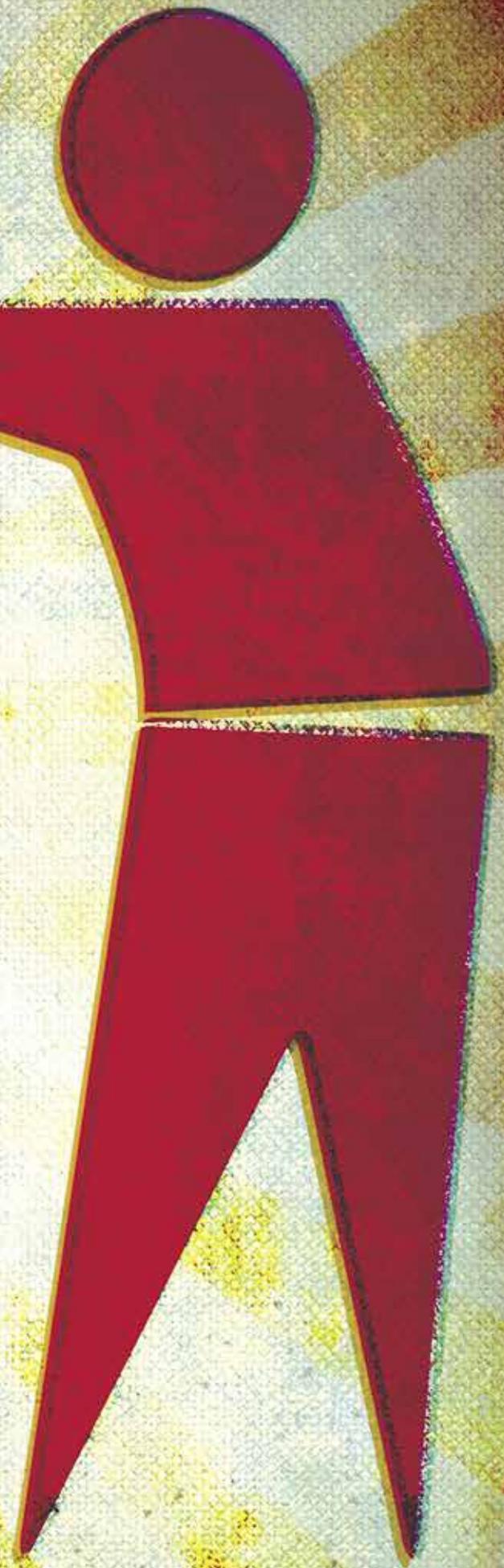
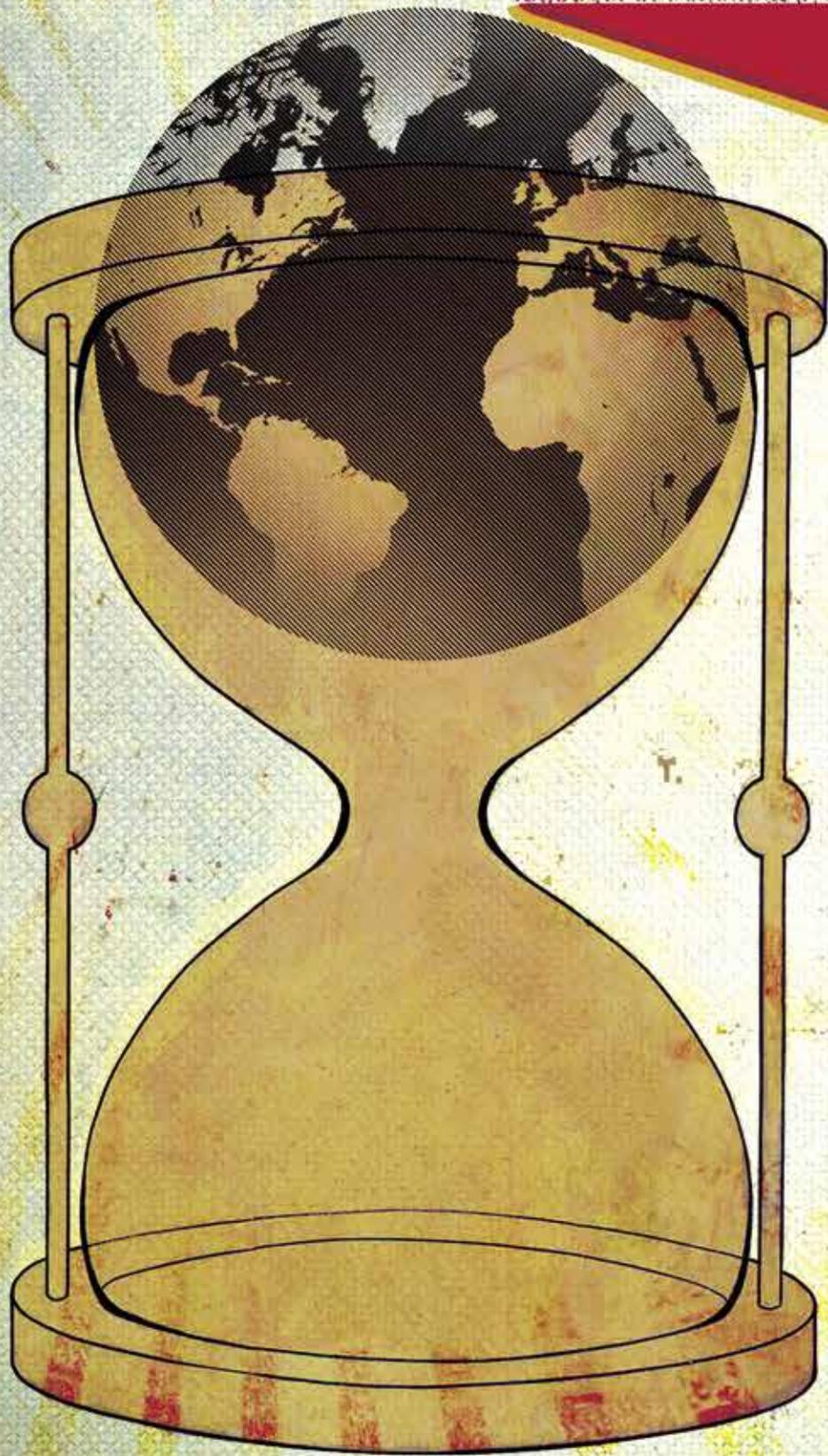


GRANDI MOSTRE



100 ANNI CON MIMMO ROTELLA

Nel centenario della nascita di Mimmo Rotella, la Galleria Nazionale di Roma ospita la più vasta retrospettiva mai dedicata alla sua carriera.



di Marco Enrico Giacomelli e Arianna Testino

Oltre 160 opere e un allestimento ispirato alla logica del manifesto inseguita da **Mimmo Rotella** nel corso della propria vita artistica. La mostra capitolina riavvolge il nastro di una storia creativa densa di sperimentazioni che hanno fatto scuola. Ne abbiamo parlato con **Antonella Soldaini**, curatrice della rassegna insieme a Germano Celant e direttrice del Mimmo Rotella Institute.

Gli allestimenti giocano un ruolo cardine nell'economia, anche concettuale, della mostra. In riferimento al display, Celant ha parlato di una "interpretazione urbana", alludendo agli spazi del Salone Centrale della Galleria Nazionale e al concetto di piazza. Quali sono le origini e gli obiettivi di tale scelta?

Tutto nasce dal fatto che il linguaggio di Rotella si basa principalmente su un unico soggetto: il manifesto. Partendo da questa semplice constatazione è emersa, da parte di Celant, l'idea di "tappezzare" la sala centrale della Galleria Nazionale come fosse una

piazza con sei grandi cartelloni dal formato in media di 3 metri per 10 metri circa.

Il risultato è un allestimento che permette di osservare l'exkursus artistico di Rotella come una carrellata in *slow motion*. La successione cronologica degli insiemi-manifesto – così sono stati chiamati gli insiemi dei lavori che compongono le sei pareti della grande sala – permette di meglio comprendere le diverse fasi che Rotella ha attraversato durante la sua lunga carriera.

Come è organizzato il display?

Nel centro del Salone Centrale della Galleria Nazionale sono state installate una serie di bacheche organizzate in ordine cronologico, utilizzando materiali eterogenei come manoscritti (spesso inediti), cataloghi e pubblicazioni. Il tutto è presentato in modo da creare rimandi alle opere che si trovano negli insiemi-manifesto. Dalle fotografie che ritraggono Rotella nello studio romano nel 1948 alle immagini che lo colgono mentre strappa i manifesti dai muri della Capitale, gli stessi che si ritrovano nei *décollages* e nei *retro d'affiches*

IN ALTO: **Mimmo Rotella**, *Da uomo a uomo*, 1967, artypo su tela, 100 x 141 cm. Collezione privata, photo Alessandro Zambianchi, Simply.it srl, Milano © 2018 Mimmo Rotella by SIAE

A DESTRA: L'artista durante la realizzazione di *Mitologia 3*, Roma 1962 © 2018 Mimmo Rotella by SIAE

esposti; dagli scatti in cui è immortalato con Robert Indiana e Roy Lichtenstein nel 1968 a New York e con Enrico Castellani nel 1975 a Milano alle sue performance vocali.

La mostra fa seguito a una serie di pubblicazioni su Rotella realizzate dal Mimmo Rotella Institute. Per quanto riguarda in particolare il catalogo ragionato a cura di Celant, quali sono i criteri specifici che sono stati adottati e quanto è durata la sua gestazione?

La compilazione del catalogo ragionato è cominciata nel 2012 ed è finita nel 2016. Vista la produzione abbondante di Rotella, è stato deciso che le pubblicazioni sarebbero state più di una e avrebbero compreso tutto il suo ope-

rato analizzato in ordine cronologico, a esclusione delle tecniche legate al processo del disegno. I criteri adottati da Celant si basano su un puntiglioso e meticoloso lavoro di ricerca scientifica, portato avanti insieme a Veronica Locatelli, dove entrano in gioco diversi fattori. Partendo da un'indagine a tappeto su tutto il materiale esistente nell'archivio dell'artista e creando un database avanzato per la catalogazione di questo materiale e per la schedatura delle opere, siamo passati a incrociare questi dati con le informazioni raccolte all'esterno, a partire dalle persone che sono state a lui più vicine. Una ricerca che spesso ha assunto i contorni di un'indagine poliziesca.

A cosa si riferisce?

Nel caso di Rotella, dove si riscontrano casi frequenti di falsi, la nostra attività si è fatta particolarmente complessa e avvincente, tanto che, oltre a basarci sulle nostre sole forze e sui dati oggettivi, ci siamo avvalsi della consulenza di periti cartari per l'analisi dei materiali che costituiscono le opere di Rotella e di grafologi che hanno permesso lo studio delle modalità con cui Rotella ha firmato e siglato le sue opere nel corso della carriera.

Quale impatto crede abbia avuto Rotella sullo sviluppo dell'estetica contemporanea a partire dal *décollage*?

Con il *décollage* l'artista trova il modo per dire addio alla pittura senza tuttavia entrare nella diatriba del momento che vedeva contrapposti astrattisti contro figurativi. Il *décollage* rappresenta un momento di svolta in quanto apre le porte, con il suo essere costituito da oggetti, come i manifesti, prelevati dalla vita reale, a nuove possibilità linguistiche, intercettando l'esigenza dell'artista di entrare direttamente in contatto con il cuore della società contemporanea. Il carattere decostruito dei *décollages* si riallaccia da una parte alle scomposizioni futuriste e dall'altra alle ricerche musicali del jazz, che l'artista amava molto e di cui aveva capito il valore poetico e la forza innovativa. Il suo gusto per la dissoluzione di un centro, per la creazione di una composizione che può essere osservata e interpretata in più modi anticipano di molti anni la sensibilità postmoderna. Un trend di cui l'artista è stato di sicuro un anticipatore e motivo per cui ancora oggi le sue opere mantengono un forte legame con l'attualità.

Negli ambienti francofoni, la tecnica del *décollage* è strettamente legata al nome di Jacques Villeglé. Quali erano i rapporti di Rotella con i Nouveaux Réalistes?

