

A ROMA TUTTI PAZZI
PER MONET

58

IN SVIZZERA È
TEMPO DI INDIA

60

LE DONNE DI PETER LINDBERGH
INCANTANO TORINO

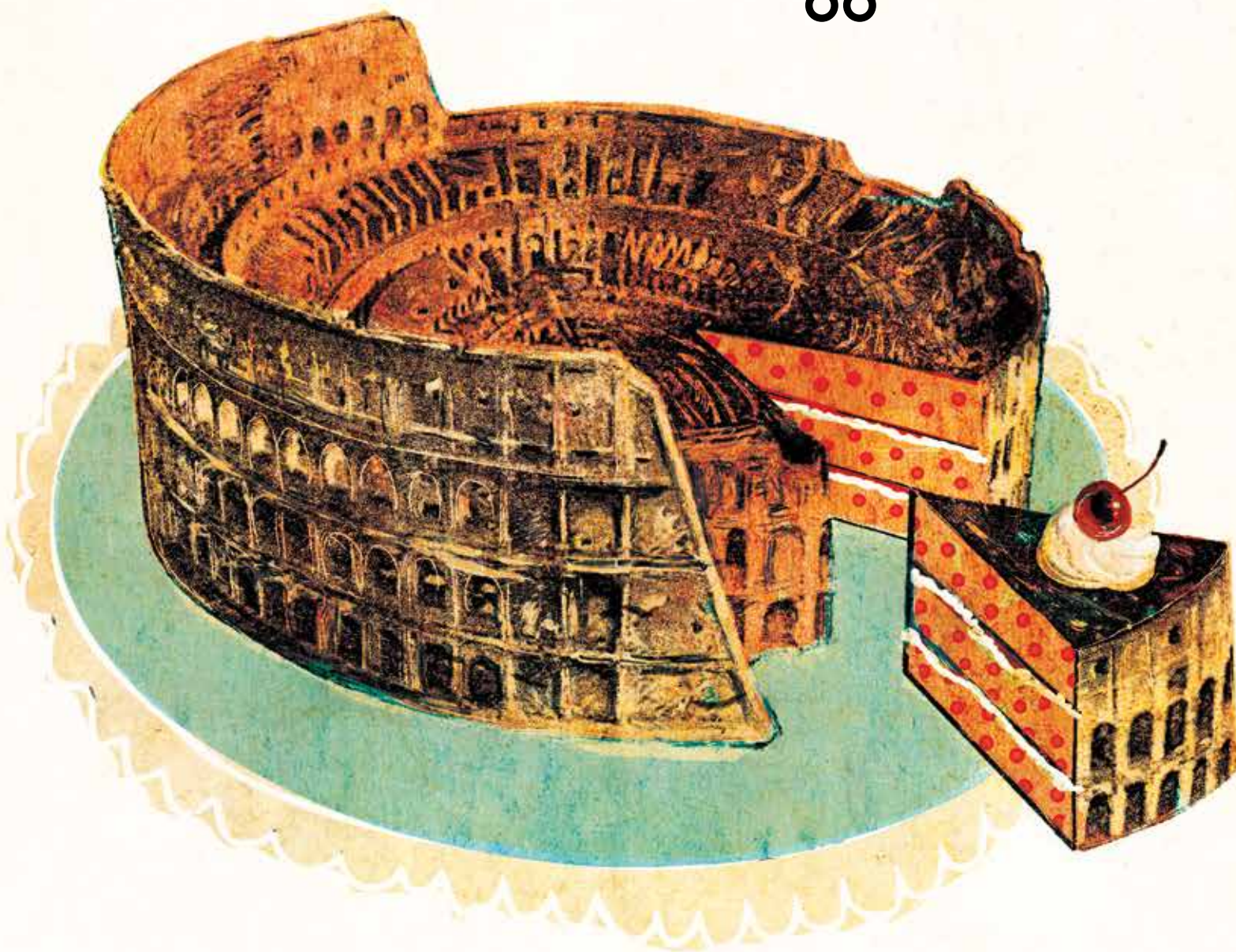
62

GENOVA E LE MERAVIGLIE
DEL BAROCCO

64

BELGIO CHIAMA
MAGRITTE

66





IL MONET *che* NON TI ASPETTI

di Niccolò Lucarelli

Il Complesso del Vittoriano di Roma fa da cornice alla grande mostra dedicata al padre dell'Impressionismo. Con opere a lui appartenute, e in gran parte mai esposte in Italia, provenienti dalle collezioni del Musée Marmottan Monet e della residenza di Giverny.

IN ALTO: **Claude Monet**, *Le rose*, 1925-26, olio su tela, 130x200 cm, Parigi, Musée Marmottan Monet © Musée Marmottan Monet, Paris
© Bridgeman-Giraudon / presse

A DESTRA: **Claude Monet**, *Barca a vela. Effetto sera*, 1885, olio su tela, 54x65 cm, Parigi, Musée Marmottan Monet © Musée Marmottan Monet, Paris
© Bridgeman-Giraudon / presse



pochi giorni dall'apertura della mostra-evento dedicata a **Claude Monet**, la parola è andata alla curatrice – nonché vicedirettore del Musée Marmottan Monet – **Marianne Mathieu**, che ha illustrato le peculiarità del progetto, svelandone interessanti particolari.

Emerge la volontà di raccontare l'intera carriera dell'artista, attraverso quelle opere cui in vita fu più legato, al punto da scegliere di non venderle, perché, ad esempio, connesse ai suoi familiari. E ancora, la sezione dedicata alle caricature degli esordi, sulle quali Monet formò il proprio talento per il disegno.

Monet è autore ormai “classico”. Quali chiavi di lettura o scelte espositive possono rendere unica e originale una mostra dedicata a un artista più volte al centro di rassegne mondiali?

Credo che la principale originalità della mostra risieda nel fatto che tutte le opere esposte sono appartenute all'artista stesso, il quale non le aveva realizzate per la vendita e le conservò per l'intera vita. Per la prima volta, quindi, si potrà visitare una mostra su Monet interamente costituita da opere “private”, sia della collezione del Marmottan sia provenienti dal giardino di Giverny. Bisogna poi considerare che, delle sessanta opere selezionate, quasi nessuna è stata esposta prima in Italia. Un altro aspetto importante credo stia nella possibilità di apprezzare la continua ricerca pittorica dell'artista, lungo tutto il corso della sua carriera. Questo grazie alla particolarità del Musée Marmottan, che possiede la più grande collezione al mondo di opere di Monet, per di più, come detto, tutte appartenute a lui.

INFO

fino all'11 febbraio

Monet

a cura di Marianne Mathieu

Catalogo Arthemisia Books

COMPLESSO DEL VITTORIANO

Via di San Pietro in Carcere

06 8715111

ilvittoriano.com

Trattandosi di opere che l'artista tenne con sé fino alla morte, si può dire che si andrà a scoprire un po' della sua personalità, o episodi della sua vita, spiegati dall'"affetto" per queste tele?

Certamente, poiché queste tele possiedono un carattere di profonda intimità. Si può dire che la mostra sia un ritratto di Monet, tanto dal lato umano, perché molte delle opere sono una manifestazione d'affetto verso i figli (una su tutte, il ritratto del figlio Michel ancora in fasce), quanto dal lato strettamente artistico. Infatti, ognuna delle opere è fortemente meditata, e si percepisce la ricerca del pittore su quei particolari che caratterizzano il suo lavoro: ovvero la luce, lo spazio, i giochi d'ombra, i tramonti, i grandi panorami, l'abolizione della prospettiva geometrica. Caratteri che, coerentemente, ritornano sempre e accomunano opere realizzate a distanza di anni l'una dall'altra. La serie dei paesaggi lungo la Senna, ad esempio, illustra in maniera efficace la coerenza pittorica di Monet. Dunque, c'è sicuramente l'aspetto umano della sua figura accanto all'approfondimento della pratica pittorica che avrebbe poi "rivelato" nelle opere destinate al mercato.

In un certo senso, la mostra romana è l'altro lato di quella ospitata al Marmottan e dedicata al Monet collezionista. Come sceglieva le opere dei colleghi e cosa invece lo spingeva a conservare quelle dipinte da lui?

È necessario premettere che l'Impressionismo non era un movimento omogeneo, ma raggruppava artisti che condividevano soltanto alcuni "macro principi" pittorici. Al suo interno, poi, ebbe numerose sfaccettature, con pittori che, ad esempio, prediligevano i paesaggi, altri la persona, alcuni ebbero una maggior sensibilità sociale, altri una vena più sensuale. Pertanto, in una sorta di dialogo per contrasto, Monet sceglieva le opere di quei colleghi che avevano un approccio diverso dal suo. In particolare, lo affascinava il tema del nudo, così come lo affrontava Renoir.

Il Musée Marmottan vanta un rapporto privilegiato con l'opera di Monet. Quali sono le sue radici storiche?

L'acquisizione della collezione di opere di Monet si è verificata per uno strano caso, dovuto alla poca fortuna che il pittore conobbe, paradossalmente, negli ultimi anni della sua carriera. La sua fase pittorica conclusiva, infatti, precorre l'astrattismo di metà Novecento

di almeno venticinque anni; in particolare, le *Ninfee* degli Anni Venti si scontrarono con l'"ostilità" del pubblico, non ancora pronto per simili novità, che andavano persino oltre le Avanguardie. Gli stessi musei francesi presero le distanze dal pittore, il quale scomparve nel 1926, se non proprio dimenticato comunque fortemente lasciato ai margini della scena artistica. Fu per questa ragione che il figlio Michel non donò nemmeno un'opera a quegli stessi musei.

Cosa accadde poi?

