GRANDI MOSTRE



ALLA MANIERA DI GIULIO ROMANO

Mantova celebra la "maniera" di Giulio Romano, artista rinascimentale che fece della città lombarda il suo luogo d'elezione. Lasciando un segno indelebile del proprio passaggio.



di Luca Arnaudo



antova è una città bellissima e degna c'un si mova di mille miglia per vederla", scriveva Torquato Tasso all'amico Antonio Costantini nell'agosto 1586. Anche ai giorni

nostri, è probabile che in molti si ritroveranno a percorrere varie miglia per visitare la città lombarda in occasione della grande mostra allestita per celebrare **Giulio Pippi de' Jannuzzi**, in arte **Giulio Romano** (nato a Roma nel 1492 o 1499 a seconda delle fonti, morto proprio a Mantova nel 1546).

In programma dal 6 ottobre al 6 gennaio a Palazzo Ducale, Con nuova e stravagante maniera. Giulio Romano a Mantova è un ampio e composito evento cittadino, destinato a rinnovare una percezione generale dell'artista finora caratterizzata da forti chiaroscuri. Da un lato gravato dall'ombra del suo maestro, Raffaello Sanzio, dall'altro acceso dai fulmini critici indirizzati al suo manierismo, Giulio Romano è infatti rimasto oggetto di giudizi ambivalenti, ben sintetizzati da quello del Vasari, che parlò di artista "capriccioso e ingegnosissimo".

Pittore, architetto, urbanista, incisore e designer, Giulio Romano incarna appieno l'ideale dell'artista totale rinascimentale, e al tempo stesso come nessun altro ha portato al superamento di tale archetipo di olimpica misura, infondendovi un'inedita vivacità.

dal 6 ottobre al 6 gennaio
CON NUOVA E

STRAVAGANTE MANIERA

Catalogo Skira PALAZZO DUCALE Piazza Sordello 40 - Mantova 0376 352100 giulioromano2019.info



DA NON PERDERE

Oltre alla mostra di Palazzo Ducale, merita una visita anche *Giulio Romano: Arte e Desiderio*, allestita nelle stesse date all'interno delle sale napoleoniche di Palazzo Te. Un'indagine sui legami tra le immagini erotiche dell'epoca classica e gli esiti figurativi cinquecenteschi, attraverso una serie di prestiti internazionali eccellenti

GIULIO ROMANO E MANTOVA

Appena ventenne, nella natia Roma, Giulio è a fianco di Raffaello in tutte le sue maggiori commesse, dagli affreschi delle Logge Vaticane agli arazzi per la Cappella Sistina, distinguendosi al punto da risultare, nel 1520, erede testamentario del "divino" e assumendo così la guida della sua bottega. Quando viene chiamato a Mantova dal duca Federico II Gonzaga per essere nominato prefetto generale delle fabbriche e superiore delle vie urbane (una sorta di sovrintendenza generale della città), nel 1524, Giulio è dunque un artista di successo a Roma, l'allora centro del mondo: la scelta di trasferirsi in un contesto politico-culturale importante, ma comunque secondario rispetto alla sede papale, già di per sé dovrebbe far riflettere sul suo gusto per il nuovo e la personalità aperta (che, poi, sul trasferimento di Giulio possa aver influito anche il dover scampare allo scandalo per la diffusione di una sua opera pornografica, I Modi, è questione dibattuta, ma che di certo aggiunge ulteriore curiosità verso il personaggio).

A Mantova, Giulio Romano lascia un segno profondo con progetti che ridisegnano l'immagine e l'immaginario della città, trovando la sua massima realizzazione nel Palazzo Te, dove l'estro (soprattutto) pittorico dell'artista si diede a espandere, talvolta piegando e

diffrangendo, quella "Grande Maniera" che il solito Vasari aveva inteso quale misura più piena del Rinascimento. Di fatto, è proprio all'esperienza mantovana di Giulio che la critica suole ricondurre la fondazione del Manierismo: un'esperienza in cui la "licenza", ovvero l'allontanarsi dalla misura espressiva della precedente generazione artistica, diventa il tratto caratteristico del nuovo corso; nella combinazione della definita armonia raffaellesca e dello sfumato leonardesco, con una fantasia di forme e composizioni sempre più ardita, risiede in effetti un'eredità fondamentale dell'artista.

LA MOSTRA

La grande mostra organizzata a Mantova, a cura di un comitato scientifico guidato dal direttore di Palazzo Ducale, **Peter Assmann**, offre un'occasione preziosa per ripercorrere l'itinerario artistico di Giulio Romano, offrendo all'osservazione un complesso di opere mai riunite prima, innanzitutto grazie a un'importante collaborazione col Louvre: il suo Département des Arts Graphiques ha infatti prestato settantadue disegni, che, insieme a un'ampia serie di altre opere (dipinti, stampe, maioliche), sono stati organizzati in tre ampie sezioni espositive.

La prima, dal titolo Il segno di Giulio e allestita nel Castello di San Giorgio, risulta incentrata sulla grafica di progetto, con un anticipo dei grandi disegni che trovano la loro piena esposizione nella seconda sezione. Qui, Al modo di Giulio, i modelli vengono posti in diretto confronto con le decorazioni presenti nelle sale del Palazzo Ducale, in particolare nel celebre Appartamento di Troia, consentendo così di verificare corrispondenze e variazioni tra ideazione e messa in opera di grandi figurazioni ad affresco. Alla maniera di Giulio, nell'Appartamento della Rustica, chiude il percorso, con un approfondimento sia dell'opera architettonica dell'artista che dell'influsso avuto su discepoli ed epigoni.

LA CRITICA

Nel complesso, si tratta di uno straordinario insieme di opere, tale da permettere di accostare con nuovo slancio la questione del ruolo riconoscibile a Giulio Romano nella storia dell'arte. Al proposito, è il caso di ricordare come a partire dal Novecento egli sia stato oggetto di attenzioni non comuni da parte della critica, che molto si è spesa per segnalarne l'originale grandezza. Il ruolo ricoperto da Ernst Gombrich per mettere sulla mappa dell'arte globale sia Giulio Romano che Palazzo Te è noto: in tempi più recenti, vale richiamare almeno John Onians con le sue ipotesi - tanto discutibili quanto originali, riprese dal libro European Art. A Neuroarthistory - sul rapporto tra lo stile pittorico sviluppato dall'artista e l'umidità e nuvolosità tipiche dell'area mantovana, da cui sarebbe dipeso uno scompenso percettivo tale da allontanarne il tratto dal nitore raffaellesco appreso sotto i tersi cieli romani. Una visita a Mantova, magari in un'uggiosa giornata d'autunno, appare dunque un'ottima occasione per considerare, dal vivo, segni e umori dell'artista.



INTERVISTA AL DIRETTORE PETER ASSMANN

Quale ritiene sia l'apporto più innovativo di questa nuova mostra alla percezione e al giudizio critico su Giulio Romano?

La figura artistica di Giulio Romano verrà presentata come "artista concettuale", cioè un artista poliedrico che punta sulla creatività. Giulio Pippi detto Romano, con il suo approccio "con nuova e stravagante maniera", come diceva Vasari, si è confrontato con compiti grandiosi, per esempio la ristrutturazione della città di Mantova, e invenzioni più piccole, come un vaso speciale per il banchetto del duca dei Gonzaga. Tutto questo attraverso una comunicazione artistica elaborata su disegni che si presentano in primis come una messa in scena, una composizione nuova e interessante.

I rapporti tra Maniera e Manierismo sono un rompicapo critico di lungo termine: quanto ritiene che possano essere rivisti, o almeno assestati, alla luce della nuova mostra mantovana? Manierismo come indicazione di uno stile artisti-

Manierismo come indicazione di uno stile artistico del Cinquecento e inizio Seicento ormai è stato elaborato da decenni come tale, e trova in Giulio Romano un grande protagonista. La sua maniera unica diventava un modello di un discorso artistico che esportava le invenzioni italiane anche all'estero. Ovviamente questo è un argomento che andrebbe discusso a lungo: c'è una bella differenza tra Maniera e Manierismo. La Maniera punta su uno stile personale, il Manierismo descrive invece un movimento artistico europeo con certi parametri. La figura di Giulio Romano trova la sua posizione in entrambi i discorsi.

Quanto conta, a suo avviso, la possibilità di osservare tanta parte dell'opera di Giulio Romano direttamente nei luoghi e nelle atmosfere in cui si è sviluppata?

La possibilità di confrontarsi con la creatività dell'artista sviluppata su carta, in confronto diretto con altre emanazioni dello spirito artistico giuliesco, fa sì che i nostri visitatori abbiano la possibilità di entrare direttamente nel mondo artistico di un personaggio che fu uno dei principali inventori di un nuovo concetto di fare arte.

Alla carriera di direttore di istituzioni museali e curatore lei ha sempre affiancato un autonomo percorso di artista poliedrico (incisore, pittore, scrittore): a partire dalla sua personale esperienza, quanto l'incrocio di competenze, occasioni e sensibilità diverse può aver influito sull'opera di un ingegno multiforme come Giulio Romano, e quanto ne ha definito l'opera?

Giulio Romano non fu solo artista, ma a lui fu affidato anche il ruolo di capo maestro, una sorta di soprintendente e direttore di museo ante litteram, perché si occupava non solo dei propri progetti, ma anche di tutto ciò che si svolgeva nell'area delle arti visive nel territorio dei Gonzaga: quindi valutava progetti artistici e collaboratori e lavorava anche sulle collezioni. Naturalmente una figura poliedrica può capire meglio una personalità di tale spessore, perché il continuo cambiamento di prospettive non è visto tanto come una cosa eccezionale, ma come parte integrante della propria esistenza e del lavoro quotidiano.



