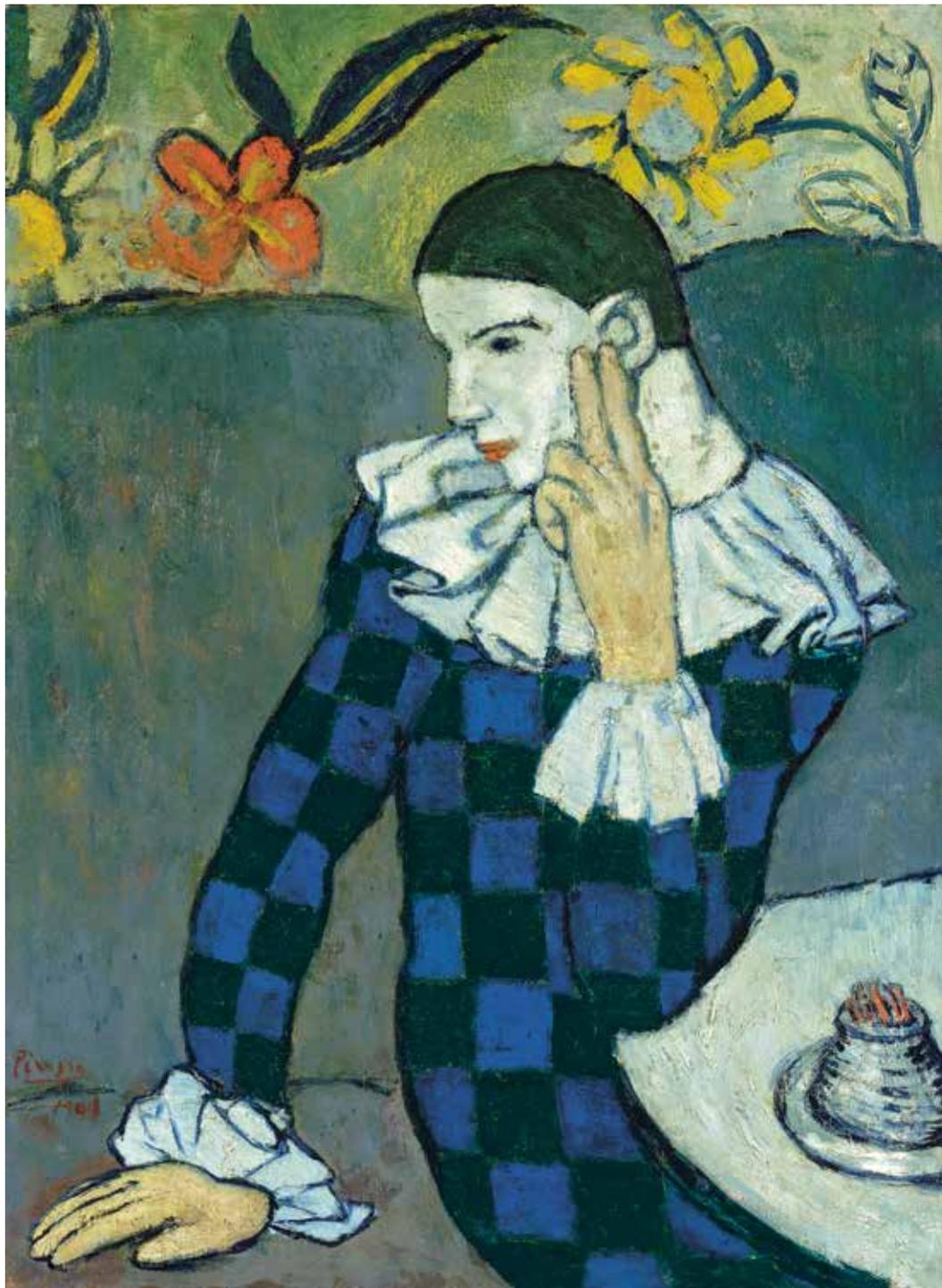


GRANDI MOSTRE



QUANDO PICASSO ERA GIOVANE

Quattro anni di lavoro, quasi ottanta opere esposte, una stretta collaborazione con il Musée Picasso e il Musée d'Orsay di Parigi. È il Picasso dei periodi blu e rosa in mostra alla Fondation Beyeler.

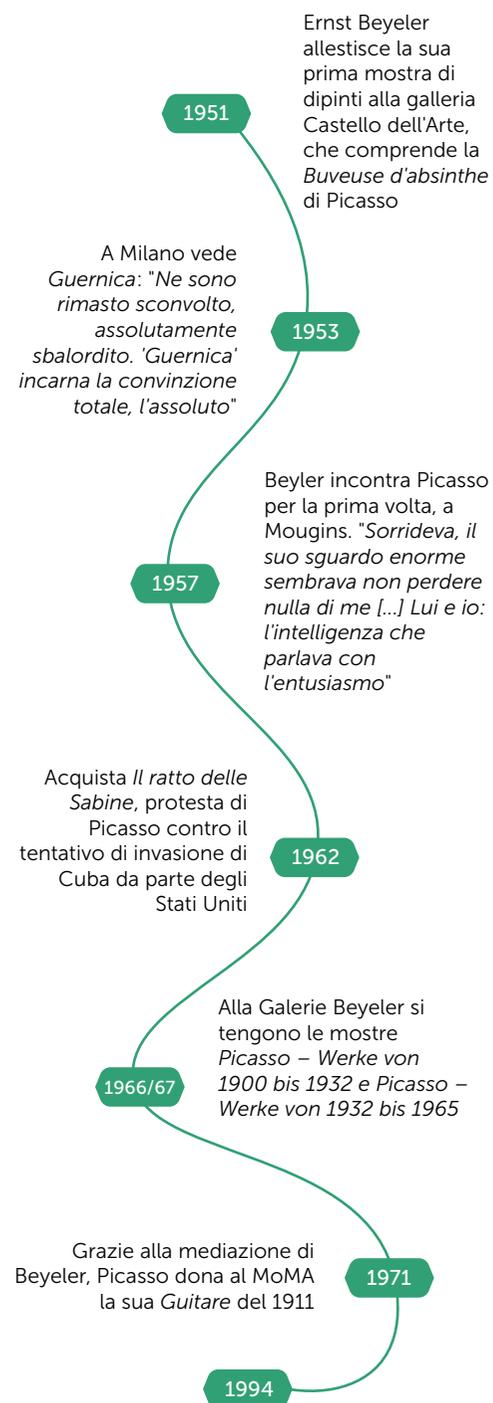


di Marco Enrico Giacomelli

Questa è una di quelle mostre a cui ci ha abituato la Fondation Beyeler: rigorosa, epocale, imperdibile. A finire nel lieto mirino dell'istituzione elvetica, in questi mesi, è **Pablo Picasso** (Malaga, 1881 - Mougins, 1973), con una rassegna che racconta in maniera inedita e completa i periodi giovanili detti "blu" e "rosa" dell'artista spagnolo. Mostra a cui se ne affianca una seconda, come se non bastasse, intitolata *Picasso Panorama*, che espone le oltre trenta opere appartenenti alla collezione Beyeler. Di tutto questo abbiamo parlato con **Raphaël Bouvier**, giovane e brillante curatore in forza al museo più visitato della Svizzera.

Quali sono le opere di Picasso appartenenti alla collezione Beyeler? Siete partiti da quelle per progettare la mostra?

Nella mostra *Il giovane Picasso - Periodi blu e rosa* abbiamo una sola opera appartenente alla collezione Beyeler: *Femme (Époque des 'Demoiselles d'Avignon')*, 1907, che è un importante studio per le *Demoiselles d'Avignon* e annuncia il linguaggio pittorico cubista, che si sviluppa da quell'anno. La mostra si unisce così alla collezione Picasso della Fondation Beyeler, alla quale è dedicata la mostra *Picasso Panorama*. La collezione possiede oltre trenta opere ed è una delle più ragguardevoli al mondo sia per consistenza che per qualità.



Nasce la Fondation Beyeler.
"Una collezione non è un insieme di opere: una collezione mette in evidenza delle scelte e un percorso coerente. [...] Due tele ne sono lo stendardo: 'Improvvisazione 10' [di Kandinsky, N.d.R.] e lo studio per 'Les Demoiselles d'Avignon' del 1907. [...] Quando, a corto di denaro, ho deciso di vendere lo studio di Picasso, mia moglie si è opposta e mi ha detto che mi avrebbe lasciato se mi fossi separato da quella tela: e io ho preferito conservare Picasso e mia moglie!"

*le citazioni di Ernst Beyeler sono tratte da *La passione per l'arte. Conversazioni con Christophe Mory*, Gallimard, Parigi 2003 (trad. it. Skira, Milano 2005)

IN ALTO: **Pablo Picasso**, *Arlequin accoudé*, 1901, olio su tela, 83,2 x 61,3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, acquisizione signor e signora John L. Loeb 1960, © Succession Picasso / 2018, ProLitteris, Zürich Foto ©The Metropolitan Museum of Art /Art Resource/Scala, Florence

Qual era il rapporto fra Ernst Beyeler e Pablo Picasso?

Per Ernst e Hildy Beyeler, Picasso incarnava l'artista ideale; nel corso dei decenni sono stati mediatori per più di mille sue opere e gli hanno dedicato molte mostre nella loro galleria. L'artista e i coniugi Beyeler erano anche uniti da un legame di amicizia. Nel 1969 Beyeler ha potuto acquisire numerose opere direttamente dallo studio di Picasso. I dipinti, i lavori su carta e le sculture di Picasso della collezione Beyeler coprono un periodo che va dal primo Cubismo fino all'opera tarda.

La mostra ha confini precisi: si indagano i periodi blu e rosa, nell'arco temporale che va dal 1901 al 1906, concentrandosi sui dipinti che presentano figure umane. Quali sono i motivi che hanno condotto alla scelta di questo perimetro?

Il soggetto centrale dei periodi blu e rosa è la rappresentazione dell'essere umano e del corpo umano. È in questo tema che risiede la quintessenza di tale periodo, uno dei più importanti nell'opera di Picasso. È durante i periodi blu e rosa che Picasso realizza alcune tra le sue opere più belle e commoventi, opere di grandissima importanza per l'evoluzione dell'arte del XX secolo.

Come si progetta una mostra di questo tipo? Quanto tempo ci vuole e quali rapporti vanno stabiliti con istituzioni come il Metropolitan di New York, la National Gallery di Washington, la Tate di Londra, solo per citare alcuni dei musei prestatori?

La mostra ha richiesto circa quattro anni di preparazione.

Fra i 75 lavori esposti, alcuni provengono da collezioni private. Si tratta quindi di occasioni uniche per rivedere opere che da molti anni non venivano offerte al pubblico. Anche in questo caso, come ti sei mosso nei rapporti con i collezionisti? E quali le opere che da più tempo non venivano esposte pubblicamente?

La mostra espone in effetti numerosi capolavori di Picasso conservati in collezioni private e che vengono prestati solo di rado, anche a causa della loro delicatezza, fragilità ed enorme valore. Alcune opere non venivano esposte da oltre cinquant'anni. In generale, abbiamo ottime relazioni con molti collezionisti privati.

La mostra è stata allestita prima al Musée d'Orsay di Parigi. Quali sono i cambiamenti fra le due occasioni?