Il tramite fra Villeglé, Raymond Hains e gli altri artisti del Nouveau Réalisme con Rotella è stato Pierre Restany. Ovviamente esiste una lunga diatriba su chi sia stato il primo a realizzare un *décollage* e se da una parte la critica italiana tende ad assegnare il primato a Rotella, gli studiosi francesi sono portati a vedere in Villeglé l'artista che per primo ha effettuato questo genere di lavori. Se si guarda però solo alle informazioni che a oggi sono a nostra disposizione, salta agli occhi una discrepanza di date. Se la prima mostra di Rotella, dove sono presenti i *décollages*, risale al

1955, quella di Villeglé, così come indicato anche nel catalogo ragionato sull'artista, si tiene da Colette Allendy a Parigi nel 1957. Ma è un argomento complesso che necessita ancora di uno studio più approfondito e di un'analisi dei documenti, soprattutto quelli che sono in Francia. Credo comunque che questa problematica, per i diretti interessati, non fosse una questione di vita o di morte. I loro rapporti, da quanto si può capire, furono in realtà, soprattutto all'inizio, piuttosto amichevoli.

INFO

fino al 10 febbraio 2019

MIMMO ROTELLA MANIFESTO

a cura di Germano Celant con Antonella Soldaini

Catalogo Silvana Editoriale
GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA
Viale delle Belle Arti 131 - Roma
06 32298221
lagallerianazionale.com



100 anni dalla nascita

più di 160 opere

6 insiemi-manifesto del formato medio di

3x10

PAROLA AD AGHNESSA ROTELLA

La Fondazione Mimmo Rotella è nata nel 2000 per volere di suo padre. A distanza di diciotto anni, come si è sviluppata l'attività della Fondazione da lei presieduta?

In questi anni, come voleva mio padre, la Fondazione ha continuato a occuparsi della ricerca, della gestione dell'archivio e della Casa della Memoria, la casa-museo aperta nel 2005 a Catanzaro nell'abitazione di famiglia. Si è occupata inoltre di promuovere il suo lavoro in Italia e nel resto del mondo con diverse esposizioni in musei e gallerie importanti.

Nel 2012 ha dato vita, insieme a sua madre Inna, al Mimmo Rotella Institute. Quali sono gli obiettivi di questo organismo?

Per promuovere, valorizzare e tutelare l'attività e l'opera di mio padre e per riuscire a comporre un catalogo ragionato che racchiudesse e presentasse a un vasto pubblico la produzione di una carriera così lunga e varia, abbiamo pensato di avvalerci a livello scientifico di un team di professionisti. Perciò con mia madre abbiamo costituito un'associazione culturale che potesse prendersi carico di una parte importante di questi oneri, in parallelo ma non sovrapponendosi alla Fondazione, con una costante attività di supporto. Ci siamo rivolte a Germano Celant affinché intraprendesse, in qualità di consulente, dopo la sua prima grande monografia su Rotella del 2007, la compilazione del catalogo ragionato delle opere di Mimmo, mentre a dirigere il Mimmo Rotella Institute è stata chiamata Antonella Soldaini che ha lavorato in passato, come ricercatore, in importanti archivi di altri artisti italiani contemporanei.

Come si struttura il dialogo con la Fondazione?

Il Mimmo Rotella Institute, affiancando la Fondazione in questo compito, si occupa della strategia espositiva, nonché dell'impostazione culturale di mostre monografiche e di eventi attinenti all'opera di Rotella. Un'ulteriore mansione del MRI è infine il controllo in relazione al diritto di immagine sulle opere e sulla qualità della comunicazione, su libri, riviste, articoli, documentari e altri media.

La mostra alla Galleria Nazionale di Roma si inserisce fra gli eventi ideati per festeggiare il centenario della nascita di Mimmo Rotella. Crede che il lavoro di suo padre sia ancora un punto di riferimento per le nuove generazioni di artisti?

Le opere di mio padre testimoniano di un animo artistico sempre attento, sempre in evoluzione e in rapporto con le generazioni più giovani. Gli sviluppi che si susseguono nelle sale della Galleria Nazionale, la spettacolarità, la provocazione di alcune scelte spesso in anticipo sui tempi credo possano essere ancora oggi un esempio stimolante per chi si avvicina a questo mondo. Per esempio ultimamente l'artista americano Mark Bradford, parlando del suo lavoro, ha fatto un esplicito riferimento a Rotella. Anche le opere di Klara Lidén e di Mario García Torres richiamano in qualche modo la tecnica del *décollage* inventata da mio padre.

CANOVA E L'AMERICA

L'unica opera commissionata ad Antonio Canova dagli Stati Uniti è al centro della mostra in arrivo al museo di Possagno. Fra storia e presente.

di Arianna Testino

George Washington, Thomas Jefferson e **Antonio Canova**. È questa la triangolazione alla base della rassegna già allestita alla Frick Collection di New York e presto ospite della Gypsotheca e Museo Antonio Canova di Possagno. Ne descrivono i dettagli i curatori, **Mario Guderzo**, direttore del museo veneto, e **Xavier F. Salomon**, chief curator della Frick Collection.

Sono trascorsi duecento anni dalla realizzazione del modello per il monumento a George Washington da parte di Antonio Canova. La storia di questa impresa è al centro della mostra a Possagno. Ripercorriamo brevemente le vicende legate alla commissione?

XAVIER F. SALOMON Questa scultura è l'unica opera commissionata ad Antonio Canova dagli Stati Uniti. Ordinata nel 1816, scolpita tra il 1817 e il 1820 e consegnata nel 1821, la statua era destinata alla State House di Raleigh, in North Carolina. Purtroppo sopravvisse solo dieci anni. Nel 1831 venne distrutta da un incendio.

MARIO GUDERZO Fu Thomas Jefferson a scegliere Canova e a sostenere che Washington dovesse essere rappresentato come un soldato romano. Infatti Canova lo raffigurò seduto, intento a scrivere la *Costituzione* e, per farlo, si ispirò alla scultura di Claudio Augusto, ritrovata a Ercolano durante gli scavi e oggi conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Il modello, fortunatamente custodito dal Museo di Possagno, servì a Canova per la produzione del marmo, poi inviato negli Stati Uniti.

Che tipo di rapporto si instaurò tra Jefferson e Canova?

X. S. Jefferson e Canova non si conobbero mai. Jefferson non aveva mai visto un'opera di Canova. L'ex presidente conosceva lo scultore italiano solo per fama. È quindi particolarmente interessante che Jefferson abbia proposto ai suoi connazionali uno scultore che non aveva mai conosciuto e di cui non aveva mai visto un'opera. Questo testimonia la notorietà di Canova all'epoca.

M. G. Jefferson sapeva benissimo chi era Canova e sapeva anche quanto avesse fatto per mettere in luce un protagonista della storia come Napoleone, nonostante i loro contrasti. Jefferson era consapevole che avrebbe agito allo stesso modo con Washington, restituendone la grandezza.

Il monumento canoviano è andato perduto. Come avete strutturato la mostra "in absentia" del pezzo forte?

X. S. Siamo riusciti a evocare il "fantasma"

della scultura perduta con la presentazione di tutti i materiali lavorativi di Canova, dai disegni ai bozzetti al modello originale a grandezza naturale.

M. G. Tendo a valorizzare quanto presente nell'istituzione che dirigo - il più grande museo di opere canoviane al mondo - concentrandomi via via su opere diverse. Stavolta lo sguardo è rivolto a George Washington, ma in generale questa strategia invoglia il pubblico a tornare al museo e ad approfondire la conoscenza dei singoli lavori.

La rassegna è già stata ospite della Frick Collection a New York. Come si è sviluppata questa collaborazione? Avrà un seguito?

X. S. La collaborazione tra New York e Possagno è nata grazie al lavoro del presidente (Franca Coin) e del direttore (Mario Guderzo) del Museo di Possagno. Sono stati loro ad allacciare un rapporto con la Frick Collection che si è dimostrato molto proficuo. Senz'altro ci saranno occasioni future di collaborazione tra Possagno e l'America. Antonio Canova è stato il primo grande scultore internazionale. È quindi giusto che quello di Possagno sia un museo con forti legami oltre confine.

M. G. È stata un'esperienza importante anche dal punto di vista culturale e strategico, perché abbiamo messo in atto delle operazioni di movimentazione delle opere che divideremo alla fiera dei registrar di Londra a metà novembre.

Quali riscontri avete ricevuto dal pubblico americano?

X. S. La mostra ha riscontrato un enorme successo a New York. È stato un momento di riscoperta per il pubblico americano.

La Gypsotheca di Possagno è stata oggetto di un recente restauro. Quali sono gli esiti?

M. G. Siamo intervenuti, per ragioni di sicurezza e antisismiche, sul tetto del museo, soprattutto nel punto colpito per errore da una granata di un aereo francese durante la Prima Guerra Mondiale. Per farlo abbiamo dovuto togliere i bassorilievi collocati nella parte alta del museo e adesso stiamo collaborando con alcune associazioni per poterli restaurare e ricollocare al loro posto, piano piano.

INFO

dall'11 novembre al 28 aprile 2019

CANOVA'S GEORGE WASHINGTON

a cura di Mario Guderzo e Xavier F. Salomon

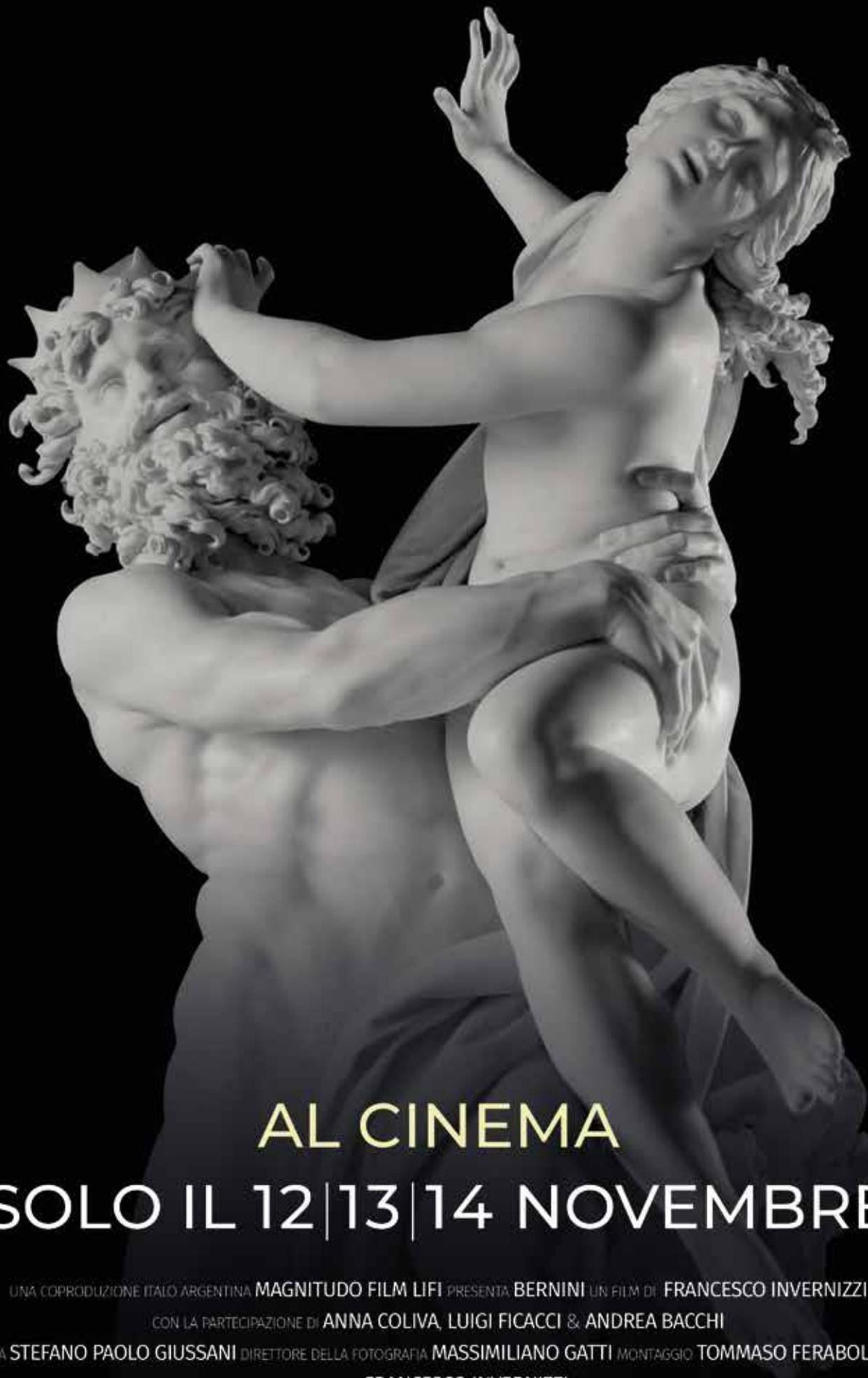
Catalogo Silvana Editoriale
GYPSOTHECA E MUSEO ANTONIO CANOVA

Via Canova 74 - Possagno
0423 544323
museocanova.it



GALLERIA ♦ BORGHESE

BERNINI



AL CINEMA
SOLO IL 12|13|14 NOVEMBRE

UNA COPRODUZIONE ITALO ARGENTINA MAGNITUDO FILM LIFI PRESENTA BERNINI UN FILM DI FRANCESCO INVERNIZZI

CON LA PARTECIPAZIONE DI ANNA COLIVA, LUIGI FICACCI & ANDREA BACCHI

SCRITTO DA STEFANO PAOLO GIUSSANI DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA MASSIMILIANO GATTI MONTAGGIO TOMMASO FERABOLI (A.M.C.)