Nel 1957 il Musée Marmottan ricevette in donazione la collezione Donop de Monchy, una delle più importanti in Francia per quanto riguarda l'Impressionismo. Fu per questo che, nel 1966, Michel Monet decise di donare al museo l'intera collezione del padre, assieme alla proprietà di Giverny. Perciò il Marmottan si caratterizza fra i più importanti musei al mondo in materia di opere impressioniste, e il più importante per quelle di Claude Monet. Il quale, fino a quando fu in vita, anche nei periodi più floridi, dovette sempre lottare per affermare il suo lavoro. Questa mostra, ripercorrendo la sua intera carriera, attraverso le opere più intime ma anche quelle più difficili, vuole omaggiare anche tale lotta.

A Roma vediamo anche una selezione delle caricature, opere che documentano un lato meno conosciuto di Monet, grande osservatore della natura, ma anche dell'essere umano. Ciò rientra nel clima della letteratura francese che, soprattutto nel secondo Ottocento, sviluppò il "romanzo sociale"?

Gli inizi della sua carriera artistica furono proprio nell'ambito della caricatura, anche con numerose copie da Nadar, che all'epoca era una figura di riferimento in Francia. Sicuramente anche Monet respirò un po' di quel clima, ma bisogna dire che la caricatura fu per

lui un mezzo principalmente tecnico; infatti, sceglie i soggetti sulla base della luminosità, che poi sarà un elemento fondamentale della sua pittura, così come dell'ampiezza degli orizzonti. Le caricature sono importanti per comprendere la sua carriera, perché rivelano il suo gusto per il disegno e il talento pittorico che si rivelerà di lì a poco. Si può anche dire che Monet frequentò questo genere perché all'epoca vendeva bene.

Il Marmottan ospita anche mostre dedicate ad altri esponenti dell'Impressionismo. Questo focus intitolato a Monet può essere l'inizio di una collaborazione con Roma, per approfondire gli artisti del movimento? Più in generale, quali sono i vostri rapporti con le altre istituzioni internazionali?

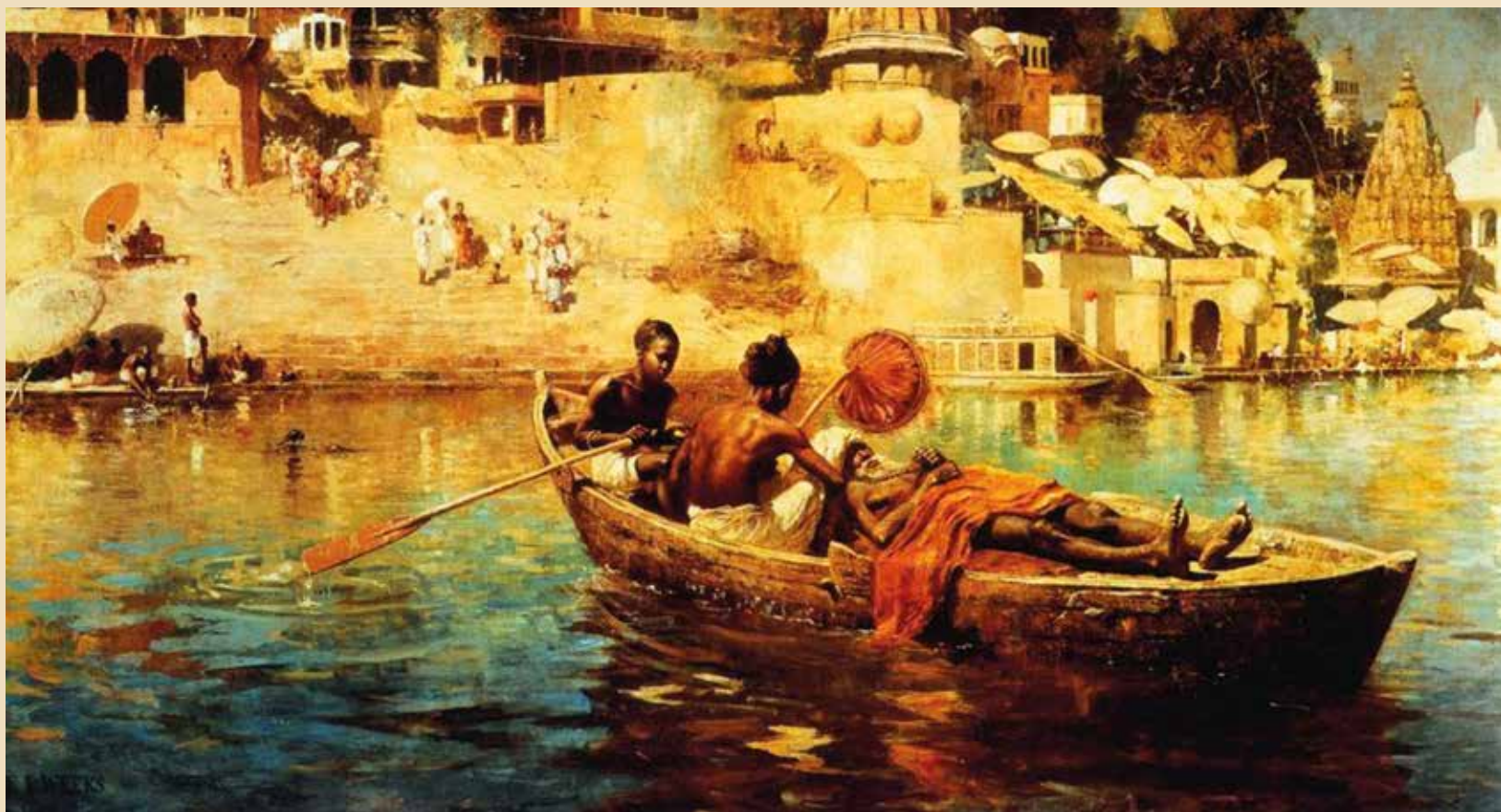
Circa la possibilità di un percorso con Roma, al momento non ho elementi per confermare o smentire. Vedremo se e come potrà nascere una collaborazione più approfondita. Circa i rapporti internazionali, abbiamo una fitta rete di scambi di informazioni, prestiti di opere, partenariati per le mostre, con i maggiori musei che diano spazio all'Impressionismo, fra cui il MoMA, il Metropolitan, l'Ermitage. Ma anche con i collezionisti privati, la cui disponibilità è sempre preziosa.

Già lo scorso maggio, all'annuncio della mostra, si scatenò la "corsa al biglietto". Al di là della comprensibile soddisfazione, cosa vorrebbe che la mostra lasciasse ai tanti visitatori?

Sicuramente una risposta articolata su grandi numeri fa sempre piacere. Ma vorrei che il pubblico, oltre ad apprezzare la bellezza delle opere in sé, approfittasse dei caratteri di questa mostra per conoscere la ricerca e l'evoluzione della ricerca pittorica di Monet, che è stata importante anche per l'arte del secondo Novecento.



L'INDIA TRA MITO e REALTÀ. A LUGANO



di Stefano Castelli

Dal Romanticismo alla scena Pop, un percorso che rende conto di secoli di interesse per la cultura indiana da parte del mondo occidentale. Al LAC, arti visive, letteratura, reportage, architettura. Tra sguardi fedeli e derive di colonialismo culturale.

Edwin Lord Weeks, *The Last Voyage - Souvenir of the Ganges*, 1885, olio su tela, Art Gallery of Hamilton, The Joey and Toby Tanenbaum Collection, 2002 © Art Gallery of Hamilton

INFO

fino al 21 gennaio
Sulle vie dell'illuminazione
a cura di Elio Schenini
Catalogo Skira
LAC
Piazza Luini 6
+41 (0)58 8664230
masilugano.ch



in dal sottotitolo, la mostra del LAC di Lugano denota la sua onestà intellettuale: a un suggestivo *Le vie dell'illuminazione* segue infatti, come una precisazione, *Il mito dell'India nella cultura occidentale*. Non siamo di fronte, dunque, a un'improbabile esplorazione onnicomprensiva dell'India e della sua cultura, ma a una rilettura dello sguardo che

l'Occidente getta da secoli su un Paese, una cultura e le sue infinite diramazioni. Compresi i sottintesi meno gradevoli, come l'imperialismo e lo sfruttamento delle risorse.

Il punto di partenza è fissato nel 1808, data del volume *Sulla lingua e la sapienza degli indiani* di Friedrich Schlegel. Si inizia quindi dal Romanticismo per poi toccare stagioni come l'Orientalismo e approdare alle esperienze libertarie della controcultura novecentesca e all'appropriazionismo della cultura pop. Il percorso è lungo e stimolante: un'impresa difficile, che genera un allestimento non del tutto scorrevole e un po' appesantito dalle troppe fotografie. Ma l'interesse degli argomenti, l'approccio rigoroso e la qualità dei pezzi esposti restano notevoli.

UN'ESPLOSIONE DI RIFERIMENTI

Le prime sale forniscono un efficace colpo d'occhio con rappresentazioni più o meno fedeli della realtà indiana: le vedute di **Thomas Daniell**; i primi reportage fotografici tra oggettività e pittoresco; i dipinti di autori come **Moreau** e **Redon** – qui la carica immaginifica del Simbolismo trova una sponda naturale nella fascinazione per l'Oriente. Il Novecento, poi, vede una vera e propria esplosione (e dispersione) dei riferimenti. Le *affiche* pubblicitarie, la letteratura alta e popolare, gli incroci con la razionalità della psicoanalisi. E la grande arte di **Kirchner**, **Koko-schka**, **Brancusi** e altri, che screziano di Oriente il loro primitivismo.

METICCIATO, IRONIA, DECADENTISMO

L'architettura mette in luce progetti di meticcio culturale come quelli che trasportano in India il Modernismo di **Le Corbusier**; la sezione sulla controcultura e la cultura pop accumula i disegni lisergici di **Matteo Guarnaccia**, le esplorazioni libertarie della cultura indiana dei poeti Beat, l'"orientalismo" dei **Beatles**, i vasi ironicamente orientaleggianti di **Sottsass**... Un intero piano, poi, è dedicato agli incroci tra India e arte contemporanea. Con gli *Stone circles* di **Richard Long**, una sorprendente scultura di **Frank Stella**, il sensuale post-orientalismo decadente di **Ontani**, fino a **Schnabel** e **Kiefer**.