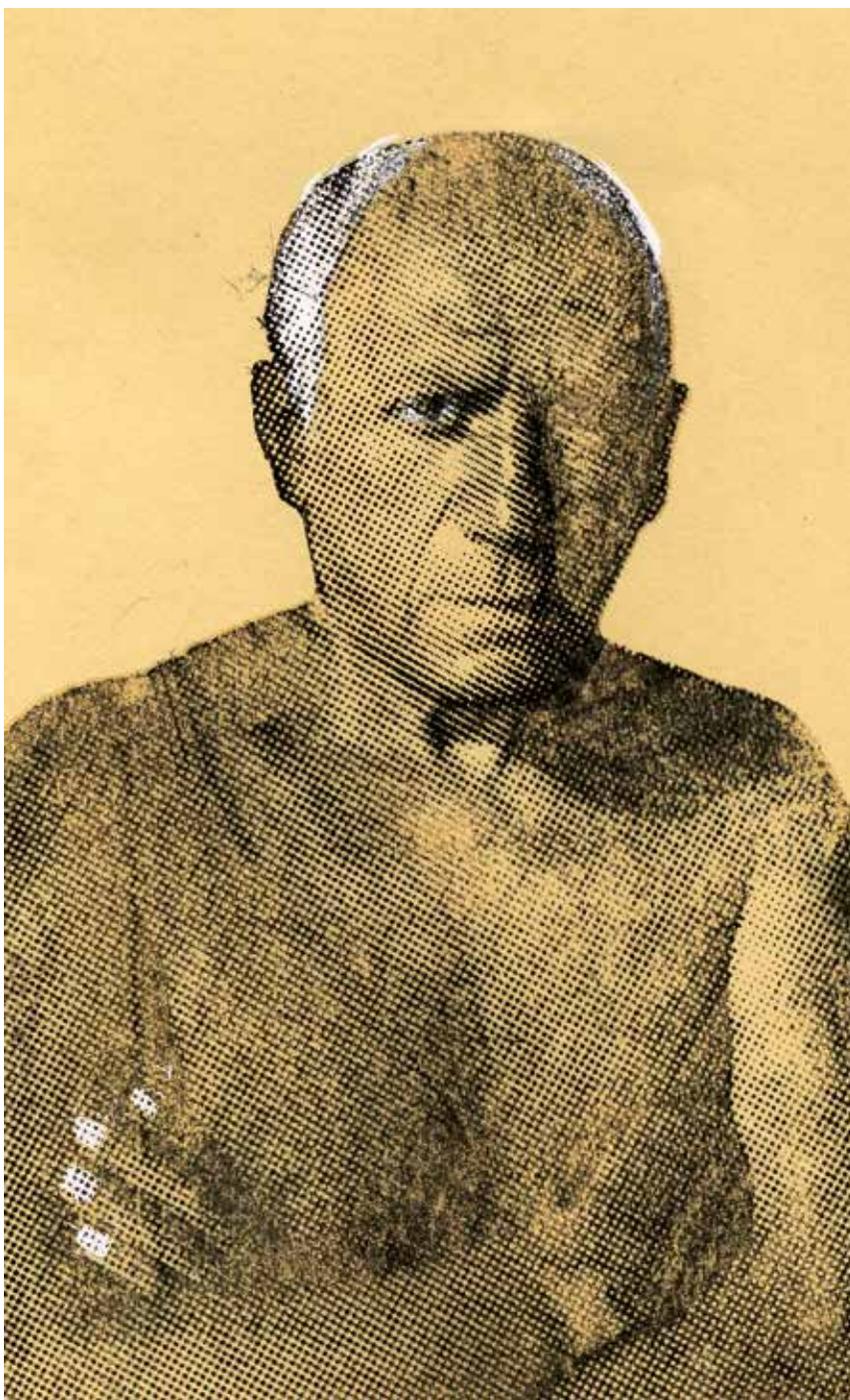
La mostra alla Fondation Beyeler è organizzata in

fino al 26 maggio

DER JUNGE PICASSO BLAUE UND ROSA PERIODE

a cura di Raphaël Bouvier
Catalogo Hatje Cantz
FONDATION BEYELER
Baselstrasse 101 - Riehen/Basel
+41 (0)61 6459700
fondationbeyeler.ch

collaborazione con il Musée Picasso e il Musée d'Orsay di Parigi. Le due mostre condividono la base concettuale ma differiscono per i rispettivi punti di vista. Il Musée d'Orsay ripercorre gli immediati predecessori e le ispirazioni artistiche di Picasso (van Gogh, Toulouse-Lautrec, Degas ecc.). La Fondation Beyeler guarda avanti, aprendo sul 1907 come anno chiave in cui Picasso ha prodotto le prime immagini pre- o proto-cubiste intorno al suo



© Maurizio Leccato per Grandi Mostre

rivoluzionario dipinto *Les Demoiselles d'Avignon*. Ciò consente alla mostra, inoltre, di collegarsi alla grande collezione Picasso della Fondation Beyeler, che inizia con un importante studio a olio per le *Demoiselles d'Avignon*. Aprendo con l'anno 1907, puntiamo anche a mostrare come il Cubismo possa essere inteso quale sviluppo continuo dei periodi blu e rosa piuttosto che una "rottura" nell'opera di Picasso, come spesso è sostenuto dagli storici dell'arte. A mia conoscenza, nessuna mostra finora ha mai esaminato il periodo 1901-1907 nell'opera di Picasso.

Ci sono altre differenze rispetto alla mostra parigina?

La mostra alla Fondation Beyeler si concentra sui capolavori di Picasso dipinti e scolpiti in questo periodo (tra cui importanti *gouache* e pastelli), esponendo queste opere-chiave in uno spazio generoso e con un inquadramento informativo. A differenza del Musée d'Orsay, non presentiamo né i numerosi schizzi e disegni preparatori né alcun materiale d'archivio. Come museo della luce naturale, avrebbe significato oscurare i nostri locali, dal momento che presentare lavori su carta comporta rigidi vincoli di illuminazione. Era una cosa che abbiamo consapevolmente evitato. Mostrando circa ottanta capolavori creati tra il 1901 e il 1907, la mostra presso la Fondation Beyeler si concentra quindi sull'essenza stessa della produzione di Picasso in questo periodo. Circa venti opere significative sono esposte solo alla Fondation Beyeler, tra le quali alcune che raramente vengono mostrate e che sono conservate in collezioni private in tutto il mondo, come *Le Marchand de gui* (1902-03), *La Gommeuse* (1901) o *La Mort* (1901).

La mostra si chiude alle soglie della nascita del Cubismo. Hai in mente una o più mostre che proseguano l'indagine sull'opera di Picasso nei periodi successivi?

La mostra si apre agli inizi del Cubismo nel 1907 e continua in un certo modo con la presentazione della grande collezione Picasso della Fondation Beyeler, dal titolo *Picasso Panorama*. Al momento non stiamo pianificando un'altra mostra di Picasso per il prossimo futuro.

All'interno della Fondation Beyeler hai seguito mostre di studio importanti, come quella di Dubuffet. Possiamo chiederti a cosa stai lavorando?

Effettivamente sto lavorando ad alcune mostre, ma il soggetto è ancora confidenziale.

TUTTI PAZZI PER LE TECNOLOGIE

Il dibattito sull'utilizzo delle tecnologie digitali per rendere più efficace la visita al museo è in corso da molti anni, ma tutt'oggi in Italia l'utilizzo sistematico di queste tecnologie, che nei musei scientifici è cosa fatta, fatica a decollare e l'uso di strumenti digitali avanzati spesso non sfrutta al meglio le potenzialità a nostra disposizione. I molti esperimenti nel campo delle *digital humanities* applicate alla fruizione museale non sempre sono stati soddisfacenti e il più delle volte sono finiti per essere l'equivalente in formato digitale dei vecchi apparati informativi e didattici presenti ormai in tutti i musei. Nei musei dotati di ipertesti, guide virtuali, iPad, cellulari e quant'altro, si è osservato che l'attenzione del pubblico è distratta proprio dagli stessi strumenti che dovrebbero allargare la sua conoscenza, e ciò avviene per l'interazione che questi *device* richiedono: non di rado il visitatore finisce per dedicare più tempo a osservare e maneggiare il display che a guardare un capolavoro appeso alla parete.

Come potrebbe dunque essere un'interazione positiva tra il sapere, il sentire, il vedere "umano" e quello digitale?

Un buon esempio viene dall'arte contemporanea, non solo perché sperimentazione e innovazione artistica sono andate di pari passo con l'evoluzione delle tecnologie digitali, ma anche perché, oltrepassando la linea di demarcazione fra arte e vita, l'arte contemporanea ha messo in crisi le categorie del giudizio storico-critico e in discussione il principio di causa ed effetto, lasciando sul terreno, al posto dei criteri "ricorsivi di giudizio", solo frammenti: "Come uno specchio in un labirinto senza

centro", per citare **André Malraux** e il suo *Museo immaginario* scritto nel 1951.

Non cito a caso il libro di Malraux: in un'epoca al di sopra d'ogni sospetto, lo scrittore francese ha preconizzato quello che le *digital humanities* porteranno a compimento molti anni dopo. Mescolando opere tra loro molto distanti per epoca e stile, Malraux "monta" il suo libro (il suo museo immaginario, appunto) come fosse un ipertesto *ante litteram*: spezzando i vincoli dati da una critica "lineare" della storia dell'arte, indaga e mette a raffronto opere d'arte antica e moderna, archeologia e manoscritti, opere di tutte le epoche e di tutti gli stili, continuando ad aprire finestre come fossero *file*, offrendo al visitatore suggestioni continue e differenti, una vertigine di nuove informazioni e di connessioni del tutto inedite per la museografia di quegli anni. Sono ipotesi, quelle di Malraux, che tornano oggi di grande attualità e sembrano potersi realizzare proprio grazie alle possibilità che le *tecnologie digitali* mettono a nostra disposizione.

In un museo progettato con i criteri di Malraux, il pubblico, ammirando un quadro di **Leonardo**, una scultura rinascimentale o un reperto romano, non ne vedrebbe solo l'eterna bellezza, ma potrebbe conoscerne nuovi significati, nati dalla relazione con le altre opere d'arte, scelte non più per consanguineità (stesso autore, stile o tempo) ma per contiguità, dunque assimilabili tra loro grazie a inedite associazioni mentali e culturali, attualizzate e rese "contemporanee" dal suo sguardo. Crediamo dunque che solo in un ambito rinnovato dal punto di vista museografico e museologico l'innesto delle *digital humanities* potrà ottenere i migliori risultati, esse stesse rese organiche alla visione generale del museo, capaci di interagire con il visitatore non per fornirgli meri approfondimenti accademici, ma piuttosto per indicargli una nuova idea del mondo, per sprigionare tutto il loro potenziale creativo, per essere opera d'arte a loro volta.

Per fare questo c'è bisogno di una rivoluzione mentale, bisogna che i conservatori abbandonino la via certa per l'incerta. C'è bisogno di una prospettiva contemporanea per dare senso all'arte di tutti i tempi.

Gabriella Belli

SE NON È PUBBLICA, CHE ARTE È?

Tutta l'arte è pubblica. È concepita per – e ha bisogno di – un pubblico (più o meno ampio, a seconda della destinazione dell'opera e delle diverse epoche storiche). Negli ultimi decenni, tuttavia, si è affermato l'uso dell'espressione "arte pubblica" per indicare, in maniera più specifica, la produzione artistica destinata a spazi pubblici non espositivi, e chiamata dunque a interagire con chi quegli spazi abita e frequenta quotidianamente. Si pensi soltanto ai grandi murali della Street Art che sempre più spesso (e non senza aspetti problematici) spuntano in spazi urbani bisognosi di "riqualificazione".