REGIA DI FRANCESCO INVERNIZZI

INFO E BIGLIETTI SU MAGNITUDOFILM.COM

TIZIANO CHIAMA RICHTER

A Mantova, una mostra mette a confronto le “Annunciazioni” del maestro veneto con i potentissimi dipinti astratti del pittore tedesco.



di Stefano Castelli

Gerhard Richter (Dresda, 1932) non ha mai nascosto la sua passione per **Tiziano** (Pieve di Cadore, 1488 - Venezia, 1576), realizzando anche peculiari “remake” dei suoi dipinti. A Palazzo Te, le *Annunciazioni* del maestro cinquecentesco incontrano le opere astratte del pittore tedesco. Come si costruisce un dialogo in apparenza così arduo? Ne abbiamo parlato con **Stefano Baia Curioni**, direttore della Fondazione Palazzo Te, **Helmut Friedel**, curatore della mostra con Marsel Grosso e Giovanni Iovane, e **Piero Lissoni**, autore dell'allestimento.

Come si è sviluppato il progetto? Da chi è nata l'idea?

STEFANO BAI A CURIONI Sono partito dall'*Annunciazione* di Tiziano di Capodimonte. Giovanni Agosti mi ha segnalato il lavoro di Richter sul tema dell'Annunciazione, poi ho convocato un seminario con i miei allievi a Stromboli. Il tema mi affascinava e così abbiamo iniziato a coinvolgere Marsel Grosso, Vittorio Romani, poi altri curatori. Inizialmente l'idea era più filologica, ovvero accostare le opere di Tiziano alle *Annunciazioni* di Richter che sono custodite a Basilea. A questo punto l'abbiamo contattato. Basilea ci ha detto prima di sì, ma poi ha negato il prestito... Così Richter ha detto “*me ne occupo io*”, ma poi ha avuto dolorosi problemi familiari e pensavamo rinunciassero. Invece ha costruito un percorso, dando vita sostanzialmente a una grande opera, usando suoi quadri, inserendo immagini fotografiche delle sue “annunciazioni familiari”.

A SINISTRA: **Tiziano Vecellio**, *Annunciazione (part.)*, 1539 ca., olio su tela, 166 x 266 cm, Venezia, Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco

A DESTRA: **Gerhard Richter**, *Abstraktes Bild*, 2016, olio su alluminio, 27 x 35,5 cm, collezione privata © Gerhard Richter 2018

HELMUT FRIEDEL Tiziano ha dipinto cinque volte il tema dell'Annunciazione. Nel 1972 Richter, a Venezia per la Biennale, ha visto quella di San Rocco ed è rimasto affascinato, iniziando a lavorare sul tema. Per questa mostra ha realizzato un vero e proprio intervento utilizzando alcuni suoi dipinti recenti per dialogare con Tiziano. Le opere, tra l'altro, non saranno messe in vendita, ma andranno nella fondazione dell'artista.

In mostra la presenza di alcuni lavori di Richter è affidata alla riproduzione fotografica. È una scelta voluta? Oppure la sua opera ha particolari problemi di conservazione e trasporto?

H. F. Sì, certo, l'opera di Richter ha già problemi di questo tipo come l'arte antica. Ma il punto non è questo. Nel suo studio, Richter tiene vicino alla scrivania una riproduzione fotografica del ritratto della figlia Betty. “*Preferisco la foto al dipinto*”, mi ha detto. In linea con l'idea di arte concettuale: la vecchia idea di originale non sussiste, si passa alla riproduzione della riproduzione della riproduzione. Ma le riproduzioni in mostra sono preparate con grande cura e attenzione dall'artista, che del resto usa questa formula anche in altre occasioni.

Come ci si approccia all'allestimento di una mostra che dà vita a un confronto così importante e particolare?

PIERO LISSONI Nei primi giorni ho provato un terrore assoluto. Ma poi ho guardato la cosa da un'angolazione diversa. La mostra è stata costruita parlando direttamente con Richter via Skype. Lui si immagina quasi come un pittore rinascimentale: è venuta fuori l'idea di rendere Tiziano contemporaneo e Richter cinquecentesco. L'uso dei pannelli è una scelta precisa, ci voleva una superficie d'appoggio per i quadri. In caso contrario, sarebbero entrati in conflitto con l'edificio, per quanto straordinari. Poi ho introdotto il fondo bianco

per Richter e quello rosso per Tiziano (“*map-pando*” i suoi quadri si è trovato un “rosso comun denominatore”). Il terzo elemento è la luce. Richter viene sempre presentato con luce forte. Gli ho invece proposto di illuminarlo come fosse un autore del Cinquecento.

Ci vuole una cautela particolare nell'accostare un “pittore concettuale” come Richter all'arte antica? C'è il rischio di ridurre l'artista tedesco all'idea di “pittura pura”?

P. L. Richter stesso mi ha detto: “*Io uso tecniche contemporanee ma rimango un pittore*”. E alcune volte bisogna presentare un pittore con una metrica da pittore. Si è voluto mantenere una illuminazione piena di drammaticità. Tiziano ti spaventa coi suoi angeli, Richter con la forza del colore. Di solito usa toni più delicati, qui arriva con la potenza di una fucilata.

S. B. C. Qui Richter rivela una dimensione più trascendentale rispetto ad altri suoi lavori.

H. F. Certamente, Richter è soprattutto un pittore concettuale, ma è bello che qui lo si presenti accostandolo a Tiziano ed evidenziando così la sua grandezza, prescindendo dal valore economico delle sue tele.

INFO

fino al 6 gennaio 2019

TIZIANO/GERHARD RICHTER
Il cielo sulla terra

a cura di Helmut Friedel, Marsel Grosso e Giovanni Iovane

Catalogo Corraini Edizioni

PALAZZO TE

Viale Te 13 - Mantova

0376 369198

centropalazzote.it

promotori



in collaborazione con



BIENNALE #ARTEINSIEME

cultura e culture senza barriere

VIII edizione - 2019

La Biennale Arteinsieme intende valorizzare i linguaggi dell'arte come risorse per una società aperta alle molteplici diversità, promuovere l'operato dei giovani artisti e la conoscenza dei protagonisti dell'arte contemporanea.

CONCORSO ARTEINSIEME ARTI FIGURATIVE Testimonial RABARAMA

Rivolto agli studenti delle Accademie di Belle Arti, Istituti di Istruzione Artistica, Licei Artistici.

Finalizzato a produrre un'opera d'arte multisensoriale ispirata alla poetica dell'artista **Rabarama**.

I dieci migliori lavori saranno esposti nella mostra "**Rabarama e i giovani artisti**" al Museo Tattile Statale Omero nel periodo maggio-luglio 2019.

Iscrizioni entro il 21 dicembre 2018.
Info e bando su www.museoomero.it

Museo Tattile Statale Omero
Banchina Giovanni da Chio 28
ANCONA tel. 071.2811935
arteinsieme@museoomero.it
#biennalearteinsieme



OLTRE ARTE

L'EREDITÀ DEL FUTURO

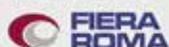
la Fiera dedicata all'Antiquariato, al Modernariato, al Collezionismo e al Vintage

Con OLTRELARTE, arriva a Roma un appuntamento unico, di forte appeal per gli appassionati del settore dell'antiquariato, del modernariato, del collezionismo e dei gioielli, orologi e preziosi. Tante proposte curiose e culturali che valorizzeranno il passato per proiettarlo nel futuro attraverso l'uso, il collezionamento, o semplicemente l'amore per oggetti che hanno fatto parte del nostro vissuto e che hanno dato valore alla nostra storia.

Fiera di Roma,
dal 23 Novembre al 2 Dicembre 2018

Per Informazioni
Segreteria Commerciale: Tel. +39 06 65074 230 / +39 329 2507554

IDEATA E ORGANIZZATA DA:



SEGRETERIA ORGANIZZATIVA

Fiera Roma Srl con Socio Unico - Via Portuense, 1645/1647 - 00148 Roma - Tel. +39 06 65074521 - info@oltrelarte.it
Società soggetta a direzione e coordinamento di Investimenti S.p.A.

www.oltrelarte.it

CHE PENA LA STORIA DELL'ARTE...

Vengo da una terra – la Maremma livornese – dove le battute di spirito sono più sacre delle preghiere. Qualche volta m'è occorso di pentirmi d'essermi frenato e d'averne soffocata una, per rispetto umano o per decenza. In cuor mio condivido – non poi tanto vergognandomene – l'idea di Quintiliano, per il quale è meglio perdere un amico che il tempo d'una battuta. E però non si potrà tacere che, per lo stesso Quintiliano, ci sono circostanze in cui l'intelligenza e il buon gusto esigono che si reprimano la voglia e il piacere di buttarla in coglionella con due o tre parole secche. Il riferimento è a una vicenda nota: al cospetto della richiesta d'un archeologo d'arginare il primato degli storici dell'arte alla guida dei musei statali e nelle Soprintendenze, il ministro dei beni culturali Bonisoli è ricorso giustappunto a una battuta per alleggerire un clima in procinto di surriscaldarsi. Ascoltando le sue parole in un video, n'ho avvertito chiaro l'intento caricaturale; sicché a tutta prima mi son parse perfino fuori luogo talune critiche pesanti.

Poi però, a mente fredda e cioè riconducendola alla stagione attuale, quella sua risposta è anche a me suonata non solo inopportuna, ma anche pernicioso, e comunque meritevole d'esser subito rintuzzata da chi reputi che l'insegnamento della storia dell'arte stia toccando livelli inammissibili in un Paese dove, peraltro, i governi ipocritamente strologano sul patrimonio d'arte, additandolo come la nostra vera ricchezza. Sono già tanti, troppi, quelli che – relegando per ignoranza la storia dell'arte nell'ambito del voluttuario – ne sviliscono e irridono l'insegnamento. Il cui attuale declino impone, appunto, di non lasciar passare indenne la frase d'un ministro dei beni culturali, il quale dice – per scherzo, s'intende – che abolirebbe la storia dell'arte e che il suo insegnamento era per lui, al liceo, una “pena”.

Anche per molti di noi, che poi storici dell'arte sono diventati, quell'insegnamento non è sempre stato appassionante; giacché al pari d'ogni altra materia, tutto o quasi è nelle mani di chi la insegna. Certo già ai tempi di Bonisoli liceale non giovava alla materia l'esser confinata nelle pieghe d'un orario tutto volto a privilegiare le discipline ritenute di

grado superiore. Se era così quando il ministro era al liceo, figuriamoci oggi, che le ore votate al suo insegnamento vieppiù diminuiscono (financo in quelle scuole il cui indirizzo dovrebbe viceversa indurre a incrementarle). Sono però convinto che una parte di responsabilità nel degrado della disciplina rimonti al metodo critico da noi imperante. In Italia la storia dell'arte s'insegna e si divulga come fosse storia di lingua e non anche storia di pensiero: il fulcro dei ragionamenti verte cioè sullo stile, sulle relazioni formali, sulle ascendenze e sulle dipendenze. Quasi mai o molto raramente ci si preoccupa di dar conto delle trame e dei contenuti che le opere figurano. Eppure è segnatamente lì che il pensiero dell'artefice agisce.

Per cominciare ci si dovrebbe allora chiedere quale sia quell'insegnante di letteratura che nell'esegesi d'un componimento poetico ne commenti davanti ai suoi allievi gli aspetti linguistici e trascuri o addirittura ometta i concetti che le parole illustrano. Ogni docente di lettere sa bene che sono proprio i pensieri sottesi a una poesia quelli che maggiormente toccano le corde del cuore dei suoi studenti. E un dipinto – mi capita spesso di dirlo – non è forse un componimento poetico che invece d'esprimersi in parola s'esprima in figura? Ecco, io credo che in ogni opera d'arte figurativa il riconoscimento e l'esaltazione del pensiero che la informa conferisca all'opera medesima una dignità ideologica, filosofica o teologica capace di redimerla dal luogo comune d'una bellezza astratta, su cui alla fine specula l'industria culturale più rozza. E m'azzardo a presagire che gli studenti liceali, attratti e fors'anche affascinati da trame avvincenti, proveranno meno fastidio di quanto abbia dovuto sopportare il giovane Bonisoli.