A SINISTRA: **Giulio Romano e bottega**, *Diomede combatte contro i fratelli Ideo e Fegeo*, Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, Sala di Troia SOPRA: **Giulio Romano**, *Morte d'Orfeo*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques 50

MOVIMENTI (POCO) ARTISTICI

La gran parte delle opere d'arte, e quasi tutte quelle prodotte prima della fine dell'Ottocento, sono immobili. Le si sposta con sempre maggiore frequenza, sballottandole da una mostra all'altra, ma in sé tele e sculture rimangono impassibili. Questa loro condizione le rende un po' scomode, in un mondo in cui le immagini in movimento, dalle gif ai video, stanno prendendo il sopravvento. E allora, in ossequio al mantra per cui occorre avvicinare il pubblico alle opere, si tenta di mettere in moto l'arte del passato: perché è più facile avvicinare le opere al pubblico, rendendole più accattivanti, che non educare il pubblico all'apprezzamento di linguaggi figurativi tanto diversi da quelli attuali. I primi passi di questa "movimentazione" si sono visti nelle mostre multimediali, in cui particolari di dipinti vengono ingranditi per "fare entrare lo spettatore dentro l'opera". Poi è arrivata la moda di "animare" i dipinti, di "far prendere vita ai quadri" mediante modesti movimenti delle immagini. Eppure, la cosa bella di un dipinto è che viene colto un attimo ben preciso, e che si lascia allo spettatore la possibilità di immaginare quello che è avvenuto prima o che succederà poi. L'utilità e il pregio estetico di queste operazioni rimangono un mistero, anche nei casi migliori, dove si dispiegano, o meglio sprecano, un notevole sforzo e un innegabile talento tecnologico. È come voler fare miagolare un cane. A questi video se ne possono affiancare altri in cui le opere non si muovono, ma attraverso un montaggio isterico, continue accelerazioni, zoomate repentine si vuole dare un'idea di frenesia che magari ben si attaglia a una metropoli contemporanea, ma che, innestata su un quieto borgo umbro o su un affresco rinascimentale, risulta ridicola. Tempo fa mi è capitato di vedere un video del genere realizzato per il lancio di una mostra su Canova: capite, il placidissimo Canova!

Queste modalità di alterazione e visualizzazione delle immagini del passato si inquadrano in un contesto più ampio, che vede il continuo tentativo di appiattire l'arte antica, e i luoghi della sua fruizione, sul presente. Strategia perdente: perché l'arte di un tempo perde così una buona parte della complessità e del fascino che la caratterizzano, e perché il museo perde inevitabilmente la sfida con i luoghi della contemporaneità che cerca di scimmiottare (lasciando da parte le questioni legate alla tutela delle opere, una pinacoteca non potrà mai competere con una palestra come spazio in cui praticare yoga o ginnastica, fosse anche solo per l'assenza di docce e spogliatoi). La strada da percorrere, certo più impervia, è piuttosto quella opposta: sottolineare come il museo (specialmente di arte antica) sia il luogo dell'alterità rispetto al mondo in cui siamo immersi. Altro perché le immobilissime opere d'arte che contiene ci parlano da epoche remote; e altro per il fatto che al suo interno si possono fare cose che sempre più difficilmente la nostra società (reale e virtuale) ci consente di fare: guardare con cura, riflettere, conoscere, emozionarsi, fare che il tempo scorra più lentamente. Tutto questo, ma non tante altre cose: non ciò che riduce opere e allestimenti a puro sfondo (nelle sale del museo: diverso è il discorso per quelle parti del museo dove le opere non ci sono, come cortili, auditorium...). Un'idea di museo che potrebbe sembrare polverosa, ma che non lo è: si tratta di ridare agli spazi espositivi un'identità forte, riscattandoli dalla condizione di mere appendici del mondo consueto. Per rimarcare questa alterità, si potrebbero anche organizzare iniziative come un giorno della settimana in cui è vietato fare foto e selfie, o un giorno in cui non si può usare il cellulare: secondo me sarebbero un successo.

Fabrizio Federici storico dell'arte

MUSEI, TRA AFFLUENZA E ACCOGLIENZA

Città d'arte che si popolano di visitatori provenienti da tutto il mondo, code alle biglietterie di monumenti e musei, mostre affollate: l'estate porta con sé ogni anno una sorta di moto d'orgoglio nazionale per il nostro patrimonio culturale, in virtù dei flussi turistici stagionali nel Paese. Un fenomeno che sicuramente ha il pregio di porre all'attenzione dell'opinione pubblica - seppur un po' distratta dal clima vacanziero - il valore di questa straordinaria risorsa che l'articolata storia della Penisola ci ha lasciato in eredità e che la stessa Costituzione della Repubblica tutela con l'articolo 9. Al contempo, però, si tratta di un clamore mediatico superficiale che si rifà perlopiù a considerazioni meramente numeriche, trattando cioè il tema in termini di pura "contabilità" turistica e rischiando così di svilire la fruizione di un luogo di cultura, posta alla stregua dell'audience di un programma televisivo.

Non v'è dubbio, il numero di ingressi è un dato importante a cui gli operatori dedicano giustamente attenzione nelle proprie politiche di gestione, ma è altrettanto evidente il rischio di elevarlo al rango di parametro di riferimento, cimentandosi nello sterile gioco delle "classifiche" e dei record come se si trattasse di performance agonistiche. Rischio ancor maggiore è poi che siano gli stessi decisori, i gestori, i professionisti del settore, a cadere nella tentazione di attribuire una centralità a un dato che non può mai essere considerato una finalità della nostra attività, di cui dovrebbe piuttosto restare una delle conseguenze.

Oggi la sfida a cui un museo come l'Egizio è chiamato sta nella capacità di sviluppare la propria accessibilità in termini più ampi: il concetto di accoglienza del pubblico prescinde dall'aspetto quantitativo e guarda soprattutto alla qualità dell'esperienza di visita e all'arricchimento per-

L'affluenza di pubblico è importante nella misura in cui siamo in grado di trasferire a esso i contenuti dell'attività che si svolge all'interno dei nostri musei, accostandoci anche a fasce della popolazione meno favorite in termini socio-economici. Essere accessibili significa quindi rendere praticabile anche il "dietro le quinte" dell'attività espositiva e, in particolare, quell'opera quotidiana di studio e ricerca che rappresenta la vera essenza del compito a cui siamo chiamati: permettere la comprensione della connessione profonda fra la cultura materiale di una collezione e la componente antropica in cui essa si colloca. Perché a un museo non può bastare essere un ente di ricerca, in quanto la sua funzione si completa soltanto comunicando l'opera di studio condotta dal proprio team.

Assistiamo spesso al paradosso per cui i musei dedicano tempo, energie e risorse - umane ed economiche - alla ricerca, ne fanno la colonna vertebrale, l'intelaiatura su cui si regge la propria attività espositiva, salvo poi non renderne partecipe il pubblico. Pubblicazioni scientifiche, seminari accademici, convegni fra specialisti, pur imprescindibili, paiono spesso esaurirne il "bisogno" di comunicazione, come se si trattasse di terreno riservato alla comunità scientifica di appartenenza. Ma, analogamente a quanto si fa per l'abbattimento delle barriere architettoniche, appare oggi opportuno intraprendere un percorso per il superamento di ogni barriera di carattere culturale, affinché la dimensione più autentica del nostro lavoro non sia più percepita come una sorta di sancta sanctorum riservato a pochi "detentori del sapere", bensì divenga uno spazio aperto e condiviso al servizio della conoscenza e dell'umanità intera.

Christian Greco

direttore del Museo Egizio

ABBIAMO ANCORA BISOGNO DEI MUSEI?

Negli ultimi vent'anni, le amministrazioni di tutto il mondo hanno investito ingenti risorse economiche per la costruzione di musei. Nel nostro Paese, questo trend è stato meno evidente a causa della già significativa distribuzione degli istituti museali su tutto il territorio nazionale, ma i numeri sono stati comunque significativi.

Oggi, ogni capoluogo di provincia ha almeno un museo (civico, archeologico e così via) che spesso rappresenta, dal punto di vista economico e culturale, una perdita secca per la collettività. Nel frattempo, a livello internazionale, le "mostre" acquisiscono un valore crescente (in termini di interesse da parte del pubblico e di ritorni economici). Una valida possibilità di sviluppo potrebbe essere, quindi, quella di "accorpare" i musei "minori" al fine di ricavare spazi da utilizzare per un'economia delle mostre che, si badi bene, oltre a generare benefici economici per la collettività, riuscirebbe ad attirare maggiormente l'attenzione dei

I vantaggi di una tale strategia sarebbero evidenti: in primo luogo si andrebbero a ridurre i costi strutturali del mantenimento dei musei pubblici (siano essi comunali, regionali, statali). In secondo luogo, si potrebbero creare degli spazi destinati esclusivamente alla circuitazione di mostre. Quest'ultimo punto non è affatto da sottovalutare in quanto, oltre a garantire una programmazione più ricca e culturalmente più attrattiva per il territorio, un maggiore numero di spazi destinati esclusivamente al comparto "mostre" aumenterebbe anche le condizioni di distribuzione delle produzioni nazionali.

In altre parole, avviare un processo mirato a ridurre gli istituti museali che, di fatto, non riescono a fornire una proposta culturale in grado di generare interesse (e, quindi, in grado di diffondere cultura e conoscenza), da un lato andrebbe a rendere più efficiente l'allocazione della spesa pubblica in cultura, dall'altro aumenterebbe i canali distributivi (sul fronte del marketing mix) per quei soggetti (profit e non profit) che producono mostre, con un aumento dell'offerta culturale del territorio e un tendenziale incremento dei ricavi e dei consumi culturali dei cittadini. Una maggiore economia che favorirebbe anche gli stessi musei destinati a essere accorpati: la produzione di mostre potrebbe, in questo senso, rappresentare anche uno stimolo a individuare un "prodotto culturale" più coerente con le esigenze dei cittadini.

Non da ultimo, la previsione di uno spazio esclusivamente destinato alle mostre temporanee andrebbe a tutelare l'identità degli istituti museali che, spesso, per poter generare un maggiore flusso di visitatori, finiscono con il divenire un mero contenitore di prodotti culturali non sempre coerenti con la raccolta permanente esposta.

Una situazione positiva su tutti i versanti, quindi. Ma che richiede il coraggio di mettere in discussione l'essenzialità di ciascuno dei musei attualmente presenti sul territorio. Un'utopia.

Stefano Montipartner Montio-Taft

LA CHIMERA DEL "MUSEO DIFFUSO"

Le donne e gli uomini di Centuripe in Sicilia stanno lottando perché le terre di Muglia, dove sono nati, rimangano come Dio le ha create. Terre financo crude, che s'addolciscono talora. Calanchi affilati che s'alternano a declivi torniti. Distese di campi e, accanto, monticoli di zolle quasi bianche. Terre mediterranee, con la cromia acre dell'erbe riarse in estate o coi colori vivi dei fiori in primavera. Terre di vigorose sembianze, non piagate dall'invadenza di strutture irriguardose. Terre vergini. Rimaste vergini anche perché protette e difese dalla gente e dalla sua miseria. L'Italia è un Paese dove sempre più raramente accade di trovare luoghi che abbiano serbato le loro sembianze primitive. È un Paese dove sempre più frequenti sono le invasioni d'uno sviluppo che travolge tutto quanto abbia una sua integrità naturale (a principiare dal colmo di tanti poggi, su cui quotidianamente si drizzano le antenne sfacciate della telefonia mobile). E però, quando càpiti una campagna incontaminata, una campagna che la civiltà industriale, in virtù di contingenze storiche (e non certo per generosità), ha risparmiata dalle sue brutture, non si riesce a trovare il sistema per salvaguardarla. Qui da noi si fa di tutto per evitare quei vincoli che lo Stato pone al fine di tutelare il patrimonio nazionale (ambientale, immobile e mobile) e scongiurare gli abusi del privato a scapito del pubblico. Ecco: a Centuripe è proprio il popolo a chiedere un vincolo (storico, archeologico, paesaggistico) a protezione della purezza aspra d'una terra rimasta miracolosamente indenne anche da quelle costruzioni (villette e palazzine) che dappertutto hanno sgangherato l'Italia.