L'idea della *utilitas publica* di opere d'arte e collezioni ha radici profonde. Nella *Naturalis Historia* **Plinio** ricorda un'orazione, a suo dire bellissima, di **Marco Vipsanio Agrippa**, nella quale il potente amico e genero di Augusto evidenziava la necessità di *publicare*, ovvero di esporre in spazi pubblici, tutte le statue e le pitture, anziché relegarle, come in esilio, nelle ville dei ricchi (*in villarum exilia pelli*). Con l'Umanesimo, e poi sempre più nel corso del Seicento, il tema diviene di cruciale importanza: diversi collezionisti di piccole antichità (monete, gemme, utensili, iscrizioni) aprono volentieri a eruditi e viaggiatori le porte delle loro raccolte, certamente anche per vanagloria personale, ma soprattutto perché credono nella *utilitas publica* dei reperti da loro radunati, indispensabili per ricostruire la "cultura materiale" del mondo antico. Nel 1546 il mercante di antichità **Antonio Conteschi** (noto anche come "Antonietto delle Medaglie") apponeva sulla facciata della sua casa romana un'iscrizione in cui rivendicava di essersi tanto adoperato per lo scavo e il recupero delle "anticaglie" "*publicae utilitatis potiusque sui rationem habens*" ("*avendo più a cuore la pubblica utilità che il proprio utile*"). Un secolo dopo, l'erudito **Giovanni Battista Casali** (+1648) faceva scrivere sulla propria lastra tombale che "*reconditos [...] / thesauros sacros et prophanos / disciplinarum studiosis aperuit*" ("*aprì agli studiosi tesori nascosti, sacri e profani*"). Contemporaneo di Casali fu **Francesco Gualdi** che, oltre ad accogliere sapienti visitatori nel suo museo, sistemò marmi antichi e sarcofagi paleocristiani su facciate di edifici e nei portici di alcune basiliche dell'Urbe, in modo da favorirne la più ampia fruizione possibile. Gualdi, per così dire, trasformò alcuni pezzi del suo museo in esempi di Street Art, con un processo che è esattamente il contrario di quanto avviene oggi a tanti lavori di "arte urbana", rimossi dalle strade ed esposti in musei, mostre e gallerie d'arte (si veda il divertente documentario del 2014 *Banksy does New York* per scoprire che fine hanno fatto le creazioni newyorchesi dell'artista britannico).

Naturalmente, non tutti i collezionisti dell'epoca barocca erano così liberali nel mostrare i loro tesori. Cardinali e principi lo erano assai meno di collezionisti eruditi come Casali e Gualdi. A detta di quest'ultimo, i potenti erano talmente gelosi dei reperti in loro possesso da "*tener sotterrato di nuovo le loro antichità*". Viene in mente un caso occorso una ventina d'anni fa, quando si temette che il magnate giapponese Ryoei Saito si fosse fatto cremare, come egli aveva assicurato, assieme al *Ritratto del dottor Gachet* di **Vincent van Gogh**, da lui acquistato nel 1991. Le voci relative alla distruzione del dipinto (poi rivelatesi infondate) alimentarono un ampio dibattito sulla proprietà delle opere d'arte e sui limiti cui deve essere soggetta. Il proprietario di un bene culturale, riconosciuto come tale, non può farne ciò che vuole, ma deve assicurarne la salvaguardia e la fruizione [è questo il tema dell'editoriale di **Gilberto Cavagna Di Galdana** che trovate fra gli editoriali di *Artribune Magazine*, *N.d.R.*]. In molti casi, per fortuna, questo avviene, così come accade che privati contribuiscano, attraverso generose donazioni, alla salvaguardia del nostro patrimonio culturale.

Fabrizio Federici

L'idea della utilitas publica di opere d'arte e collezioni ha radici molto profonde

GRANDI MOSTRE E MUSEI: PARTNER O COMPETITOR?

Piccola introduzione. In economia, due beni si identificano come 'complementi' (o complementari) quando l'aumento del consumo dell'uno correla positivamente con il consumo dell'altro. Un esempio? Caffè e zucchero; verdure e aglio. Sono invece detti 'beni sostituti' quei beni che mostrano una relazione opposta: l'aumento del consumo dell'uno genera un calo del consumo dell'altro. Esempi: burro e margarina; Pepsi e Coca.

Ora c'è da chiedersi: rispetto ai pubblici, le grandi mostre e i musei rappresentano beni complementi o sostituti? In altri termini, la grande mostra è un partner del museo o ne rappresenta piuttosto un competitor? Sono molteplici gli studi che evidenziano come le grandi mostre in Europa siano aumentate a partire dal "financial breakdown" del 2008. Alcuni sottolineano come lo stesso ricorso alla grande mostra sia il risultato di quella grande crisi, che ha comportato tagli alla cultura più o meno ovunque (anche se in alcuni Paesi in modo più rilevante). Così la grande mostra diviene il grande evento del museo: uno strumento attraverso il quale rischiare anche parti ingenti di risorse economiche per la realizzazione (o semplicemente l'esposizione) di mostre in grado di attirare molti visitatori e quindi apportare un ROI, un ritorno sull'investimento. Dal punto di vista economico-contabile, quindi, nessun dubbio sul ruolo che le grandi mostre giocano per i musei. Ma quali sono gli effetti sulla crescita dei visitatori dei musei nel medio periodo? Più nel dettaglio, quali sono gli effetti sulla crescita numerica (numero di visitatori), qualitativa (conoscenza, engagement ecc.) e di incremento fruitivo (frequenza di visita durante l'anno) dei visitatori dei musei?

La mostra è estremamente importante nel perseguimento dei fini statutari del museo e nella creazione di nuova conoscenza. Attraverso le mostre si delineano nuove letture critiche, nuove interpretazioni, si disegnano contrapposizioni, discrasie e linee comuni.

Il rischio è che si vada a vedere la grande mostra così come si va a vedere un film

L'esposizione temporanea, in altri termini, corrisponde a una produzione di nuova conoscenza attraverso la quale il museo può intessere con i propri visitatori un dialogo, offrendo loro un motivo per "tornare al museo" anche quando hanno già più volte ammirato la collezione permanente.

Se da un lato, quindi, sia sotto il profilo contabile che sotto il profilo dell'offerta culturale, i musei ormai non possono più prescindere dall'esposizione di mostre, dall'altro i grandi costi di produzione di alcune rassegne hanno fatto sì che si affermasse un *format* di produzione basato sulla cosiddetta circuitazione: un soggetto "produce" una mostra e poi ne organizza un "tour" in altri musei, in altre nazioni e, quando va bene, in tutto il pianeta.

Questo modello è strettamente legato alla struttura dei costi di produzione di alcune mostre. È necessario per far sì che tali produzioni possano generare dei ritorni economici positivi (garantendo, quindi, la continuità di produzione).

Tuttavia, il rischio è che, con l'affermarsi della grande mostra, il rapporto tra mostra e museo tenda a divenire molto più flebile. In altri termini, il rischio è che si vada a vedere la grande mostra, così come si va a vedere un film. Non vado al Palazzo delle Arti di Napoli. Vado a vedere **Escher**. Non vado al Palazzo Reale di Milano, vado a vedere **Picasso**.

Così, l'*engagement* con i visitatori diviene molto più difficile perché la circuitazione di mostre che non hanno attinenza con il museo tende a trasformare quest'ultimo in un mero contenitore. Un display.

In fondo, al netto di servizi e valori aggiunti, un cinema vale l'altro.

Stefano Monti

LEONARDO ALL'ESTERO

L'articolo 66 del Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, noto come *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, consente che venga autorizzata l'uscita temporanea dal territorio nazionale dei beni culturali "per manifestazioni, mostre o esposizioni d'arte", purché dei beni, ovviamente, "siano garantite l'integrità e la sicurezza". Il comma 2b prescrive però che "non possono comunque uscire [...] i beni che costituiscono il fondo principale di una determinata ed organica sezione di un museo, pinacoteca, galleria, archivio o biblioteca o di una collezione artistica o bibliografica". Credo non ci sia dunque ragione di vanto (ch'è stato viceversa esibito) da parte di quei direttori di musei italiani che abbiano negato il prestito di dipinti di **Leonardo** a musei stranieri intenzionati a ordinare mostre per il quinto centenario della morte di lui, nel 1519 ad Amboise. Mi sembra si debba infatti dare per scontato che un istituto italiano detentore d'un dipinto di Leonardo lo includa fra i beni che costituiscono il suo "fondo principale"; sicché, negandone la trasferta oltralpe, il direttore di quel museo non fa altro che obbedire a una legge. E non ci si può vantare di non aver compiuto un gesto che la legge annovera fra i reati.

Torna opportuno rammentare che nel 2006 espressi parere decisamente contrario al prestito in Giappone dell'*Annunciazione* di Leonardo, ritenendo che quella concessione fosse una trasgressione palese della legge (oltre che un oltraggio alla decenza). Non si durerà tuttavia troppa fatica a figurarsi quanto sia stato disagevole per me (ch'ero fresco di nomina a direttore degli Uffizi e che fui immediatamente raggiunto da una telefonata del Ministro) rimanere sempre irremovibile nella mia opposizione, al cospetto d'un Governo che invece - contrariamente a quel che

oggi capita (e non è cosa di poco rilievo) - era risoluto a prestare l'opera all'esposizione di Tokyo (che peraltro già godeva d'una bella campagna pubblicitaria internazionale e che in Giappone era ovviamente molto attesa). Rammento che, per smussare gli spigoli più vivi d'una contrarietà che a Firenze aveva preso a montare, fu detto da persona

Non ci si può vantare di non aver compiuto un gesto che la legge annovera fra i reati

autorevole che, se l'opera avesse denunciato l'esistenza di problemi conservativi, la voce dei tecnici si sarebbe levata forte (e ci mancherebbe altro, vien di commentare...); ma ai tecnici (specie agli storici dell'arte) compete anche la raccomandazione dell'osservanza d'una legge che (giustamente) vieta la trasferta fuori dei confini nazionali d'una tavola come l'*Annunciazione* vinciana.

Fu in quella circostanza che mi convinsi della necessità di stilare un elenco d'opere degli Uffizi che, a mia scienza, ricadevano sotto quella legge e per le quali doveva pertanto essere inibito il prestito all'estero. Inviai al Ministero dei Beni Culturali una lettera con quella lista; che non avevo compilato con furore talebano, ma, anzi, con molta sobrietà: soltanto ventitré opere (ma certamente con tutt'e tre le pale di Leonardo). Basti pensare che del nutrito nucleo botticelliano avevo evocato due soli dipinti (la *Nascita di Venere* e la *Primavera*) e da quelli di **Tiziano** e **Caravaggio** uno soltanto. Niente avevo incluso di tant'altri maestri: dall'**Angelico** a **Mantegna**, da **Dürer** a **Pontormo**, da **Bellini** a **Tintoretto**, da **Giorgione** a **Rembrandt**. Quello che alla fine mi stava a cuore era la vidimazione dell'elenco da parte del Ministero, giacché la sua legittimazione avrebbe nel futuro comportato l'esclusione dal prestito fuori del Paese delle opere che n'erano parte. Non mi risulta (e comunque mai me n'è giunta comunicazione) che l'elenco sia stato convalidato. E se ne capisce bene il motivo: ratificarlo avrebbe significato automaticamente incardinare alla legge le opere menzionate; le quali pertanto sarebbero sfuggite a quelle strategie d'immagine di cui la politica con leggerezza è solita avvalersi: lo fa ogni volta che, incurante giustappunto della legge e degl'inevitabili rischi, trasferisce all'estero creazioni altissime con l'unico scopo di darsi lustro agli occhi del mondo.

Antonio Natali

LETIZIA BATTAGLIA LA DONNA DIETRO L'OBIETTIVO

A Venezia, la Casa dei Tre Oci dedica a Letizia Battaglia una poderosa retrospettiva. Attraverso duecento scatti, molti dei quali inediti, si ripercorre la sua carriera dagli Anni Settanta a oggi.



di Caterina Porcellini

Non ha bisogno di presentazioni **Letizia Battaglia** (Palermo, 1935). Di certo non Italia, spesso neppure all'estero: nel 2017 il *New York Times* l'ha citata come una delle undici donne straordinarie dell'anno.