In Italia la storia dell'arte s'insegna come fosse storia di lingua e non anche storia di pensiero

Antonio Natali

MOSTRE KINDERGARTEN

Le grandi mostre, si sa, attirano un pubblico (più o meno) indifferenziato: studenti, famiglie, turisti ecc. I musei (o le aree espositive), tuttavia, non sono sempre “pronti” a soddisfare i bisogni taciti ed espliciti di un così vasto pubblico.

Prendiamo l'area didattica. Nella maggior parte dei casi si struttura come una serie di laboratori o visite guidate a partenza fissa (vale a dire con un orario stabilito di avvio). Perché non iniziare a prevedere proprio una sezione kindergarten per le “grandi mostre”? Una mostra in miniatura per bambini, una sorta di baby-room del museo in cui (a qualsiasi ora) i genitori possano lasciare i propri figli, consapevoli che lì verranno loro forniti giochi, spunti di riflessione ecc. Senza tabelle orarie.

Spesso servizi del genere sono previsti per il “museo” in generale, vale a dire la collezione permanente. Ma, così facendo, genitori e figli, usciti dal museo, avranno fatto due esperienze differenti. Prevedere invece una serie di servizi che facciano in modo che adulti e bambini facciano esperienza dello stesso contenuto (ma con le modalità più adeguate alle età) potrebbe favorire anche lo scambio di opinioni e la comunicazione post-visita.

Si badi bene: non un servizio “didattico”. Quelli esistono e molte risorse qualificate e altrettanto preparate se ne occupano. Qui si tratta di spazi allestiti per ragazzi, divisi o meno per classi di età, in cui i genitori possono “lasciare” i propri bambini, sapendo che potranno godersi con serenità la propria visita e, nel frattempo, avere la certezza che i propri figli non solo si stanno divertendo, ma stanno trovando

una dimensione “museale” adatta alle loro esigenze. Senza vincoli di orari, partenze. Senza limiti di età.

Una mostra in miniatura per bambini, una sorta di baby-room del museo. Senza tabelle orarie

Questo tipo di servizio, sempre più diffuso soprattutto nei centri commerciali internazionali, è di per sé un'attrattiva per i genitori e spesso può costituire, “da solo”, un motivo di visita.

Ciò significa che fornire, in pieno centro città, un servizio di questo tipo potrebbe garantire

un maggiore afflusso sia da parte di visitatori che “vorrebbero” fare esperienza di visita (ma che non ritengono opportuno sottoporre al figlio/a un percorso che potrebbe essere stancante), sia di coloro che, invece, vorrebbero soltanto “godersi” dei momenti di tranquillità.

Non che ciò sia giusto: poter fare esperienza con i propri figli di una mostra e stimolare tutta la famiglia alla visita è una delle esperienze più belle e più sane che un genitore possa fare con i propri figli. Ma, se c'è domanda, tanto vale fornire un servizio che sia in grado di rispondere a tale esigenza. O no?

Stefano Monti

GRATUITÀ "TAYLOR-MADE"

Tra i temi "caldi" dell'estate da poco conclusa il dibattito sulle aperture domenicali gratuite nei musei statali ha ottenuto la massima attenzione non solo dei diretti interessati ma anche di molti soggetti coinvolti a vario titolo nella gestione dei beni culturali e pure di privati cittadini che sull'argomento hanno voluto dire la loro.

Il tema di per sé potrebbe sembrare oggi poco attuale vista la determinazione con cui il ministro Bonisoli è prontamente passato dalla teoria alla pratica, abolendo quanto la direttiva precedente imponeva (in questo interpretando anche il pensiero e le esigenze dei direttori statali sentiti per un confronto) e ristabilendo così il principio dell'autonomia decisionale dei singoli musei, chiamati dunque a predisporre piani "personalizzati" di aperture gratuite.

Ma è giusto riflettere su quanto successo perché ci sembra un vero e proprio passo avanti rispetto al principio di omologazione da cui era nato il progetto delle domeniche gratuite della passata legislatura. Non c'è dubbio, infatti, che l'aver compreso quanto una disposizione generale in questa specifica materia poco si adatti alla peculiarità tipologica e geografica dei molti musei italiani collocati alle più diverse latitudini del Paese, significa aver rimesso al centro - riconoscendola come valore fondante - la diversità identitaria dei musei e dunque significa riconoscerli come istituzioni non solo capaci di autonomia organizzativa ma anche capaci di leggere il contesto in cui operano, di interpretarlo e di favorire la massima partecipazione del pubblico con gratuità "utili", mirate e orientate alla migliore fidelizzazione. Non è cosa da poco se da questo primo passo ne discenderanno altri rivolti alla restituzione di ulteriori autonomie decisionali, tali da far funzionare con la massima economicità di tempo e denaro questi nostri meravigliosi musei, ostaggio fino a pochi anni fa di una burocrazia lenta e inesorabile, oggi forse meno attanagliante, ma certo ancora molto presente e impositiva.

A questo proposito è curioso osservare che la legge Franceschini, che ha promosso l'autonomia dei musei statali, non abbia dotato queste istituzioni di tutti gli strumenti necessari a far sì che il cambiamento fosse davvero radicale come era nelle premesse legislative. Per esempio la difformità di entrate tra musei di rilevanza internazionale e quelli di più marcata vocazione locale, così come le risorse umane in numero ancora troppo esiguo per avviare tutti i processi del cambiamento, non c'è dubbio rallentino gli effetti positivi della legge. Forse proprio per questo la politica degli ingressi gratuiti, che è stata un vanto per numero di visitatori entrati nei musei, mostrava anche tutta la sua debolezza, non corrispondendo affatto alle diverse esigenze dei diversi istituti, ciascuno dei quali votato a forme di fidelizzazione personalizzata, le sole capaci di rendere davvero efficace e soprattutto duratura la relazione con il proprio pubblico.

Insomma non basta aprire le porte per fare cultura. Il museo è tutt'oggi una delle esperienze immersive nella bellezza e nella creatività tra le più straordinarie che si possano fare, ed è anche uno dei luoghi più carichi di significati simbolici e di valori umanistici che la nostra società ancora possiede, difende e conserva, cartina tornasole della civiltà alla quale apparteniamo. Ecco perché è importante che il pubblico scelga di vivere questa esperienza e abbia la piena consapevolezza che il percorso attraverso la conoscenza del museo non è né facile né scontato, ma richiede voglia e capacità non solo di guardare ma anche di ascoltare. Certo ammirare la bellezza è di per sé un esporsi alla cultura, ma i musei hanno l'obbligo di tentare di far sì che questo incontro non sia un'infatuazione passeggera ma diventi un vero e proprio fidanzamento. Ecco perché è necessario che sia il Museo a promuoversi e a organizzare in piena autonomia le proprie gratuità e, auspicabilmente, a guidare con interventi "su misura" l'approccio del proprio pubblico alle collezioni, mettendo a disposizione nelle giornate prescelte un numero maggiore di strumenti didattici, incentivando mediazioni culturali strutturate in progetti costantemente monitorati, secondo un programma che sia davvero capace di trasformare una semplice gratuità in un'opportunità di crescita culturale.

*Non basta aprire le porte
per fare cultura*

Gabriella Belli

DAL PATRIMONIO IGNORATO AL PATRIMONIO VISSUTO

Gli italiani sono probabilmente, tra gli europei, quelli la cui percezione della realtà più si distanzia dai dati oggettivi. E questo perché agiscono due forze opposte: da un lato c'è la mai doma propensione al lamento, che, d'accordo, ha prodotto più di un capolavoro (presente l'*Arianna* di Monteverdi?), ma di solito si limita a tradursi in una sterile visione pessimistica; dall'altro opera un'autorappresentazione edulcorata che si basa su assunti non veritieri, o che magari erano veri un tempo (anche soltanto qualche decennio fa) e che continuano a essere ripetuti, in condizioni ormai mutate. La nostra sanità è tra le migliori al mondo, e così la nostra scuola: poi, per conoscenza diretta o perché dai giornali si vengono a sapere storie orribili, ci si rende conto che la situazione non è così rosea (vuoi per i tagli, vuoi per motivazioni più complesse). È lo stesso processo auto-assolutorio che dipinge la nostra storia come una sequela di episodi luminosi, da cui sono rimosse le pagine oscure, o imbarazzanti agli occhi di qualcuno (come la saga della nostra emigrazione).

Nell'ambito del patrimonio culturale, questa tendenza si traduce in un'immagine dell'Italia come paradiso della cultura (che puntualmente le statistiche sulla lettura e sul - brutta espressione - "consumo culturale" provvedono a smentire); e si sublima nel ben noto e assurdo mantra per cui l'Italia racchiuderebbe il 50/60 e su su fino al 90% dei beni artistici del pianeta.

L'orgoglio è un sentimento positivo, a patto che non comporti la svalutazione dell'altro (quante volte abbiamo sentito dire, o magari ci è scappato detto, che "in Francia / Inghilterra / negli Stati Uniti con due stupidaggini mettono su un museo, e te lo fanno pagare caro ecc.?"?); ed è positivo, quando non è vuota retorica, ma è sostanziato di contenuti e conoscenza. Lo scollamento tra cittadini e patrimonio è, invece, sotto gli occhi di tutti: in barba alla proverbiale capillarità del tessuto storico-artistico italiano, si è adottato un modello che prevede la salvezza e la promozione di pochi luoghi-feticcio (grandi musei, singole città d'arte, siti archeologici), mentre tutto il resto può sprofondare nell'indifferenza.

Occorre dunque (ri)avvicinare il pubblico al patrimonio (ma senza trovate bislacche: vedi alla voce "yoga e fitness nei musei"). In questo ambito conta soprattutto una conoscenza empirica: il cittadino deve *fisicamente* entrare in contatto con il bene storico, a cominciare dal suo paese o dalla sua città, apprezzandone l'unicità e senza essere ossessionato dalla caccia al "capolavoro". Ancor più che dai musei, che anzi dovrebbero essere il punto di approdo finale del processo, la riscoperta dovrebbe partire da tutti quegli spazi che sono spariti dal nostro orizzonte percettivo, perché inaccessibili: rovine, fortificazioni, chiese sconstate, palazzi e ville abbandonati, edifici storici sedi di enti e di uffici. Sì, va bene, ma *concretamente* quali utilizzi prospettare per questi santuari di una "nuova alleanza" tra il cittadino e la sua storia? Qui viene il bello, nel duplice significato dell'espressione. Nel senso che questo è un compito molto difficile, ma anche esaltante. Non si può più ragionare in termini di pura contemplazione, come se fossimo fermi a due secoli fa; bisogna pensare a usi più sfaccettati, che mettano d'accordo le ragioni della tutela (non intesa però come imbalsamazione) e le esigenze della società attuale. Individuare, attraverso processi partecipati e il coinvolgimento di associazioni e giovani, utilizzi che permettano di riscoprire i vecchi significati e di aggiungerne di nuovi. Che consentano di *vivere* quotidianamente il patrimonio. Si può storcere il naso quanto si vuole, ma, come si è visto in altri campi, far finta che i problemi non esistano non serve a nulla. È meglio che a guidare il cambiamento sia chi se ne intende e ha gli strumenti per farlo, prima che ci pensino altri, meno culturalmente preparati.

*Il cittadino deve
fisicamente entrare in
contatto con il bene
storico*

Fabrizio Federici

LUIGI GHIRRI A MADRID

Per la prima volta Luigi Ghirri è protagonista di una grande retrospettiva all'estero. Al Museo Reina Sofia sono esposti oltre duecento scatti che raccontano l'Italia degli Anni Settanta.



di Federica Lonati

Faccio fotografie a colori perché il mondo reale non è in bianco e nero e perché per qualcosa saranno stati pur inventati il negativo e la carta fotografica a colori (...)

Affido lo sviluppo e la stampa delle mie foto a laboratori convenzionali, perché non mi è mai interessata la produzione di feticci per collezionisti, né tantomeno gli interventi di maquillage sull'immagine".