Nelle terre di Muglia c'è da immaginarsi che, per aggirare le questioni sollevate dall'etica, ma anche dall'estetica, s'accamperanno, come sempre e dovunque avviene, i beneficî di cui alla fine godrebbe la comunità, magari con la promessa di posti di lavoro, a buon diritto ambìti in una regione che n'è povera; ma - come il più delle volte succede - quello che ne verrà alla conclusione dei lavori non sarà verisimilmente conforme alle aspettative. E quelli che ci vivono si ritroveranno alla fine senza i vantaggi ch'erano stati loro garantiti e con un territorio oltraggiato e stravolto; un territorio dove avevano vissuto i loro padri e i padri dei loro padri, che del territorio medesimo erano l'anima. Le intrusioni della civiltà industriale e della speculazione non violano soltanto le terre, ma disperdono la memoria degli uomini, e con la memoria anche la storia. Di Centuripe avevo sentito dire che avesse, vista dall'alto, la conformazione d'una stella marina e m'ero persuaso che davvero n'avesse le monumentali fattezze. Ma quando ho pensato alla lotta dei suoi abitanti per la tutela e la conservazione di quei luoghi, m'è venuto spontaneo figurarmi - in quella sagoma - l'impronta d'un uomo che bocconi abbracci la sua terra perché nessuno se n'appropri e per sempre la guasti. La coscienza d'una così nobile e fiera proprietà, condivisa da tutti i cittadini, comporterà quella cognizione di patrimonio comune ch'è alla base d'ogni popolo civile. E sarà poi il popolo stesso a esercitare direttamente la tutela d'un territorio tornato finalmente tutto suo. Davvero non conosco altra strada per instillare e divulgare il concetto che il patrimonio d'arte e ambientale è un bene di tutti. Le Amministrazioni pubbliche – soprintendenza, regione, città, provincia (o suoi sinonimi) – possono (e comunque: dovrebbero) spendersi nelle azioni di tutela; ma non ci sarà mai tutela più sicura di quella che i cittadini in prima battuta àttuino quando siano convinti che stanno lottando per un loro bene e avvertano le loro terre come parte eminente d'un lascito prezioso ch'è loro gratuitamente toccato. Solo il coinvolgimento popolare esprime il significato tangibile di quel "museo diffuso" di cui tutti parlano o straparlano (governanti in testa), senza però mai preoccuparsi di dimostrarne la veridica esistenza e soprattutto di sostenerlo con finanziamenti adeguati. E intanto il "museo diffuso" declina. Restando una chimera.

Antonio Natali storico dell'arte

AN EXPANSIVE VIEW

Ogni mostra deve avere un senso e una ragione. Negli ultimi vent'anni viviamo in un *continuum* di eventi espositivi. Cosa dobbiamo esigere da una mostra che costa oggi alle istituzioni pubbliche un'enorme quantità di denaro? Credo che la mostra di Baselitz da me curata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia abbia apportato una visione dell'artista diversa e ancorata alla storia dell'arte. Tuttavia, un altro evento espositivo eccellente è passato inosservato nonostante l'appoggio di una istituzione come il **MoMA**: si tratta di *Lincoln Kirstein's Modern*, conclusa il 15 giugno.

Lincoln Kirstein fu l'erede della fortuna dei grandi magazzini Filene di Boston. Ancora studente a Harvard, nel 1927 fondò insieme a Varian Fry la rivista *Hound & Horn*, sulle pagine della quale invitò a scrivere Ezra Pound, Marianne Moore e Gertrude Stein. Dopo la laurea nel 1930, si unì al Junior Committee del MoMA di New York, appena fondato da Alfred H. Barr Jr., altro amico di Harvard, con personalità del calibro di Philip Johnson, Nelson Rockefeller, Elizabeth "Betty" Bliss. Più tardi a New York si convertì in figura essenziale per la vita delle istituzioni culturali della città, esercitando una certa influenza nel campo della danza, della fotografia, della pittura, della scenografia teatrale, della letteratura e dell'architettura.

Oggi è conosciuto soprattutto per aver fondato la School of American Ballet e il New York City Ballet con **George Balanchine**. Nel 1939, dieci anni dopo la nascita del museo, regalò al MoMA il suo archivio personale comprendente oltre 5mila tra libri, disegni e documenti relativi al mondo della danza. Durante la Seconda Guerra Mondiale fu membro della commissione incaricata di recuperare l'arte rubata dai nazisti in Europa. Nel 1965 manifestò in favore dei diritti civili in Alabama. Fu un uomo ricco ma bohémien, pragmatico ed edonista, uno spirito essenzialmente liberale. Colpito da depressione maniaca, Kirstein fu internato per la prima volta nel 1967. In vita donò molte delle sue acquisizioni a musei come il Whitney, il Metropolitan e alla New York Pubic Library.

La mostra, a cura di Samantha Friedman e Jodi Hauptman, esamina l'impatto di Kirtstein sulla cultura degli Stati Uniti attraverso circa duecento opere d'arte esposte insieme a documenti d'archivio del MoMA. Le curatrici lo descrivono come "un connettore chiave e instancabile", che plasmò e appoggiò artisti e istituzioni. La mostra analizza anche il suo appoggio alla danza, che considerava la più completa delle arti, punto di partenza della sua ferma convinzione che dovesse essere l'asse centrale delle attività del MoMA. Le curatrici si riferiscono alla sua "expansive view of what art could be". È un'esposizione che dimostra che il talento individuale e la generosità sono fondamentali nella vita dell'arte, a partire dal primo Rinascimento.

"Non ti preoccupare per nulla, Lincoln", scriverà Balanchine a Kirstein quasi vent'anni dopo il primo balletto a New York. "Tutto va bene". Non tutto va bene quando una mostra come questa non ha avuto seguito né presso la stampa né presso il pubblico. Continuano a esserci buoni curators, ma la expansive view si limita sempre più al commerciale e al superfluo.

Kosme de Barañano

professore ordinario di storia dell'arte (traduzione di Federica Lonati)

ROBERT FRANK, FOTOGRAFO SILENZIOSO

94 anni e una lunghissima carriera dietro l'obiettivo, interrotta proprio in questi giorni dalla notizia della sua scomparsa. Robert Frank è il protagonista della mostra a lui intitolata da C/O Berlin, spazio espositivo dedicato alla fotografia contemporanea.



Robert Frank, Paris, 1952 © Robert Frank. Courtesy Swiss Foundation for Photography Collection, Winterthur & MacGill Gallery, New York

fino al 30 novembre ROBERT FRANK UNSEEN

a cura di Stephan Erfurt Kathrin Schönegg Martin Gasser C/O BERLIN Hardenbergstraße 22-24 – Berlino +49 30 2844416 62 co-berlin.org

di Angela Madesani

sintesi di grande forza.

seconda parte del XX secolo ce n'è uno di **Robert Frank** –scomparso il 10 settembre di quest'anno - intitolato The Americans, che racconta un viaggio attraverso 48 Stati degli USA. Il lungo giro gli viene finanziato da una borsa di studio della Fondazione Guggenheim. Borsa alla quale aveva partecipato su consiglio di Walker Evans. Scatta circa 27mila foto, ma nel libro ne pubbli-

ca 83, frutto di una selezione durissima. È una

ra i libri fotografici più amati della

La prima edizione, francese, del volume (Delpire) è del 1958, con i testi, fra gli altri, di Simone de Beauvoir, Erskine Caldwell, Henry Miller; la seconda, americana, con prefazione di Jack Kerouac, è dell'anno successivo. Con i protagonisti della Beat Generation entra in relazione dalla metà degli Anni Cinquanta, avviando un rapporto dialettico, di scambio intorno a un'idea di racconto rapido, caratterizzato dallo sketching.

Lo stesso Frank, a proposito di quel lavoro, molti anni dopo ha affermato di averlo realizzato in assoluto silenzio, camminando attraverso il paesaggio e la città, fotografando e andandosene via. "Questo è il mio temperamento, di essere silenzioso e guardare soltanto. Quel che mi piaceva della fotografia era precisamente questo: che potevo andare via e stare zitto, fare tutto molto rapidamente senza coinvolgimento diretto".

Svizzero di origine tedesca, classe 1924, Frank studia a Zurigo e a Basilea. Il suo è uno sguardo intenso che non trova facili comparazioni, ma anche libero da condizionamenti stilistici e dalle imposizioni delle agenzie. È curioso, desideroso di dare voce all'underground, all'altra faccia del boom economico del Paese, dove era arrivato a ventitré anni, dopo aver vissuto la tragica condizione di ebreo perseguitato, sebbene in un Paese neutrale. Il suo non era un documentarismo di matrice sociale, vagamente sentimentale; è stata piuttosto una fotografia al margine.

DALLA FOTOGRAFIA AL CINEMA

Il suo percorso lo vede impegnato nella fotografia di moda per Harper's Bazaar, dove viene assunto dal leggendario Alexey Brodovitch; un mondo in cui, tuttavia, si sente un pesce



fuor d'acqua e dal quale si affranca ben presto. Nel 1955 partecipa a *The Family of Man*, la grande mostra organizzata da **Edward Steichen**. Frank, il cui modo di fotografare è immediatamente riconoscibile, per la forza raffinata con cui entra nelle situazioni, non coglie l'attimo, non vuole stupire. Nel corso degli anni, già alla fine dei Cinquanta, si interessa al cinema sperimentale. Il 1959, oltre a essere l'anno del lavoro fotografico *Bus Series*, è anche quello del suo primo film, *Pull My Daisy*, scritto e narrato da Kerouac.

Negli Anni Sessanta è stato tra gli esponenti del New American Cinema, fondato da **Jonas Mekas** e della Film-Makers' Cooperative. Del 1974 è un altro suo libro fondamentale per comprendere questa seconda faccia della sua ricerca, *The Lines of my Hand*, in cui sono riuniti fotografie e fotogrammi dei suoi film. Nel frattempo si trasferisce in Canada, un Paese in cui l'esperienza del cinema di ricerca è stata determinante. Parecchi sono i film realizzati nel corso degli anni, tra i quali il più recente è del 2008, *True Story*.