Eppure, parlando con Letizia Battaglia non si riesce a inquadrarla, come ha fatto invece lei per gli eventi della storia palermitana. Impossibile definirla "fotografa di mafia", significherebbe offenderla. E a ragion veduta: Letizia Battaglia ha raccontato da insider tutta Palermo, per non parlare del contributo dato al teatro, all'editoria e alla promozione della fotografia come disciplina. Continua a sorprendersi della sua vita e a riservare sorprese; non ultimi, gli scatti inediti esposti alla Casa dei Tre Oci.

Letizia Battaglia "fotografa di mafia": non pensa sia una definizione inappropriata?

Io la trovo ridicola, frutto della pigrizia dei giornalisti. "Fotografa della mafia" mi offende. Ho anche fotografato i mafiosi e i crimini di mafia, ma ho lavorato con grande respiro su Palermo. Gli altri posti del mondo in cui mi sono recata,

a quanto pare, non mi stimolavano molto: non ho scattato buone fotografie; solo Palermo ha avuto tutto il mio amore.

Lei è passata alla storia per le immagini effettivamente legate alla criminalità organizzata. Ha detto che il suo è un "archivio di sangue". Se guardiamo ai reportage di oggi, invece, vediamo tantissimi morti ma poco sangue...

Sono fotografi più eleganti di me, forse. Per me era traumatico l'incontro con una morte violenta. Il sangue c'era: cosa potevo fare, eliminarlo? Per la prima volta, nella mostra ai Tre Oci, esporrò lo scatto di un bambino in un lago di sangue. Questi pudori, questi puritanesimi sono orribili: il fotografo deve mostrare quello che vede e deve mostrarlo così com'è. Non si deve assolutamente fare censura.

Anche perché alcuni scatti acquistano senso, magari per la prima volta, a distanza di decenni. Pensiamo alla foto di Andreotti con Nino Salvo, oppure all'immagine del corpo di Piersanti Mattarella estratto a

fino al 18 agosto

**LETIZIA BATTAGLIA.
FOTOGRAFIA COME
SCELTA DI VITA**

a cura di Francesca Alfano Miglietti
Catalogo Marsilio Editori
CASA DEI TRE OCI
Fondamenta delle Zitelle 43 – Venezia
041 2412332
treoci.org

braccia dall'auto dal fratello Sergio. È un fenomeno che aveva previsto? Cosa le suscita?

È la vita che riapre gli archivi, non so come dire. E la fotografia diventa un'altra fotografia. Lo scatto di Mattarella era l'immagine del Presidente [della Regione Sicilia, *N.d.R.*] a cui avevano appena sparato. Oggi ha acquistato un altro valore, perché il fratello della vittima è diventato Presidente della Repubblica Italiana. Questo va al di là di me, delle mie aspettative. Trovo sorprendente il valore di una fotografia, il fatto che possa davvero procedere da sé. Così

come è successo per la bambina con il pallone, l'ho ritrovata adulta dopo 38 anni: avevo davanti questa donna bellissima, buona, gentile, che ha vissuto la sua vita lontana da me anche se io ho sempre tenuto la "bambina col pallone" vicina, con questo sguardo grave in un essere così giovane. Ecco, ora quel ritratto ha un altro significato. È stupendo avere un archivio, tenerlo e mantenerlo.

Quante immagini ha in archivio?

Ah non lo so, sono proprio tante. Ora per la mostra ai Tre Oci ho rivisto – quasi ho visto per la prima volta, perché le avevo scartate – duecento fotografie quasi tutte inedite. Perché questo è l'invito che mi è stato rivolto: selezionare immagini "altre", non quelle che sono state portate al Maxxi. È stata una fatica enorme e una continua sorpresa. Pensa che ho trovato le foto del Premio Stefania Rotolo, un concorso per giovinette che vogliono diventare showgirl: c'era anche Alessia Marcuzzi, avrà avuto 12 anni. Me la sono ritrovata davanti così, bella, carina, e questo ritratto sarà esposto a Venezia.

Le fotografie le raccontano storie che nel frattempo ha dimenticato.

Ho dimenticato tante cose perché ho lavorato tanto, tanto, tanto. Non è che ci fosse solo la mafia: ti mandavano a fotografare la spazzatura come il concorso di bellezza, per qualche anno ho seguito anche il football.

E ci saranno sue fotografie di calcio, in mostra?

Guarda, sono una schifezza. Non ne sapevo niente di calcio, sbagliavo il momento: a me bastava che i giocatori saltassero in aria e mi sembrava di vederci una bella fotografia, invece i passaggi e le azioni che portavano al gol – sono quelli che alla fine interessano – a me non interessavano.

Comunque sia, la fotografia non è stata soltanto cronaca, un mezzo per raccontare quello che avveniva: ho cercato, senza quasi saperlo, di raccontare ciò che sentivo io; quello che ero io in quel periodo, in quei decenni.

Fotografa ancora?

Certo che fotografo ancora! Per ora scatto nudi di donne, non sexy ma belli. Perché il corpo è sempre bello, è verità, è straordinariamente sincero. I soggetti sono tutte mie amiche, una di loro – che ha 73 anni – ieri mi ha rimproverato perché non l'ho fotografata nuda! Ed è stupendo, perché loro sanno che farò di tutto per renderle meravigliose, così come certe volte sento che le donne sono. Almeno scommettono nella vita, non sono egoiste: si danno, magari si sbracano, però sono generose.

La sua fotografia è assolutamente istintiva oppure quando scatta pensa anche alla tecnica?

Non ho mai capito niente di tecnica. Infatti ho negativi molto disordinati, dove ci sono tre o quattro errori e poi una fotografia buona, poi ancora immagini sbagliate. Alla Magnum mi è capitato di vedere diapositive su diapositive, centocinquanta scatti della stessa posa.

Io non credo nemmeno di essere una fotografa, sono una persona eclettica che ha fatto e fa

fotografie, sempre con molta passione. Non mi chiudo in questo ruolo, anche se alla mia età sarebbe comodo dire: "Sono la fotografa Letizia Battaglia". No, sono una persona, una donna, un essere che soffre, che è stanco, a cui fa male la schiena e che ancora fa fotografie.

Poi faccio tutto con passione: lo sai che dirigo un centro di fotografia?

Ecco, ci stavamo giusto arrivando. Dopo decenni di attività, lei inaugura il Centro Internazionale di Fotografia. È questa, oggi, la battaglia di Letizia Battaglia?

Ho sempre amato lavorare con gli altri; più che altro, in questi ultimi decenni ho lavorato con "le altre". Il fotografo è una persona sola: nel mondo o in una stanza, è sempre solo. Ma io ho sempre avuto un gruppo di fotografi con cui lavorare; ho fatto teatro con donne; dirigo una rivista che s'intitola *Mezzocielo* cui – ancora – collaborano delle donne; ho fondato una casa editrice, le Edizioni della Battaglia. Già nel 1979 avevo aperto una galleria con Franco Zecchin, il Laboratorio d'IF: era il primo spazio dedicato alla fotografia nel Sud.

Sette anni fa sono andata dal sindaco Orlando, gli ho parlato della mia intenzione di inaugurare un centro e lui si è trovato d'accordo. Ne parlai con i giornalisti, per cui la notizia uscì

sui giornali. Dopodiché, andarono da Orlando e gli chiesero "Perché lei?"; "Picchi idda?", così, in dialetto. Perché io? Perché amo molto la fotografia, ma non solo la mia. Mi rallegra il cuore, mi inquieta, mi attira la fotografia degli altri.

A proposito degli altri, ma delle altre soprattutto: qual è la battaglia delle donne oggi? Cosa vuole dire loro?

Di lavorare sodo, solo così si giunge alla conquista di qualcosa di vero e non effimero. Perché la vita è stupenda, io ho 84 anni e la considero ancora e sempre piena di sorprese. E in rapporto a questa meraviglia bisogna impegnarsi molto; con gioia, ma anche sfacciatamente. Ecco: con coraggio. Il coraggio ci vuole, lo dico anche a me stessa.

NELLA PAGINA A FIANCO

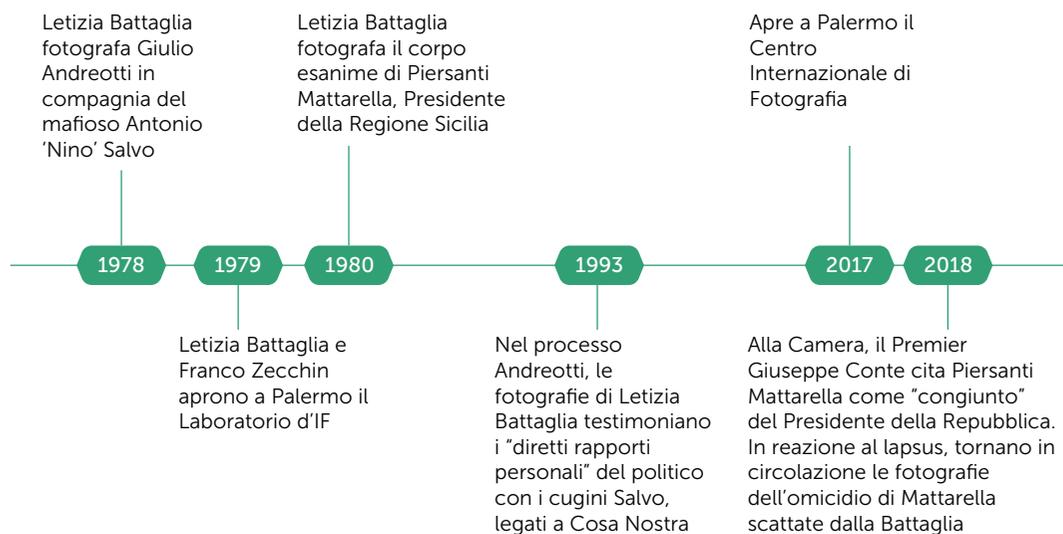
A SINISTRA: **Letizia Battaglia**, *La ricamatrice*, 1987, Montemaggiore Belsito © Letizia Battaglia

A DESTRA: Letizia Battaglia, Centro Internazionale di Fotografia Palermo © Marilù Balsamo

IN BASSO: **Letizia Battaglia**, Il magistrato Roberto Scarpinato in aula presso il Tribunale di Palermo durante un'udienza come Pubblico Ministero al processo contro l'ex- primo ministro Giulio Andreotti, seduto sullo sfondo. L'on. Giulio Andreotti, sette volte Primo Ministro, fu poi assolto per prescrizione di reato © Letizia Battaglia