La mostra, ultima dell'ottima direzione di Marco Francioli, è parte del *Focus India*, fitto programma di musica, danza e cinema.

OGNI STAGIONE HA I SUOI UOMINI

Agli esordi del Cinquecento Pier Soderini, Gonfaloniere a vita della Repubblica fiorentina, deve stabilire la collocazione del *David* di Michelangelo in piazza della Signoria. Consapevole dell'importanza del luogo, del significato civile di quel marmo e delle sue dimensioni monumentali, prende la decisione più saggia cui possa attenersi un governante che abbia coscienza della specificità delle sue competenze (non già estetiche, bensì politiche). **Per assumere la sua risoluzione, il Gonfaloniere chiede pertanto di conoscere quale sia il pensiero di chi invece dell'arte fosse perito. E non si contenta del parere di qualche critico a lui vicino (potenzialmente servile), ma nomina una commissione d'artisti fra i maggiori del tempo, senza badare se le relazioni con Michelangelo (loro contemporaneo) fossero buone oppure no.** Solo si preoccupa che le virtù di quegli artefici siano le più alte allora a Firenze. Soderini, cosciente degli

effetti conseguenti all'ubicazione della statua nella piazza della Signoria, ebbe l'accortezza d'affiancare agli intendenti d'arte almeno due rappresentanti del governo, col compito di coordinare, se non indirizzare, il dibattito e di vagliare le differenti proposte al cospetto dell'esigenze della città e dell'immagine che alla fine ne sarebbe sortita. Onere pesante, quello toccato alla commissione; giacché si trattava d'esibire nel posto più eminente di Firenze – in cui fin allora soltanto la piccola *Giuditta* di Donatello s'ergeva – un nudo colossale, di solare bellezza. E c'è da figurarsi lo sbalordimento dei fiorentini d'inizio Cinquecento a veder quel gigante bianco andare a stagiarsi, solitario, contro il fondo di macigno della maestosa architettura arnolfiana. All'inizio del 1504, per decidere sulla collocazione del *David*, vengono fra gli altri invitati a confrontarsi Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Leonardo da Vinci, Lorenzo di Credi, Pietro Perugino, Cosimo Rosselli, Antonio e Giuliano da Sangallo, Andrea della Robbia, Simone del Pollaiuolo, Davide Ghirlandaio, Andrea Sansovino, Francesco Granacci, Piero di Cosimo.

La riflessione su questa cronaca sarà stringata. Si limiterà, anzi, a un'unica domanda: **in questi nostri tempi, chi viene chiamato a esprimersi sulle opere (sovente monumentali) d'artisti odierni, cui si concede il privilegio (temporaneo, ma pur sempre grande) di un'esposizione in piazza della Signoria e sulle scale di Palazzo Vecchio?**

Rammento – giacché immagino che il mio quesito venga ascritto a una mentalità avversa al contemporaneo – d'essere io fra i pochissimi a tener duro – dall'inizio a oggi – sulla necessità (o, meglio, sull'obbligo) di realizzare l'uscita degli Uffizi progettata da Isozaki, che dai più è invece reputata incompatibile coll'antichità e la nobiltà delle architetture vicine. Eppure quel progetto – poi sepolto nel solito polverone delle paure italiane – è risultato vincitore in un concorso internazionale appositamente bandito.

di ANTONIO NATALI

OPINIONI

PER UN'AUTENTICA VALORIZZAZIONE

Se si dovesse scrivere un decalogo della corretta valorizzazione, la prima regola potrebbe essere: non si fa nulla destinato esclusivamente a intrattenere il turista, ma cose che migliorano la vita degli abitanti, e di conseguenza rendono più piacevole il soggiorno dei forestieri. Al turista interessano poco le messinscene e le proposte pseudoculturali: penso ai tappeti rossi che, nell'estate scorsa, la Regione Liguria del televisionario Toti ha disseminato nei più bei borghi della costa ligure; o alla moda specialmente fiorentina di occupare le piazze storiche con gigantesche opere di arte contemporanea, mettendo in campo iniziative a carattere più promozionale (queste ipertrofiche "provocazioni" innescano polemiche infinite...), che realmente culturale. **Il turista vuole quello che vuole il cittadino: servizi efficienti, trasporti affidabili, strade in condizioni decenti.** Pensiamo ad esempio ai tanti centri storici (un caso a caso: Pisa) in cui l'aria si fa irrespirabile d'estate a causa delle carenze del sistema fognario: crediamo che al turista tedesco o americano faccia piacere ammirare una splendida facciata romanica col basso continuo di un tanfo insostenibile? Risolvere i problemi che riguardano innanzitutto i cittadini (che i miasmi li sentono tutto l'anno, che con gli autobus in ritardo devono lottare una battaglia quotidiana ecc.) migliora il tenore di vita di tutti e aumenta l'attrattiva del nostro Paese, senza retorica né svilimenti da Disneyland per villeggianti. **Sulla base del principio sopra enunciato, ci si potrebbe spingere ad affermare che la valorizzazione non esiste, coincidendo con tutto ciò che innalza la qualità della vita di abitanti e viaggiatori.** Non si può tuttavia dimenticare un aspetto importante, anzi centrale nel campo della promozione del territorio: la pubblicità o, per dirla con un termine più nobile e a più ampio raggio, la comunicazione (che anche in questo caso ricompone la frattura tra visitatori esterni e abitanti del luogo, spesso non meno digiuni dei primi di informazioni sulle ricchezze delle città e dei paesi in cui vivono). Su questo punto qualcosa si sta muovendo: anche alcuni musei italiani, ad esempio, iniziano ad avere buoni siti web (valga per tutti l'esempio di Brea). Ma è vero che abbiamo ancora negli occhi le immagini avvilenti di campagne pubblicitarie improntate a una falsità ben poco seducente (come dimenticare "Divina Toscana"?). L'impresa, considerate la bellezza e l'unicità dei tanti paesaggi italiani, non è ardua: basta mettere in risalto gli aspetti più autentici delle nostre realtà, attenendosi a principi di chiarezza e semplicità.

di FABRIZIO FEDERICI

GRANDI EVENTI E SPONSOR

Da oltre vent'anni, l'unica innovazione che sembra davvero esserci stata nel rapporto tra cultura (in senso ampio) e impresa è rappresentata dal meccanismo della "sponsorship", al punto che persino l'introduzione di meccanismi di defiscalizzazione (Art Bonus) paiono inefficaci rispetto al modello "pubblicitario". Questo perché il meccanismo della sponsorizzazione è semplice: se finanzia (economicamente o tecnicamente) un dato evento, un numero di persone assocerà al tuo brand una sensazione piacevole, raggiungendo un posizionamento nell'immaginario (e magari aumentando un po' le vendite).

Oggi però, anche grazie alle potenzialità dei "nuovi sensori" (Internet of Things), la logica alla base della sponsorizzazione potrebbe sempre più riguardare il territorio e meno "gli eventi".

Cosa significa? Significa che una determinata "strada" cittadina potrebbe essere "sponsorizzata" da una determinata azienda che, in cambio della cura del verde pubblico, ha la possibilità di inviare a tutti i device che transitano nei pressi di determinati "hotspot" dei messaggi personalizzati. **Se questo trend (che in alcune zone del pianeta rappresenta già una realtà) dovesse confermarsi, l'interesse da parte delle imprese a investire in "sponsorship" per la cultura tenderebbe chiaramente a diminuire.**

Come potrebbero dunque le organizzazioni culturali e creative sopravvivere? La risposta è ovviamente aperta, ma assisteremmo a una serie di fenomeni. In primo luogo, quello dello sponsor territoriale si costituirebbe, da un punto di vista economico, come un fenomeno concorrenziale che, in quanto tale, implicherebbe: una concentrazione dei grandi player; una sempre più attenta misurazione degli impatti; una perdita di sponsorizzazioni per quelle organizzazioni meno competitive sul mercato. Probabilmente si assisterebbe anche all'emersione di una serie di professionisti in grado di "guidare" le imprese a investire in sponsorship sempre più mirate.

In seconda battuta o, come si dice nel gergo tecnico, nel medio periodo, questo potrebbe infine portare le organizzazioni culturali e creative a sviluppare una serie di nuove competenze e modalità con cui cercare di attrarre finanziatori privati esterni: potrebbero, ad esempio, cercare di coinvolgere (realmente e non soltanto sul piano teorico) le imprese nel processo produttivo, inserendole all'interno di decisioni strategiche, definendo insieme obiettivi e modalità di coinvolgimento del pubblico. Potrebbero davvero sviluppare un processo di audience development, stimulate dal fatto che i finanziamenti sarebbero proporzionali al numero di persone coinvolte. **Si potrebbero, infine, sviluppare modelli di business completamente nuovi spinti dall'esigenza di sopravvivere in un contesto mutato, innalzando il livello di produttività media delle organizzazioni.**

In questo contesto si assisterebbe, senza ombra di dubbio, anche a fenomeni meno desiderabili, soprattutto per quelle organizzazioni che reagirebbero in modo miope e inerte al cambiamento. Ma è pacifico che organizzazioni di questo tipo muoiano. Soprattutto se, come ora, vengono avvistate in anticipo.

di STEFANO MONTI



PETER LINDBERGH e LE DONNE

di Caterina Porcellini

Al confine tra realtà e finzione, la fotografia di moda concepita da Peter Lindbergh viene esaltata alla Reggia di Venaria. In un allestimento che mischia sapientemente i piani della verità e quello della bellezza, intesa come la massima ambizione umana.