LA DIMENSIONE BIOGRAFICA

I suoi lavori sono popolati da atmosfere, sensazioni, storie che non diventano cronache, non hanno un inizio o una fine , come lui stesso ha dichiarato, stanno nel mezzo, entrano nel merito, vanno a toccare i contenuti. Ha parlato di femminismo, lotte sociali, musica, guerra, cinema, giovani e religione. Guardando alle sue opere, dagli Anni Settanta in poi, emerge forte la dimensione biografica, che lo segna nel profondo. Nel 1974 perde, infatti, la figlia Andrea, ventenne, in un incidente aereo, e vent'anni dopo il figlio Pablo, suicida.

Nel corso del tempo ha portato avanti la ricerca fotografica e cinematografica parallelamente. Dagli Anni Settanta il suo lavoro, strettamente legato alle ricerche dell'arte, ha proposto rielaborazioni di scatti precedenti, collage e interventi direttamente sulla pellicola, in cui la scrittura, essenziale per la sua formazione, ha conquistato un ruolo diretto.

L'importanza della lezione di Robert Frank sta proprio nel superamento della specificità dei singoli linguaggi – che si tratti di fotografia, cinema, scrittura – per dare vita a un *unicum* in cui la dimensione esistenziale personale diviene problematica universale.

LA MOSTRA RACCONTATA DALLA CURATRICE KATHRIN SCHÖNEGG

Come è nata la mostra?

La mostra è curata dalla Fotostiftung Schweiz (Swiss Foundation for Photography) in collaborazione con C/O Berlin. La Fotostiftung Schweiz possiede la più ampia collezione di lavori di Robert Frank in Europa. Le opera vintage di Frank sono molto fragili e non viaggiano spesso, almeno non al di fuori degli Stati Uniti. Dunque siamo molto contenti dell'opportunità di presentare in Germania un *corpus* di lavori così straordinario. C/O Berlin è il luogo ideale per una mostra su Robert Frank, che realizzò la sua prima mostra proprio in Germania nel 1985, presso l'Amerika Haus, esattamente dove oggi ha sede C/O Berlin. Questo background storico è parte integrante della mostra.

Quali scatti include?

Grazie a un rapporto personale di lunga data, Robert Frank diede molti scatti alla Fotostiftung. La selezione di immagini esposte a Berlino si basa esclusivamente sul patrimonio svizzero, che include soprattutto i suoi primi lavori non pubblicati degli Anni Quaranta e Cinquanta. Fra questi ci sono gli scatti legati al tempo trascorso in Svizzera così come ai viaggi in Sud America e in Europa. C'è anche un buon numero di fotografie scattate durante i suoi viaggi americani di metà Anni Cinquanta. Molti di quegli scatti non furono pubblicati per ragioni editoriali. Affiancati ai celebri scatti di *The Americans*, rivelano la stessa qualità delle icone che oggi ci sono familiari.

I ritratti "sociali" di Robert Frank hanno influenzato intere generazioni di fotografi. Qual è il significato di questa rivoluzione visiva?

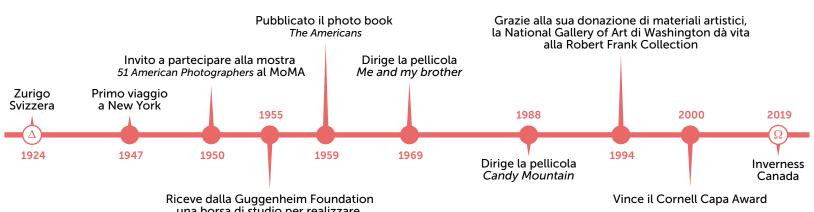
Frank si adoperò per far scoprire un Paese ancora poco conosciuto. Mostrò che la cultura americana era pervasa di razzismo, alienazione e isolamento. I suoi scatti alludono a problemi sociali, tuttavia non denunciava le persone che immortalava, ma dava vita a un ritratto della società su un piano piuttosto astratto. La sua critica era sottile e diretta allo stesso tempo. C'è anche la bellezza, però, nelle sue immagini. Oltre gli abissi della società americana degli Anni Cinquanta, scoprì l'eleganza degli oggetti quotidiani, come i jukebox, le infinite autostrade deserte, la bandiera americana... Al di là dei soggetti, le sue fotografie erano straordinarie per via dello stile che ha sviluppato. Angoli obliqui, immagini tagliate, movimenti sfocati non erano comuni nell'approccio documentario dell'epoca. Il suo stile, che era anche il risultato di scatti realizzati senza essere visto dai suoi soggetti, ebbe una grande influenza sulle generazioni successive.

Il legame tra Robert Frank e gli Stati Uniti è complesso, appunto, e spesso disincantato. Il suo approccio fu simile a quello della Beat Generation. La mostra rende conto di questo aspetto?

La mostra non si concentra direttamente sulle connessioni tra Frank e la Beat Generation. Tuttavia, è un dato di fatto che il suo stile intuitivo e spontaneo, così come la narrazione dei suoi libri, siano simili a quelli della letteratura beat del medesimo periodo. Entrambi non seguono un approccio cronologico, ma una logica personale e tortuosa. Ci sono anche alcune differenze: mentre i poeti beat erano loro stessi americani e inseriti nella cultura americana, Frank guardava dalla prospettiva di un outsider.

La fotografia di Robert Frank è estremamente contemporanea. Crede che anche le nuove generazioni siano influenzate dal suo stile?

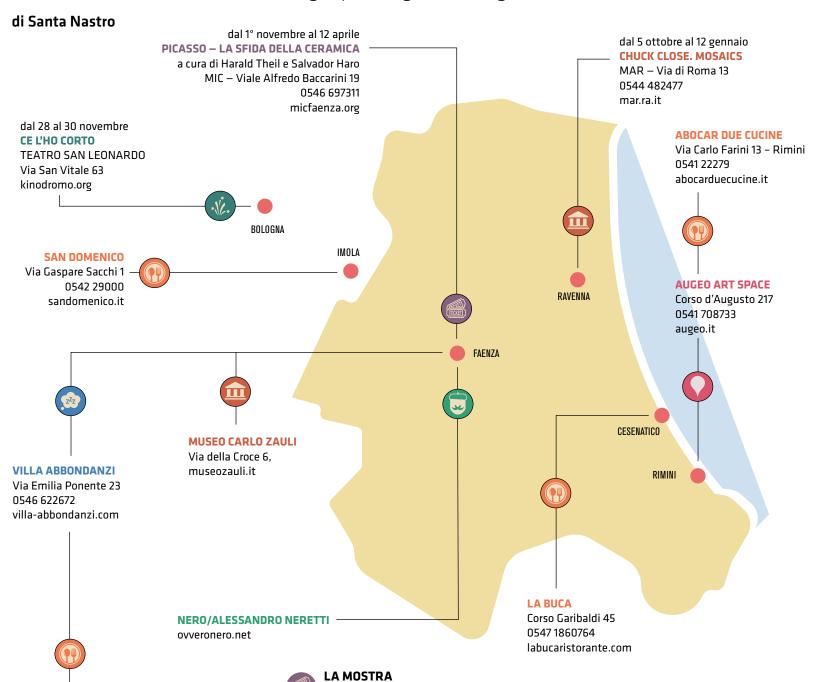
Penso che il linguaggio visivo di Frank sia legato all'era analogica. Il fatto che tutti noi disponiamo della macchina fotografica del nostro smartphone incide sul modo in cui percepiamo il mondo. Credo ad esempio che il famoso scatto tratto da *The Americans* in cui una coppia di colore nel parco guarda verso il fotografo non sarebbe più possibile oggi, perché chiunque può essere ritratto ovunque e in qualsiasi momento. Essere fotografati non è più un'esperienza scioccante. Frank influenza certamente le nuove generazioni di fotografi. Al di là del suo stile, credo sia per via del carattere iconico che hanno assunto molti dei suoi scatti. In un'epoca di immagini condivise e di assoluta digitalizzazione, le icone eccezionali non esistono più. Perciò le giovani generazioni guardano alla storia della fotografia per relazionarsi, ironicamente o criticamente, alle icone della nostra storia collettiva. Basti pensare al duo svizzero Cortis and Sonderegger o all'artista inglese Mishka Henner, che reinterpretano Frank in chiave odierna.



Riceve dalla Guggenheim Foundation una borsa di studio per realizzare un reportage fotografico sugli Stati Uniti

RITORNO IN ROMAGNA (CON FUGA IN EMILIA)

Tante mostre tra Faenza e Ravenna, un festival di cinema indipendente un po' piccante e un concept space a Rimini. Ecco cosa fare in Emilia Romagna per inaugurare la stagione.



OSTERIA RISTORANTE LA BAITA

Via Naviglio 25/C **N546 21584** labaitaosteria.it

"Il MIC di Faenza in questi anni ha rafforzato la sua presenza in termini di network internazionali e di posizionamento nel mondo contemporaneo. Ne è una riprova il fatto di essere stati invitati a partecipare al progetto 'Picasso Mediterranée' accanto a prestigiose realtà museali europee. Inoltre, il legame tra Picasso e Faenza è oltremodo noto, grazie alla generosa donazione postguerra che ha arricchito le nostre collezioni moderne. Abbiamo quindi costruito con i curatori un percorso che valorizzasse le collezioni del MIC e dialogasse con l'opera di Picasso, partendo proprio dalle sue storiche fonti di studio. Sarà una mostra unica nel suo genere, ricca di richiami e riflessioni". A parlare è la direttrice del MIC, Museo Internazionale delle Ceramiche, Claudia Casali, commentando la mostra Picasso –La sfida della ceramica che apre il 1º novembre nella cittadina romagnola. Con oltre cinquanta opere (ma il visitatore più "bulimico" potrà anche approfittare della gigantesca collezione del museo, con pezzi provenienti da tutto il mondo), la mostra a cura di Harald Theil e Salvador Haro, in collaborazione con la direttrice, si svolge in partnership con il Musée National Picasso-Paris. Non manca una sezione di fotografie e documenti.

Faentino di nascita, oggi veneto d'adozione (ha trasferito lo studio-archivio a Schio), ha speso 38 anni della sua vita nella cittadina emiliano romagnola e da essa ha tratto molto. Anche per ciò che concerne la sua arte. "Nato a Faenza nel 1980, ho visto cocci decorati ovunque, in ogni luogo, a ogni ora del giorno e della notte... Dopo tredici anni mi sono iscritto allo storico Istituto d'Arte G. Ballardini e lì ho compreso che la tradizione non mi sarebbe mai interessata se non per trasformarla in qualcosa di contemporaneo", spiega Nero/Alessandro Neretti. "Non ho però rinnovato la tecnica







PERCORSI



perché lavorando, esclusivamente, a progetti site specific, non ho mai avvertito la necessità di farlo. Ho, piuttosto, adattato la tecnica alle mie visioni, decostruendo e ricostruendo volta per volta dialoghi condivisi con e tra l'architettura, la storia, la committenza, la città...". Tra gli ultimi progetti realizzati, la mostra Cave Canem alla Galleria Boccanera di Trento e il manifesto per Opera Viva Barriera di Milano, promosso dalla fiera Flashback. Nel 2013 ha vinto la sezione under 40 del Premio Faenza, promosso dal MIC.