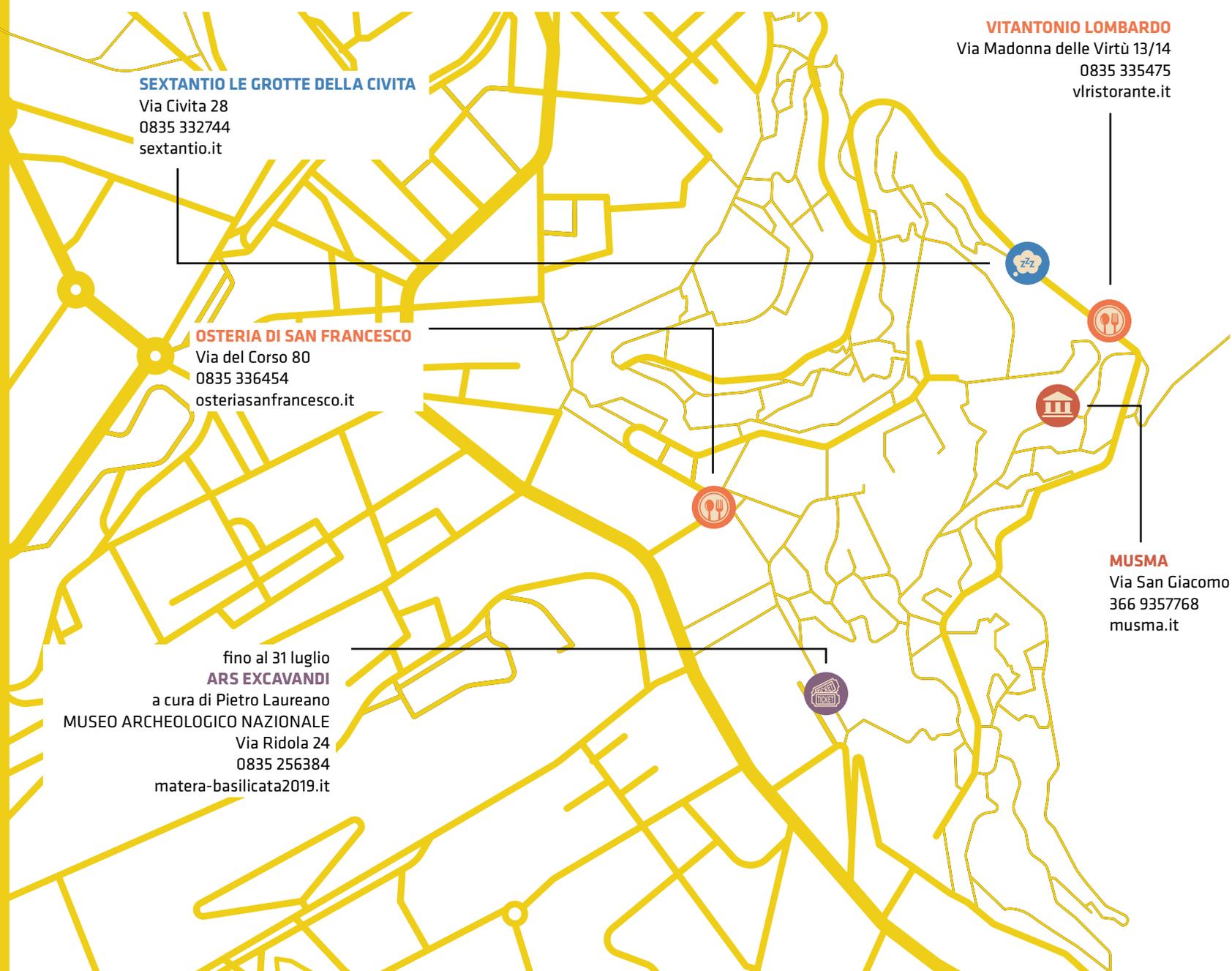
LETIZIA BATTAGLIA, QUARANT'ANNI FA E OGGI



ALLA SCOPERTA DI MATERA

In primavera vi portiamo a Matera, in Basilicata. Non potevamo mancare l'appuntamento tra i Sassi nella città Capitale europea della cultura 2019. Tra mostre, itinerari e scampagnate.

di Marilena Di Tursi



LA MOSTRA



Ars Excavandi, prima delle quattro grandi mostre previste per Matera Capitale europea della cultura 2019, è curata dall'architetto **Pietro Laureano**, promotore nel 1993 dell'inserimento dei Sassi e della Murgia materana nel patrimonio Unesco. L'esposizione, omaggio dovuto all'identità del luogo, realizzata in collaborazione con il Polo Museale della Basilicata, rilegge in chiave contemporanea le pratiche di scavo che hanno originato, nel corso dei secoli, architetture e paesaggi rupestri e indaga le più interessanti manifestazioni di arte ipogea. Aria, Fuoco, Eros, Acqua, Terra sono i cinque temi di un racconto epocale che incrocia storia, antropologia e finalità didattiche in un itinerario acceso da supporti tecnologici, immagini, video e interazioni. La

civiltà rupestre, rappresentata in modo magniloquente dalla città dei Sassi e dai territori limitrofi, è esaminata nei suoi aspetti primigeni, dall'Uomo di Neanderthal all'Homo Sapiens, quindi dall'originario nomadismo fino a una stanzialità generatrice di manufatti e delle prime elaborazioni simboliche nei famosi graffiti, da Lascaux a Porto Badisco.

Città, opere idriche, utensili, arte, artigianato, tradizioni, folklore, musica, riti si snodano da Palazzo Ridola agli ipogei di Palazzo Lanfranchi, aperti per l'occasione, in *"una mostra-labirinto"*, suggerisce Laureano, *"che rende vivo il museo principale della città anche a tutti i cittadini temporanei di Matera. Serve a conoscere il passato e a conferire a Matera l'attestato di città rupestre mondiale, dove*



si possono studiare e comprendere tutti gli aspetti legati al fenomeno”.

Sotto questa luce, “la civiltà dello scavo” assunta a paradigma culturale e legata, come testimonia la mostra, a un diffuso *topos* abitativo, chiarisce in che modo quella che un tempo fu la “vergogna nazionale” possa costituire oggi un modello per uno sviluppo sostenibile. Condizione che l’abitare in grotta aveva previsto nella sua autonoma gestione delle risorse idriche, come si evince dalla ricostruzione cinquecentesca dell’altopiano murgico e dei Sassi di Matera (oltre 20mila mq di strutture e architetture ipogee), realizzata da **Enzo Viti** e **Teresa Lupo**. Alla fine dell’itinerario espositivo, il visitatore riceve il certificato di “nomade digitale” e sceglie tra le identità *Neanderthal Percettivo*, *Sapiens Innovatore*, *Sciamano Scopritore*, *Paleo Astronauta* quella in cui meglio si riconosce.

LA RASSEGNA



Matera Alberga, uno dei tantissimi progetti di Matera 2019, è curato da **Francesco Cascino** e **Christian Caliandro**. Prevede interventi in progress di arte contemporanea in alcuni alberghi materani, realizzati con rispettosi progetti di recupero. Le installazioni, pensate per i luoghi e di carattere permanente, riflettono sul tema dell’accoglienza e della convivenza, come spiega Cascino: “Volevamo dare ai materani il senso di quello che è successo quando i Sassi sono stati costruiti, quando cioè si è radicata un’idea di comunità e incontro, foriera di felicità e serenità per migliaia di anni”. Il progetto è stato

anticipato lo scorso 22 dicembre da **Alfredo Pirri**, che ha lavorato nella Corte San Pietro. Già visibili anche i lavori di **Filippo Riniolo**, presso la Locanda di San Martino, **Dario Carmentano**, presso Le Dimore dell’Idris, **Giuseppe Stampone**, nell’Hotel del Campo e **Georgina Starr**, da Sextantio. Apre invece il 20 aprile **Salvatore Arancio** a Casa Diva. *Matera Alberga* si basa su un concetto alla base della vocazione abitativa dei Sassi, quella del vicinato. Del resto, “*le opere*”, precisa Caliandro, “sono state collocate proprio in quegli alberghi che hanno ripristinato la pratica del vicinato. Sul tema ritorneremo grazie a un ricco programma di incontri e attività, destinati a residenti e visitatori”.
matera-basilicata2019.it

IL MUSEO



Il MUSMA – Museo della Scultura Contemporanea offre una sintesi tra spazio scavato e manufatti plastici. L’idea della scultura come arte del levare, evocata a grande scala negli ambienti e negli ipogei di Palazzo Pomarici (XVI sec.), trova un’intensa testimonianza nella collezione di circa 400 opere, perlopiù concentrata sul Novecento. Molti gli autori italiani e internazionali, da **Arman**, **Bay**, **Colombo**, **Consagra**, **Fioroni**, **Melotti**, **Mondino**, **Ontani**, **Staccioli**, **Wildt** fino ai più contemporanei **Arena**, **De Robilant**, **Tranquilli**, che si misurano con uno spazio atipico, sperimentando, grazie a riusciti rimandi, la difficile collocazione “in grotta”. Si può completare il percorso museale con la visita alla Cripta del Peccato Originale, cenobio rupestre

benedettino del periodo longobardo. Corredata di affreschi, datati tra l’VIII e il IX secolo, per mano di un artista noto come **Pittore dei Fiori di Matera**, la cripta dipana un ciclo pittorico di ieratico minimalismo con Maestà ed episodi della Creazione e del Peccato Originale.



MANGIARE DORMIRE

Due proposte culinarie da non mancare. La prima riguarda le impeccabili creazioni di **Vitantonio Lombardo**, titolare dell’omonimo ristorante, aperto recentemente. Formatosi al fianco dei migliori chef italiani, Lombardo propone squisite rivisitazioni della memoria gastronomica lucana con guizzi di genialità glocal. Tre i menù: *Mat.era*, che parte dalla tradizione; *Mat.eria*, concentrato sul territorio; e *VL*, ovvero i piatti con le iniziali dello chef, oggetto di felici personalizzazioni. La seconda, sempre legata al territorio, arriva dall’Osteria di San Francesco, situata nello storico Palazzo Porcari, che decostruisce con levità ingredienti stagionali, qualità e originalità in piatti confezionati con sobria eleganza.

Suggestivo il progetto dell’albergo diffuso Sextantio Le Grotte della Civita, sviluppato in 18 grotte più uno spazio comune situato in un’antica chiesa rupestre. Collocato nella parte più antica dei Sassi, la Civita, a strapiombo sul torrente Gravina, offre, oltre all’irrinunciabile scenografia, un pacchetto benessere rigenerante, fruibile nell’originale location rupestre.

REMBRANDT 350

Il 2019 è l'anno di Rembrandt. A sancirlo è la ricorrenza del 350esimo anniversario della sua scomparsa, celebrato dai principali musei olandesi. Riflettori puntati sulla Mauritshuis a L'Aia e sul Rijksmuseum di Amsterdam, ospiti di due rassegne che affrontano il mito e l'eredità dell'artista.

di Arianna Testino



MAURITSHUIS - L'AIA CHARLOTTE RULKENS - CURATRICE DELLA MOSTRA

Rembrandt and the Mauritshuis è la prima mostra dedicata all'intera collezione pittorica di Rembrandt custodita dalla Mauritshuis. Ci racconta qualcosa in più della raccolta e degli obiettivi di questa rassegna?

La Mauritshuis possiede una delle più importanti collezioni dei dipinti di Rembrandt al mondo. *Rembrandt and the Mauritshuis* mostra come la nostra percezione di Rembrandt sia continuamente cambiata nel corso del tempo. A tale scopo, presentiamo tutti i diciotto dipinti che furono acquistati come Rembrandt e raccontiamo le modalità con cui sono entrati a far parte della collezione. Undici di questi diciotto dipinti sono ancora ritenuti autentiche opere di Rembrandt o sono stati ri-attribuiti a lui. Fra questi ci sono opere famosissime quali *La lezione di anatomia del dottor Nicolaes Tulp*, *Saul e Davide* e l'ultimo autoritratto di Rembrandt del 1669. L'esposizione include anche cinque dipinti non più attribuiti all'artista e due che

conservano un punto di domanda in merito alla loro paternità. Il giorno dell'inaugurazione abbiamo annunciato che questi due dipinti saranno sottoposti a studio e restauro utilizzando le tecniche più all'avanguardia. Questo dovrebbe permetterci di avere maggiori informazioni riguardo alla loro attribuzione.

Un aspetto interessante della mostra è appunto la riflessione sulla paternità delle opere. La rassegna invita il pubblico a metterle a confronto, così da distinguere i Rembrandt dai non Rembrandt. Ci svela qualche dettaglio delle storie che accompagnano le opere della vostra collezione?

Due dipinti entrati nella raccolta quando il direttore era Abraham Bredius (1889-1909) non sono ancora stati attribuiti a Rembrandt con certezza. Si tratta di due studi di uomini anziani che in passato sono stati ritenuti essere il padre e il fratello di Rembrandt. *Tronie di uomo* [in olandese antico 'tronie' significa 'faccia' e

questo termine rimanda a un genere di opere che ritraggono volti con espressioni particolarmente accentuate, *N.d.R.*], del 1630-31 circa, fu ritenuto essere il padre di Rembrandt, Harmen Gerritsz van Rijn, poiché l'opera mostra alcune somiglianze con altri ritratti. *Studio di un vecchio* del 1650 è stato a lungo considerato un ritratto del fratello di Rembrandt, Adriaen van Rijn. Ora non soltanto l'attribuzione ma anche l'identificazione dei soggetti è incerta.