Nei primi Anni Settanta **Luigi Ghirri** (Scandiano, 1943 - Roncocesi, 1992) aveva già le idee chiare sulla ricerca fotografica: la sua tecnica era solo apparentemente amatoriale, il suo stile unico, concettuale, destinato con il tempo a diventare riconoscibile e apprezzato a livello internazionale. Fin dagli esordi, Ghirri creò un vasto corpus di immagini a colori senza precedenti in Europa, ben diverso rispetto alla fotografia d'autore dell'epoca, in bianco e nero.

Nel 1979 il fotografo emiliano presentò a Parma la prima retrospettiva, in collaborazione con l'università cittadina. Le immagini esposte al Palazzo della Pilotta erano suddivise in quattordici serie e per ciascuna l'autore scris-

se sul catalogo un breve testo. Si tratta di una profonda riflessione sul senso della fotografia come forma d'arte, che Ghirri considerava "un linguaggio senza alcun codice; ossia, più che una riduzione, un'espansione della comunicazione (...). Qualsiasi scelta estetica o formale è implicita già nel proprio gesto di fotografare". Nelle quattordici serie erano contenute già le linee della sua ricerca espressiva, destinate a evolversi negli Anni Ottanta.

GLI SCATTI DI MADRID

Malgrado il valore e la forza innovatrice della sua estetica, Ghirri purtroppo non è fra gli artisti italiani più noti all'estero. Per presentare la sua opera, il Museo Reina Sofia ha scelto un preciso taglio storico, limitandosi agli Anni Settanta, con un allestimento simile a quello di Parma del 1979. La mostra intitolata *La mappa e il territorio* - curata da James Lingwood, in collaborazione con l'Università di Parma - presenta circa 250 stampe vintage, di piccolo o medio formato, raggruppate nelle stesse quattordici serie tematiche del '79, cronologicamente e semanticamente aperte. A Madrid la sequenza degli scatti di Ghirri

IN ALTO: **Luigi Ghirri**, *Salzburg*, 1977, fotografia a colori, 15,4 x 23,3 cm, collezione privata, courtesy Matthew Marks Gallery © Eredi di Luigi Ghirri

A DESTRA: **Gianni Leone**, *Luigi e Paola Ghirri*, 1986 © Gianni Leone

appare in tutta la sua raffinata bellezza, come testimonianza di un'Italia minore, nascosta in una provincia forse perduta, ma i cui paesaggi semivuoti, gli oggetti comuni, gli stralci di quotidianità sono colti sempre con uno sguardo acuto e profondo.

ITALIA AILATI

Originario della provincia di Reggio Emilia, Ghirri si dedica alla fotografia solo a partire dal 1970, dopo aver lavorato a Modena come geometra e topografo. Autodidatta, percorre campagne e città, spiagge e colline della sua regione alla ricerca di scorci suggestivi dove piazzare il cavalletto. All'estero fotografa anche le mete delle sue vacanze. In generale, preferisce gli esterni e non ama ritrarre soggetti umani (perlopiù di spalle, oppure intenti a fotografare altri soggetti, in un curioso gioco di metalinguaggio); senza alterare i segni naturali del paesaggio, nelle inquadrature coglie spesso singolari geometrie prospettiche. Già nelle stampe d'esordio emerge la sua *Italia Ailati* (palindromo che dà il titolo a una delle serie), lontana dal vedutismo da cartolina, ma radicata nella cultura provinciale degli Anni Settanta, fra tradizione e modernità. Un paesaggio testimone dei cambiamenti sociali ed economici del Paese.

MAPPE, PAESAGGI DI CARTONE E VEDUTE IN SCALA

La mostra di Madrid è un viaggio affascinante nel mondo fotografico di Ghirri, con la sua filosofia delle cose minime. Ci sono i divertenti *Paesaggi di Cartone*, sorta di spontanei fotomontaggi, dove la natura si accoppia involontariamente con la finzione della pubblicità, e i dettagli poetici delle case borghesi di *Colazione sull'erba*; le mappe geografiche dell'*Atlante*, fotografate alla lente di ingrandimento, e il *Paese dei balocchi*, che riflette il suo gusto per il kitsch e per il popolare, nonché l'Italia in miniatura vista con le ironiche prospettive tra i monumenti riprodotti *In scala* nel parco d'attrazioni di Rimini. Non mancano, infine, *Km 0,250*, il libro fotografico dell'intero muro perimetrale di una pista di corse vicino a Modena; qualche esempio di *Still Life*, i rari scatti in interni, in casa tra libri, quadretti amatoriali e oggetti di *brocantage*, e *Kodachrome*, il libro autoprodotta nel 1978 e considerato la summa della ricerca fotografica di Luigi Ghirri.

INFO

fino al 7 gennaio 2019

LUIGI GHIRRI. LA MAPPA E IL TERRITORIO

a cura di James Lingwood
MUSEO NAZIONALE REINA SOFÍA
Calle Santa Isabel 52 - Madrid
(+34) 91 774 1000
museoreinasofia.es

MANUEL BORJA-VILLEL, DIRETTORE DEL MUSEO REINA SOFÍA

Come è nata l'idea di una grande retrospettiva dedicata a Luigi Ghirri a Madrid?

Siamo stati i primi a voler portare l'opera di Ghirri fuori dall'Italia: la mostra, che ha debuttato in primavera a Essen, in Germania, è prodotta interamente dal Reina Sofia e sarà ospite nel 2019 al Jeu de Paume a Parigi. Ghirri è un magnifico fotografo, purtroppo poco noto al grande pubblico spagnolo, se non tra gli specialisti del settore. È un artista per artisti, raffinato e innovatore. Chi conosce il suo lavoro conosce anche i suoi testi sulla fotografia, ancora oggi illuminanti.

Perché avete scelto di "limitare" la mostra alla pur vasta produzione degli Anni Settanta?

Ghirri è un catalizzatore di tendenze, che ritrae in maniera originale i cambiamenti sociali ed economici dell'Italia: quando nasce l'Arte Povera, Eco dibatte i dilemmi sulla cultura di massa in *Apocalittici e integrati* e Dorflès riflette sul valore artistico del kitsch, Ghirri con le sue inquadrature, prive di drammi e di emozioni, riflette sulla vita comune della classe media. È proprio nei primi Anni Settanta, quando si dedica alla fotografia in maniera esclusiva ed elabora la sua

estetica basata sul ruolo del linguaggio fotografico per la costruzione di un'identità moderna.

Cosa rappresenta Ghirri nel panorama della fotografia del XX secolo?

Rispetto allo stile di Cartier-Bresson, alla fotografia d'autore, in cui l'immagine in bianco e nero è spesso sintesi di un racconto, testimonianza di un evento, gli scatti a colori di Luigi Ghirri, realizzati con una tecnica solo apparentemente amatoriale, sono in realtà una alternativa e un'innovazione. Il suo stile è concettuale, non documentaristico.

Il Reina Sofia ha attualmente in collezione qualche opera di Ghirri?

No, purtroppo a Madrid non abbiamo fotografie di Ghirri in collezione permanente. La retrospettiva, però, si lega idealmente alla recente donazione al museo della famiglia Autric-Tamayo: oltre 650 immagini, scattate dai tredici fotografi del Gruppo Afal (dal nome della rivista specializzata) che ritrassero la Spagna tra gli Anni Cinquanta e Settanta, parte delle quali sono esposte ora al quarto piano.

INTERVISTA ALLA FIGLIA ADELE GHIRRI



Luigi Ghirri scomparire prematuramente nel 1992, a meno di cinquant'anni, e lascia alla seconda moglie Paola Borgonzoni - madre della piccola Adele - un vasto corpus fotografico realizzato in oltre vent'anni di attività. L'Archivio Luigi Ghirri ha sede a Roncocesi, frazione di Reggio Emilia, nella casa che il fotografo acquistò pochi anni prima di morire, forse proprio pensando al luogo ideale dove lavorare e conservare le proprie opere. È una tipica casa di campagna emiliana, dall'architettura squadrata con finestre verdi, un tempo circondata dai campi. Eredi di Ghirri sono oggi le figlie **Ilaria** e **Adele**, frutto dei due diversi matrimoni del fotografo. Adele, la più giovane, dal 2011 ha raccolto il testimone dalla madre Paola e oggi vive e lavora stabilmente nella casa di Roncocesi.

"Fino al 2011 mia madre si è impegnata nella valorizzazione e divulgazione dell'opera di Ghirri. Dopo la sua scomparsa, ho voluto portare avanti questo lavoro: un onore e una grande responsabilità. Da sempre la mia passione è l'arte contemporanea: dopo la laurea in filosofia, ho preso un master alla Goldsmiths University di Londra, prima di dedicarmi a tempo pieno all'archivio".

Che tipo di attività svolge oggi l'Archivio Luigi Ghirri?

È una struttura privata, gestita a livello familiare. Qui è custodito un fondo con numerose stampe vintage, i libri fotografici, i documenti e l'ampia biblioteca di mio padre. A partire dagli Anni Novanta, invece, tutti i negativi e il materiale su pellicola sono in deposito alla Fototeca della Biblioteca Panizzi, a Reggio Emilia. L'Archivio è il punto di riferimento per studenti, curatori e fotografi, e vi si accede solo con appuntamento. Speriamo in futuro di poter creare una struttura più aperta. La nostra idea è renderlo un luogo vivo, produttivo per incontri e dialoghi.

Che ricordi ha di suo padre?

Sono nata nel '90 e purtroppo non ho ricordi vivi di lui: gestire il lascito di un genitore di cui non si ha memoria è complesso. Lavorando all'archivio, però, dialogo idealmente con lui ogni giorno attraverso le sue immagini. Mia sorella Ilaria, invece, che aveva ventuno anni quando nostro padre morì, ha vissuto da vicino molte fasi del suo lavoro e ha viaggiato spesso con lui. La sua memoria storica e personale per me è un punto di riferimento.

Qual è secondo lei l'importanza della mostra di Madrid?

La mostra del Reina Sofia è una preziosa occasione per far conoscere Ghirri al pubblico dei musei. Sono pienamente d'accordo anche con la scelta critica di James Lingwood, che ha voluto limitare le opere esposte alla decade dei Settanta. È la fase più sperimentale, intrigante, anche se la più complessa della sua ricerca fotografica, che contiene già in nuce le basi di tutta l'opera successiva, condotta negli Anni Ottanta.

DESTINAZIONE PIEMONTE

Si va in Piemonte. Non solo per Artissima, ma anche per le numerose opportunità fuori porta che la regione offre.

di Santa Nastro

RISTORANTE LA CREDENZA
Via Cavour 22 – San Maurizio Canavese
011 9278014
ristorantelacredenza.it

fino al 24 febbraio 2019
ELLIOTT ERWITT PERSONAE
a cura di Biba Giacchetti
LA VENARIA REALE
Piazza della Repubblica 4 – Venaria Reale
011 4992333
lavenaria.it

fino al 7 gennaio 2019
SOUNDFRAMES
Museo Nazionale del Cinema
Via Montebello 20 – Torino
museocinema.it

BOSTON ART HOTEL
Via Massena 70 – Torino
011 0361400
hotelbostontorino.it

MUSEO DI ANTROPOLOGIA CRIMINALE CESARE LOMBROSO
Via Pietro Giuria 15 – Torino
011 6708195
museolombroso.unito.it

I MACCHIAIOLI. ARTE ITALIANA VERSO LA MODERNITÀ
a cura di Cristina Acidini e Virginia Bertone
GAM
Via Magenta 31 – Torino
011 4429518
gamtorino.it