IN ALTO: **Peter Lindbergh**, *White Shirts*: Estelle Léfebure, Karen Alexander, Rachel Williams, Linda Evangelista, Tatjana Patitz & Christy Turlington, Malibu, 1988 © Peter Lindbergh, courtesy of Peter Lindbergh, Paris / Gagosian Gallery

A DESTRA: **Peter Lindbergh**, *Milla Jovovich*, Paris, 2012, *Vogue Italia* © Peter Lindbergh, courtesy of Peter Lindbergh, Paris / Gagosian Gallery, Chanel haute couture, F/W 2012-2013

Se la moda promuove un sogno, più che un prodotto, la fotografia di moda così come concepita da **Peter Lindbergh** ne ha espresso la massima utopia: essere una donna da sogno, senza necessariamente avere indosso chissà quale outfit. È con una serie di scatti in particolare che Lindbergh segna una svolta nella scena internazionale; fotografie che troviamo agli inizi del percorso espositivo della mostra in corso presso le Sale delle Arti, alla Reggia di Venaria. Ci riferiamo a un servizio realizzato nel 1988 per *Vogue America* (che non lo apprezzerà), in cui sei modelle vestono tutte camicie bianche. Solo un capo, neppure squisitamente femminile, sullo sfondo di una spiaggia di Malibu. Due anni dopo Lindbergh terrà a battesimo l'estetica degli Anni Novanta e delle supermodelle, portando – tra le altre – delle giovanissime **Naomi Campbell**, **Linda Evangelista** e **Cindy Crawford** nella New York “downtown”, dove le lettrici di *Vogue* non si sarebbero mai avventurate. Il fotografo priva così il mondo del fashion della sua più potente arma di seduzione, lo status symbol, suggerendo che la bellezza ha a che fare con la personalità e l'abbigliamento ne è la manifestazione.

AUTENTICITÀ E ARTIFICIO

La mostra ideata dal Kunsthal di Rotterdam, con il curatore Thierry-Maxime Lorient e Peter Lindbergh stesso, verte tutta sull'anticonformismo del fotografo nell'approccio al genere: invece della perfezione – raggiunta a colpi di fotoritocco – Lindbergh insiste sul carattere del soggetto. Difficile concordare in tutto e per tutto con la lettura critica proposta, quando arriva a parlare di “verità” per una fotografia che resta legata inevitabilmente a un preciso sistema di valori, veicolando un messaggio nemmeno troppo sibillino. Perché, qui, qualunque atteggiamento “deviato” deve comunque essere assimilato in un universo dove la bellezza (se puoi permettertela) trionfa su qualsiasi male della società. Anche le “sentenze” di Jenny Holzer, pur introducendo la protesta e la ribellione al sistema, restano “elementi di scena” prestati alla figura mozzafiato di **Milla Jovovich** per il servizio *New Age of Couture* pubblicato su *Vogue Italia* nel 2012.

Non si vuole con ciò sminuire il carattere rivoluzionario della poetica di Lindbergh, al contrario si intende evidenziarne il maggior pregio: la coraggiosa affermazione di un sé che non è “vero”, ma è lo stesso autentico. Del soggetto, Lindbergh sceglie la migliore delle autorappresentazioni, liberandolo da ogni limite accidentale – compreso quello di genere. Come chiosa la transessuale Agrado in *Tutto su mia madre* di Pedro Almodóvar: “Costa molto essere autentica, [...] perché una è più autentica quanto più somiglia all'idea che ha sognato di se stessa”.

IL LAVORO DIETRO LE QUINTE

La costruzione di questo affascinante sogno collettivo è appunto uno degli elementi su cui l'esposizione risulta più esauriente, portando alla Venaria Reale un notevole apparato documentario fatto di provini a contatto e polaroid, storyboard e appunti autografi. Il confine tra autentico e artefatto è così ben giocato, anzi, che alcuni degli allestimenti attraversati dallo spettatore riescono a informarlo di quanto succede nel backstage – la camera oscura, l'archivio dello studio fotografico –, pur essendo palese ricostruzioni. L'estetica del *what if* è alla base di “questa” fotografia di moda, strutturata da Lindbergh attorno a elementi di realtà che però vengono orchestrati in una narrazione alternativa, dove tutti ci troviamo a desiderare di vivere. Un meccanismo che avvicina il fotografo al cinema e ancor più alla danza, la cui ambizione è in fondo quella di portare il corpo – elemento che più reale non si può – a nuovi, impensati traguardi. E non è un caso che proprio la sezione della mostra dedicata ai tanti ballerini e coreografi ritratti da Lindbergh – da **Pina Bausch** a **Madonna**, allieva di **Merce Cunningham** – sia forse la più potente di tutto il percorso espositivo.

INFO

fino al 4 febbraio

Peter Lindbergh

a cura di Thierry-Maxime Lorient

e Peter Lindbergh

REGGIA DI VENARIA

Piazza della Repubblica 4

011 4992333

lavenaria.it

PAROLA A PETER LINDBERGH

di NICOLA DAVIDE ANGERAME



Benché sia tra i fotografi di moda più pagati, **Peter Lindbergh** non si è mai considerato soltanto un fotografo di moda. A 73 anni si sente finalmente libero: di creare, di cambiare idea e, perché no, di sbagliare. Alla fine degli Anni Ottanta il suo naturalismo stravolse i canoni della moda, dando volto e personalità alle modelle e celebrando la bellezza come libertà.

Dopo tanto lavoro, ecco la sua grande retrospettiva, portatrice di una certa idea della moda.

In principio ero scettico, nella vita ho cercato di essere il meno possibile fotografo di moda, ma non ci sono riuscito molto bene.

La prima sezione della mostra è intitolata *Super model*, con le sue ragazze: da Naomi a Claudia, da Cindy a Silvia fino a Kate. Ormai basta il nome, sono celebri come pop star.

Ho lavorato in un momento storico in cui la bellezza e la personalità delle modelle sono balzate in primo piano, però il mio lavoro è sempre stato in relazione con i cambiamenti sociali e con una certa idea di femminilità.

Lei è il cantore dell'autenticità, quasi più un fotografo di architettura come un Gabriele Basilico o i coniugi Becher, più che un fotografo di moda. È riuscito a ritrarre le più belle donne *agée* così come sono, senza trucchi, una carrellata di volti scultorei, architettonici.

In un'epoca in cui Photoshop permette di togliere anni e levigare volti, l'idea di mostrare la verità del tempo che passa su tutti noi sembra sempre più scandalosa.

Ma ne ha fatto il tratto distintivo di uno stile, fedele al rigore del bianco e nero.

Nasce da una visione differente, influenzata dal cinema espressionista tedesco degli Anni Trenta e dalla fotografia in bianco e nero degli anni della Grande Depressione americana.

C'è un senso di responsabilità che coinvolge lei e i suoi colleghi?

Quando fotografi non lo fai mai nel vuoto, ogni volta che scattiamo una foto creiamo una dimensione.

Che rapporto ha con l'età e il tempo che passa?

Una mostra come questa è capace di farti sentire molto vecchio ed è esattamente così che mi sento, ma va bene.

Perché?

Nell'invecchiare perdi l'ansia e la rabbia e se fai un errore lo riconosci più in fretta, chiedi scusa e se ti vien voglia di cambiare idea lo fai in modo libero.

Come giudica la fotografia di moda attuale?

Ho una visione molto critica rispetto quello che stanno facendo i mass media e il mondo della moda riguardo all'immagine della donna.

Nel 1988, quando ha iniziato, il suo stile non era contemplato.

Dovevo spiegarlo, cercare di farmi capire. Il direttore di *Vogue America* di allora, Alexander Liberman, mi chiamò e mi chiese di fotografare una modella seguendo lo stile delle copertine di allora. Molto trucco e poca naturalezza. Gli dissi: così non posso farlo. Non avevo l'ispirazione e il contesto sociale cui quelle copertine rimandavano non mi apparteneva.

Così è nato lo scatto più iconico della sua carriera, che ha lanciato sei delle top model che avrebbero poi cambiato la storia della fotografia di moda, sbaragliando le mannequin anonime e diventando vere star delle passerelle e personaggi pubblici.

Quando fotografi devi essere il più vero possibile, devi essere coinvolto. Così scelsi le modelle e volai a Los Angeles per scattare sulla spiaggia. Erano vestite con camicie bianche, era la mia definizione di donna: semplice e libera.

Uno scatto di gruppo come ne farà tanti durante la carriera. Bellezze sorridenti e divertite, trasmettono cameratismo, senso di gruppo: una visione poco individualizzante anzi comunitaria, molto tedesca.

Quando studiavo alla scuola d'arte a Berlino fui colpito dal coraggio con cui le giovani studentesse cercavano la propria strada, volevano realizzare il sogno di diventare artiste. Mi piace la donna che non ha paura d'impegnarsi per ottenere ciò che vuole.

È una donna emancipata.

Ma anche candida. Provenivano quasi tutte dalla Scandinavia e non s'interessavano affatto del proprio modo di vestire. Ho iniziato ad ammirare quel tipo di donna e non ho più smesso.

Glielo chiedono sempre, ma cos'è la bellezza per Lindbergh oggi?

Ci ho pensato molto, è tutto ciò che ti dà il coraggio di essere te stesso, in ogni momento, nulla di più.

GENOVA. TRA BAROCCO e CONTEMPORANEO

di Santa Nastro

Nella patria di Fabrizio De André – in una delle città più affascinanti d'Italia, ricca Repubblica marinara con la sua storia fatta di luci, cadute e rinascite – l'arte non manca, dalla grande antologica su Domenico Piola alla personale di Stefano Arienti a Villa Croce. E c'è pure il tempo per andare a Milano a visitare la rassegna dedicata ai trent'anni di carriera di Luca Vitone, a cui Genova ha dato i natali.