La modernità di Rembrandt è un dato di fatto. Crede che le nuove generazioni di artisti siano in qualche modo influenzate dalla poetica di Rembrandt?

La storia ha dimostrato che il lavoro di Rembrandt continua a essere fonte di ispirazione in tutto il mondo. Ogni generazione getta nuova luce sull'artista, fa nuove scoperte e ha i suoi Rembrandt preferiti. Non ho dubbi che la versatile opera di Rembrandt continuerà ad avere questo effetto anche in futuro.

RIJKSMUSEUM

All the Rembrandts
fino al 10 giugno

Rembrandt-Velázquez
dall'11 ottobre al
19 gennaio 2020
Museumstraat 1
rijksmuseum.nl

MUSEUM HET REMBRANDTHUIS

Rembrandt's Social Network
fino al 19 maggio

Inspired by Rembrandt
100 Years of Collecting
dal 7 giugno al 1° settembre
Jodenbreestraat 4
rembrandthuis.nl

**RIJKSMUSEUM - AMSTERDAM
TACO DIBBITS - DIRETTORE**

Il the Rembrandts è un titolo iconico, perché rimanda all'ampia selezione di opere in mostra ma anche ai molti aspetti della pittura di Rembrandt.

Quali sono le opere su cui avete deciso di concentrare l'attenzione? La mostra prende le mosse dalla ricchezza della collezione del Rijksmuseum. Per la prima volta nella storia del museo mostriamo tutti i Rembrandt che abbiamo: ventidue dipinti, trecento incisioni e sessanta disegni. Rembrandt è un artista piuttosto autobiografico, è l'artista per eccellenza nella storia ad aver realizzato più autoritratti. Dipinge e ritrae la sua famiglia e i suoi amici, è interessato agli aspetti più duri della vita di strada. In mostra c'è l'unica natura morta di Rembrandt e uno dei rari dipinti di paesaggio, perché Rembrandt non è interessato alla bellezza, a lui interessa la verità degli esseri umani.

Dalle note relative alla mostra emerge l'idea di storytelling. Come l'avete sviluppata in rapporto a Rembrandt?

Il nostro scopo è far vedere che le opere sono state realizzate da un artista che aveva una vita molto drammatica: Rembrandt ha perso i figli, la moglie e anche il suo altro grande amore, ha fatto bancarotta. È una vita di fallimenti, che l'hanno reso un artista di noi tutti. In questa mostra si vede che Rembrandt è il primo artista ad aver messo la sua vita nelle sue opere ed è per questo che è stato così determinante per la storia dell'arte e per il linguaggio visuale che ad esempio usiamo noi oggi. Lui fa del quotidiano la sua arte. La gente lo ama ancora così tanto perché è un maestro nel rendere l'umanità dell'essere umano attraverso l'imperfezione.

È in questo che risiede l'attualità di Rembrandt?

Sì, in questo e nella sua riconoscibilità. Le sue opere innescano un dialogo con lo spettatore. Rembrandt gioca con lui, creando interazione all'interno delle opere e con il pubblico stesso.

A quale tipo di pubblico si rivolge questa mostra?

Rembrandt è nato in Olanda ma è patrimonio dell'umanità. Un pubblico di tutte le età è interessato a lui perché Rembrandt è un ribelle e in ognuno di noi c'è un ribelle. Rembrandt è ribelle perché non si conformava alle regole dell'arte rinascimentale e della bellezza ideale, trattava soggetti mai trattati prima. È ribelle anche nella tecnica, perché è stato il primo artista a dipingere con il retro del suo pennello. Riesce a descrivere la fragilità umana con grande tenerezza.

MUSEUM DE LAKENHAL

Young Rembrandt
dal 3 novembre al 9 febbraio 2020
Oude Singel 32
lakenhal.nl

MAURITSHUIS

Rembrandt at the Mauritshuis
fino al 15 settembre
Plein 29
mauritshuis.nl



A SINISTRA: **Rembrandt van Rijn**, *I sindaci dei drappieri*, 1662, olio su tela, 191,5 x 279 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

IN BASSO: **Rembrandt van Rijn**, *Autoritratto*, 1669. Mauritshuis, L'Aia. Acquisito con il supporto della Rembrandt Association e di privati, 1947

**MAURITSHUIS - L'AIA
EMILIE GORDENKER - DIRETTORE**

In quale modo la Mauritshuis divulga la conoscenza della Golden Age e della pittura di Rembrandt?

Mauritshuis è interamente votata alla pittura olandese della Golden Age, con alcuni esempi di opere pittoriche fiamminghe e della prima pittura dei Paesi Bassi. A differenza di altri musei olandesi, questo è il nostro unico focus.

Qual è il vostro visitatore-tipo?

Circa il 60% dei nostri visitatori sono olandesi, il resto sono turisti provenienti da ogni parte del mondo.

Collaborerete con altre istituzioni nazionali e internazionali durante l'anno dedicato a Rembrandt?

Mauritshuis ha lanciato a livello nazionale l'iniziativa *Rembrandt e la Golden Age 2019*. Avviata da NBTC Holland Marketing, la rassegna vede la partecipazione di cinque musei con una serie di mostre su Rembrandt.



ANTONELLO DA MESSINA RITRATTISTA CONTEMPORANEO

Diciannove opere del grande maestro quattrocentesco riunite a Milano. Un'occasione da non perdere per scoprire ancora una volta la sua modernità nel leggere l'animo umano.



fino al 2 giugno

ANTONELLO DA MESSINA

a cura di Giovanni Carlo Federico Villa
Catalogo Skira
PALAZZO REALE
Piazza del Duomo 12 - Milano
892 234
mostraantonello.it



di Stefano Castelli

Per importanza e quantità delle opere, la mostra su **Antonello da Messina** al Palazzo Reale di Milano può essere a buona ragione definita imperdibile. L'allestimento arioso, senza inutili riempitivi, favorisce la visione dei singoli lavori. Ed è impossibile rimanere indifferenti di fronte a volti che interpellano lo spettatore con forza del tutto contemporanea. Abbiamo intervistato il curatore **Giovanni Carlo Federico Villa**, che illustra la modernità assoluta di Antonello.

Sono riunite diciannove opere sulle trentacinque certamente attribuite ad Antonello.

Dopo l'esposizione alle Scuderie del Quirinale, questa è la più grande su Antonello come numero di opere: diciannove dipinti cardine della sua produzione con la presenza di tutte le "icone".

Da sempre la mostra su Antonello è considerata "la mostra impossibile" in quanto esistono poche opere, molto disperse e considerate dai musei tra i loro più alti capolavori. In questo caso abbiamo fatto una scelta orientata alla narrazione che volevamo costruire. Ovvero raccontare come si sia passati dal mito, dal personaggio raccontato da Vasari, alla Storia: come Cavalcaselle abbia scoperto un artista che rimaneva solo sulle carte della letteratura artistica e abbia collocato le sue opere attorno a questa nuova immagine.

Giovanni Battista Cavalcaselle è in effetti la "guida" d'eccezione della mostra.

Per la prima volta i taccuini e gli schizzi di

Cavalcaselle sono esposti insieme alle opere di Antonello. Si può vedere come lavora uno storico dell'arte, come è stato capace di ricostruire il catalogo di un grande artista e darcene l'immagine che ancora oggi abbiamo. In ogni sala ci sono i taccuini, gli appunti, i fogli con i disegni e l'interpretazione.

Scelta difficile: quali tra le opere in mostra ritiene essenziale citare?

L'aspetto importante è che sono esposte le opere di Antonello che hanno costruito l'immaginario a lui relativo. A partire dall'*Annunciata* di Palermo, passando per il *Ritratto dell'ignoto marinaio* di Cefalù e il *Ritratto Trivulzio* di Torino. Fino al *San Girolamo nello studio* di Londra e all'*Ecce homo* di Piacenza. Sono le opere in cui Antonello si è "raccontato" come il più grande interprete dell'animo umano (e forse il più grande ritrattista della storia).

In cosa consiste la stupefacente modernità di Antonello?

Antonello piace formidabilmente alla nostra epoca per la sua capacità di cogliere l'intima essenza dell'uomo. Riesce a ottenere una sintesi dell'immagine da un punto di vista visivo, geometrico, attraverso una luce e un'atmosfera bagnate di realtà e concretezza che raramente si sono ottenute nei secoli successivi. In questo sta tutta la sua forza.

Diversamente da altri grandi artisti, la modernità di Antonello non sta nel toccare temi eterni con originalità. Si direbbe che sia sempre, tuttora, nel suo tempo...

Paragonato ad altri grandi artisti che strutturarono modelli orientati al loro tempo, Antonello è "immediato". Ti parla immediatamente con lo sguardo, l'espressività, che è quella che utilizziamo abitualmente - soprattutto noi italiani - per relazionarci con chi abbiamo di fronte. Ad esempio, il *Ritratto Trivulzio* di Torino è impressionante perché sembra il classico siciliano che ha appena fatto il segno di diniego schioccando le labbra. Labbro increspato, un occhio più aperto dell'altro, le sopracciglia molto disordinate. Si ha realmente un'impressione fotografica.

La mostra è in un certo senso un "ritorno a Milano" per Antonello.

C'è più di un "ritorno". Il *Ritratto Trivulzio* torna a Milano dopo essere arrivato a Torino come risarcimento per il mancato acquisto della collezione Trivulzio da parte del Comune di Torino, appunto. Si crea così un bel gemellaggio tra le due città. Allo stesso tempo, potremmo dire che l'arrivo a Milano di Antonello avrebbe fatto felice Galeazzo Maria Sforza, che tentò di farlo giungere come ritrattista di corte. Ma Antonello declinò e il ritrattista di corte diventò Leonardo.

A SINISTRA: **Antonello da Messina**, *Ritratto d'uomo (Ritratto di ignoto marinaio)*, 1470 ca., olio su tavola di noce, 30,5 x 26,3 cm. Fondazione Culturale Mandralisca, Cefalù (PA)

A DESTRA: **Antonello da Messina**, *Madonna col Bambino (Madonna Benson)*, 1475, olio e tempera su tavola trasportata su compensato, 58,1 x 43,2 cm. National Gallery of Art, Washington

FRANCO FONTANA DALL'EMILIA AL MONDO

Realizzata in collaborazione con "Fotografia Europea", la monografica intitolata a Franco Fontana dalla sua città ne ripercorre la lunga carriera. Con qualche sorpresa.



di Marta Santacatterina

A cura di Diana Baldon e dello stesso artista, la monografica dedicata da Modena al "suo" **Franco Fontana** (Modena, 1933) si sviluppa in ben tre sedi, due delle quali animate dalle opere del fotografo e la terza dagli scatti scambiati con colleghi e amici. Ma, a ben vedere, i nuclei dell'esposizione sono inscindibili e restituiscono uno sguardo completo sulla lunga carriera "a colori" dell'autore, che abbiamo intervistato per farci rivelare il dietro le quinte di *Sintesi*.

Sintesi: perché avete scelto questo titolo?

Sintesi vuole suggerire la ricerca che è stata fatta dalla curatrice Diana Baldon e da me mettendo tantissime mie fotografie sui tavoli e selezionando pian piano quelle da esporre per arrivare, appunto, a una sintesi in grado di rappresentare le radici di tutto il mio lavoro.

Con quali criteri avete selezionato le opere da esporre nelle due sedi di Palazzo Santa Margherita e della Palazzina dei Giardini?