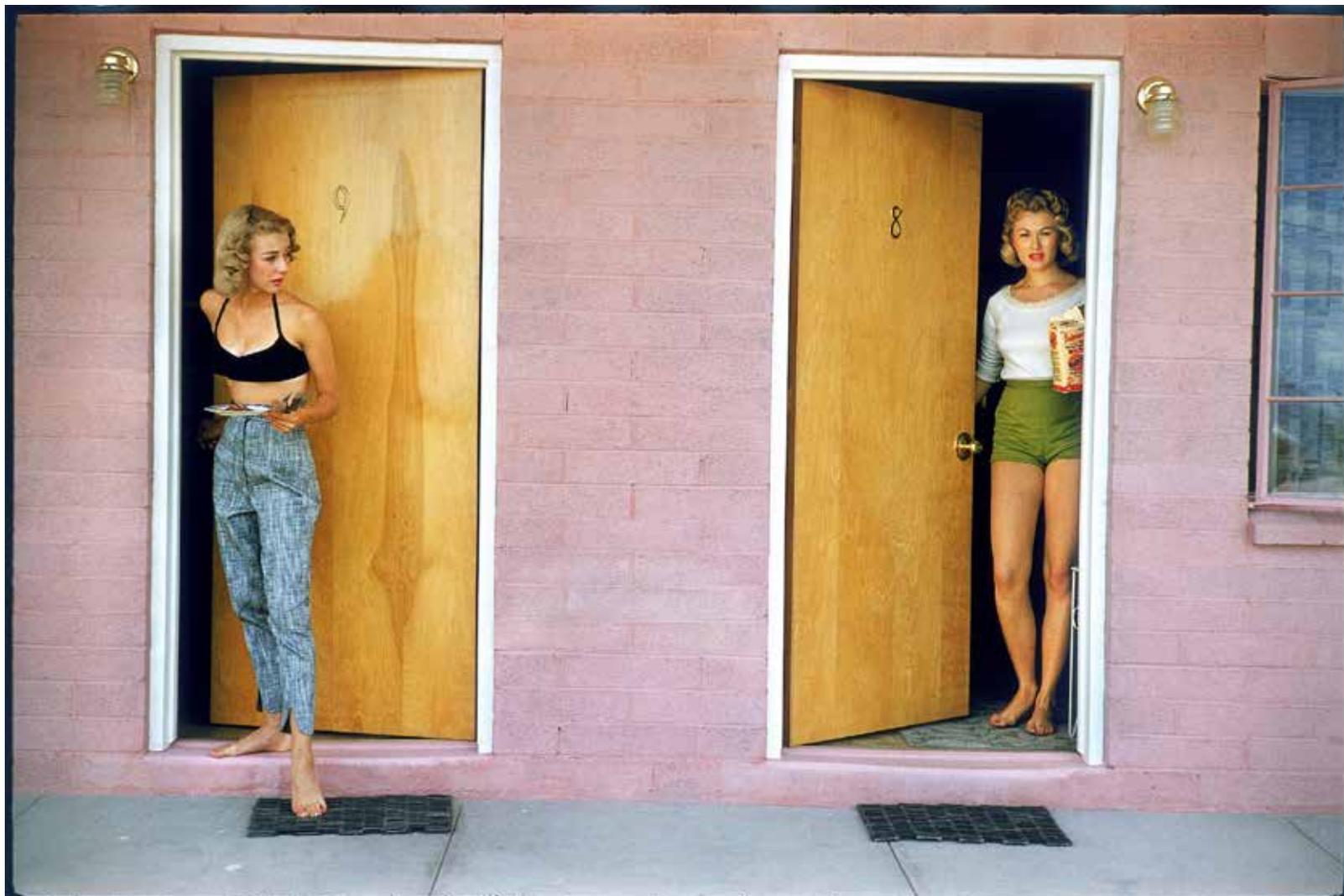
VENARIA REALE
TORINO
SAN MAURIZIO CANAVESE

LE MOSTRE



Si parte con una mostra che racconta gli inizi della pittura macchiaiola, percorrendo solamente un decennio, ma scovando i capolavori di quello che fu il periodo più felice per artisti come **Giovanni Fattori** o **Telemaco Signorini**, tra gli alfiери di quel periodo che unisce gli Anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento. A offrire questa occasione è la GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, in un progetto a cura di Cristina Acidini e Virginia Bertone. Intitolata *I macchiaioli. Arte italiana verso la modernità*, la mostra si pone inoltre da raccordo fra i territori interessati dal "movimento": Lombardia, Piemonte e Liguria, con un itinerario che si snoda attraverso ottanta opere.

Di tutt'altra specie è la rassegna che la Venaria Reale dedica, nella Sala dei Paggi, a **Elliott Erwitt**. Il fotografo delle celebrities viene raccontato, in occasione del suo 90esimo compleanno, in questa importante retrospettiva, già messa in scena a Lecce, attraverso centosettanta scatti. Di lui scrive la curatrice Biba Giacchetti nel testo di accompagnamento alla prima tappa della mostra, a Lecce: *"Ricordo quando decise solo in tempi recenti di mettere mano al suo archivio a colori. Le tecnologie erano talmente cambiate che il colore aveva assunto un ruolo sostanzialmente diverso rispetto al passato nel campo della fotografia d'autore e anche Erwitt aveva deciso che era il momento di rileggere questo capitolo della sua produzione. Come tutti i fotografi*



della sua generazione, ha prediletto il bianco e nero per una scelta di autonomia e controllo del risultato finale. Ancora oggi Erwitt stampa ogni singola immagine in bianco e nero nel suo studio. Del bianco e nero ha amato la sintesi, lo ha usato per i suoi progetti personali, il colore era destinato principalmente ai servizi su commissione. Ma la sua tesi è sempre stata *‘Se una fotografia è buona, è buona, che sia a colori o in bianco e nero!’*”.

IL MUSEO

 Troverete la scelta sicuramente curiosa, ma il museo che abbiamo deciso di segnalarvi per questo numero dei percorsi è dedicato all'Antropologia Criminale, nel nome di **Cesare Lombroso**, fondatore della disciplina. Inaugurato nel 2009, a cento anni dalla morte dello studioso, non offre solo un'interessante visita per gli appassionati di cronaca nera - tra disegni, foto, scritti -, ma anche, fino al 31 dicembre 2018, la possibilità di scoprire un sunto della collezione di *Art Brut* di proprietà del Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino. Le opere in mostra sono state realizzate all'inizio del secolo scorso dai pazienti dell'Ospedale di Collegno, affetti per lo più da malattie psichiatriche, e raccolte da uno studente di Lombroso, **Gio-**

vanni Marro. Di Marro, per chi è interessato all'argomento, sono ancora rintracciabili saggi e letture che raccontano il rapporto tra arte e persone affette da questo tipo di disturbi.

IL FESTIVAL

 Non è un vero e proprio festival quello che segnaliamo a Torino, anche se la caratteristica diffusa e il grande numero di attività che fanno sì che il progetto assuma una componente, se non di rassegna, almeno di festa. Nella città del cinema e delle sonorità sperimentali una grande manifestazione spiega il rapporto tra musica e immagine in movimento attraverso un fitto calendario di eventi. *“Per raggiungere grandi risultati due cose sono necessarie: un piano e la condizione di non avere abbastanza tempo”*, sosteneva Leonard Bernstein. Al compositore è dedicato il progetto *Soundframes*, che si sviluppa attraverso passeggiate sonore, serate evento, esibizioni live, happening, performance, sparse tra Cinema Massimo e Mole Antonelliana e una mostra multimediale al Museo Nazionale del Cinema, dal cinema muto al videoclip. Per scoprire tutto il programma, che vanta anche una attenzione particolare ai non vedenti, basta visitare il sito web del museo.

MANGIARE E DORMIRE

  Per non allontanarsi dalla città e rimanere in “zona” vi consigliamo il Boston Art Hotel, poco distante dalla GAM, a metà tra Crocetta e San Salvario. Fra le caratteristiche di questa struttura, che conta ottantasette camere, si segnalano le “camere d'arte”: il top del top è offerto da quella picassiana, ma ci sono anche stanze dedicate a **Yves Klein, Giulio Paolini, Antonio Trotta, Nicola Bolla**, per citarne alcuni. Gita fuori porta a San Maurizio Canavese per mangiare a La Credenza di **Igor Macchia**, non solo per il menu, ma anche per l'ambiente che vi accoglierà, con giardino orientale e orto con piante aromatiche.

JOHN SINGER SARGENT IN SVEZIA

Dopo anni di restauri, il Nationalmuseum di Stoccolma riapre i battenti. E accoglie la prima retrospettiva scandinava su John Singer Sargent.



5 → raddoppiata la ricettività e triplicate le opere in mostra

↓

5000 opere esposte

↓

6 secoli di storia

di Niccolò Lucarelli

Uomo e artista cosmopolita, **John Singer Sargent** (Firenze, 1856 – Londra, 1925) nacque in seno all'alta borghesia e sin dall'infanzia dimostrò interesse e talento per il disegno e la pittura. Al seguito della famiglia, che incoraggiò le sue inclinazioni, nel 1874 si trasferì a Parigi, allievo contemporaneamente di **Carolus-Duran** e dell'École des Beaux-Arts.

Il suo linguaggio visivo è improntato al "cosmopolitismo", vicino all'Impressionismo di **Manet** e alla mondanità di **Boldini**, passando per il Seicento spagnolo e fiammingo. Ne risulta un naturalismo colto e vivace, sensuale e moderno, non distante dalla posizione di **Anders Zorn**, pittore svedese di cui fu molto amico e con la pittura del quale la mostra suggerisce il confronto. Fu definito mago della tavolozza e "il Paganini del ritratto", in virtù della tecnica brillante e della sensibilità artistica nel catturare gli aspetti della personalità dei suoi soggetti.

Pittore mondano, ebbe modo di osservare e documentare il nuovo ruolo che la donna stava assumendo nella società, riuscendo a conciliare la femminilità con l'autorevolezza della posizione sociale e professionale. Non più soltanto aristocratica o *femme fatale*, bensì protagonista nei vari settori della vita quotidiana. Valente paesaggista, approfittò dei suoi viaggi per ritrarre molteplici atmosfere: dalle case bianche moresche ai grigi e

agli ocra dei paesaggi nordeuropei, dalle assolate marine di Maiorca alle nebbiose vedute di Venezia.

PAROLA AL CURATORE PER HEDSTRÖM
Si tratta della prima antologica di Sargent in Svezia. Qual è la motivazione che sta alla base di questa scelta? Si voleva colmare un vuoto?

Diverse sono le ragioni che ci hanno spinto a scegliere John Singer Sargent. La pittura tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento rappresenta una grossa quota delle nostre collezioni, e una mostra di Sargent ne costituisce un arricchimento, seppur temporaneo. In più, questa è la sua prima monografica in Scandinavia.

Qual è stata la chiave curatoriale per introdurlo in Svezia? Quali aspetti dell'artista emergono?

L'obiettivo principale è presentare Sargent a un pubblico il più vasto possibile. Nonostante sia stato uno dei principali artisti del suo tempo, è ancora sconosciuto al grande pubblico scandinavo. La mostra ha i pregi di un'ampia introduzione generale, ma approfondisce anche alcuni temi specifici. Uno di questi è la relazione di Sargent con l'arte scandinava del primo Novecento. Lo stile e il suo approccio artistico sono particolarmente vicini al lavoro di Anders Zorn, con cui ha

IN ALTO: **John Singer Sargent**, *On his holidays, Norway*, 1901, Lady Lever Art Gallery, National Museums, Liverpool

A DESTRA: **John Singer Sargent**, *Mrs. J. P. Morgan Jr.*, 1905 ca. Morgan Library&Museum, New York

evidenti somiglianze. La mostra include alcuni confronti tra le loro opere. Altre sezioni si concentrano sul tempo libero, su ritratti di artisti e amici, paesaggi, scene di viaggio, così come di guerra.

Sargent è stato un artista cosmopolita e le sue opere si trovano in numerosi musei europei e statunitensi. Avete quindi collaborato con istituzioni internazionali?

La maggior parte delle opere esposte sono prestati dai maggiori musei negli Stati Uniti e in Europa, come il Metropolitan Museum of Art di New York, il Museum of Fine Arts di Boston, la Tate e la National Gallery di Londra, il Musée d'Orsay di Parigi.

IL "NUOVO" NATIONALMUSEUM

La direttrice **Susanna Pettersson** fa il punto sulle attività del museo, illustrandone novità e strategie di coinvolgimento del pubblico.

Questa prima retrospettiva su Sargent rappresenta un momento unico oppure è l'inizio di un ciclo volto all'introduzione in Svezia di grandi artisti europei qui ancora poco noti?

Un museo programma i cicli espositivi secondo determinati parametri: deve esserci equilibrio tra conosciuto e ignoto, internazionale e svedese, maschile e femminile, mostre tematiche e monografiche... La cosa più importante, tuttavia, è contribuire alla conoscenza di periodi e artisti meno noti. Stiamo anche investendo in progetti di ricerca legati alla scultura femminile nordica fra l'Ottocento e il primo Novecento, che sarà il tema di una delle prossime mostre.

A seguito della ristrutturazione, il museo è cambiato molto. Quali sono le principali novità?

