

Progetto Artistico

**CHIARA BOCCASSINI:
UN VIAGGIO VIRTUALE
CON LA MIA ARTE
IN LUOGHI EMBLEMATICI**

a cura della Dott.ssa Elena Gollini



www.*Elena Gollini Art Blogger*.com

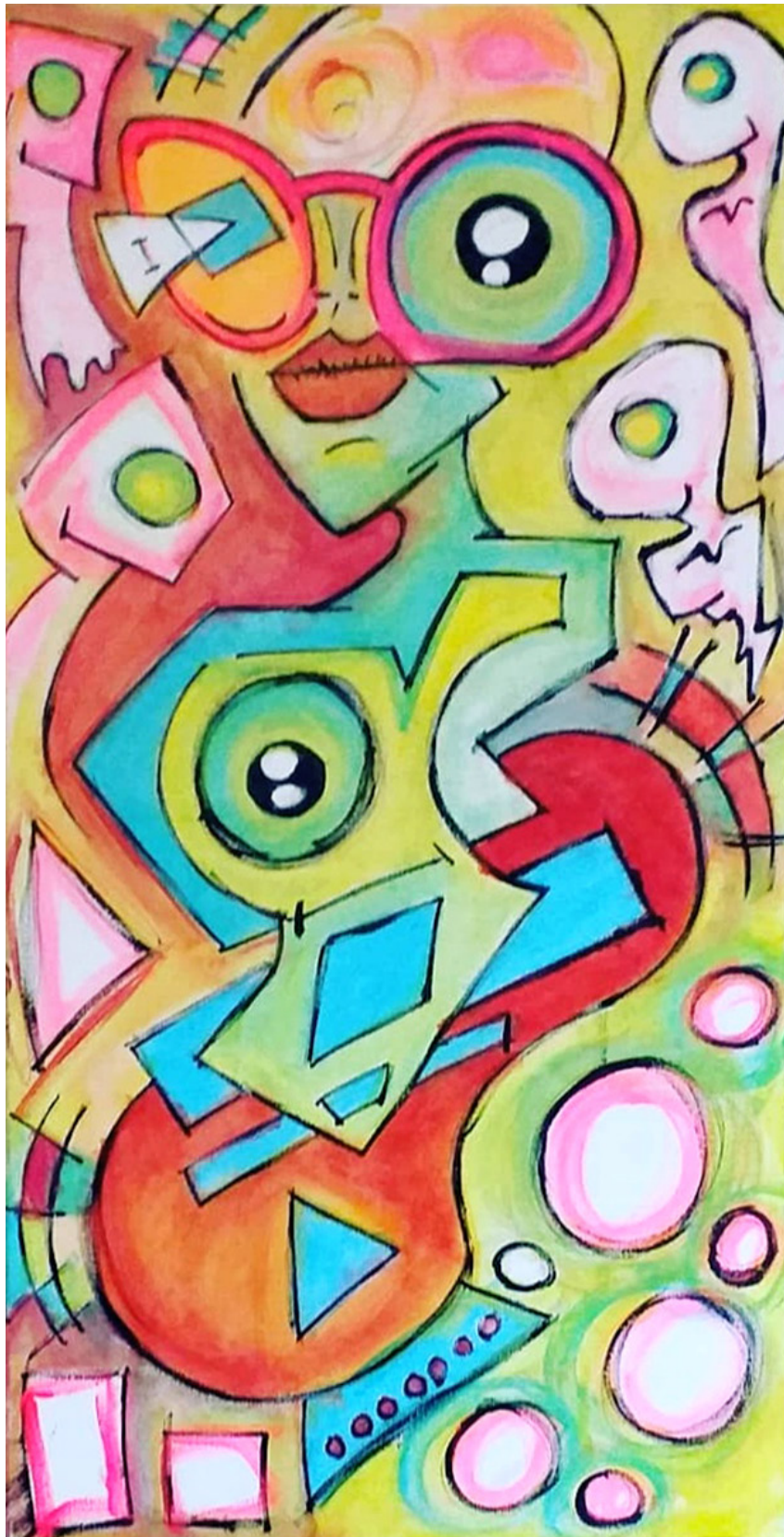
Indice

5	Introduzione di preambolo riflessivo
7	Opera - <i>Live music</i>
8	Opera - <i>Il bacio</i>
9	Opera - <i>Stesso posto... diverso racconto</i>
10	Opera - <i>(Senza titolo)</i>
11	Opera - <i>Vite parallele</i>
12	Opera - <i>Il gioco della vita</i>
13	Opera - <i>Sognando</i>
14	Prima sezione di scritti di scritti per rendere omaggio allo spettacolo British Museum di Londra
48	Seconda sezione di scritti di scritti per rendere omaggio allo spettacolo Museum of Modern Art di New York (MoMA)
99	Postfazione finale di commento