Abbiamo deciso di non scegliere le foto più conosciute, quelle più iconiche, come le serie dei paesaggi urbani e naturali. Le opere sono invece in grandissima parte inedite, selezionate in base al principio secondo cui quello che non si vede è fatto in funzione di quello che si vedrà, come è per le radici che alimentano la pianta ma che non vediamo, così come non si vede il pensiero. In questo caso abbiamo attinto dalle immagini che hanno permesso al mio lavoro di generare i "frutti" ora conosciuti da tutti oppure, se vogliamo usare un'altra metafora, abbiamo selezionato le punte di diamante che

hanno solcato la strada del futuro. Sono fotografie molto importanti, datate a partire dagli Anni Sessanta, dimostrano da dove è cominciata la mia ricerca e rivelano quindi quelli che sono stati i punti di partenza. Ma la mostra ripercorre tutta la mia carriera, fino al presente.

Oltre alle fotografie inedite, quali altre caratteristiche hanno le opere esposte?

Il percorso non è cronologico, ma consente di stabilire un anello di congiunzione tra le prime e le ultime opere. Inoltre, per la prima volta – altro aspetto inedito – sono esposte fotografie di grande formato, di due metri di lato, tutte stampate con grande attenzione alla qualità, a partire dalla scannerizzazione fino al montaggio. Le due sedi della monografica vogliono così dar vita a una mostra non tanto sul sapere – cioè su quello che già sappiamo e che è una specie di rimorchio che ci portiamo dietro – ma sulla conoscenza.

FRANCO FONTANA SINTESI

a cura di Diana Baldon e Franco Fontana
Catalogo Franco Cosimo Panini
FONDAZIONE MODENA ARTI VISIVE
Palazzo Santa Margherita
Corso Canalgrande 103
Palazzina dei Giardini
Corso Cavour 2
MATA
Via della Manifattura dei Tabacchi 83
fmav.org

Una fotografia datata e una recente fra quelle esposte: ce le descrive?

Tra le fotografie più datate, c'è uno scatto molto interessante del 1961, mai esposto, che rappresenta una spiaggia dell'Adriatico con una composizione equilibrata tra le forme in cui si inseriscono due figure umane. Del 2017 è invece un'opera scattata a Cuba, che ritrae altre composizioni di pareti lungo una strada, significando il contenuto e interpretando le forme.

Il MATA ospita inoltre circa centoventi scatti estratti dalla collezione Fondo Franco Fontana: una scelta originale, quella di mostrare, in una monografica a lei intitolata, le fotografie di altri suoi colleghi.

Sì, si tratta di una collezione di oltre 1.600 stampe donate alla Galleria Civica di Modena: ho passato vent'anni a raccogliere opere di fotografi più o meno famosi di tutto il mondo a cui chiedevo di fare uno scambio tra un mio scatto e uno loro, proprio come da bambini ci si scambiano le figurine! Non lo facevo per il valore delle opere, ma per instaurare un rapporto di amicizia con gli altri fotografi. A Modena, tra le tante, abbiamo selezionato circa centoventi immagini che vanno in tal modo a comporre una sorta di "mia" storia della fotografia.

Sono quindi molti i rapporti di amicizia stretti con i colleghi della sua generazione.

La mia vita è stata una bella avventura: incontro gli altri fotografi alle kermesse internazionali e ci mettevamo d'accordo di persona per lo scambio delle fotografie, ma quello che contava era soprattutto l'amicizia, perché lo scambio non si è mai basato sull'opportunità, bensì sulla responsabilità, che è un concetto molto differente.

Ci racconta una storia curiosa relativa a uno di questi scambi?

Di solito non avevo problemi, gli amici accettavano volentieri... Però William Klein – fotoreporter di fama mondiale – si sorprese un po' quando gli chiesi di scambiare una sua fotografia con una delle mie: eravamo a casa sua a Parigi e con noi c'era la moglie che fortunatamente parlava bene l'italiano e con cui la comunicazione era più facile. Fu proprio lei a convincerlo a darmi la foto, e la cosa curiosa è che, dopo alcuni anni, ho rivisto Klein che mi ha confessato di aver cominciato anche lui a scambiare opere con i suoi colleghi e amici!

La monografica di Modena può allora essere considerata come un bilancio delle tante sfaccettature che hanno caratterizzato il suo lavoro dall'inizio degli Anni Sessanta a oggi?

Sì, ho pensato di fare questa mostra nella mia città come testimonianza della mia ricerca, per continuare a farla vivere attraverso le mie fotografie.

IN ALTO: **Franco Fontana**, *New York*, 1995. Stampa Colour Fine Art Giclée, Hahnemuhle Baryta FB 350 gsm su Dibond. 200 x 136 cm. Copyright Franco Fontana. Courtesy Franco Fontana Studio

LE MOSTRE DELL'ISTITUTO LUCE



Un fotoreporter italiano che con la sua Leica ha immortalato visioni e contraddizioni dell'uomo. È intitolata a **Caio Mario Garrubba** (Napoli, 1923 – Spoleto, 2015) la mostra allestita alla Galleria Nazionale di Roma. Era strettissimo il legame dei suoi scatti con i luoghi della vita pubblica e della quotidianità.

La mostra, composta da circa cento immagini (scelte tra gli oltre 60mila negativi originali di qualità straordinaria acquisiti dall'Archivio Storico dell'Istituto Luce nel 2017), è curata da Gabriele D'Autilia ed Enrico Menduni e si prefigge di ripercorrere proprio quella tenace e responsabile volontà di documentare che ha caratterizzato il lavoro di un autore conosciuto molto più all'estero che nel proprio Paese. Un percorso visivo che spazia tra diverse culture. Dal primo viaggio del 1953 nella Spagna franchista alla misteriosa Polonia comunista (dove incontra la sua amatissima compagna, **Alla Folomietova**), e poi la Cina e l'Unione Sovietica.

E ancora, gli innumerevoli reportage realizzati nel Sud Italia, dalla Napoli che gli diede i natali alla Calabria, terra d'origine dei genitori, al Brasile a Tahiti agli Stati Uniti alla Francia, in un giro del mondo quasi incredibile e ininterrotto.

Caio Mario Garrubba, di origine borghese ma profondamente legato alla sinistra di quegli anni, senza completare gli studi universitari s'iscrive al Partito Comunista e trova lavoro in un giornale della CGIL. Negli Anni Cinquanta il suo amico mitico gallerista **Plinio De Martiis** lo incita a fotografare e lui parte per la Spagna, torna con pochi scatti e una certezza: diventare un reporter. Insieme a De Martiis, **Franco Pinna** e al suo amico **Nicola Sansone**, fonda il Collettivo di Fotografi Associati, un esperimento di "socialismo fotografico" in cui tutti lavorano e guadagnano in base alle rispettive capacità e bisogni. Il collettivo ha vita breve, e Caio Mario Garrubba continua la sua avventura fotografica in quella che tutti ricordiamo come gli anni della Dolce Vita. Ne fotografa i protagonisti con la giusta distanza, evitando di essere confuso per un paparazzo. Per lui era essenziale cogliere con la macchina fotografica le speranze nel volto della gente, chiunque essa fosse.

La mostra fotografica dedicata a Caio Mario Garrubba è la più recente iniziativa di Istituto Luce Cinecittà in questa disciplina artistica. Il Servizio fotografico dell'Istituto Luce fu creato nel 1927 con lo scopo di coprire insieme al cinegiornale l'attualità dell'Italia. Un archivio fotografico cresciuto nel tempo e contenente immagini di cronaca, politica, sport e spettacolo. Le ultime acquisizioni riguardano gli scatti di Caio Mario Garrubba e di **Pino Settanni**.

Margherita Bordino

ROMA

dal 12 aprile al 2 giugno

CAIO MARIO GARRUBBA

a cura di Gabriele D'Autilia ed Enrico Menduni

GALLERIA NAZIONALE
Viale delle Belle Arti 137
lagallerianazionale.com

Caio Mario Garrubba,
Praga, 1957
© Archivio Luce/Fondo Garrubba

IL MUSEO NASCOSTO



Nudi femminili, teste, torsì; e ancora documenti (lettere, fotografie e molto altro). Un'immersione nel mondo sommerso di un protagonista della storia della scultura italiana dell'Otto e Novecento, decisamente trascurato nel sistema espositivo museale nazionale.

Ritratti virili, soldati, madri, bambini, bagnanti e molte altre figure, anche mitologiche, costituiscono il multiforme repertorio di volti, espressioni e anatomie che affollano la Gipsoteca Libero Andreotti a Pescia. Sono duecentotrenta i gessi del maestro, che nella cittadina della provincia di Pistoia è nato nel 1875, donati dagli eredi al Comune e da tempo al centro di un percorso allestito con essenziale rigore, tenendo conto delle cronologie, nel Palagio edificato intorno al XIII secolo.

Il museo costituisce un itinerario tra studi e gessi propedeutici alle fusioni in bronzo o alle redazioni in marmo delle sculture più significative di **Libero Andreotti**, tracciando esaustivamente gli indirizzi della sua opera fino alla maturità. Una grande *Pomona*, probabilmente del 1905, è tra le prime opere di grandi dimensioni da lui concepite, ma nel rigore compositivo e nella resa delle anatomie già emergono alcune predilezioni poi costanti nella sua scultura.

Dopo gli studi a Firenze, sul finire del 1909 si trasferisce a Parigi e negli anni successivi avvia un'intensa attività espositiva. È del 1914 una delle sue opere paradigmatiche, il gruppo di *Diana e Atteone*, commissionatogli da un inglese. La scultura, il cui gesso è a Pescia, riscuote l'interesse di **Luigi Pirandello**, che chiede all'artista una copia in cartapesta, poiché vuole metterla in scena nella sua *Diana e la Tuda*. L'ultimo dei tre piani del palazzotto è dedicato all'archivio, che custodisce riviste, fotografie d'epoca, documentazioni sulle mostre e la corrispondenza, anche quella con il critico d'arte **Ugo Ojetti**, suo sostenitore negli ultimi anni a Firenze, città in cui Libero Andreotti è morto nel 1933.

Una visita è d'obbligo. È uno di quei luoghi simbolo da non perdere in un possibile tour per i musei nascosti d'Italia. Peccato però per la mancanza di una comunicazione adeguata di questo straordinario museo, connessa evidentemente alla gestione comunale.

Lorenzo Madaro

PESCIA

GIPSOTECA LIBERO

ANDREOTTI

Piazza del Palagio 7
0572 490057

Gipsoteca Libero Andreotti.
Courtesy Gipsoteca Libero Andreotti

ARTE E PAESAGGIO



Le nuove tendenze in materia di giardini urbani sono sempre più orientate verso la biodiversità e il contenimento degli effetti causati dal riscaldamento globale. Tra le recenti soluzioni vi è il giardino verticale. Questa alternativa scardina la più ovvia idea di crescita orizzontale del verde. Di fatto i giardini verticali aggiungono verde e vegetazione dove fino a poco tempo fa era impossibile operare, cioè su pareti di edifici, sui tetti, sui lastrici solari, sui parcheggi. Viene così ampliata la capacità di termoregolazione naturale delle costruzioni, la protezione da agenti atmosferici come polveri sottili e rumori, il filtraggio delle acque piovane, migliorando le condizioni di vita in città. Quando si parla di giardini verticali, non si può non parlare di **Patrick Blanc**, artista paesaggista pioniere in questo senso.

“Le mie ispirazioni derivano dalla natura, le sue forme, colori, capacità di adattamento. In natura troviamo un’infinità di piante che crescono in verticale, si arrampicano su rocce, sassi, pareti”, ci ha raccontato Blanc al Forum Mondiale Foreste Urbane a Mantova. Tra le sue numerose creazioni vanno menzionati il giardino verticale per il Musée du quai Branly a Parigi, con l’architetto **Jean Nouvel**, e per il Caixa Forum di Madrid: entrambi compongono spettacolari quadri vegetali.

Esempio italiano è il pluripremiato Bosco Verticale di **Stefano Boeri Studio**, due torri residenziali che ospitano oltre 2mila essenze arboree e arbustive diverse, distribuite sulle varie terrazze in facciata. A collaborare al progetto la nota agronoma e paesaggista **Laura Gatti**.