Il museo fu aperto nel 1866 e nel 1931 fu installata l'elettricità; ciò permise di coprire molte finestre che portavano luce alle sale. I cambiamenti più importanti possono essere così riassunti: luce, colore e generosità. Abbiamo riportato la luce nelle sale, riaprendo le finestre. Ciò rende più piacevole camminare nell'edificio e migliora l'esperienza del visitatore. Poi abbiamo investito nelle combina-

INFO

fino al 13 gennaio 2019

JOHN SINGER SARGENT

a cura di Per Hedström

NATIONALMUSEUM

Södra Blasieholmshamnen - Stoccolma

+46 8 519 543 00

nationalmuseum.se

zioni cromatiche originali di Friedrich Stüler, che progettò il museo, facendo risplendere le collezioni contro le pareti colorate. Inoltre celebriamo la collezione mostrando oltre 5mila opere, lungo un viaggio che ci porta indietro di sei secoli. L'arte e il design internazionali e svedesi sono ora esposti insieme, mentre prima della ristrutturazione erano separati. Inoltre abbiamo creato un percorso per i bambini, il *Children's Museum*, con una guida dedicata.

Qual è il rapporto del museo con la città e con le altre istituzioni?

È importante lavorare con tutte le principali parti interessate. Il governo prende le decisioni finanziarie sui sussidi statali, di cui anche noi godiamo. Inoltre, lavoriamo a stretto contatto con tutti i settori che sono collegati

alle attività che il museo può offrire, dal turismo alle scuole.

Qual è il profilo del visitatore medio del museo? Quali strategie state sviluppando per coinvolgere un pubblico più ampio?

Il profilo del visitatore medio corrisponde a quello di una donna di mezza età con un buon grado di istruzione, liceale o universitaria. Puntiamo a intercettare un pubblico più vasto possibile: il museo deve essere per tutti. Detto questo, è di cruciale importanza contribuire alla crescita delle future generazioni di visitatori. Lavoriamo molto con le scuole e con gruppi con bisogni speciali, ad esempio le persone con perdita di memoria. Il museo deve essere accessibile fisicamente e socialmente, quindi l'ammissione gratuita alle collezioni è un ottimo modo per rivolgersi a un nuovo pubblico.

Avete avviato partenariati con musei europei o di altri continenti?

Il museo ha sempre lavorato con altri omologhi e lo farà anche in futuro. Le forme di collaborazione includono progetti espositivi e di ricerca, oltre a prestiti dalle collezioni. Inutile dire che si tratta anche di condividere le competenze all'interno della comunità internazionale. Siamo più che felici di contribuirvi e di essere parte attiva nell'irrobustimento della scena culturale.



3 CURIOSITÀ su Sargent

- Una vacanza in Norvegia nel 1901, al seguito della famiglia del collezionista d'arte George McCulloch, ispirò a Sargent il dipinto *On his holidays*.
- Sargent fu molto amico del pittore svedese Anders Zorn. Si conobbero all'Esposizione Universale del 1889 a Parigi, dove entrambi ottennero la Legion d'onore.
- Le opere di Sargent e Zorn furono incluse nella collezione di Isabella Stewart Gardner, filantropa e amante dell'arte, fondatrice dell'omonimo museo a Boston.

LE MOSTRE DELL'ISTITUTO LUCE



La guerra è finita e l'Italia è devastata: è il 1946. Cosa sarebbe successo da lì a qualche decennio? La mostra fotografica *Il sorpasso. Quando l'Italia si mise a correre, 1946-1961*, allestita al Museo di Roma, indaga e ricostruisce il cambiamento sociale ed economico avvenuto in quel lasso di tempo in cui il Belpaese ha provato a essere unito e forte.

"Abbiamo pensato soprattutto ai giovani, che possono trovare in questa vicenda degli stimoli: era un Paese sfasciato ma ce l'ha fatta a riprendersi. C'è un ottimismo straordinario in questa mostra, ci sono le risorse in questo Paese, ma certo bisogna lavorare", dice Enrico Menduni, curatore della rassegna insieme a Gabriele D'Autilia. Mentre il presidente di Istituto Luce Cinecittà, Roberto Cicutto, afferma: "Questa mostra nasce come una grande bugia, come è bugiardo il cinema. Non c'è un'immagine del film, una genialata dei nostri curatori, con l'escamotage della macchina. Un veicolo straordinario per riavvicinare le persone, per capire quanto il popolo e la gente d'Italia conservi delle caratteristiche. È un riunirsi e riconoscersi che speriamo ci accompagni anche in futuro". Il sorpasso a cui il titolo fa riferimento è un chiaro e ovvio richiamo al film-icona di un'epoca, sintesi memorabile del viaggio dell'Italia del tempo, diretto da **Dino Risi** e datato 1962. Il film è un confronto tra due generazioni, che usa come territorio neutro un giorno di vacanza; la mostra non fa confronti ma mira al racconto visivo e silente di una vita politica e privata non troppo diversa da quella attuale. Le lotte del lavoro, le rivoluzioni del costume, la costruzione delle autostrade e quella dell'immaginario di cinema e televisione, il cambiamento del Paese come non era accaduto per secoli. "È una mostra fotografica, sulla fotografia vera e propria. Abbiamo voluto mettere insieme autori di grandissima fama e fotografie anonime: ci sono foto magnifiche, di grandissima forza espressiva, completamente anonime o industriali, semmai d'agenzia... dove il soggetto centrale è l'uomo, l'italiano più che l'Italia. Una mostra antropologica", dichiara D'Autilia.

Molte fotografie sono state scattate dai "lavoratori dell'immagine" dei settimanali illustrati di allora. Artisti spesso anonimi che la mostra invita a scoprire. E il percorso espositivo li mette a confronto con firme note e acclamate della fotografia contemporanea quali **Gianni Berengo Gardin, Fulvio Roiter, Cecilia Mangini, Italo Zannier e Gordon Parks**.

Margherita Bordino

ARTE E PAESAGGIO



Il labirinto è un archetipo, antico schema geometrico basato su spirali e cerchi che si osservano in natura. Nel Medioevo simboleggiava il cammino a ostacoli del cristiano verso la salvezza. Dopo il Rinascimento il labirinto entra a tutti gli effetti nella progettazione di parchi e giardini, con uno scopo più ludico e decorativo. La costruzione dei labirinti è realizzata con lunghe siepi, strutture architettoniche vegetali, che richiedono manutenzione e potatura. La siepe è costituita prevalentemente da specie arborea e arbustive come il bosso (*Buxus sempervirens*), il tasso (*Taxus baccata*), il carpino (*Carpinus betulus*), il bambù (*Phyllostachys*). Recentemente è nata la pratica di creare labirinti all'interno dei campi di cereali, come nel granoturco. La moderna realizzazione di labirinti e di trame verdi sul territorio può essere considerata anch'essa una forma di Land Art.

Il primo labirinto fu costruito nel **Palazzo di Cnosso** a Creta. Molti altri esempi seguirono, affiancando chiese e monasteri, ville e castelli. Il giardino-labirinto più lungo al mondo (oltre tre chilometri) si trova in Inghilterra nella contea di Wiltshire. Diversamente da quelli tradizionali, il **Longleat Hedge Maze** è tridimensionale, grazie a ponti di legno che consentono di osservarlo dall'alto. È composto da 16mila piante di tasso inglese e occupa una superficie di 6mila metri quadrati. Si contende il record con il **Labirinto della Masone** a Fontanellato (Parma), voluto dal noto editore Franco Maria Ricci, realizzato con oltre 200mila diverse piante di bambù, su una superficie di circa sette ettari, compresa una piramide/osservatorio, uno spazio per mostre e convegni e una biblioteca magnifica. Si tratta di fatto del più ampio labirinto in bambù mai realizzato.

Tra gli esempi da ricordare va sicuramente citato il **Labirinto Borges**, presso la Fondazione Cini a Venezia. L'opera vegetale è realizzata con 3.200 piante di bosso e sviluppata su una linea di quasi tre chilometri di siepi. Visto dall'alto, il labirinto presenta il disegno di un libro aperto con i simboli cari al poeta: un bastone, una clessidra, una tigre, un punto di domanda. Poi c'è il gioco degli specchi: le siepi di bosso compongono nei due sensi contrari il nome 'Borges'. L'idea è quella di un giardino dedicato allo scrittore, uno spazio denso di significati spirituali e in armonia con la natura. L'obiettivo, naturalmente, è quello di uscirne, ma nel Labirinto Borges si può anche decidere di perdersi.

Claudia Zanfi

GIARDINI E LABIRINTI

Labirinto Borges,
Fondazione Giorgio Cini,
Venezia,
photo Claudia Zanfi

ULTIME DAL FAI



Non è un luogo qualsiasi quello scelto per accogliere la mostra *Case Milanesi 1923-1973. Immagini di una città*. In un certo senso, infatti, si potrebbe affermare che il progetto espositivo curato da Orsina Simona Pierini e Alessandro Isastia – autori del volume *Case Milanesi 1923-1973*, pubblicato da Ulrico Hoepli Editore – non sia del tutto estraneo alla storia del luogo che lo ospita. Superando la soglia della residenza progettata all'inizio degli Anni Trenta dall'architetto **Piero Portaluppi** – su incarico delle sorelle Nedda e Gigina Necchi e di Angelo Campiglio, marito di Gigina – e divenuta bene FAI nel 2001, è metaforicamente possibile accedere anche ad altri interni privati milanesi. Per raccontare l'ascesa verso la modernità di Milano, il punto di vista scelto dai curatori privilegia la dimensione intima e riservata per eccellenza: quella domestica, appunto, attraverso una lettura su più livelli.

Allo scopo di ricostruire cinque decenni di architettura residenziale del capoluogo lombardo, la mostra affianca documenti e testimonianze di natura tecnica a contributi legati al contesto culturale, letterario, artistico e cinematografico dell'epoca, scelti da Alberto Saibene. Allo stile di progettisti come **Giovanni Muzio**, **Luigi Caccia Dominioni**, **Vico Magistretti**, **Aldo Andreani**, **Gio Ponti**, **Ignazio Gardella**, **Figini e Pollini** e **Piero Portaluppi** è riservata un'intera sezione. Una grande mappa, esperibile sul pavimento del vestibolo nel sottotetto di Villa Necchi Campiglio, traccia la "geografia" delle case nel contesto urbano. Oltre alla scenografica installazione curata da Alessandro Isastia, destinata alla galleria degli armadi, il percorso espositivo ricorre a una specifica tipologia di disegni tecnici per stabilire una connessione diretta tra gli edifici selezionati e il tessuto urbano locale. Sono infatti i prospetti di tutte le abitazioni, riprodotti in successione su una lunga parete, alla stessa scala di rappresentazione, a fornire l'immagine tangibile dell'evoluzione della città nel periodo preso in esame. Frontalmente il registro cambia, con un'immersione negli spazi privati restituita attraverso la descrizione fotografica delle case, delle loro piante e dei materiali costitutivi: un'analisi, dunque, che integra e lega interni ed esterni.

Rientrano nel progetto gli itinerari guidati in città, accompagnati dai curatori, e un ciclo di incontri di approfondimento sul tema, che prevede anche le testimonianze degli eredi delle famiglie committenti di questi immobili.

Valentina Silvestrini

MILANO
fino al 6 gennaio 2019
CASE MILANESI
1923-1973
Immagini di una città

a cura di Orsina Simona Pierini e Alessandro Isastia
Catalogo
Ulrico Hoepli Editore
VILLA NECCHI
CAMPIGLIO
Via Mozart 14
02 76340121
mostracasemilanesi.it

Giovanni Muzio,
Ca' Brutta, Milano.
Photo © Stefano Topuntoli

IL MUSEO NASCOSTO



Al numero 1 di Lungotevere della Vittoria – naturalmente siamo a Roma – c'è un appartamento sorprendente. È la casa – ci ha vissuto dal 1963 fino al 1990, anno della sua morte – di **Alberto Moravia**, ed è un vero e proprio cosmo di sovrapposizioni emotive, ricordi, oggetti, opere d'arte e, ovviamente, libri. Tanti libri, tantissimi. È come una tana, in cui si mescolano i registri, il privato con la vita pubblica, le passioni con il quotidiano, con affiancamenti arditi, apparentemente distopici ma che invece ribadiscono la complessità di un uomo e di un intellettuale.