IL MUSEO

Il museo è naturalmente Villa Croce, ai nastri di partenza sotto la direzione del giornalista Carlo Antonelli, ex *Rolling Stone* e *Wired*. Fino a gennaio l'istituzione genovese presenta una mostra a cura di Anna Daneri e Francesca Serrati dedicata a **Stefano Arienti**. Si intitola *Finestre Meridiane. Intersezioni con la collezione di Villa Croce*. Un'occasione interessante perché mette gli spazi e le opere della raccolta del museo in dialogo con una serie inedita dell'artista di Asola ma residente a Milano, un insieme costruito a partire dal 2012 ma mai esposto prima. Si intitola *Le Meridiane*, alludendo al fatto che le ottanta opere in mostra – carte e intonaci – vengono “disegnate” con la luce.

Si tratta, spiega l'artista, di “un disegno continuo che va avanti un'ora o due fino a riempire un foglio grande, ma spesso ho già agito col colore sul ‘fondo’ della carta, o del pannello ad affresco, per accogliere le linee colorate. Inoltre sono opere molto pittoriche, qualcosa che va molto più vicino alla pittura vera e propria che non al resto del mio lavoro. Non deve sorprendere che abbia avuto meno occasioni in questi anni di presentare questa tipologia di opere rispetto ad altre. Ma è proprio dal 2011-2012 che gruppi di pitture su carta compaiono in progetti più complessi. L'antecedente più corposo è la mostra ‘Custodie vuote’, curata da Francesca Pasini alla Fondazione Bevilacqua La Masa a Venezia nel 2012”.



GENOVA
fino al 14 gennaio
STEFANO ARIENTI.
FINESTRE MERIDIANE
Villa Croce
Via Jacopo Ruffini 3
010 585772
villacroce.org

GENOVA

IL PERSONAGGIO

Nato a Genova, dove ancora oggi collabora con la galleria Pinksummer, **Luca Vitone** vive a Berlino. Quest'anno l'artista festeggia trent'anni di carriera con una mostra al PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano che si intitola infatti, emblematicamente, *Io Luca Vitone*. Ad *Artribune*, in una intervista firmata da Daniele Perra, l'artista confessa: *"Quando è arrivato l'invito di Diego Sileo"*, co-curatore della mostra insieme a Luca Lo Pinto, nonché curatore del PAC, *"mi ha fatto molto piacere. È un bel riconoscimento, una dimostrazione di stima e una grande responsabilità, visto che nel frattempo, oltre al PAC, si sono aggiunti i Chiostri di Sant'Eustorgio e il Museo del Novecento"*. La mostra è un'antologica che presenta anche alcune chicche, ad esempio l'opera *Wide City* del 1998, acquistata dal Comune di Milano nel 2004. Tra i suoi progetti c'è pure un libro, *Effemeride Prini*, edito da Quodlibet e nato nel 2008 nel corso di una residenza all'American Academy in Rome (e la scorsa estate esposto in una doppia personale con Cesare Viel alla Pinksummer goes to Rome) da una conversazione mai accaduta con l'artista Emilio Prini, morto nel 2016. Il libro nasce quindi da un senso di fallimento, diventando un diario, un racconto quotidiano sull'impossibilità di realizzare il progetto e forse, anche, sulle parole non dette e sul senso dell'assenza.



MILANO
fino al 3 dicembre
IO, LUCA VITONE
PAC
Via Palestro 14
02 88446359
pacmilano.it

LA MOSTRA

L'autunno genovese racconta il primo artista barocco della città. Si chiama **Domenico Piola** e fino a gennaio è protagonista di una importante mostra che, a partire da Palazzo Nicolosio Lomellino, si diffonde in altri spazi. Nella sede centrale cinquanta opere raccontano la pittura di questo maestro vissuto nel capoluogo ligure tra il 1628 e il 1703. La decorazione porta in quegli anni in città il suo nome, realizzandosi in una serie di ampi affreschi nei palazzi che rendono magnifico il centro storico. Piola lavorò per i Doria, i Balbi, gli Spinola e fondò una vera e propria scuola e tradizione. A cura di Daniele Sanguineti, il percorso espositivo si dirama nei Musei di Strada Nuova, tra Palazzo Bianco e Palazzo Rosso, che conserva anche due sale affrescate dall'artista. Insieme alle sedi principali, una rete di spazi espositivi, palazzi privati e istituzioni partecipano al progetto.

"L'opera di Piola", spiega il curatore, "non è mai stata presentata al pubblico in un evento espositivo specifico. Ci sembrava quindi giunto il momento di offrire un'occasione unica per ammirare i suoi dipinti, il valore e la grande forza espressiva. Un omaggio alla Genova del Seicento, quindi, attraverso i fasti pittorici di uno dei suoi principali interpreti".



GENOVA
fino al 7 gennaio
DOMENICO PIOLA 1628-1703
Palazzo Nicolosio Lomellino e Musei di Strada Nuova
palazzolomellino.org

DORMIRE E MANGIARE

Si mangia da Bruxaboschi, un locale storico nato nel 1862, nel quale si respira lo spirito antico e marinaro della città. Di Genova conserva anche i sapori, con una carta soprattutto tradizionale e un'ampia scelta di vini. Per dormire, invece, c'è La Locanda di Palazzo Cicala, che unisce alla nobiltà del palazzo storico originario del Cinquecento, con volte affrescate e stuccate, il design contemporaneo. Qualche nome? Achille Castiglioni, Ron Arad, Philippe Starck e Vito Magistretti. La Locanda offre inoltre la possibilità di affittare alcuni appartamenti nei più begli edifici di Genova. Tra questi c'è Palazzo Nicolosio Lomellino, dove si svolge la mostra dedicata a Piola, ideale per soggiornarvi se vi piace fare "casa e bottega".



GENOVA
TRATTORIA BRUXABOSCHI
Via Francesco Mignone 8
010 3450302
bruxaboschi.com



GENOVA
LA LOCANDA DI PALAZZO CICALA
Piazza San Lorenzo 16
010 2518824
palazzocicala.it



L'ANNO *di* RENÉ MAGRITTE

di Arianna Testino

Il 2017 segna il 50esimo anniversario della morte dell'artista belga e la sua terra di origine lo omaggia con una serie di iniziative. A cominciare dalla grande mostra che rinnova il dialogo fra René Magritte e Marcel Broodthaers.

IN ALTO: **René Magritte**, *Le modèle rouge*, 1953, collection de BNP- Parisbas Fortis © 2017, Succession Magritte c/o SABAM

A DESTRA: **Marcel Broodthaers**, *Rue René Magritte Straat*, 1968, SMAK - Stedelijk Museum voor Actuele Kunst © The Estate of Marcel Broodthaers, Belgium / © photo Dirk Pauwels, S.M.A.K.



cchi puntati su Bruxelles in questo avvio di autunno. La città alza il sipario sulle celebrazioni per il cinquant

tesimo anniversario della scomparsa di **René Magritte**, emblema della creatività belga e modello per quanti ne hanno raccolto il testimone. È questo il fil rouge attorno a cui si dipana la mostra ospite dei Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, intitolata all'affascinante legame fra l'artista che ha saputo dare un nuovo senso ai canoni surrealisti e l'amico **Marcel Broodthaers**, capace di interpretarne la lezione attraverso il proprio stile. A conferma del segno lasciato da Magritte nell'immaginario dei suoi contemporanei e successori, ben oltre i confini dell'Europa, l'esposizione riunisce una galleria di opere che oltrepassano la linea dell'oceano e quella del tempo, unendo idealmente gli Anni Cinquanta e gli Ottanta. **Michel Draguet**, curatore della mostra e direttore dei Musées royaux

des Beaux-Arts de Belgique, ci ha guidati alla scoperta di una "nuova" immagine di Magritte.

Quali sono le origini e gli intenti della mostra che pone in dialogo Magritte, Broodthaers e numerosi artisti contemporanei?

L'idea risale al 2006, quando, insieme a Stephanie Barron, curai la mostra intitolata *The Treachery of Images* al LACMA di Los Angeles, dedicata all'influenza che Magritte esercitò sulla scena artistica americana tra gli Anni Cinquanta e Ottanta. Quattro opere di Marcel Broodthaers facevano parte dello show e, a mio parere, Broodthaers non era solo un artista influenzato da Magritte, ma anche un autore capace di ripercorrerne le idee soprattutto sul fronte della filosofia e della poesia. Oggi, in concomitanza con il cinquantenario della scomparsa di Magritte, vogliamo dimostrare che Magritte è ancora vivo e continua ad agire

attraverso la creatività contemporanea. Broodthaers è una delle figure chiave in questo contesto per via del profondo legame che ebbe con lui, trasmettendo il messaggio di Magritte alle nuove generazioni.

Come avvenne il loro incontro?

Si incontrarono nel 1945, quando Magritte diede a Broodthaers una copia di *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* di Mallarmé, che poi fu alla base dell'opera realizzata da Broodthaers nel 1968. Questo è il punto di partenza per mostrare il rapporto fra i due, ampliando poi lo sguardo alla scena contemporanea, dalla Pop Art di Jasper Johns e Robert Rauschenberg alle generazioni più recenti, influenzate dal periodo Vache di Magritte, che prese il via nel 1948 e che per Magritte significò uccidere la pittura attraverso la pittura.

Il legame tra Magritte e l'arte contemporanea è un tema che apre numerosi spigoli.

La mostra è una sorta di preparazione a un altro anniversario da ricordare, quello del Musée Magritte, che nel 2019 festeggerà il suo decimo anno di vita. Gli artisti contemporanei saranno gli ospiti d'onore del museo per i prossimi due anni, sottolineando così il forte legame tra Magritte e la creatività attuale. Nel 2019 andrà in scena una grande mostra che vedrà protagonisti Dalí e Magritte, in collaborazione con il Dalí Museum di St. Petersburg, in Florida.

In linea con questo spirito, quali aspetti dello stile e del linguaggio visivo di Magritte si ritrovano nella poetica di Broodthaers e degli artisti contemporanei riuniti dalla mostra?

