in Somerset nel paradiso vegetale di una delle più importanti gallerie d'arte. Hauser & Wirth ha chiesto a Oudolf di disegnare un giardino "segreto", che non fosse visibile dalla strada e dall'ingresso, ma solo dalla galleria. E il maestro olandese ha fatto il miracolo!

Claudia Zanfi

oudolf.com

ULTIME DAL FAI

SANTA MARIA DI CERRATE IL RESTAURO DELL'ABBAZIA

A partire dal XV secolo, nella settimana successiva alle festività pasquali, l'Abbazia di Santa Maria di Cerrate (Lecce) apriva le proprie porte ai fedeli, ospitando un appuntamento che combinava fede e folklore e testimoniava l'attaccamento verso il territorio salentino. Circondato da uliveti, frutteti e campagne coltivate, lo storico complesso – secondo la leggenda sarebbe stato fondato dal re normanno Tancredi d'Altavilla, in seguito a un'apparizione – celebrava la Madonna con una festa che affiancava i riti devozionali alla fiera agricola *Lu panieri*. Una tradizione, proseguita fino a cinquant'anni fa, tornata ad animare il sito pugliese lo scorso aprile, colmando una lunga assenza. Per festeggiare la conclusione dei restauri che hanno interessato la chiesa dell'Abbazia – straordinaria testimonianza di architettura romanica pugliese, contraddistinta dalla presenza di affreschi di epoca bizantina –, il FAI ha infatti scelto di riattivare l'antica usanza, oltre a ripristinare l'originaria funzione di culto di questo luogo.

Una decisione interpretabile come il primo passo per rinsaldare i legami tra la comunità locale e l'edificio, la cui storia millenaria subì una drastica interruzione a causa del saccheggio compiuto dai pirati turchi, nel 1711. Al successivo periodo di abbandono, protrattosi fino al secondo dopoguerra, pose fine nel 1965 la Provincia di Lecce, con l'affidamento del restauro del complesso all'architetto Franco Minissi, tra i maestri della museografia italiana.

Visitando oggi la porzione dell'Abbazia riaperta al pubblico è già possibile coglierne gran parte degli aspetti peculiari. Alla robusta opera di ricerca e analisi – il cosiddetto "cantiere della conoscenza", comprensivo di rilievo laser scanner e indagini termografiche – che il FAI ha promosso fin dalla stipula della concessione, nel 2012, ha fatto seguito una pluralità di operazioni: il consolidamento statico delle strutture portanti, il restauro delle coperture e dei serramenti, con sostituzione dei vetri esistenti, il rinnovamento degli impianti, con particolare riguardo per quello illuminotecnico, solo per citarne alcune. In continuità con la campagna FAI *#salvalacqua*, è stata installata la nuova rete di raccolta delle acque meteoriche, che permetterà all'Abbazia di provvedere al fabbisogno idrico interno quasi in forma autonoma. Significativo, inoltre, è stato il restauro condotto sugli affreschi, per il quale un'equipe formata da diverse professionalità ha agito sotto la supervisione della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio della Puglia e con la consulenza dell'Istituto Superiore per la conservazione e il restauro di Roma (ISCR). Considerato un *unicum* nel mondo bizantino, tale ciclo risale al XII e XIII secolo: dopo la pulitura e la rimozione dei restauri eseguiti negli Anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, le pitture hanno ritrovato l'impronta cromatica di un tempo. La loro lettura, artistica e narrativa, è oggi resa possibile anche attraverso un dispositivo touch-screen collocato nella chiesa. L'Abbazia offre inoltre ai visitatori la possibilità di accedere al mulino e al forno, anch'essi recuperati, e di alloggiare nella *Casa del Massaro*, la foresteria inaugurata lo scorso giugno.