La Olivetti 82 è ancora sulla scrivania, era la postazione di lavoro di Moravia, che il cielo di Roma inondava di luce. Sul divano del soggiorno, amabilmente sdruccito, campeggia un repertorio inconsueto di accostamenti da amare: il grande ritratto che gli dedicò **Renato Guttuso**, vibrante nelle forme, con una espressività accentuata e con le cromie espressioniste tipiche della produzione pittorica del maestro siciliano. Attorno, maschere africane, recuperate durante i suoi viaggi con **Dacia Maraini**, e le tele e le carte di **Toti Scialoja**, **Adriana Pincherle**, sua sorella, e **Mario Schifano**. A Schifano era molto legato, si sono frequentati fino alla fine e hanno intessuto un sodalizio fatto di dialoghi e confronti più o meno costanti. Moravia l'aveva capito sin dagli esordi, probabilmente l'ha anche sostenuto nella Roma dei primissimi Anni Sessanta. E in casa ci sono le testimonianze di questo dialogo fecondo, al tempo in cui gli artisti si intendevano con gli scrittori e Roma era un paesaggio di incontri e progettualità intellettuali evidenti. E ancora **Piero Guccione**, **Corrado Cagli**, **Giulio Turcato**, **Franco Angeli**: Casa Moravia, che rientra nel circuito dei musei civici di Roma Capitale, è una pinacoteca di ricordi.

Fa un po' strano vedere i cuscini con le rose sul divano e sulle sedie attorno nel soggiorno di casa. Accanto a opere e libri che ricostruiscono la storia del Novecento intellettuale italiano, però, fanno anch'essi la loro parte: rivelano la dimensione prettamente domestica, in cui la vita si mescola con il pensiero e il lavoro e l'intellettuale è un abitante come gli altri, che vive la propria casa anche con accenti kitsch. La casa è visitabile ed è un luogo che accoglie gli studiosi dell'opera moraviana. Di recente vi hanno fatto visita **Leonardo Guerra Seragnoli** e **Alessandro Valentini**: hanno scritto la sceneggiatura degli *Indifferenti*, il libro d'esordio di Moravia, pubblicato nel 1929. E il film arriverà presto.

Lorenzo Madaro

ROMA
CASA
MUSEO
ALBERTO
MORAVIA

Lungotevere
della Vittoria 1
casaalbertomoravia.it

Casa Museo Moravia,
Musei Civici, Roma



C'è chi, come Guareschi, della "stramberia naturale" ha fatto una questione padana, rimettendo la causa alle tristezze malinconiche che svaporano sulle rive del Po. Tra i filari della campagna reggiana, un uomo con uno specchio al collo parlava la lingua degli animali, gli unici che avevano il coraggio di avvicinarlo. Come ogni villaggio che si rispetti, anche Gualtieri aveva il suo "matto", da segnare a dito come una bestia rara: da quando era stato espulso dalla Svizzera, l'esistenza "randagia" di **Antonio Ligabue** (Zurigo, 1899 - Gualtieri, 1965) trascorse sotto un cielo estraneo, in capanni lontani dalla storia, tra psicosi e manicomi. Cancellò il cognome del patrigno Lacabue, macchiato della morte della madre, per rinascere Ligabue, il cognome della consapevolezza del proprio talento: e lungo il sentiero solitario della sua arte riscattò il destino di vinto a cui era stato relegato dalla diversità, fino ad attirare l'attenzione della critica neorealista. Agli Eremitani sfogliamo il diario intimo del "Matt", in cui i capolavori nati per istinto e necessità si sostituiscono alle cartelle cliniche. "Sono un grande artista. Quando sarò morto i miei quadri costeranno tanto!". E, per quanto folle potesse sembrare questa frase, alla fine la ragione l'ha avuta proprio lui.

LE VITE POSSIBILI DI UN ANTIEROE

Ligabue indaga ossessivamente una metamorfosi fisica desiderata a ogni costo: la liturgia degli autoritratti dispiega con meticolosa follia tutte le vite possibili a lui negate, dalla dignità trovata in un cappello fino all'autolesionismo sul volto per crearsi un rostro da rapace. Orecchie a sventola, naso adunco e gozzo pronunciato sono le stigmate dell'emarginazione, al limite della caricatura; gli occhi allagati da un dolore lancinante sono gli stessi del toro della *Corrida*, ferito anche lui nell'anima dai colpi inferti per diletto dagli uomini.

NELLA GIUNGLA DELLO SCIAMANO

I giorni, e poi le notti: scendono tra i campi incantati di uno sgrammaticato universo svizzero-padano, arati da macchiette senza volto e animali mansueti. In balia dei moti dell'anima, i cavalli imbizzarriti rovesciano le diligenze e i castelli fiabeschi si sfaldano per lasciar germinare un'infestante natura primordiale. Con i rituali di uno sciamano, Ligabue precipita nell'abisso di se stesso: tigri e leopardi balzano dalle gabbie, le angosce e le pulsioni frustrate del pittore straripano sulla tela in una salvifica apocalisse della mente. L'infinita lotta degli animali è la proiezione di un conflitto ferocemente umano con il mondo.

Serena Tacchini

PADOVA ANTONIO LIGABUE

fino al 17 febbraio 2019
ANTONIO LIGABUE. L'UOMO, IL PITTORE
a cura di Francesca Villanti e Francesco Negri
Catalogo Skira
MUSEI CIVICI AGLI EREMITANI
Piazza Eremitani 8
Padova
049 2010010
padovacultura.it

Antonio Ligabue,
Fenicotteri, 1953-54.
Collezione privata



Questa è la retrospettiva più ampia mai dedicata a **Carlo Carrà** (Quargnento, 1881 - Milano, 1966). In numeri: 130 opere in sette sezioni, provenienti da musei e collezioni sia italiane che estere.

Q&A

Percorrendo le sale di Palazzo Reale, salta agli occhi come quello di Carrà sia uno stile tutt'altro che unitario, con decise oscillazioni fra avanguardia e tradizione. Sul catalogo della mostra del 1962, curata da Roberto Longhi nello stesso luogo, Carrà scriveva: "La mia pittura è fatta di elementi variabili e di elementi costanti. Fra gli elementi variabili si possono includere quelli che riguardano i principi teorici e le idee estetiche. Fra gli elementi costanti si pongono quelli che riguardano la costruzione del quadro". E prosegue: "Ormai da tempo [ho] superata l'antitesi di modernità e di tradizione creata in tutti i paesi occidentali dagli artisti dell'Ottocento e portata all'esasperazione nei periodi successivi che, grosso modo, si chiusero con la prima guerra mondiale". Per concludere: "Se poi le mie parole a qualcuno sembrassero poco singolari, dirò che non mi sono affatto proposto di fare il singolare. Di gente singolare è pieno il mondo".

DA RIVOLUZIONARIO A POMPIERE

La parabola comincia con un Carrà anarchico e libertario, carico di retorica (*Allegoria del lavoro*, 1905) e dalle ottime prove divisioniste (*Uscita dal teatro*, 1909-10 - lo spalatore di neve acquistato dal banchiere Rothschild...). Attraversa il Futurismo con capolavori come *Ciò che mi ha detto il tram* (1911) e prove poetico-situazionistiche (*Rapporto di un nottambulo milanese*, 1914). Ma poi l'interventismo di *Guerrapittura* (1915) si scontra con la realtà: subentra allora la stralunata *La Musa metafisica* (1917), ma per pochi anni, perché infine prevalgono il ritorno all'ordine (*Il pino sul mare*, 1921) e i valori plastici (*La casa dell'amore*, 1922), con l'eco dei Primitivi italiani che accomuna la sensibilità di Carrà a quella di **Balthus**. E la storia di fatto si chiude, nel campo del paesaggio ancor più che in quello delle figure; solo di tanto in tanto riemerge un anelito incendiario, dove meno ce lo si aspetterebbe (*Cavallo sulla spiaggia (Cavallino)*, 1952).

LEGGERE CARRÀ

Catalogo importante (attenzione ai colori: scurissimi rispetto alle opere!), ma più prezioso ancora leggere direttamente Carrà: procuratevi soprattutto *Pittura Metafisica* (1919), che contiene i saggi su **Giotto** e **Paolo Uccello**, e quello straordinario affresco che è *La mia vita* (1943).

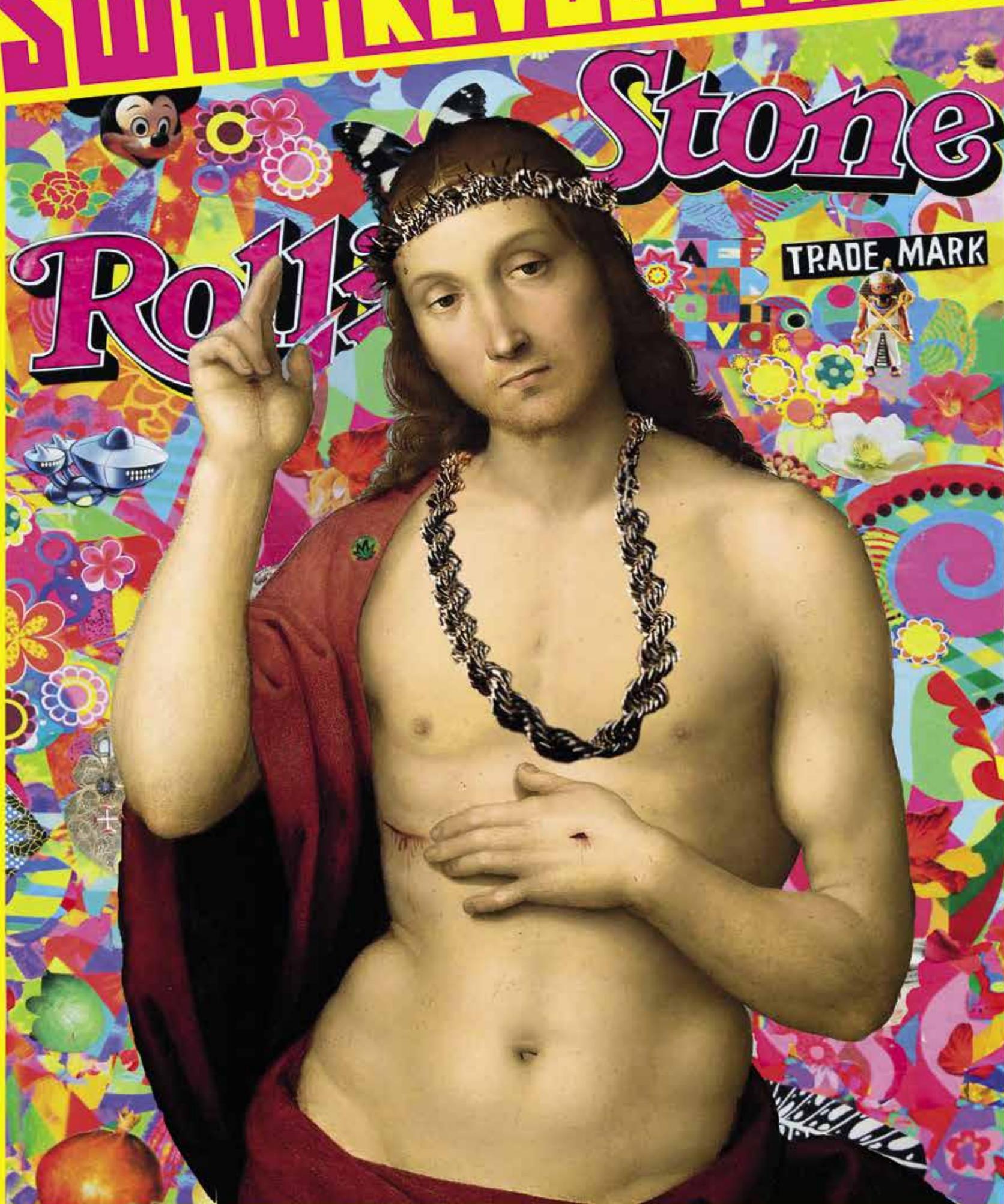
Marco Enrico Giacomelli

MILANO CARLO CARRÀ

fino al 3 febbraio
CARLO CARRÀ
a cura di Maria Cristina Bandera
Catalogo Marsilio
PALAZZO REALE
Piazza del Duomo 12
Milano
199 151121
palazzorealemilano.it
mostracarlocarra.it

Carlo Carrà,
La Musa metafisica (part.), 1917, olio su tela, 90 x 66 cm, Milano, Pinacoteca di Brera

FELIPE CARDEÑA
SWAG REVOLUTION



ORATORIO DI SANTO STEFANO PROTOMARTIRE
PIAZZA MONTE DI PIETÀ, 5

MARTEDI - VENERDI: 10:00 - 13:00 / SABATO: 10:00 - 12:00 / 16:00 - 21:00 / DOMENICA: 9:00 - 12:30 / 17:30 - 19:30

PALERMO

11 NOVEMBRE - 10 DICEMBRE 2018

INAUGURAZIONE SABATO 10 NOVEMBRE 2018 ORE 18:00