Tutto ruota attorno a un dialogo non solo storico ma anche iconografico tra Magritte e Broodthaers, specie per quanto riguarda l'oggetto. Un esempio fondamentale è l'iconografia della pipa, presa in esame sia da Magritte sia da Broodthaers ma anche da artisti contemporanei come Keith Haring, imponendo una riflessione sul linguaggio e la sua decostruzione e mettendo faccia a faccia la rappresentazione dell'oggetto e la sua realtà fisica.

Un argomento cardine anche per la Pop Art.

Attorno alla raffigurazione dell'oggetto sono sorti alcuni misunderstanding, soprattutto da parte della Pop Art, secondo la quale gli oggetti ipertrofici di Magritte erano un modo per sottolineare il consumismo della società. Magritte non era interessato a questo aspetto. Per lui l'oggetto era l'unica prova di esistenza. Dal punto di vista tecnico, invece, ci sono alcuni elementi che avvicinano la Pop Art a Magritte. Le serigrafie di Rauschenberg, ad esempio, uniscono linguaggio "alto" e "basso", dai motivi della pittura rinascimentale italiana ai ritagli di giornale. Il disegno preparatorio del famoso *Le bouquet tout fait* di Magritte, dove c'è un chiaro riferimento alla *Primavera* di Botticelli, era nella collezione di Rauschenberg. Dunque l'influenza esercitata da Magritte sull'arte contemporanea è ancora una volta evidente.



Che tipo di reazioni si aspetta dal pubblico di oggi?

Di solito i visitatori vogliono ammirare le grandi opere di Magritte e molte di esse, come *Ceci n'est pas une pipe* o *La chambre d'écoute*, sono incluse nella mostra. Però credo che il pubblico sarà sorpreso nel vedere un altro Magritte, un artista internazionale in dialogo con grandi personalità dello scenario americano degli Anni Cinquanta e Sessanta ma anche con autori contemporanei, impegnati in una riflessione sull'attuale significato della pittura. Questo può generare una "nuova" immagine di Magritte. La stessa cosa vale per Broodthaers, di cui mostriamo non solo la componente concettuale e filosofica, ma anche gli aspetti che derivano dalla tradizione fiamminga. Un nuovo Broodthaers, che prende le mosse dalle sue stesse radici.

Lei non è soltanto il curatore di questa mostra ma è anche il direttore dei Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, composti da sei sedi tra cui l'ormai celebre Musée Magritte. In breve, qual è la storia dei Musei e che ruolo giocano, oggi, nel panorama culturale del Belgio?

I Musei furono fondati nel 1802 da Napoleone Bonaparte ed entrarono a far parte di quello che può essere definito il primo network culturale d'Europa. Nel 1830 i Musei divennero emblema dell'indipendenza, non solo politica, del Belgio, crescendo nel corso dei decenni. Io sono direttore dei Musées royaux dal 2005 e posso dire che la mia strategia consiste nel sottolineare le peculiarità identitarie di questa istituzione in un contesto world wide come quello attuale. L'obiettivo è far convivere le diverse tradizioni e identità che esistono in Belgio e restituirne la varietà, le differenze e i punti di contatto.

Questa è una strategia utile a coinvolgere anche la popolazione locale.

Assolutamente sì. E pure i turisti, che possono conoscere da vicino le tante sfumature della cultura belga.

A proposito di dialogo con il pubblico, la mostra dedicata a Magritte e Broodthaers include anche una sezione interattiva. Che ruolo hanno le nuove tecnologie nella realizzazione delle attività e degli eventi ospitati dai Musées royaux?

Le nuove tecnologie oggi giocano un ruolo molto importante nel campo della storia dell'arte, basti pensare alle esperienze immersive promosse da Google. Si tratta di nuove forme narrative, non solo di intrattenimento. C'è poi un altro aspetto: le nuove tecnologie possono cambiare anche le modalità con cui vengono realizzate le mostre. Ad esempio, riducono gli incidenti legati al prestito e al trasporto di opere da un museo all'altro, evitando di metterne a repentaglio la conservazione. Inoltre le nuove tecnologie consentirebbero di portare l'arte in tutti i luoghi del mondo, non solo nell'area "occidentale" del pianeta, promuovendo una vera democratizzazione dell'arte.

3

MOSTRE A BRUXELLES

✓ fino al 18 febbraio
**MAGRITTE, BROODTHAERS
& L'ART CONTEMPORAIN**
a cura di Michel Draguet
MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS
DE BELGIQUE
3 rue de la Régence
+32 (0)2 5083211
fine-arts-museum.be

✓ fino al 18 febbraio
MARCEL LECOMTE
a cura di Philippe Dewolf
MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS
DE BELGIQUE

✓ fino al 10 settembre
MAGRITTE.
ATOMIUM MEETS SURREALISM
ATOMIUM
Square de l'Atomium
+32 (0)2 4754775
atomium.be

LO SPAZIO SECONDO LUCIO FONTANA

di Arianna Testino

HangarBicocca di Milano riporta in vita gli *Ambienti spaziali* di Lucio Fontana. Opere dal carattere innovativo, trasformate nuovamente in realtà grazie al profondo lavoro di ricerca di un'efficace triade curatoriale.



Corpo, spazio e percezione. È questa la terzina di concetti alla base degli *Ambienti spaziali* di **Lucio Fontana** (Rosario, 1899 – Varese, 1968), installazioni dal carattere effimero che l'artista nato in Argentina era solito distruggere dopo averli esposti. Oggi nove *Ambienti* e due interventi ambientali rivivono fra le navate di Pirelli HangarBicocca, lasciandosi attraversare da un pubblico che, a oltre settant'anni di distanza dalla loro progettazione, può assaporarne i contorni e sperimentare sulla propria pelle le ricadute percettive di un rivoluzionario corpus di lavori, poco noto rispetto ai celebri *Tagli* e *Concetti spaziali*. Resi ancora più suggestivi dalla cornice dell'Hangar meneghino, gli *Ambienti* di Fontana garantiscono un'immersione temporanea in uno spazio "altro", fatto di luminosità al neon, vernici fluorescenti, luci di Wood e materiali insolitamente cangianti – dalle superfici calpestabili morbide alla tappezzeria rossa che ricopre soffitti e muri. Esperienze sensoriali a tutto tondo, varchi anomali in un sistema percettivo di cui stravolgono i confini e le dinamiche. Al centro dell'*Ambiente spaziale* creato nel 1966 per la prima e unica mostra personale di Fontana in un museo

americano, il Walker Art Center di Minneapolis, oppure tra le bianchissime pareti del labirintico *Ambiente spaziale in Documenta 4, a Kassel*, le coordinate spaziali, appunto, saltano, insieme alle comuni logiche di prossimità e distanza.

Emblemi delle teorie descritte dall'artista nel suo *Manifesto Blanco*, gli *Ambienti* contribuiscono a incrinare la rassicurante fisicità dell'opera, aggredendo lo spazio e applicando anche alla tridimensionalità le riflessioni di Fontana attorno allo statuto della tela e del supporto in genere. L'attenta indagine filologica condotta da Barbara Ferriani e Marina Pugliese, co-curatrici della rassegna al fianco di Vicente Todolí, rende ineccepibile l'allestimento delle opere, clamorosamente in linea con l'estetica contemporanea.

INFO

fino al 25 febbraio

Lucio Fontana. *Ambienti / Environments*

a cura di Marina Pugliese,
Barbara Ferriani, Vicente Todolí
PIRELLI HANGARBICOCCA
Via Chiese 2
02 66111573
hangarbicocca.org

IN ALTO: **Lucio Fontana**, *Fonti di energia*, soffitto al neon per "Italia 61", a Torino, 1961/2017, veduta dell'installazione in Pirelli HangarBicocca, Milano 2017. Courtesy Pirelli HangarBicocca, Milano
© Fondazione Lucio Fontana, photo Lorenzo Palmieri

DIETRO LE QUINTE

di Angela Madesani

L'ALLESTIMENTO

Parola a **Barbara Ferriani** che, insieme a Marina Pugliese, ha progettato, per la prima volta dalla scomparsa di Lucio Fontana la ricostruzione di alcuni tra gli *Ambienti spaziali* più rilevanti fra quelli ideati dall'artista.

Quale metodologia di lavoro avete utilizzato per la costruzione della mostra?

Partendo dalla letteratura relativa agli *Ambienti* di Lucio Fontana, ci siamo interrogati sulla possibilità di ricostruire gli *Ambienti* realizzati dall'artista con un approccio filologico in grado di restituirne il contesto originale e l'aspetto materiale. Sebbene l'opera di Fontana sia stata profondamente studiata, l'attenzione di pubblicisti e studiosi si era focalizzata principalmente sull'ideazione e la fruizione delle opere, mentre minore attenzione era stata prestata al loro aspetto materiale. L'esame puntuale delle fonti aveva evidenziato numerose lacune e le indicazioni su dimensioni, tecniche e materiali costitutivi non risultavano sempre attendibili. Si rendeva quindi necessario rileggere le fonti con un angolo visuale diverso e riesaminare i documenti conservati negli archivi storici per ritrovare indizi più specifici.

Parliamo quindi dello studio dei materiali, delle immagini, degli scritti di Fontana, che ha preceduto la preparazione della mostra.

Partendo dalla ricca corrispondenza intercorsa tra Fontana e gli organizzatori delle diverse esposizioni, sono stati vagliati i documenti contenuti negli archivi delle sedi espositive e degli architetti e/o artisti che avevano collaborato con l'artista (preventivi, bolle di consegna, fatture, lettere e appunti), le recensioni dell'epoca, l'intera documentazione fotografica e i filmati storici. Quando le planimetrie coeve erano assenti o incomplete, si è cercato di dedurle attraverso comparazioni tra le misurazioni attuali degli spazi espositivi e le restituzioni digitali tridimensionali eseguite anche con l'ausilio delle fotografie storiche. L'esame di ogni piccolo dettaglio e il confronto con tutti i dati ci hanno permesso di verificare non solo le dimensioni generali, ma anche i rapporti interni tra gli elementi e il loro posizionamento nello spazio.