IL MUSEO

Ci spostiamo a Ravenna per recarci al MAR, ospitato nella bella città dei mosaici all'interno di un edificio del XVI secolo, il chiostro dell'Abbazia di Santa Maria in Porto. Restaurato più volte, fino ad assumere i connotati che conosciamo oggi, è museo dal 2002. Vale la pena una visita per godersi le collezioni che vanno dal XIV al XXI secolo, con un focus su mosaici antichi e contemporanei. E se proprio vi servono altri motivi per farvi una passeggiata, ricordatevi che dal 5 ottobre al 12 gennaio il museo ospita una personale dedicata al mitico pittore americano Chuck Close, cui è dedicato anche l'editoriale di Marco Senaldi a pagina 94. Da non perdere a Faenza il Museo Carlo Zauli, eccellenza della ceramica, luogo di sperimentazione per artisti contemporanei.

IL LUOGO

Il nostro tour romagnolo prosegue a Rimini, dove nel cuore della cittadina nasce nel 2014 Augeo Art Space, da una idea imprenditoriale che comprende ospitalità, organizzazione di eventi, wellness & spa e una galleria d'arte. Il tutto in un bellissimo edificio del seicento, Palazzo Spina, che comprende al suo interno anche uno spazio di residenza per artisti. La stagione espositiva inaugura il 28 settembre con una doppia personale degli artisti Lola Schnabel (figlia del famoso Julian) e il riminese Luca Giovagnoli, mettendo a confronto due modi di fare pittura. Il titolo è Due strade, il progetto è a cura di Matteo Sormani, direttore dello spazio.

IL FESTIVAL

 $Titolo\ spiritoso, programma\ interessan$ te per questo festival bolognese (eh sì, ci muoviamo verso l'Emilia), intitolato per l'appunto Ce l'ho corto. Nato come rassegna dedicata al cinema indipendente, nel 2019 diventa (dal 28 al 30 novembre) un festival. Quattro le sezioni: Ce l'ho contest, che presenta corti realizzati in 72 ore sul cibo bolognese; Ce l'ho corto, con i lavori dei registi emergenti; la Selezione internazionale; Ce l'ho porno, con corti erotici pensati per la programmazione notturna dell'evento. Per ogni contenitore è previsto un premio. Si svolge al Teatro San Leonardo di Bologna.

MANGIARE E DORMIRE

La visita alle mostre vi ha stancato? Si dorme a Villa Abbondanzi, a Faenza, una struttura immersa nel verde con ristorante, spa e piscina. Quanto al food, l'Emilia Romagna offre tantissime opportunità, tutte da non mancare. Per citarne solo alcune: da La Buca di Cesenatico (eccellenza nella cucina di mare romagnola) al rinomato San Domenico di Imola, fino ad Abocar Due Cucine a Rimini, con un menù fresco e creativo. E naturalmente, a Faenza, La Baita, cucina locale e ottima cantina, premiata con Tre Bottiglie nella guida Ristoranti d'Italia 2019 del Gambero Rosso. Una

IN ALTO: Pablo Picasso, Vassoio con colomba, manifattura Madoura, Vallauris (Francia), 1949, MIC Faenza. Picasso Administration 8 rue Volney 75002 Paris tel. 01 47 03 69 65 © Succession Picasso, by SIAE 2019 Chuck Close, Lucas/Mosaic (dettaglio), 2019, fabbricato da Mosaika Art & Design. Photo courtesy Mosaika Art and

IN BASSO: Nero/Alessandro Neretti, Series one bicycle wheel: we go for disaster, 2017, courtesy dell'artista. Photo Andrea Piffari. Da Life is a burning tire, Museum Beelden aan Zee, L'Aia

Nero/Alessandro Neretti, Black river on Antarctic landscape (almost fake), 2018, courtesy dell'artista. Photo Andrea Piffari. Da Planet Earth, Casabella laboratorio, Milano

ALBRECHT DÜRER OGGI

A Vienna, l'Albertina Museum ripercorre la carriera di Albrecht Dürer. Con una mostra dai grandi numeri, che approfondisce la storia di un artista non convenzionale.



IN ALTO: Albrecht Dürer, Leprotto, 1502 © Albertina, Vienna A DESTRA: © Maurizio Ceccato per Grandi Mostre

di Franco Veremondi



e han fatte di tutti i colori. È esattamene così se parliamo delle copie in produzione illimitata, sotto forma di oggetto tridimensionale in materiale plastico, del ce-

lebre Feldhase (Leprotto) di Albrecht Dürer, un acquerello di suprema raffinatezza tecnica ed estetica, datato 1502. Perché celebre lo è di certo questo particolare dipinto che l'Albertina Museum di Vienna, nel vantarne la proprietà, ha scelto ormai da tempo come simbolo per rappresentare il proprio ricco patrimonio storico-artistico. Eppure, con la sponsorizzazione di quel "feticcio", infrangibile e a grandezza naturale, opera dello scultore Ottmar Hörl, il museo ha voluto giocare iconicamente sull'idea di una "sostenibile" leggerezza dell'arte. Così concepito, l'oggetto pare esibirsi in una eccentrica allegoria del noto saggio benjaminiano, L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, in cui il filosofo berlinese valutava con favore la serialità della moderna produzione artistica e la conseguente fruizione su larga scala, riferendosi primariamente a cinema, fotografia e musica. Frivolo o umoristico, cosa c'è di scandaloso nel "leprotto" di Hörl? Ogni esemplare, e non importa se in rosso blu ver-

de eccetera, ha anch'esso un potenziale intento divulgativo "di massa", essendo in vendita nel bookshop del museo alla modica cifra di 69

LA MOSTRA

fino al 6 gennaio

+43 1 534 83 540 albertina.at

ALBRECHT DÜRER a cura di Christof Metzger Catalogo Prestel Verlag ALBERTINA MUSEUM Albertinaplatz 1 – Vienna

Il Leprotto di Dürer, l'opera eseguita ad acquerello più di cinque secoli fa, torna a mostrarsi in pubblico dopo qualche anno di totale clausura, precauzione adottata per le opere di pregio a tecnica tendenzialmente deteriorabile. Risale a tre anni fa l'ultima volta che l'Albertina Museum la espose, ma fu un evento eccezionale durato solo sette ore. Torna ora a mostrarsi per qualche mese nella veste di "anfitrione" per una antologica che l'istituzione sta dedicando per l'appunto ad Albrecht Dürer, artista nato a Norimberga nel 1471, annoverato quale precoce esponente del Rinascimento tedesco, umanista, tra i massimi ingegni della storia

Personalità complessa, dai molteplici interessi disciplinari e teorici, fu pittore, incisore, autore di trattati, di scritti autobiografici, studioso di matematica. Ma innanzitutto Dürer fu un talento naturale, istintivo, visto che all'età di tredici anni si cimentò in un valido autoritratto di tre quarti allo specchio, realizzato con punta d'argento su carta, preziosa proprietà dell'istituzione viennese. Negli anni a venire Dürer tornerà a ritrarsi più volte, utilizzando tecniche differenti per veicolare significati simbolici sul proprio stato di uomo e di artista.

E, come si può vedere, lo farà perfino mettendosi letteralmente a nudo in un disegno su carta verde (1499 ca.), in cui la sua figura pare emergere, enigmatica, dalle tenebre.

L'Albertina vanta ben 140 disegni del maestro

LE OPERE

di Norimberga, un patrimonio notevole e significativo in considerazione del fatto che le sue opere su carta prefigurano già l'autonomia del disegno come forma d'arte. In Mani in preghiera (1508), ad esempio, osservando la minuziosa precisione tecnica e la resa chiaroscurale, insieme all'espressività del gesto, si è ben oltre lo studio di un dettaglio per un dipinto. Altrettanto dicasi per l'accuratezza compositiva e cromatica dell'acquerello Ala di ghiandaia (1500-12 ca.), sviluppata in un supporto di pergamena di soli 19,6 x 20 cm; o La grande zolla (1503), in cui l'acutezza intellettuale dell'artista rinascimentale è volta a indagare il mondo vegetale. Morì nella sua città d'origine nel 1528, lasciando una rilevante eredità alla moglie. In mostra, duecento opere tra cui un centinaio di disegni e acquerelli; vi sono quindi lavori grafici e importanti dipinti da prestiti internazionali. In più, documenti rari e appunti personali che contribuiscono ad approfondire lo spirito creativo di Dürer e il suo modus operandi. La mostra è a cura di Christof Metzger che, oltre a essere uno studioso di Dürer, riveste la carica di curatore capo dell'Albertina





Museum.

INTERVISTA AL CURATORE CHRISTOF METZGER

Albrecht Dürer è un gigante! Quale criterio ha seguito nel curare la mostra?

Principalmente la cronologia delle opere. Oltre a ciò vi si possono rintracciare le relazioni tra generi pittorici, per esempio tra i lavori su carta e i dipinti. Ma giocano un ruolo anche le intersezioni fra le tecniche usate o i motivi tematici.

Dalla sua ricerca curatoriale emergono aspetti nuovi dell'arte e/o della vita di Dürer?

Vedo molta importanza nella centralità che assume il disegno e in generale il personalissimo tratto grafico. Quello che conosciamo dai disegni è per lo più materiale interno alla bottega, fino a comprendere fogli come il *Leprotto* o le *Mani in preghiera*: opere che mostrano una peculiarità che sfiora la pittura o che la oltrepassa. Voglio sottolineare che tali miracoli nel produrre arte su carta documentano non soltanto il virtuosismo tecnico di Dürer, ma dimostrano soprattutto la perfetta forma artistica raggiunta attraverso lo studio della natura.

Gli storici d'arte hanno insistito molto nel ritenere Dürer l'artista per eccellenza della "melanconia" come elemento di spicco della vita psichica e dell'arte. La sua mostra affronta questo tema?

lo ritengo che il "modello Panofsky", che ha la sua origine nella psicoanalisi, sia da sempre esagerato e oggi anche superato. Quanto tale aspetto rifletta la vera personalità dell'artista, pur nella sua straordinarietà, o se invece ciò ricalchi uno stereotipo – come io penso –, è una domanda che non mi pongo nella mostra.

Insomma, ci chiarisca una cosa: Dürer era un soggetto melanconico?

Conosco bene Dürer, ma non personalmente, e non penso affatto che lo fosse. Il fatto che la malinconia giochi un ruolo nella sua opera artistica e letteraria si deve proprio alla teoria umanistica della melanconia, in quanto accredita a tale stato d'animo la sorgente della genialità.