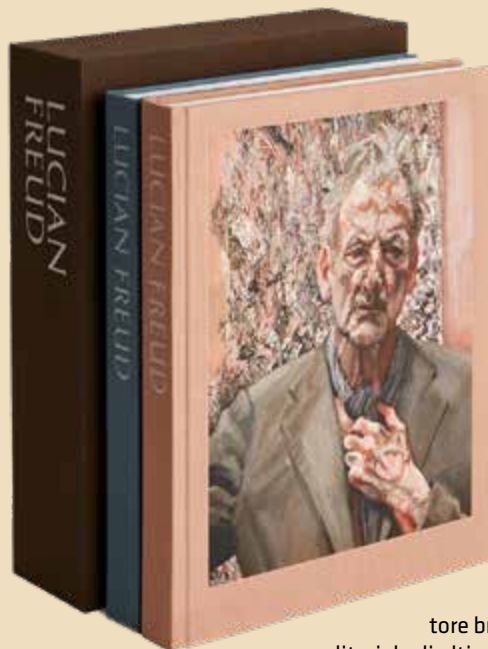
Valentina Silvestrini



Chiesa dell'Abbazia di Santa Maria di Cerrate © FAI – Fondo Ambiente Italiano

IL LIBRO

LUCIAN FREUD RETROSPETTIVA SU CARTA



La firma Martin Gayford questa monumentale retrospettiva su carta di **Lucian Freud** (Berlino, 1922 – Londra, 2011), ma insieme a lui vanno citati due fondamentali contributori: David Dawson, che dirige il Lucian Freud Archive e che del pittore è stato assistente, modello e amico, e l'editor Mark Holborn, il quale ha portato a termine un lavoro mastodontico di precisione e accuratezza. Il prezzo è indubbiamente elevato, ma qui si tratta insieme di uno strumento di studio, fondamentale per chiunque voglia approcciarsi all'opera del pittore britannico, nonché di un prodotto editoriale di altissimo livello estetico.

Racchiusi nel cofanetto, i due volumi – che contano complessivamente 616 pagine – contengono 486 illustrazioni. Ci sono i dipinti, naturalmente, presentati in ordine cronologico e in massima parte rifotografati per l'occasione; ma anche disegni, schizzi, incisioni e una selezione di lettere private che contribuiscono alla conoscenza dell'uomo-Freud e, di conseguenza, dell'artista-Freud. Nelle parole di Dawson: "Molto spesso faceva un'incisione del modello dopo che un dipinto era terminato poiché sentiva di conoscerne benissimo il volto e la persona. E i disegni non erano mai veramente dei disegni preparatori, erano piuttosto disegni a sé stanti. Quindi il libro mostra davvero come lavorava: puoi vedere il ritmo".

Il primo volume si apre con un saggio introduttivo di Martin Gayford: una ventina di pagine che, ci scommettiamo, saranno inizialmente scorse in rapidità per giungere al cuore visivo del tomo. Che inizia con il capitolo *Early Works* e in particolare con una inattesa scultura in arenaria, *Three-legged Horse* del 1937. Ogni sezione è introdotta da una doppia pagina, sempre a firma di Gayford, che entra specificamente nel merito della produzione presa in esame. E così scorrono, suddivisi per decenni, gli Anni Quaranta (non il Freud più noto: *Girl with Roses* del 1947-48, ad esempio, ha una spiccata eco balthusiana), i Cinquanta (ed ecco apparire pian piano lo "stile" freudiano più celebre, ad esempio nel minuzioso olio su rame che ritrae **Francis Bacon** nel 1952), i Sessanta (con deliziosi acquerelli raramente visti, come *Annie Reading* del 1961), i Settanta (non solo ritratti: tutta da godere la prospettiva dall'alto in basso di *Wasteground with Houses, Paddington* del 1970-72).

La rigorosa scansione prosegue nel secondo volume, che riprende dagli Anni Ottanta (da osservare per ore lo sguardo monoculare di *Reflection (Self-portrait)* del 1981-82), i Novanta (con il piccolo abisso di *Still-life with Book* del 1992, in cui sul letto disfatto non giace un nudo ma un libro con due ritratti) e infine il *Late Work* (abituati ai suoi nudi obesi e distesi? C'è *Freddy Standing* del 2000 a sconfessare la convinzione).

In chiusura, il rigore teutonico della pubblicazione si conferma: lista dei lavori riprodotti, *Cronologia* scevra da fotografie, una bibliografia di appena una trentina di titoli.