INTRODUZIONE DI PRAMBOLO RIFLESSIVO

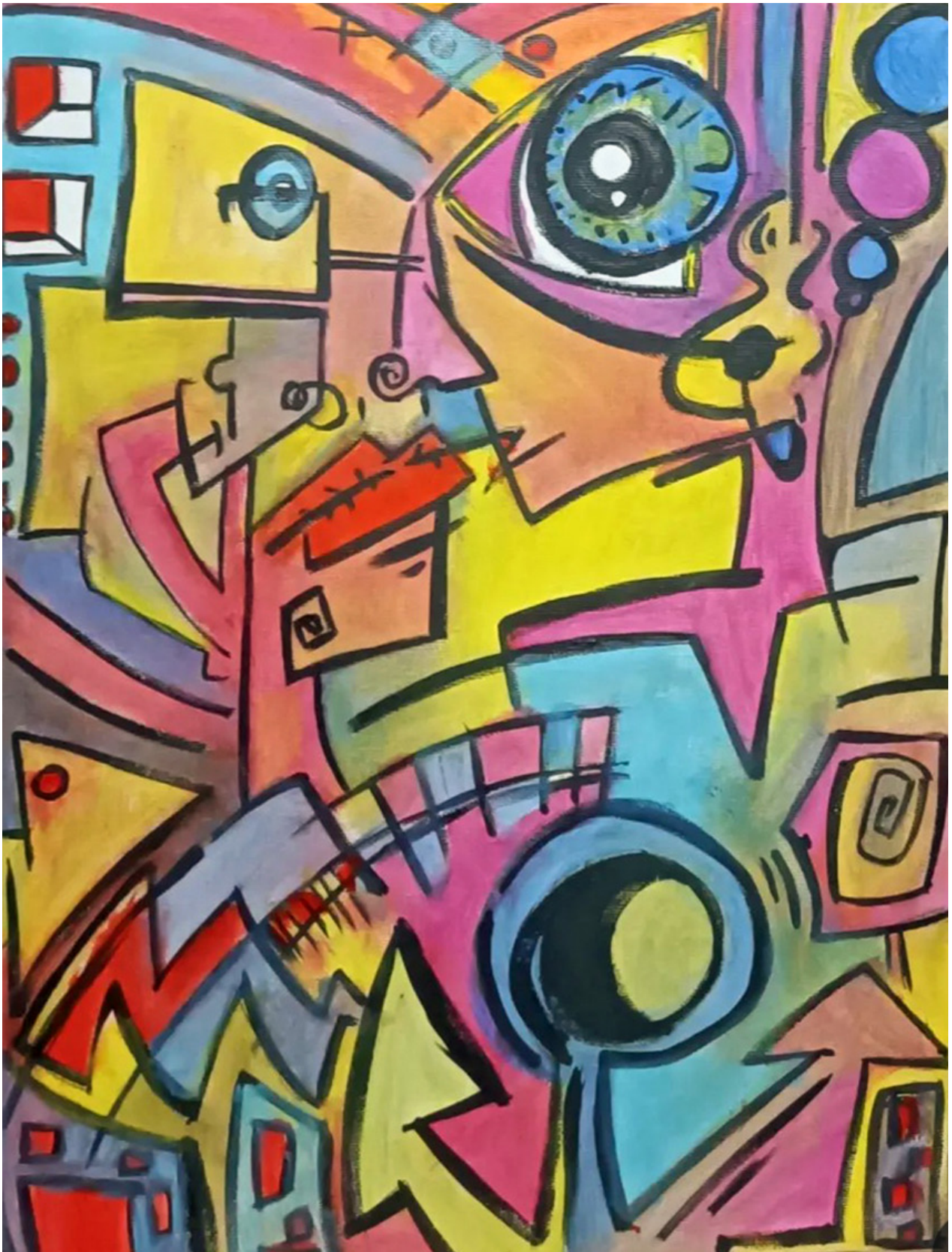
Senza dubbio, la grande storia dell'arte universale possiede al suo interno quel potere misterioso, indefinito ed enigmatico estremamente intrigante e affascinante, che cattura e conquista interesse e curiosità anche da parte dei non addetti ai lavori e di chi non ha particolare conoscenza e dimestichezza con la materia nello specifico. Conquista e cattura di pancia, come si suol dire, perché è unica e travolgente a livello sensoriale e percettivo, resta sempre eterea ed eterna nella sua valenza intrinseca manifesta e sottesa, nella sua componente di essenza sostanziale intima e recondita, espressa attraverso una molteplicità di linguaggi comunicativi, che formano una genesi e un'origine semantica destinata a essere imperitura e perpetua, con una formula costitutiva che si tramanda nel tempo nella sua massima sublimazione ideale e idealizzata. La grande storia dell'arte universale rappresenta per il mondo intero un simbolico itinerario di scoperta sempre sorprendente, di afflato sempre permeante, di coinvolgimento sensazionale a livello mentale e spirituale, visivo e visionario. Questa portata universalmente acclarata e riconosciuta merita di essere evidenziata e messa in luce attraverso il progetto artistico dedicato all'arte pittorica di Chiara Boccassini, che a suo modo ha voluto omaggiare la solennità suprema e la sacralità assoluta custodita nel concetto onnicomprensivo di arte universale, concepita e declinata in modo eterogeneo nelle sue peculiari e distintive caratteristiche di connotazione specifiche e al contempo capace di restare sempre in linea con quel senso magico e mistico di armonia e di equilibrio globale, seppur mantenendo sempre salde e solide le proprie differenze e divergenze, che rispecchiano e denotano di rimando anche quelli che sono state le varie e variegata evoluzioni storiche e culturali, che si sono avvicinate nel complesso sistema di sviluppo sociale e collettivo nelle varie epoche e nei vari cicli di progressivo cambiamento e mutamento di cruciale rilevanza. Per compiere questo avvolgente viaggio virtuale celebrativo tramite la sua arte, con Chiara abbiamo pensato di concentrare e indirizzare lo sguardo sensibile e ricettivo del