In cosa consiste realmente l'Umanesimo di Dürer?

Difficile rispondere. Dal mio punto di vista, Dürer era inserito in questo fenomeno in modo alquanto approssimativo e grazie ai suoi contatti con le cerchie umanistiche di Norimberga; con molta probabilità lui non conosceva, se non superficialmente, né il greco né il latino. Però, senza un effettivo intuito filosofico, non è spiegabile lo sguardo analitico di Dürer sulla vita e sul mondo che lo circonda, sulla natura e sull'uomo. Nei suoi Quattro libri sulle proporzioni umane, del 1528, postula infatti che solo attraverso l'imitazione della natura è raggiungibile il più alto livello dell'arte. Cito letteralmente Dürer: "In verità l'arte si nasconde nella natura. Chi riesce a strapparla la possiede".

Quali sono stati i circoli culturali che hanno maggiormente influenzato l'artista?

Innanzitutto, come accennato, il circolo degli umanisti di Norimberga intorno a Conrad Celtis e Willibald Pirckheimer. Più tardi, ma solo per sentito dire, la Riforma di Martin Lutero, personaggio che ha pure voluto ritrarre. Quando era apprendista itinerante, subì l'influenza del milieu intorno a Martin Schongauer; poi a Venezia – che ha visitato due volte – i più importanti pittori della Serenissima. Nelle lettere che scriveva a Willibald Pirckheimer si vantava dell'alta considerazione attribuitagli da Giovanni Bellini. Infine, dal diario del suo viaggio nei Paesi Bassi veniamo a sapere come Dürer – che nel frattempo era diventato lui stesso un maestro, una "star" – concedesse la sua amicizia a colleghi in lotta per godere della sua benevolenza.

C'è però un artista che lui ha considerato suo vero maestro?

Sì, l'artista di Norimberga Michael Wolgemut, nella cui bottega era entrato come apprendista nel 1486. Per costui ebbe sempre una grande venerazione, e ciò nonostante Albrecht si fosse ben presto emancipato dall'arte impietrita della tradizione tardogotica.

Come possiamo sintetizzare l'influenza di Dürer sull'arte del suo tempo e oltre?

Sia stilisticamente sia ispirandosi ai motivi delle sue opere, chi seguiva Dürer, in vita e dopo la sua morte, mostrava di essere "up-to-date".

RAFFAELLO & FRIENDS

Un intreccio di relazioni gravitava attorno a Raffaello nella piccola ma raffinata corte di Urbino, capitale dei Montefeltro. La mostra a Palazzo Ducale ripercorre il legame fra l'artista e i colleghi locali.

di Marta Santacatterina

uno degli artisti più popolari, da sempre riconosciuto come maestro del Rinascimento italiano e autore di opere iconiche, per secoli imitate, usate e addirittura abusate: basti pensare alla massiccia diffusione dei due deliziosi angioletti che fanno capolino dalla base della Madonna Sistina di Dresda. Nel 2020 ricorrono i 500 anni dalla morte di Raffaello Sanzio e la sua città natale celebra l'anniversario con una mostra allestita all'interno di Palazzo Ducale, sede della Galleria Nazionale delle Marche. Proprio in quegli ambienti - sotto la guida del padre Giovanni Santi, anch'egli pittore - il giovane artista cominciò a lavorare, trovandovi un contesto culturale di altissimo livello. La corte di Urbino, grazie alla committenza dei Montefeltro, divenne infatti verso la fine del Quattrocento epicentro delle migliori espressioni artistiche contemporanee, testimoniate dalla presenza di opere di Piero della Francesca, Luciano Laurana, Francesco di Giorgio Martini, Antonio del Pollaiolo e molti altri.

PERCORSI E LEGAMI

La mostra Raffaello e gli amici di Urbino non è tuttavia una semplice celebrazione del pittore: le curatrici Silvia Ginzburg e Barbara Agosti spiegano che il progetto è stato pensato con "l'intento di raccontare il fondamentale passaggio avvenuto nella cultura pittorica dell'Italia centrale dal XV al XVI secolo così come lo presenta nelle 'Vite' di Giorgio Vasari, seguendo i percorsi intrecciati di Raffaello Sanzio e di altri due pittori, anch'essi urbinati di nascita e suoi amici, Timoteo Viti e Girolamo Genga", senza dimenticare altre personalità essenziali nella formazione e nell'elaborazione del nuovo stile raffaellesco, vale a dire Luca Signorelli e Perugino.

Di Raffaello sono esposti nove dipinti, tra cui la Madonna Conestabile proveniente da San Pietroburgo, la Madonna Colonna da Berlino, altre due Madonne dalla National Gallery di Londra, e ovviamente le due opere che fanno parte delle collezioni permanenti della Galleria Nazionale delle Marche, la Santa Caterina di Alessandria e il Ritratto di Gentildonna detto La Muta; ad arricchire il corpus, numerosi disegni del Sanzio prestati da importanti musei italiani ed esteri al fine di meglio illustrare l'opera dell'artista e, allo stesso tempo, di "incoraggiare nel pubblico italiano l'apprezzamento per il disegno degli antichi maestri, ancora poco diffuso", dichiarano ancora le curatrici.

LA GRANDE TRASFORMAZIONE

L'allestimento comprende poi opere di Luca Signorelli e Pietro Perugino, di Pinturicchio, Fra Bartolomeo, Beccafumi, Giulio Romano, Raffaellino del Colle. Ma la mostra si caratterizza in particolare per due focus che indagano "l'opera di Viti - ricordato da Giorgio Vasari come



dal 3 ottobre al 19 gennaio **RAFFAELLO** E GLI AMICI DI URBINO a cura di Silvia Ginzburg e Barbara Agosti Catalogo CentroDi GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE Piazza Rinascimento 13 - Urbino gallerianazionalemarche.it

collaboratore di Raffaello nella cappella Chigi di Santa Maria della Pace a Roma (intervento che viene precisato in sede di catalogo) e per i disegni del Sanzio che figuravano nella sua raccolta e che egli utilizzò, qui in parte esposti - e l'opera di Genga, un maestro eccentrico di cui oggi i movimenti del gusto permettono di apprezzare la qualità e gli aspetti più strani", chiariscono le curatrici. Dei tre artisti si ripercorrono la formazione e le strade successivamente intraprese: "Viti che resta sostanzialmente legato al Francia e al Perugino; Genga che acquisisce lo stile moderno nel rapporto imbastito tra Siena e Firenze con Fra Bartolomeo, con Domenico Beccafumi, poi con Raffaello; Raffaello che a Firenze reagisce alle novità di Leonardo,

di Fra Bartolomeo, di Michelangelo; la mostra prosegue poi ripercorrendo l'attività di Genga in Romagna e, con due importanti esempi, di Raffaello a Roma, per concludersi sulla prima eredità del Sanzio a Roma e sui suoi esiti, via Giulio Romano, di ritorno nelle Marche", precisano Ginzburg e Agosti, le cui ricerche misurano quella grande trasformazione che, a partire anche da Urbino, coinvolse la cultura figurativa italiana tra il Quattro e il Cinquecento.

Organizzata grazie al partenariato tra Galleria Nazionale delle Marche e Galleria degli Uffizi, Raffaello e gli amici di Urbino è inoltre l'occasione per ipotizzare nuove attribuzioni o datazioni e per condurre importanti restauri e analisi tecniche, come quelle sul prezioso stendardo di Timoteo Viti e sulla grande pala di Genga proveniente da Sant'Agostino di Cesena, entrambi conservati alla Pinacoteca di Brera, e quelle sui tondi in bronzo progettati da Raffaello per la cappella Chigi in Santa Maria della Pace a Roma, uno dei quali, realizzato da Cesarino da Perugia, è esposto a Urbino.

IN ALTO: Raffaello Sanzio, Madonna Colonna (part.). Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlino

SULLE TRACCE DI GIORGIO DE CHIRICO

Milano accoglie una imponente antologica dedicata a Giorgio de Chirico. La raccontano Lorenzo Canova, consigliere scientifico della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, e il curatore Luca Massimo Barbero.

di Lorenzo Canova



quasi cinquant'anni di distanza dalla grande mostra antologica del 1970, Palazzo Reale di Milano celebra il genio di **Giorgio de**

Chirico (Volos, 1888 – Roma, 1978), l'inventore della pittura metafisica, con una straordinaria mostra retrospettiva che raccoglie la sua carriera in un serrato e intenso percorso suddiviso in otto capitoli che vanno dagli esordi agli splendidi dipinti degli ultimi anni di attività. La mostra, curata da Luca Massimo Barbero, promossa e prodotta da Comune di Milano-Cultura, da Palazzo Reale, da Marsilio e

ro, promossa e prodotta da Comune di Milano-Cultura, da Palazzo Reale, da Marsilio e da Electa, in collaborazione con la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, nasce da un lungo lavoro di ricerca e di programmazione che permette di ammirare capolavori provenienti da grandi musei italiani internazionali e da importanti collezioni private.

METAFISICA CONTINUA

Il pubblico potrà dunque apprezzare la grandezza di un artista che ha costantemente rinnovato la sua pittura portando avanti una ricerca di uno spessore e di una profondità che hanno pochi eguali nella storia dell'arte del XX secolo, se si pensa che, oltretutto, de Chirico è stato capace di dense riflessioni filosofiche e di grandi opere letterarie, come il suo romanzo Ebdòmero del 1929. La mostra nasce anche per evidenziare con eloquenza la grandezza ininterrotta dell'opera di de Chirico in tutte le sue fasi, in quella che Maurizio Calvesi, uno dei massimi studiosi dell'artista, ha definito "Metafisica continua", sviluppata nelle sue diverse declinazioni, a partire dalla nascita della Metafisica a Firenze nel 1910, dalle Piazze d'Italia e dagli Interni ferraresi, fino ai manichini, ai Gladiatori, alle ricerche sulla materia pittorica, ai suoi paesaggi e alle nature morte "barocche", al dialogo con i grandi maestri della storia dell'arte e alle ultime opere neometafisiche. Questo imponente risultato, dovuto principalmente alla qualità del lavoro di Luca Massimo Barbero e dello staff di Palazzo Reale, si inserisce così perfettamente nella linea operativa e



dal 25 settembre al 19 gennaio **DE CHIRICO**

a cura di Luca Massimo Barbero Catalogo Marsilio / Electa PALAZZO REALE Piazza del Duomo 12 - Milano 02 88445181 dechiricomilano.it

teorica della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, che sostiene proprio l'idea della "*Metafisica continua*", in una visione rigorosa e innovativa del lavoro dell'artista, finalmente liberata da vecchi e indifendibili stereotipi e analizzata nella sua straordinaria complessità.