Marco Enrico Giacomelli

Martin Gayford – *Lucian Freud*
Phaidon, Londra 2018
2 voll. in cofanetto, pagg. 616, € 475
uk.phaidon.com/discoverfreud/

MILANO. AGOSTINO BONALUMI



Doveva inaugurare il 10 luglio, data di nascita di **Agostino Bonalumi** (Milano, 1935-2013), ma l'apertura è stata rinviata al 16 luglio dopo la tragica morte di Luca Lovati, allievo e storico braccio destro dell'artista, caduto da un'altezza di tre metri durante l'allestimento della mostra. Proprio a Lovati è stato dedicato *Bonalumi, 1958-2013*, il percorso espositivo curato da Marco Meneguzzo e realizzato in collaborazione con l'Archivio Agostino Bonalumi, che presenta in ordine temporale 120 opere, testimonianze esemplari dell'iter creativo di uno dei massimi astrattisti a livello mondiale.

OLTRE I CONFINI DELLA PITTURA

La progressione cronologica, articolata in undici sale, evidenzia uno degli elementi chiave di innovazione introdotti da Bonalumi: l'espansione del concetto di spazio artistico, sulla scia della ricerca di **Lucio Fontana** e in parallelo agli artisti-sodali **Piero Manzoni** ed **Enrico Castellani**, e l'invenzione di ciò che Gillo Dorfles definì "pittura-oggetto". Una pittura estrusa dalla superficie, che fuoriesce dal "quadro" all'esterno, tridimensionalmente, nell'ambiente. Una sperimentazione autodidatta ed estrema in cui la pittura sconfinava nella scultura, nell'architettura, nel teatro e nel design, e che cerca e plasma il senso dello spazio in un modo nuovo.

UN TRIPLICE PERCORSO

Sono tre i macro periodi storici. La fase delle prime estroflessioni, dagli esordi informali e materico-gestuali al 1971; il pe-

fino al 30 settembre
BONALUMI 1958-2013
a cura di Marco Meneguzzo
Catalogo Silvana Editoriale
PALAZZO REALE
Piazza del Duomo 12 - Milano
02 88445181
palazzorealemilano.it

riodo delle griglie, caratterizzato dalle strisce parallele, dal 1971 al 1988-89; e la fase sperimentale finale dal 1989 al 2013, quando l'artista attua prima estroflessioni libere e lineari, e poi geometriche. In ciascun periodo, moduli geometrici come il quadrato, il cerchio, il fuso, la linea e i punti interagiscono in modo composto eppure libero nel monocromo assoluto della tela, liscia, lucente, estroflessa e lavorata, o morbida, rigonfia, impuntata e imbottita. Questo triplice percorso è a sua volta punteggiato da tre grandi installazioni ambientali: *Blu abitabile*, 1967; *Struttura modulare bianca*, 1970; e la grande superficie esposta all'Institut Mathildenhöhe a Darmstadt, del 2003. Di sicuro impatto, all'interno di un allestimento filo-austerità, la parziale ricostruzione dell'imponente struttura in vetroresina e nitro ideata per la Biennale di Venezia del 1970, che omaggia sia modelli organici e vertebrali sia il **Constantin Brâncuși** della *Colonna senza fine*.

Margherita Zanoletti

IN ALTO: **Agostino Bonalumi**, *Giallo*, 1996, 200 x 200 cm, tela estroflessa e tempera vinilica

RIEHN/BASILEA.
BALTHUS ALLA FONDAZIONE BEYELER

La vita di **Balthus** (Parigi, 1908 - Rossinière, 2001) è costellata di trasferimenti. L'Italia, per dire: fondamentale sia per la residenza toscana del 1926, quando studia **Piero della Francesca** e **Masaccio**; sia dal 1961 a metà degli Anni Settanta, quando dirige l'Accademia di Francia a Roma. Una vita ad alta intensità: la galleria di sodali spazia dal patrigno **Rainer Maria Rilke** al fratello **Pierre Klossowski**, da **Antonin Artaud** ad **Alberto Giacometti**, da **Pablo Picasso** a **Wim Wenders**.