Avete utilizzato e recuperato anche materiali originali?

L'individuazione dei materiali che costituivano gli *Ambienti* è stata fondamentale nella nostra ricerca: anche una leggera modifica può alterare notevolmente i rapporti interni e la percezione dell'insieme. Nel caso dell'*Ambiente spaziale con neon*, realizzato nel '67 allo Stedelijk Museum di Amsterdam, non eravamo certi del colore del rivestimento. Alcune fotografie storiche lo indicavano come rosso, altre come rosa. Grazie alla Fondazione Fontana è stato possibile ritrovare un frammento del tessuto originale, di colore rosa ciclamino, donato da Fontana all'artista Jef Verheyen, che lo aveva aiutato durante l'allestimento.

In che modo avete collaborato con Nanda Vigo?

La collaborazione con Nanda Vigo è stata di fondamentale importanza per poter ricostruire i due ambienti realizzati per la Triennale di Milano nel 1964. L'artista ha scelto i materiali interni dell'ambiente rosso e fornito i vetri Quadrionda, ormai irrimediabili sul mercato, mentre per l'ambiente nero, di cui si hanno foto storiche che ne documentano solo una parte, si è offerta di terminare l'andamento dei fori retroilluminati dalla luce al neon verde.



Tommaso Tosco In-Between

a cura di Elena Inchingolo

27 ottobre – 23 dicembre, 2017

Hangar Sbit-In, Via Asti 1
Santena - Torino

martedì – sabato
h. 10 – 12.30 / 16 – 19

Abbonati ad Artribune Magazine



- ☐ **ABBONAMENTO PER ITALIA ED EUROPA**
6 numeri + eventuali numeri speciali \ posta prioritaria: 39€ / anno
- ☐ **ABBONAMENTO PER RESTO DEL MONDO**
6 numeri + eventuali numeri speciali \ posta prioritaria: 59€ / anno

NOME* COGNOME*

AZIENDA

INDIRIZZO*

CITTÀ* PROVINCIA* CAP*

NAZIONE

EMAIL

P. IVA / COD. FISCALE*

*campi obbligatori

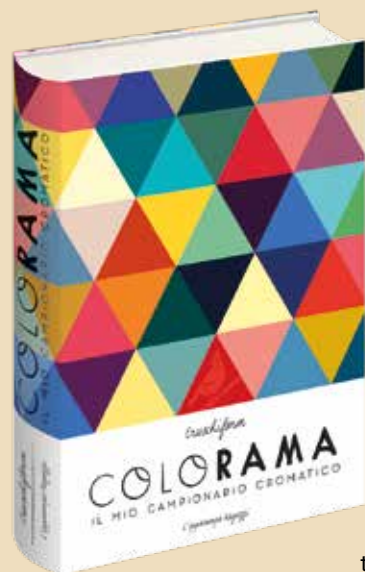
Consento l'uso dei miei dati come previsto dall'art.13 del D.lgs. 196/03. La informiamo che i dati personali raccolti nel presente modulo di registrazione saranno utilizzati allo scopo di inviare le informazioni che Le interessano. Il conferimento dei suoi dati personali contrassegnati da un asterisco è pertanto necessario per l'invio del materiale informativo da Lei richiesto. - La compilazione dei campi del modulo non sono contrassegnati dall'asterisco sono facoltativi e potranno essere trattati, previo Suo consenso, per definire il suo profilo commerciale e per finalità di marketing e promozionali proprie del sito stesso. - I Suoi dati non saranno comunque oggetto di comunicazione né di diffusione a terzi e saranno trattati con l'ausilio di supporti informatici e/o cartacei idonei a garantire sicurezza e riservatezza. - Titolare del trattamento è Artribune Srl. Lei potrà in qualsiasi momento esercitare tutti i diritti previsti dall'art. 7 del D.lgs 196/03.

DATA FIRMA



www.artribune.com/magazine

L'abbonamento verrà attivato dopo che avrai inviato per fax al 06 87459043 questo modulo e fotocopia del bonifico effettuato sul C/C IT07D0306903293100000006457 intestato a ARTRIBUNE SRL Via Ottavio Gasparri 13/17 - ROMA, nella causale ricordati di inserire - nome e cognome abbonamento Artribune Magazine.



Fra scienza, poesia, arti visive, filosofia e industria, la questione cromatica è da secoli foriera di accesi dibattiti. Come quello che vide **Goethe** indossare i panni del polemista e, nel secondo volume della *Teoria dei colori* (1810), contestare l'*Ottica* (1704) di **Newton**. I colori nascono dalla luce, come sostiene quest'ultimo, oppure è l'opposto? Ma soprattutto: è la solita, noiosa diatriba fra scienza e umanismo? Sì e no: il testo di Goethe è – o vuol essere – di carattere scientifico. Intanto il problema permane: stiamo dalla parte dell'oggetto o da quella del soggetto? Il mondo è lì e noi ci limitiamo a percepirlo, oppure siamo noi a renderlo tale con la nostra esperienza?

Discutendo di massimi sistemi, la diatriba cromatica si riduce a mero pretesto. Un

po' come per l'attentato di Sarajevo: la Prima Guerra Mondiale sarebbe scoppiata anche senza le pistolettate di Gavrilo Princip contro arciduca e consorte. Però c'è pretesto e pretesto, e quello coloristico è un gran bel pretesto, come dimostrano le *Osservazioni sui colori* (1950-51) di **Wittgenstein**: qui le cromie sono un banco di prova per saggiare e testare teorie e ipotesi – innanzitutto le proprie. Curiosità: alcune di queste *Osservazioni* sono state scritte a Cambridge, nel medesimo ateneo frequentato da Newton.

Nel 1962, fine dei giochi: dal New Jersey arriva il signor Pantone, che in realtà è il nome di un'azienda. La scienza si applica all'industria, *et voilà*, ognuno dei 1.144 colori ha la sua sigla. In un attimo diventa lo standard nel mondo dell'industria, della chimica, del design. Partita chiusa? Niente affatto. A parte le polemiche scientifiche che accompagnano questa tassonomia, il lato soggettivo è vivo e vegeto. E trova una voce poetica in un libro delizioso edito da Gallimard e subito tradotto da L'ippocampo: *Colorama* di **Cruschiform**, studio creativo francese fondato da **Marie-Laure Cruschi**. Sono 133... pantoni, d'accordo, ma non "descritti" da algebriche sequenze alfanumeriche, bensì da nomi che vanno dal *Bianco neve* al *Chiaro di Luna*. Ognuno ha a propria disposizione due pagine: da un lato, un'illustrazione e un breve testo; dall'altro, il colore in tutta la sua solitaria maestà. Chicca finale: l'*Indice tematico* che rimescola le cromie, classificandole in categorie come "Dolci delizie" e "Vestiti tradizionali".

Marco Enrico Giacomelli

Cruschiform – *Colorama. Il mio campionario cromatico*
L'ippocampo, Milano 2017
Pagg. 280, € 19,90
ippocampoedizioni.it



Pablo Picasso, *Les déjeuner sur l'herbe étude-baigneuse*, Collezione Sforzi, photo Giorgio Majno, 2017 © FAI-Fondo Ambiente Italiano

Un nuovo nucleo di opere varca le soglie di Villa Necchi Campiglio, a Milano. Promossa dal FAI, l'iniziativa accende i riflettori sulla Collezione Guido Sforzi (1935-1975) che, a partire dal 15 novembre, entra a far parte della raccolta permanente della villa milanese. In seguito alla donazione effettuata da Clara Lavagetti Sforzi, moglie del collezionista scomparso prematuramente, e

dalle figlie Bianca e Maria Chiara, la raccolta innesca un dialogo con la Collezione Claudia Gian Ferrari, custodita nella Villa fin dal 2008, offrendo per la prima volta al pubblico l'opportunità di ammirare le ventuno opere su carta che rivelano l'interesse di Guido Sforzi verso le arti figurative.

La "Stanza del Principe", che un tempo ospitò il principe Enrico D'Assia durante i suoi soggiorni meneghini, fa da sfondo al corpus di lavori: una suggestiva *Testa di donna* di **Piero Marussig**, sette disegni di **Pablo Picasso** legati al tema *Les Déjeuners sur l'herbe*, il grande carboncino di **Mario Sironi**, tre ritratti di **Henri Matisse**, un'opera grafica di **Lucio Fontana** e otto disegni di **Amedeo Modigliani**. Gli ambienti destinati ad accogliere la collezione – esito delle scelte architettoniche e decorative adottate all'inizio del Novecento da **Piero Portaluppi** – vengono incontro alle esigenze conservative della raccolta grazie a un efficace progetto illuminotecnico e di ripristino messo a punto con il sostegno di Natixis e il contributo di Regione Lombardia.

Il risultato è un affascinante colpo d'occhio sull'attività collezionistica di Guido Sforzi, vicino al mondo delle arti visive e profondo conoscitore del panorama galleristico milanese del secolo scorso. Amico del poeta e critico d'arte Raffaele Carrieri e nipote del collezionista Lando Sforzi, Guido seppe riunire una preziosa selezione di opere, cui è finalmente concessa la meritata visibilità.