fruitore-spettatore-lettore su una produzione di 7 opere, che fungono da testimonial del suo vivace percorso creativo e diventano il punto cardine di partenza per addentrarci all'interno di due contesti di pregio e di prestigio indiscusso e indiscutibile, che contribuiscono a tenere sempre viva e a rivitalizzare al massimo la memoria e il ricordo di quanto ci ha donato la grande storia dell'arte universale e di quanto noi siamo fortunati a poter godere di questo patrimonio di bellezza smisurata e incommensurabile. I due luoghi istituzionalmente considerati come musei di fama mondiale designati per questo itinerario tra passato e presente in perfetto intreccio e simbiosi sono il British Museum di Londra e il Museum of Modern Art di New York (MoMA) che compenetrandosi tra loro in comunione di intenti e di intenzioni, diventano due entità deputate a rendere immortale quanto conserva e racchiudono al loro interno e a offrire anche alle generazioni future l'opportunità reale e concreta di entrare in contatto diretto di relazione con quella maestosa e magistrale bellezza inviolata e inviolabile, incontaminata e incontaminabile, che tutto può oltrepassando e superando i confini e i limiti spazio temporali e protendendosi verso quell'orizzonte sconfinato dove si cancella e si annulla ogni supremazia e ogni discordanza

e tutto domina e regna in totale completa libertà paritetica. Raccontare e descrivere questi due meravigliosi e fantastici “luoghi del cuore” che diventano luoghi eletti e prediletti per contenere virtualmente anche la produzione pittorica di Chiara diventa un espediente prezioso e pregevole, affinché ogni fruitore-spettatore-lettore possa a sua volta assorbirne e metabolizzarne quel respiro e quell’anelito precipuo e possa rendersi partecipe e compartecipe assieme a Chiara nella sua azione di donna-artista-creativa al passo con i tempi e affrancata nel pensiero e nell’ispirazione, che al contempo presta e si presta mediante il suo operato a diventare promotrice e assertrice dell’importanza primaria da conferire a tutti quei contesti e luoghi, che sono ufficialmente custodi di una grandiosa magnificenza artistica, storica e culturale, patrimonio dell’intera umanità. La storia ci insegna, l’arte e la cultura ci rendono liberi e ci illuminano!