Balthus è un *altermoderno* come **de Chirico** e con richiami alla *Neue Sachlichkeit*: il comun denominatore è il perturbante e il riferimento ai "primitivi", dai quali trae la "bruttezza" dei bambini che compaiono nelle sue opere, dal protagonista de *Le Poisson rouge* (1948) alla sua copia in *Passage du Commerce-Saint-André* (1952-54), enorme capolavoro. In esso il perturbante è palpabile: rispetto al progenitore *La Rue* (1933), i personaggi si diradano e accentuano il tasso di automazione, mentre le insegne - prima vuote - ora recano tenui tracce, e la presenza sfuggente è più *unheimlich* dell'assenza.

SGUARDI E INCLINAZIONI

Fra i temi ricorrenti in Balthus, i gatti e gli specchi. Meno frequentata la questione degli elementi e delle figure inclinate: sono trappole per gli occhi, mirano al cuore del "normale" movimento oculare lungo una superficie. Per quale altro motivo il personaggio a destra in primo piano de *La Caserne* (1933) starebbe appoggiato in quel modo a un albero, in equilibrio tanto precario? Lo

stesso dicasi di almeno tre figure e due elementi ne *La Rue*. L'apoteosi è raggiunta in *La Partie de cartes* (1948-50), che pare un'Annunciazione duecentesca dipinta da un patito delle arti circensi.

L'EROTISMO

Capitolo erotismo. Si potrebbe partire, basandosi sulle opere in mostra, da *La Jupe blanche* (1937), con quelle diagonali che disegnano la postura seduta, le gambe allungate - prodromo della distensione - di una donna matura. Il sipario dell'ossessione sta per aprirsi, come la tenda parzialmente tirata sulla destra del quadro. E infatti, in *Les Beaux jours* (1944-46), rivela un uomo di spalle, a torso nudo, che ravviva il fuoco del camino, mentre la donna, al collo un filo di perle (ricordo dell'*Olympia* di **Manet**), indossa una gonna più corta e le gambe sono ora divaricate invece che accavallate. Il percorso conduce al *Nu couché* (1983-86), opera tarda che ben poco ha a che vedere con pietre dello scandalo quali *Thérèse revânt* (1938). Una "piccola" mostra, per gli standard della Fondazione Beyeler. Appena quaranta opere, ma con i pezzi "giusti" e la copertura di tutte le fasi creative dell'artista.

Marco Enrico Giacomelli

fino al 1° gennaio 2019
BALTHUS
a cura di Raphaël Bouvier
e Michiko Kono
Catalogo Hatje Cantz
FONDAZIONE BEYELER
Baselstrasse 101 - Riehen
+41 (0)61 6459700
fondationbeyeler.ch



IN ALTO: **Balthus**, *La Partie de cartes*, 1948-50. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid © Balthus

Prodotto da



7 luglio > 4 novembre 2018

JAN FABRE

Ecstasy & Oracles

AGRIGENTO

Parco Archeologico della Valle dei Templi
Museo Archeologico Regionale
"Pietro Griffo"
Complesso monumentale S.Spirito
Chiesa di Santa Maria dei Greci
Mudia - Biblioteca Lucchiesiana

MONREALE

Chiostro di Santa Maria Nuova
Dormitorio dei Benedettini
Cattedrale di Santa Maria Nuova



ART BRUT SWISS MADE

Un'esposizione prodotta dalla Collection de l'Art Brut di Losanna

14.7-21.10.2018

COLLECTION DE L'ART BRUT LAUSANNE

MUSEO COMUNALE D'ARTE MODERNA ASCONA

Orari

Martedì - sabato
10-12 / 14-17
Domenica e festivi
10.30-12.30
Chiuso il lunedì

Ingresso

fr. 10 intero
fr. 7 ridotto
Gratuito per ragazzi
sino ai 18 anni.
È possibile pagare
in euro.

Museo Comunale d'Arte Moderna
Via Borgo 34
CH-6612 Ascona
Telefono 091 759 81 40
museo@ascona.ch
www.museoascona.ch

Foto: Claude Bernard



Siringraziano per il loro contributo



prohelvetia





Projects: Sogni Capovolti by IED students at Museo del Castello di Brescia; Waves by Interior Design students for Outdoor Festival 2016

IED.it/master-visualarts

MASTER IN VISUAL ARTS FOR THE DIGITAL AGE