Arianna Testino

Milano // dal 15 novembre
VILLA NECCHI CAMPIGLIO
Via Mozart 14
02 76340121
villanecchicampiglio.it

IL MUSEO NASCOSTO

LONGIANO (FC) FONDAZIONE TITO BALESTRA

Piazza Malatestiana 1
0547 665850
fondazionetitobalestra.org



VEDUTA DI UNA DELLE SALE DELLA FONDAZIONE TITO BALESTRA

Chissà se **Tito Balestra** immaginava che un domani, dopo la sua morte, le tantissime opere d'arte raccolte durante la sua lunga militanza – da compagno di strada degli artisti – sarebbero finite nel castello della sua città natale, Longiano. Probabilmente ci contava e i suoi amici – **Vanni Scheiwiller**, Mino Maccari, **Amelio Roccamonte** e altri – ci speravano anch'essi, difatti convinsero la moglie a non disperdere questo patrimonio di olii, incisioni e, soprattutto, passioni. Oltre 2mila ne sono state catalogate. In quell'angolo di Emilia Romagna Balestra era nato nel 1923, ma dal 1946 viveva a Roma, dove interagiva con una temperie culturale fervida, osservata da comprimario e da poeta. Desiderava quindi che la sua collezione – tra cui 1.800 opere di **Mino Maccari** – non venisse smembrata, perciò, per merito della famiglia e grazie al supporto delle istituzioni, degli studiosi e degli amici a lui vicini, è nata la Fondazione a lui dedicata. Balestra muore nel 1976, nel 1982 il suo amico Peppino Appella cura la prima mostra della raccolta; nel 1991, in occasione dell'inaugurazione del Castello Malatestiano, è presentata una selezione

di quattrocento opere, all'interno di un progetto espositivo curato dal direttore dell'istituzione, Flaminio Balestra. La collezione rivela predilezioni e relazioni, sguardi sul suo tempo e vere e proprie passioni personali. Quella per Maccari è evidente, come emerge anche dalle pagine del catalogo generale della collezione – curato da Appella ed edito da Allemandi –, in cui viene ricostruita la genesi di questa raccolta e ogni singolo foglio e ogni singola tela vengono analizzati con precisione filologica. Negli anni poi, grazie a donazioni amicali, sono arrivate le opere di numerosi artisti, tra cui **Assadour**, **Enrico Baj**, **Pericle Fazzini**, **Antonio Roccamonte**, **Leonardo Sinigalli** e **Guido Strazza**. Mentre una biblioteca e un archivio della corrispondenza e dei manoscritti completa la visione di questo luogo che merita di essere scoperto – e frequentato, viste anche le mostre lì organizzate – perché rivela una storia che, tra le tante storie dell'arte italiana del Novecento, merita d'essere conosciuta.

Lorenzo Madaro

RIEHEN. PAUL KLEE L'ASTR(ATT)O

La maniera più classica per scrivere un testo critico su **Paul Klee** consiste in un'apertura scacchistica che accosta l'aforisma "l'arte non deve rappresentare il visibile, ma rendere visibile l'invisibile" all'*Angelus Novus* (1920) citato da **Walter Benjamin** nella nona, e centrale, *Tesi di filosofia della storia*. E il gioco è fatto.

Un sentiero diverso passa invece per la cultura francofona. Chiamando innanzitutto in causa il concetto di *figurale* proposto da **Lyotard** in *Discours, Figure* - quel luogo in cui la figurazione si avvinghia al desiderio, in un abbraccio che conduce alla "trasgressione dell'oggetto, trasgressione della forma, trasgressione dello spazio". Un luogo, se così si può dire, che è sulla soglia tra figura e astrazione. Una soglia fremente, inquieta - e non potrebbe essere altrimenti, visto che la presunta tranquillità della vista, del riconoscimento di ciò che vediamo, è innervosita dalla tensione vitale di segni e colori. Qui siamo immediatamente

fino al 21 gennaio
Paul Klee.
La dimensione astratta

a cura di Anna Szech
Catalogo Hatje Cantz
FONDATION BEYELER
Baselstrasse 77 - Riehen
+41 (0)61 6459721
fondationbeyeler.ch



Paul Klee, Park bei Lu., 1938, olio e pittura a colla su carta di giornale su juta, 100 x 70 cm, Zentrum Paul Klee, Berna

dentro una *logica della sensazione*, e non a caso **Deleuze**, nel testo omonimo, chiama anch'egli in causa Klee.

DISPONIBILITÀ AL VISUALE

Questo disorientamento conduce, come prima conseguenza, a una vertigine che disorienta. La prima reazione - ma accade

soprattutto con astrazioni radicali alla **Malevič** - è puntare i piedi, radicarsi a terra, voltare la schiena e tornare alla sicurezza del visivo. Oppure dare una chance all'evocazione *ritmica* che emerge da tele e acquerelli, da linee e colori. È forse un caso che un compositore straordinario come **Pierre Boulez** abbia

dedicato pagine intense (*Un paese fertile*) a un solo pittore, per l'appunto Klee? Qui non si tratta di cedere a misticheggianti ipotesi di terzi occhi e visioni extrasensoriali, e nemmeno a concettose teorie compositive e fenomenologiche: la musica, quanto di più *popolare* esiste nel mondo umano, è *pura astrazione*. Ciò che Klee richiede all'osservatore è la disponibilità non al visivo, ma a quel che **Georges Didi-Huberman** chiama *visuale*: è lì - veramente lì - ma non si vede - non riusciamo a vederlo.

GUARDARE E NON VEDERE

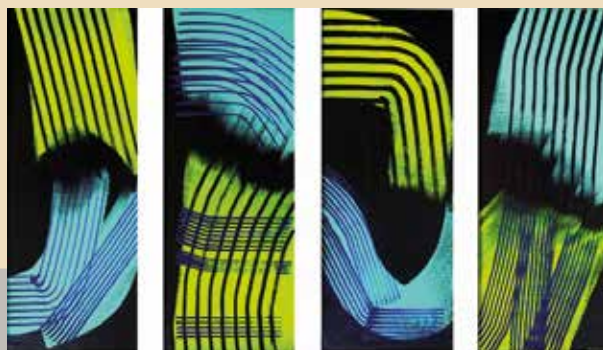
Con questa disponibilità si può percorrere la retrospettiva allestita a Riehen, guardando e non vedendo le 109 opere di questo "artista degenerato" (tale lo reputarono i nazisti), in un viaggio cronologico che ci porta dal 1912 al 1940. Occasioni che poche istituzioni, oltre alla Fondation Beyeler, consentono di cogliere.

MARCO ENRICO GIACOMELLI

PERUGIA. IL TEMPO DELLA BELLEZZA

La città di Perugia è cornice preziosa al tormento di **Hans Hartung**, che scelse la forma del politico come affermazione della sacralità interiore della sua pittura, dove la linea di colore lascia spazio al frammento, sempre mantenendo una forte tensione emotiva.

Lasciata la Germania a seguito dell'elezione di Hitler al cancellierato, dopo un breve soggiorno alle Baleari si rifugiò nel 1934 a Parigi dove, quasi senza un soldo, ordinava da bere in un caffè, chiedendo anche carta e inchiostro; chiusi gli occhi, tracciava casuali strisce nere, seguendo la linea immaginaria dei suoi cupi pensieri. Un esercizio che per un po' placava la sua angoscia, la quale però, puntualmente, si ripresentava. Nella sua vita, ha dovuto affrontare la malattia della moglie (la pittrice norvegese Anna-Eva Bergman, sposata nel '29), il successivo divorzio, il ritiro del passaporto da parte dell'ambasciata tedesca, una prima esperienza nella Legione Straniera fra il 1939 e il 1940, la fuga in Spagna dopo l'invasione nazista e la prigionia a Miranda del Ebro, il ritorno nella Legione Straniera nel 1943 e la perdita



fino al 7 gennaio
Hans Hartung. Politici

a cura di Marco Pierini
Catalogo Magonza editore
GALLERIA NAZIONALE DELL'UMBRIA
Corso Pietro Vannucci 19 - Perugia
075 58668415

Hans Hartung, T1973-E44 T1973-E45 T1973-E46 T1973-E47, 1973, acrilico su tela, 130 x 230 cm, Collezione Fondazione Hartung-Bergman

di una gamba in combattimento. Infine, un ictus lo colpì nel 1986. Sofferenza fisica e morale, che ha trovato specchio espressivo nell'arte.

UNA PITTURA VISCERALE

Collera, rivolta, entusiasmo, passione. Sgorgano dalle tele di Hartung come sangue da una ferita, se ne avverte il ruggito nella cuppezza dei colori, nella forza dei loro contrasti, nella striscia di tempera acrilica lanciata sulla

superficie come un grido contro un'amante lontana. La vita sembra sfuggirgli di mano, o almeno ridergli in faccia in maniera beffarda, per questo resta celebre la sua affermazione: "L'art me paraît être un moyen de vaincre la mort". Fu il suo ultimo messaggio prima di spirare, anziano e malato, nel tepore invernale della Costa Azzurra.

I politici, che sono divenuti la sua cifra, dialogano con quelli di **Duccio di Buoninsegna**,

Gentile da Fabriano, Beato Angelico (nella collezione della Galleria), condividendo la spiritualità, sacra in un caso, laica nell'altro, ma comunque profonda. Vivo, Hartung, nonostante tutto; una vita affidata al colore, che diviene strumento di lotta, sparato sulla tela come un proiettile.

L'ACTION PAINTING

Sul finire degli Anni Ottanta, nell'ultimissima fase della carriera, Hartung sperimenta una propria versione della corrente americana ideata da **Jackson Pollock**: nascono reminiscenze di elementi naturali o paesaggistici, dalle onde del mare agli assolati paesaggi siciliani. Queste tele contengono la grandezza barocca di una storia e di una natura che tanto affascinarono Hartung quando, negli Anni Venti, visitò la Sicilia, ammirando l'Etna e i templi della Magna Grecia, e trovando forse anche un momento di pace.

NICCOLÒ LUCARELLI



ALESSANDRO COLONNETTA

Studio e atelier presso SPAZIOFIGO - C.so Vittorio Emanuele II n. 108, Torino

www.alessandrocolonnetta.it

FB. @alessandrocolonnettapittore

IG. @alcolo84



Mao Supreme, 2017

FELIPE CARDEÑA

"La rivoluzione non è un pranzo di gala"

Mao Zedong



WWW.FELIPECARDENA.COM



#ASHTAG

la trasmissione più performativa
sull'arte contemporanea
in onda ogni lunedì alle 21.00 su

 Ch. 868 di sky

 hashtagproduzioni@gmail.com
 www.youtube.com/c/HashtagProduzioni