LA FONDAZIONE

La Fondazione de Chirico, nata nel 1986 per volontà di Isabella, vedova del pittore, ha sede nella Casa-Museo dell'artista (già sua

abitazione e studio di Piazza di Spagna a Roma) e difende la sua opera dalle moltissime falsificazioni attraverso un lavoro capillare di archiviazione e autentica che, oltre a scartare le numerose opere contraffatte, ha dato finora vita a quattro volumi di aggiunte al catalogo generale redatto da Claudio Bruni Sakraischik.

I quattro nuovi tomi del catalogo generale sono pubblicati da Maretti editore, come anche la rivista *Metafisica*, edita dalla Fondazione in italiano e inglese, che

propone alcune tra le più innovative ricerche internazionali dedicate all'artista da studiosi di varie discipline.

Vanno ricordati anche i volumi realizzati dalla Fondazione in collaborazione con prestigiose case editrici, pubblicati recentemente da componenti del suo Consiglio Scientifico, come la basilare edizione delle lettere di de Chirico dal 1909 al 1929 (Silvana Editoriale) curata da Elena Pontiggia, i grandi saggi di Riccardo Dottori e Fabio Benzi e il volume delle sue poesie (curato da Andrea Cortellessa) per i tipi della Nave di Teseo.

Come accade con la mostra di Milano, la Fondazione sostiene poi l'opera dell'artista attraverso la promozione di una serie di progetti espositivi nazionali e internazionali, come quelli, ad esempio, che nell'ultimo anno hanno visto de Chirico protagonista a Mons di un dialogo con il Surrealismo belga, di una grande retrospettiva al Palazzo Ducale di Genova o come quello alla GAM di Torino, che ha mostrato la vastità della sua influenza sulle generazioni di artisti più giovani. Non a caso, il presidente della Fondazione de Chirico, Paolo Picozza, sottolinea come questa mostra sia proprio "rivolta principalmente ai giovani, che potranno finalmente avere una visione completa della grandezza di de Chirico, un artista che riserva sempre nuove sorprese e che merita di essere studiato ancora di più in tutti i suoi nessi documentari e filologici per mettere in luce l'immensa importanza del suo contributo all'arte e alla cultura, non solo del suo tempo, ma anche del futuro".

〇

PAROLA AL CURATORE

Questa mostra è un ritorno di de Chirico a Milano, ma di un de Chirico diverso o in altre parole orientato verso un pubblico differente, anche per generazione, visto che la mostra si rivolge in primis a chi conosce poco o ha visto raramente l'opera di de Chirico, facendo attenzione a fornire gli strumenti per guardare davvero la sua pittura. Penso però anche a un pubblico più preparato che, grazie a una serie di accostamenti rari e inattesi, avrà modo di scoprire nella sua interezza la straordinaria genialità creativa di questo artista, che valica lo stereotipo del Grande Metafisico. Perché se è vero che egli è stato l'inventore di un'avanguardia propria e padre riconosciuto del Surrealismo, è altresì vero che la Metafisica divenne in seguito una sorta di gabbia: un'attesa che de Chirico ha coraggiosamente disatteso. Per questo, ho ad esempio volutamente dedicato una cospicua parte della mostra alla sua pittura barocca, da leggersi come un anacronismo estremo, un'ennesima presa di posizione carica d'ironia rispetto a un mainstream che, con la corretta distanza storica, è da leggersi oggi come una vera e propria performance.

60

arte e paesaggio



KYOTO

ZEN

I GIARDINI

Giardini zen a Kyoto,

photo Claudia Zanfi

I giardino zen rappresenta la fusione tra arte del giardino giapponese e filosofia zen. Secondo il credo scintoista, tutti i componenti dell'ambiente naturale (alberi, rocce, animali, persone, fiumi, montagne) possiedono un'anima immortale. Il giardino giapponese, quindi, non è solo un luogo di riposo oppure ornamentale, ma un ambiente sacro che consente all'uomo di entrare in contatto con la spiritualità e di raggiungere la pace interiore. Perciò la maggiore parte dei giardini zen sono realizzati presso templi e monasteri, luoghi di meditazione grazie anche alla totale assenza di rumori artificiali. Il giardino nella filosofia zen crea un vero e proprio paesaggio, dove ogni elemento è l'espressione di un concetto, un equilibrio di pieni e di vuoti. Raggiungere lo zen significa capire di vivere collegati a ogni più piccolo elemento dell'universo. A emergere è l'importanza di sentirsi tutt'uno con la natura, poiché è grazie a essa se tutto esiste. Ci sono vari stili di giardino giapponese, ciascuno con un significato. Legato all'arte del giardinaggio tradizionale è il Karesansui, detto anche "giardino secco" perché non ha vegetazione ed è formato essenzialmente da pietre e sabbia bianca. Uno dei maggiori esempi è il Ryōan-ji a Kyoto, città che offre l'opportunità di visitare alcuni fra i più spettacolari giardini zen al mondo (tra cui il Padiglione d'Oro e Padiglione d'Argento).

Alcuni elementi densi di valore estetico e simbolico aiutano la contemplazione: pietra e sabbia, acqua, piante. Le rocce rappresentano solidità e stabilità, in contrapposizione al vuoto. Ricordano le forme di montagne e isole; una sola roccia in mezzo al giardino rappresenta il sacro Monte Fuji. La sabbia è polvere di granito bianco, capace di illuminare le aree vicine. Rappresenta l'acqua e le sue increspature. L'acqua è vita, fluidità e purezza: ascoltare il suo scorrere armonioso libera la mente. La vegetazione deve integrarsi con gli altri elementi. Si usano piante maschili (slanciate e dalle forme spigolose); piante femminili (basse e con forme tondeggianti); piante sempreverdi e piante a foglia caduca (l'acero è la pianta più amata in Giappone e include centinaia di specie e varietà). Tra le fioriture si trovano camelie, rododendri, cornus kousa e azalee. Infine, le lanterne in pietra sono un tipico elemento del giardino giapponese. Derivano dalla tradizione della cerimonia del tè, simboleggiano il punto di arrivo e il giardino

Claudia 7anfi

IL MUSEO NASCOSTO



artiamo da un aneddoto: al piano di sopra negli Anni Settanta ci abitava Mario Schifano, in pieno ritmo vorticoso e psichedelico. E il vicino Mario Praz, che si occupava anche dell'amministrazione del condominio, pare borbottasse ogni tanto: "Capisco che il maestro Schifano viva in un clima baudelairiano, ma le spese di condominio non si pagano?!". Un condominio speciale, denso di magia. Qui Mario Praz ci ha vissuto a lungo, fino al 1982, anno della sua morte. Anglista e critico di respiro internazionale, ha concepito questo spazio privato come un luogo delle meraviglie, una speciale dimora densa di mobili, dipinti, sculture, tappeti, tendaggi, lampadari, bronzi, cristalli, porcellane, miniature, argenti e marmi. Dal neoclassico della fine del XVIII secolo allo stile ottocentesco: la panoramica offerta da questo luogo privato (ma destinato anche alla vita pubblica: sono infatti diversi i saloni che si rincorrono) è assolutamente pluriforme. Fiori freschi nei grandi vasi, libri aperti sui tavoli nei pressi delle grandi librerie (decine di metri lineari di

preziose edizioni) e una collezione di oltre 1.200 oggetti. Aperta dal 1995, di proprietà del MiBAC e già museo satellite della Galleria Nazionale, la casa-museo Praz è tra i capisaldi della categoria in Italia. Una realtà assolutamente da scoprire, perché consente una immersione totale in un mondo, in un immaginario, che nel caso di Praz riguarda studi e viaggi, peregrinazioni tra ambiti culturali e visivi, in un mondo nel quale artigianato e "saper vivere" erano un tutt'uno.

D'altronde gli anni di studio a Londra - dove si recò nel 1923 con una borsa di studio e un impegno di lavoro al British - e i lunghi anni di docenza tra Liverpool e Londra animarono la curiosità intellettuale di Praz. Di tutto questo si trova traccia nel grande mondo di spazialità ed eclettismo che è questa casa.

Lorenzo Madaro

ROMA **MUSEO MARIO PRAZ**

Via Zanardelli 1 06 6861089

Museo Mario Praz, Roma

IL LIBRO

SCULTURA PROGRAMMATICA NEL TERZO REICH KLAUS WOLBERT

KLAUS WOLBERT

Scultura programmatica

Allemandi, Torino 2019

nel Terzo Reich

Pagg. 408, € 150

allemandi.com

ISBN 8842224626

edesco classe 1940, Klaus Wolbert è noto in Italia per la straordinaria attività condotta tramite la Fondazione VAF, volta a promuovere. collezionare, divulgare e pubblicare l'arte italiana moderna e contemporanea. Leggete le didascalie delle opere conservate nelle collezioni museali e vedrete che incapperete spesso in donazioni o prestiti a lungo termine della VAF Stiftung; così come, se vi interessate di Claudio Verna o del Gruppo N, di Giuseppe Uncini o del Gruppo T, dovrete necessariamente avere a che fare con i tomi pubblicati da Silvana Editoriale su progetto, studio e sponsoring della stessa fondazione.

Tutto questo non deve far dimenticare che Wolbert è anche un raffinato intellettuale. In queste vesti, sin dalla sua tesi di dottorato si è interessato agli "aspetti ideologici, politici ed estetici della plastica fiqurativa nazista". Scultura programmatica nel Terzo Reich. Corpi dogmatici, letali dettami di bellezza è in qualche modo la summa di questi studi iniziati negli Anni Settanta. Uscito l'anno scorso in edizione tedesca, Dogmatische Körper - Perfide Schönheitsdiktate ha la forma di un raffinato table book, di quelli a cui ci ha abituato da decenni la casa editrice torinese Allemandi. La forma, tuttavia, non corrisponde al contenuto, perché questo imponente tomo è in realtà un saggio a tutti gli effetti. Non comodissimo da leggere, vero, ma certo non è un table book - tranne che per una caratteristica: la qualità documentaria dell'apparato iconografico. Una mole enorme di fotografie, in massima parte d'epoca, poiché le sculture del Reich furono quasi tutte distrutte nei mesi appena successivi alla fine della Seconda Guerra Mondiale; un corpus che ha reso necessaria una ricerca minuziosa e titanica, ma che ha consentito di rendere il libro una pietra miliare per quest'area di studi.