LIVE MUSIC

Acrilico su tela, 80x40 cm



IL BACIO

Acrilico su tela cartonata, 30x40 cm



STESSO POSTO... DIVERSO RACCONTO

Acrilico su tela, 50x70 cm

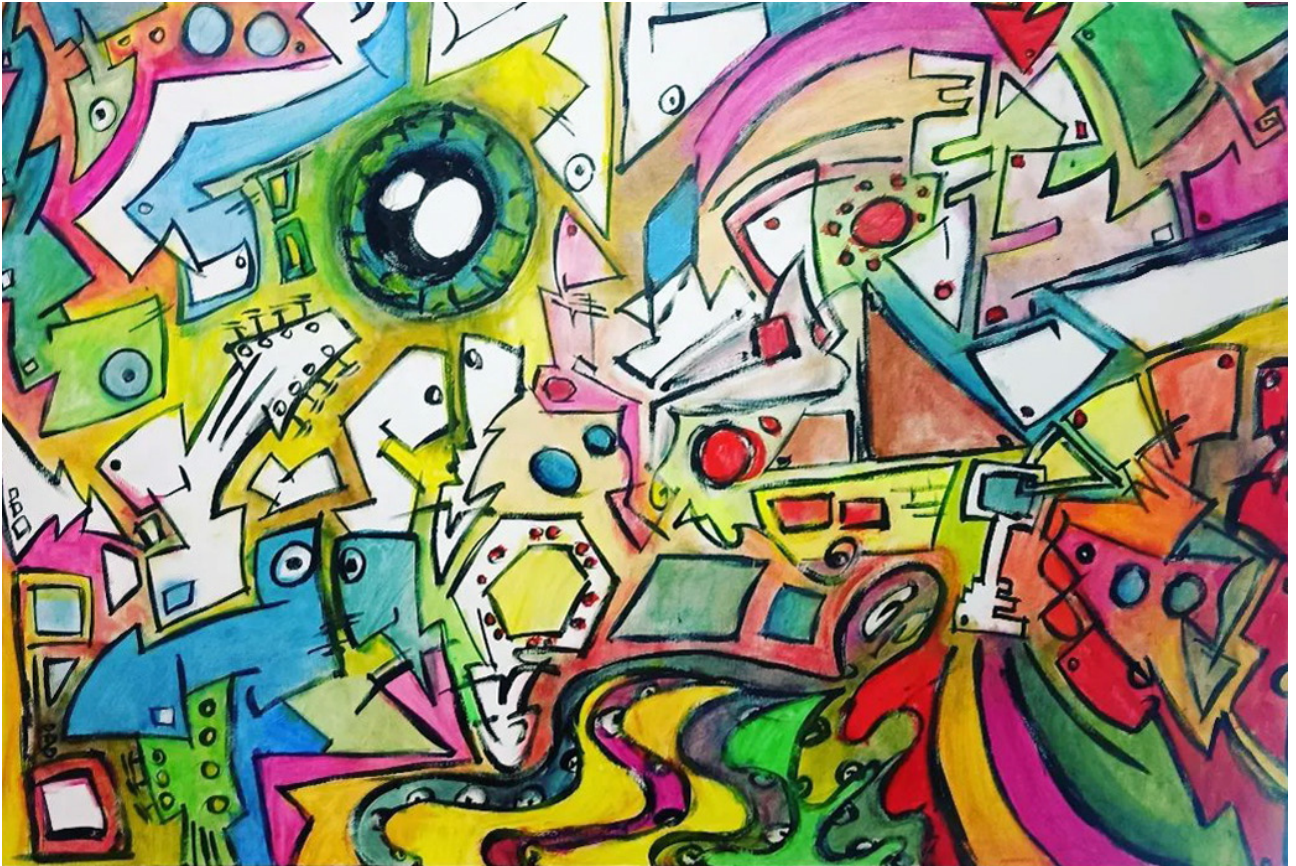


(SENZA TITOLO)

Acrilico su tela, 50x50 cm

Quel quadro che puoi girare come vuoi... prospettive sinergiche... visioni identiche di un divenire plastico, che trova nei diversi sguardi un differente equilibrio cosmico.