In Vietnam, nei pressi della storica città di Da Nang, è sorto il Babylon Hotel, progettato dall’architetto **Vo Trong Nghia** con elementi naturali come bambù e pietra. Una fitta vegetazione rampicante è lasciata libera di crescere sull’involucro della struttura fino a coprirlo totalmente. La città di Singapore, invece, ha deciso di trasformarsi in “città-giardino”. Esempio di progettazione ecologica e funzionale è l’ambizioso progetto per i nuovi giardini botanici Gardens by the Bay. Ideati dallo studio di landscape design **Grant Associates** e dallo studio **Gustafson Porter + Bowman**, offrono ardite strutture come le sagome *Cloud Mountain* e *Super Tree*, sopra le quali migliaia di specie vegetali si arrampicano fino alla vetta. Vero e proprio angolo di giungla in città, il Parkroyal Hotel, progettato dal team di architetti **WOHA**, presenta lussureggianti giardini pensili che raccolgono le frequenti piogge, facilitano l’isolamento termico, mitigano l’inquinamento dell’aria.

Claudia Zanfi

GIARDINI VERTICALI

Stefano Boeri Studio,
Bosco Verticale, Milano,
photo Claudia Zanfi

ASTE E MERCATO



Il 18 ottobre 1969 apre *New York Sculpture & Painting: 1940-1970* al Metropolitan Museum of Art di New York. La mostra è colossale: 408 opere di 43 artisti da collezioni museali e private di tutto il mondo. Le 35 sale del Met che di solito ospitano i grandi maestri europei fanno ora posto a Gorky, **Pollock**, Stella, **Johns**, **Rothko**, Warhol, **Rauschenberg**. Sono i campioni della New York School, “deflettori” cruciali per i nuovi indirizzi dell’arte, secondo il curatore **Henry Geldzahler**. Mentre qualche *newyorker* storce il naso, la “mostra di Henry” – come sarà ricordato l’evento – segna uno spartiacque nella storia delle mostre e dell’arte americana.

Geldzahler, folgorato a quindici anni da una mostra di **Arshile Gorky** al Whitney, entra come curatore al Met nel 1960 e da lì colleziona ruoli di prestigio e potere, sempre in prima linea per sostenere l’arte contemporanea americana. Mentre la Pop Art sancisce lo spostamento oltreoceano del baricentro dell’arte mondiale, Geldzahler pranza regolarmente alla Factory, passa ore al telefono con **Andy Warhol** ed è sempre più vicino agli artisti che non ai *patron* corteggiati dai musei. Tanti gli artisti che, negli anni, ritraggono questo curatore-amico: da **Frank Stella** ad **Alice Neel** e **George Segal**, fino allo stesso Warhol, che lo riprende per 90 minuti mentre è intento a fumare uno dei suoi amatissimi sigari cubani.

A quasi cinquant’anni da *New York Sculpture & Painting* il suo nome si lega a uno degli eventi clou del 2019 per il mercato dell’arte. Alla Post-War and Contemporary Art Evening Auction del 6 marzo, a Londra Christie’s ha offerto in catalogo, infatti, *Henry Geldzahler and Christopher Scott* (1969) di **David Hockney**. Terzo della celebre serie dei *Double Portraits*, il dipinto ritrae Geldzahler, amico di Hockney dal 1963 e all’epoca del ritratto alle prese con la storica mostra al Met, insieme al compagno, il pittore **Christopher Scott**. Leggendaria sin dalla sua prima presentazione al pubblico all’André Emmerich Gallery di New York (Geldzahler l’aveva definita una pietra miliare con la quale Hockney “decideva di essere il migliore artista che poteva”), l’opera, aggiudicata per £ 37.661.250, è stata l’ultima offerta in asta dalla munifica collezione Ebsworth e ha seguito l’acquisizione di *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)* del 1972, che ha incoronato Hockney come il più costoso artista vivente (\$ 90.3 milioni, Christie’s, New York, 15 novembre 2018).

Aspettative da record e competizioni d’asta a parte, resta lampante il valore storico-artistico di quest’opera, ritratto di una storia d’amore e di un’amici-zia, di sigari e viaggi condivisi da un artista e da un curatore, di una curva significativa dell’arte. E dell’immaginario.

Cristina Masturzo

LONDRA CHRISTIE'S

David Hockney, *Henry Geldzahler and Christopher Scott*, 1969, acrilico su tela, 214 x 305 cm
© Christie’s Images Limited 2019



Per comprendere il progetto allestito a Forlì, più che su *Ottocento*, occorre concentrarsi sul sottotitolo, *L'arte dell'Italia tra Hayez e Segantini*, e sforzarsi ancora un poco per individuare quell'arco cronologico che viene sottinteso dalla sequenza delle opere selezionate: dall'Unità allo scoppio della Prima Guerra Mondiale. Una manciata di decenni, durante i quali le arti figurative, insieme alla letteratura e al melodramma, si impegnarono a dar vita a un nuovo linguaggio in funzione di un'altrettanto nuova coscienza unitaria italiana e al tempo stesso a denunciare le forti contraddizioni sociali e i profondi cambiamenti nel paesaggio.

LA MOSTRA

L'itinerario di visita comincia dalle sale al pianterreno, dove si snoda un doveroso omaggio ad **Hayez**, quel "vecchio e glorioso" pittore definito l'ultimo dei romantici e a cui è dedicata anche l'apertura, con la sua nuda, sensuale nonché biblica *Ruth* del 1853. Nel corridoio e sullo scalone le enormi opere di tema storico (molte esposte o movimentate per la prima volta) rappresentano focus di grande impatto sugli episodi di storia antica e medievale in base a cui si posero le premesse per identificare le radici comuni di un'Italia appena unificata. E queste grandi tele accompagnano la scoperta dei volti dei responsabili della nascita della patria: dall'effigie di Garibaldi (**Corcos** riesce a essere lezioso anche ritraendo l'"Eroe dei due mondi") al volto di Mazzini morente di **Silvestro Lega**, e poi Carlo Alberto, Manzoni, D'Annunzio.

GLI ARTISTI

Se il piano superiore accoglie tutti i grandi temi che hanno percorso la pittura fra Otto e Novecento (le battaglie per l'indipendenza, opera dei pittori-soldati; il realismo e la denuncia delle disuguaglianze e delle emarginazioni; il paesaggio; la nuova società che stava ponendo le sue basi; la donna), prima della conclusione una sala è dedicata alla *Mostra del ritratto italiano* voluta da Ugo Ojetti per celebrare a Firenze i cinquant'anni dell'Unità. In quella rassegna del 1911 si mise insieme una galleria di personaggi illustri e sconosciuti provenienti da musei pubblici, istituzioni straniere e collezioni aristocratiche al fine di presentare i volti degli italiani, con un intento evidentemente patriottico. La mostra odierna racchiude circa quindici di quelle opere, cui si affiancano un dipinto di **Giacomo Balla** e uno di **Umberto Boccioni**, a documentare le ricerche contemporanee di allora. Il finale è "col botto": capolavori di **Segantini**, di **Pelizza da Volpedo** e di **Sartorio** si radunano per salutare un secolo e introdurre l'affermarsi del nuovo linguaggio della modernità attraverso il Divisionismo, il Simbolismo e le avanguardie.

Marta Santacatterina

FORLÌ OTTOCENTO

fino al 16 giugno
OTTOCENTO.
**L'ARTE DELL'ITALIA
TRA HAYEZ
E SEGANTINI**

a cura di
Fernando Mazzocca e
Francesco Leone
Catalogo Silvana
Editoriale
MUSEI SAN DOMENICO
Piazza Guido da
Montefeltro 12 – Forlì
199 151 134
mostraottocento.com

Angiolo Tommasi,
Emigranti, 1896, olio su
tela. Galleria Nazionale,
Roma



Nell'anno di **Leonardo**, a lui idealmente collegata per affinità, si tiene a Firenze la prima monografica italiana sull'iniziatore del genio poliedrico rinascimentale: pittore, scultore, orafo, **Andrea di Michele di Francesco di Cione** detto **Il Verrocchio** (Firenze, 1435 – Venezia, 1488) fu un artista d'immenso talento, capace anche di riconoscere e valorizzare quei giovani artisti che contribuirono alla grandezza della Firenze di Lorenzo il Magnifico.

LO SPLENDORE MEDICEO

Ereditando dall'avo Cosimo il Vecchio, dopo il breve intermezzo del padre Piero, la signoria fiorentina, Lorenzo, più tardi definito il Magnifico per i suoi indubbi meriti di statista e mecenate, svolse un'accorta politica di pacificazione dell'Italia, sulla scia del "concerto di alleanze" con il Regno di Napoli, la Repubblica di Venezia e il Ducato di Milano, costruito da Cosimo; una condizione che permise una relativa stabilità interna, a sua volta *conditio sine qua non* per uno sviluppo senza precedenti delle arti e della letteratura. La città toscana fu uno dei centri del Rinascimento, uno status che durò fino al 1559, ovvero fino alla pace di Cateau-Cambrésis, che relegò l'Italia a colonia spagnola. Ma, intanto, fu nella vivace Firenze laurenziana che la bottega del Verrocchio prosperò, inondato di commissioni pubbliche e private.

IL MAESTRO DEI MAESTRI

In Verrocchio, nel suo stile che anela alla perfezione, nella tensione della forma che riecheggia quella del pensiero filosofico neoplatonico, sta la radice del Rinascimento, quella su cui si sono formati, fra gli altri, **Perugino**, **Ghirlandaio**, **Signorelli**, **Botticini**, e appunto Leonardo da Vinci, che da lui imparò l'amore per lo scibile umano nelle sue varie discipline. Una mostra di ampio respiro, che si sviluppa fra scultura lignea, lapidea, bronzea, la produzione in stucco e i dipinti su tavola, opere contestualizzate fra quelle degli illustri allievi, come Leonardo, Perugino, **Ferrucci**. Molte le sculture degli Anni Sessanta del Quattrocento, ovvero della fase giovanile del Verrocchio, attraverso le quali si riscopre la sua figura di ultimo seguace di **Donatello** e suo continuatore, ma in forme ancor più apprezzate, specchio di un "classicismismo moderno" che ha un'ulteriore estensione nelle geometrie luminose delle pitture, dove i preziosismi delle vesti rivelano anche le sue abilità di orafo. Artista noto e sconosciuto insieme, Verrocchio non fu un Leonardo mancato, ma fu, al contrario, un artista completo che può essere considerato la sua antitesi, per quel continuo ricercare la perfezione, il non lasciare un'opera fino a che non avesse raggiunto un grado d'ineffabile bellezza.

Niccolò Lucarelli

FIRENZE VERROCCHIO

fino al 14 luglio
VERROCCHIO,
**IL MAESTRO
DI LEONARDO**

a cura di
Francesco Caglioti e
Andrea De Marchi
Catalogo Marsilio Editori
PALAZZO STROZZI
Piazza Strozzi – Firenze
055 2645155
palazzostrozzi.org
MUSEO NAZIONALE
DEL BARGELLO
Via del Proconsolo 4
Firenze
055 0649440
bargellomusei.
beniculturali.it

Andrea del Verrocchio,
Madonna col Bambino,
1470 ca. Staatliche Museen
zu Berlin, Gemäldegalerie.
Photo Cristoph Schmidt



MARIO SIRONI

signs & colours

LONDON, 38 Old Bond Street
8 March - 24 May 2019

BRUN FINE ART
38 Old Bond Street
London W1S4QW

info@brunfineart.com
www.brunfineart.com

BRUN
FINE ART

Curated by
Alberto Mazzacchera

In collaboration with
Associazione patrocinio e promozione
figura e opera di Mario Sironi
and Galleria d'Arte Cinquantasei