Di cosa si parla dunque? Di come il culto della razza ariana e della sua forma corporea sia stato declinato in una scultura propagandistica monumentale che parafrasando il titolo di un capitolo - mobilitava l'ideale classico a favore di interessi eteronomi, ovvero politici e ideologici. D'altronde il dramma sta tutto o quasi nella costellazione semantica che raccoglie idea-ideale-ideologia. Se dunque finora l'atletismo e la vigorosa nudità dell'ariano e dell'ariana facevano pensare ai film di Leni Riefensthal, grazie a questo libro approfondiamo la conoscenza di autori quali Arno Breker e Josef Thorak. Ed è soltanto uno degli aspetti di un tomo di oltre 400 pagine. La questione è infatti indagata da ogni punto di vista (ci sono capitoli su Nietzsche e sul naturismo, sul genocida Karl Brandt e su Winckelmann...), in uno sguardo a 360 gradi che permette di comprendere appieno un fenomeno solo apparentemente periferico della follia nazista.

Marco Enrico Giacomelli

ASTE E MERCATO



RUBRICHE

lle aste estive di arte contemporanea a Londra riflettori sulle opere non più solo di artisti maschi, bianchi e occidentali, quanto piuttosto sulle artiste, donne e di colore. Successi per loro ai rostri delle tre big: da Lynette Yiadom-Boakye per Phillips (Leave A Brick Under the Maple, 2015, £ 795.000) al nuovo record di Toyin Ojih Odutola in casa Sotheby's (Compound Leaf, 2017, £ 471.000) alla performance da Christie's di Kara Walker (Four Idioms on Negro Art #4 Primitivism, 2015, £395.250). Si conferma dunque un'attenzione in crescita per artiste con un focus di ricerca preciso: la soggettività nera e femminile. Una blackness individuata e autonoma, che esige di essere raccontata attraverso una propria iconografia, in una più ampia narrazione intersezionale

dei temi di genere, razza, sessualità.

Il mercato risponde all'onda lunga dell'interesse degli stakeholder istituzionali e privati per una diversificazione che guarda ora a traiettorie divergenti dal canone WASP. E tra le protagoniste di questa domanda c'è di certo Tschabalala Self (1990), che, all'Evening Auction di Christie's del 25 giugno scorso, ha messo a segno un nuovo record nella carriera in asta iniziata solo a marzo da Phillips (Lilith, 2015, £ 125.000) e lì proseguita a giugno (Leda, 2015, £ 237.500), dopo l'aggiudicazione di Christie's per Out of Body, 2015, £ 371.250 (cinque volte oltre la stima massima di £ 60.000). Competizione accesa, con 19 bidder ai telefoni e la gallerista di riferimento londinese Pilar Corrias che ha dovuto lasciare la mano al collezionista Jose Mugrabi (tra i maggiori collezionisti di Warhol e Basquiat), in sala con il suo advisor Adam Chinn (ex Chief Operating Officer di Sotheby's). La vendita sancisce l'incremento di valore per Self. Due anni fa Out of Body, pare, era stata acquistata alla Thierry Goldberg Gallery di New York intorno ai \$ 10.000, con un ritorno sull'investimento di oltre il 3,000%, mentre ad Art Basel Miami il range di prezzo era \$10-60.000.

Continua il fermento dunque per l'artista e per i suoi dipinti con inserti di tessuto, cuciti in affreschi di rivendicazione dell'identità femminile di colore e della sua pregnanza iconografica. Cresciuta a Harlem, Self ha alle spalle studi al Bard College e a Yale ed è già in collezioni di alto profilo (Hammer Museum, Los Angeles; Perez Art Museum e Rubell Family Collection, Miami: IP Morgan Chase Art Collection, New York). con ottime mostre internazionali passate (Frye Art Museum, Parasol Unit) e future (ICA Boston e Baltimore Museum of Art nel 2020) e dopo quella da poco conclusa al MoMA PS1. In una partnership tra Studio Museum, MoMa e PS1, MOOD è stata curata da Legacy Russell per la fine della residence allo Studio Museum, un programma di influenza senza pari per le carriere degli artisti afro-americani (sono passati di lì, tra gli altri, Kerry James Marshall, Njideka Akunyili Crosby, Simone Leigh) o, meglio, "post-black", come pure si comincia a dire.

Cristina Masturzo

LONDRA CHRISTIE'S Tschabalala Self

Tschabalala Self, Out of Body (part.), 2015. Christie's Images Ltd.

62



ROMA LUCA SIGNORELLI

fino al 3 novembre **LUCA SIGNORELLI E ROMA OBLIO E RISCOPERTE**

a cura di Federica Maria Papi e Claudio Parisi Presicce Catalogo De Luca Editori d'Arte MUSEI CAPITOLINI Piazza del Campidoglio 1 - Roma 06 0608 museicapitolini.org

Luca Signorelli (att.), Autoritratto e ritratto di ser Niccolò Angelo Franchi (recto), 1504 circa, Museo dell'Opera del Duomo, Orvieto

L'incontro con Luca Signorelli (Cortona, 1450 ca. - 1523 ca.) risulta fin dall'inizio velato dall'aspetto del doppio. Due diversi ritratti, entrambi ottocenteschi, testimoniano la strana vicenda legata alle vere sembianze dell'artista. Pietro Pierantoni ritrae Signorelli secondo l'immagine che apriva la biografia a lui dedicata da Giorgio Vasari, mentre lo scultore purista Tenerani sceglie come modello l'autoritratto all'interno della Cappella di San Brizio a Orvieto. Un doppio volto, causato da un incomprensibile errore del Vasari.

TRA ROVINE CRISTIANE E PAGANE

Questo tratto enigmatico avvolge la figura di Signorelli, capace di celebrare il dio Pan come la Vergine, immerso in quella cultura neoplatonica in cui il profano veniva riletto alla luce dei valori cristiani. Nei suoi dipinti compaiono infatti le antiche vestigia romane, dalle rovine e sculture classiche alle chiese cristiane testimoni di quella Renovatio Urbis portata avanti dal papa-re Sisto IV, che l'aveva chiamato a Roma per decorare la Cappella Sistina. Le opere di Signorelli - dal Martirio di San Sebastiano, recentemente restaurato, al Battesimo di Arcevia e al Tondo di Monaco - appaiono immerse in questo contesto ricreato attraverso la riproposizione di vedute di Roma, come la miniatura Varia di Torino, celebri sculture come lo Spinario, già citato da Brunelleschi, che ritorna in ben due dipinti. Emerge la forza inventiva di questo artista noto per i suoi "ignudi", a volte troppo fisico, corporeo, considerato il precursore di Michelangelo. Riproposti in mostra anche gli affreschi sotto forma di pannelli retroilluminati della Cappella di San Brizio con il celebre Giudizio Universale. L'attenzione per la linea scattante e dinamica che definisce le muscolature dei corpi, spingendosi oltre le pose aggraziate di Perugino o quelle statiche di Piero della Francesca, è capace anche di lasciar spazio all'immagine della maternità nelle tante versioni di Madonne con Bambino.

LA FAMA OSCURATA

Tutte le intuizioni da lui avute sono state recepite dai grandi della Terza Maniera che, giungendo a quella perfezione che forse intravide, ma non raggiunse, ne oscurarono la fama. Un esempio è fornito dalla "cena di lavoro" organizzata da Bramante a Roma, episodio ricordato nella mostra, che rappresentò un grande smacco per Signorelli. Dopo gli accordi presi con il pontefice per affrescare l'appartamento papale, fu costretto per influenza dello stesso Bramante a lasciar il posto a Raffaello, che avrebbe realizzato le sue celebri Stanze.

Eppure la sua modernità fu colta da artisti come Degas e Cézanne, colpiti dai nudi maschili. In mostra, i Neofiti del novecentesco Corrado Cagli testimoniano l'importanza di quella capacità inventiva alla base di suggestioni e invenzioni tramandate nel corso dei secoli.

Antonella Palladino



DOMODOSSOLA BALLA BOCCIONI DEPERO

fino al 3 novembre **BALLA BOCCIONI DEPERO COSTRUIRE LO SPAZIO DEL FUTURO**

a cura di Antonio D'Amico Catalogo Silvana Editoriale MUSEI CIVICI DI PALAZZO SAN **FRANCESCO** Piazza Convenzione 11 - Domodossola 0324 492313 comune.domodossola.vb.it

Dal maestoso prefuturismo di Boccioni e Balla alla stagione dell'aeropittura, accostando maestri e nomi meno noti, la mostra dei Musei civici di Palazzo San Francesco ripercorre tutta l'avventura del Futurismo. Tra utopia e disillusione, slanci personali e di regime, le evoluzioni artistiche del movimento vengono messe in relazione con i sommovimenti dell'epoca tramite il filtro della storia locale. Ecco perché la sezione sul volo si apre con il relitto del monoplano con cui Geo Chavez sorvolò nel 1910 il valico del Sempione per atterrare a Domodossola, schiantandosi e morendo nell'impresa. Ed ecco perché di fianco all'intarsio di Depero del 1942 (opera propagandistica sui costumi tradizionali delle regioni d'Italia, realizzata su commissione del regime), sono esposti manichini con abiti della val d'Ossola, realizzati a fine Ottocento.

DALL'INTIMITÀ ALL'ALLEGORIA

Al di là degli spunti di storia locale, la mostra racconta l'avventura futurista nel suo complesso, con buoni prestiti (dal Mart di Rovereto e dalla Gnam di Roma, ad esempio) e un allestimento efficace, per quanto raccolto. "Uomo e paesaggio", "Velocità e movimento", "Il volo" sono le ampie aree tematiche scelte. Si parte con le visioni intime di Balla e Boccioni, che valorizzano la dimensione domestica e quella inerente al lavoro. E si entra poi nel Futurismo "conclamato" con opere come i Balfori (1915) di Balla, con il perturbante, luciferino nudo femminile di Dudreville (Senso, 1917-18) e con le ballerine di Baldessari, nelle quali si colgono al meglio le connivenze (formali) tra Futurismo e Cubismo. Da riscoprire le opere di fine Anni Venti di Fillia, dotate di un tocco surreale; da non mancare le stupende, notturne allegorie del lavoro di Depero (fine Anni Venti-inizio Trenta). Mentre di Balla viene testimoniata anche la curiosa, ridondante fase figurativa degli Anni Trenta.

TURBINIO DI FORME

La sezione sulla velocità è ovviamente un turbinio di forme convulse (arrovellate, imbizzarrite, ma maestosamente coerenti e raffinate). Spiccano lavori come Aspirazione (1917) di Dudreville, Forze ascensionali (1919) di Dottori, il denso pseudoastrattismo delle Forze della curva (1930) di Tullio Crali, la Velocità di motoscafo (1922) di Benedetto. Da segnalare, poi, la varietà dei Balla presentati, con alcune variazioni poco viste (tra cui i Futurpesci del 1924). Il siciliano Pippo Rizzo è uno degli autori minori che si scoprono o riscoprono con piacere nell'esposizione. E lo stesso accade nell'ultima sezione sul volo e l'aeropittura, dove insieme ai più classici Crali e Dottori si trovano anche le bizzarrie di autori come Bruschetti, Delle Site e Benedetto.

Stefano Castelli