Il titolo è a discrezione di chi lo guarda.



VITE PARALLELE

Acrilico su tela, 90x60 cm



IL GIOCO DELLA VITA

Acrilico su tela, 40x40 cm



SOGNANDO

Acrilico su tela, 40x50 cm

PRIMA SEZIONE DI SCRITTI PER RENDERE OMAGGIO ALLO SPETTACOLARE BRITISH MUSEUM DI LONDRA

- PREMESSA DI PRAFAZIONE -

“Le Muse, ancora con ritrovata libertà, ripareranno sulla tua costa felice. Isola benedetta! Coronata con impareggiabile bellezza, e con cuori risoluti a difendere ciò che è bello. Domina Britannia, domina le onde! I britanni non saranno mai schiavi”. L'inno *Rule Britannia* composto a Londra nel 1740 dal poeta James Thomson e musicato da Thomas Anre, uno degli emuli del tedesco Georg Friedrich Handel diventato protagonista della musica inglese, riassume alla perfezione lo spirito britannico che porterà nel giro di un secolo al glorioso imperialismo vittoriano e all'eclettismo onnivoro del maggiore museo d'Inghilterra, il British Museum, fondato nel 1753 dal medico Hans Sloane, il primo del suo mestiere che diventò Sir. Il museo di Londra nasce come la più grande wunderkammer mai concepita e cresce immediatamente integrando la curiosità con lo spirito scientifico, quest'ultimo sostenuto da un vastissimo apparato bibliotecario. In questo senso, la prima raccolta del medico Sloane era già l'embrione concettuale del futuro museo. L'emancipazione grazie al sapere e la lezione degli illuministi divenuta pratica per ogni suddito di Sua Maestà: sarà proprio Giorgio II infatti a ricevere la collezione in eredità, contro la potente somma di 20.000 £, dopo la morte del medico di famiglia Sloane. Il suo nome sarà tirato in ballo anche in merito alla genesi dello spirito, che portò successivamente alla nascita della National Gallery. Va innegabilmente riconosciuto il pragmatismo britannico del “matter of fact” non solo negli affari e nella conduzione politica, ma pure nel delineare il carattere dei primi due importanti musei, che nascono nella Londra del XVIII secolo. Da un lato, la raccolta dei dipinti andrà a costituire la National Gallery celebrando un nome, quello di galleria, che oggi è mondiale: deve la sua ipotesi etimologica all'architettura dei corridoi, che già nella Roma antica consentivano la deambulazione. In questo senso, le prime gallerie espositive moderne nascono in Italia: quella voluta da Papa Gregorio XIII sul finire del Cinquecento, quando in Vaticano fece costruire la galleria delle carte geografiche: non un semplice corridoio, ma un portico coperto lungo 120 m e largo oltre 5, suscettibile di esporre in bella vista le mappe affrescate sulle pareti. Un luogo, quindi, dove non si passa, ma si passeggia. In parallelo nascono la Galleria degli Uffizi fiorentini e quella mantovana di Palazzo Ducale. Il modello italiano diventa una delle articolazioni architettoniche del culto barocco e come tale migra a Versailles, dove Jules Hardouin-Mansart tra il 1678 e il 1684 progetta la grande Galerie des Glaces, tutta a specchi. A Londra, si diventa tecnici e si distinguerà la gallery, ciò che diventerà negli anni successivi la pinacoteca, dal museo, il quale invece è il luogo di raccolta di oggetti in onore alla faccenda rinascimentale, che riprendeva il museion del Giardino di Adamo decorato con le statue delle Muse. Due cenni di dinastici sono a questo punto del racconto necessari. L'ultima discendente Stewart è la regina Anna, sotto la quale si uniscono definitivamente nel 1707 le Corone d'Inghilterra e di Scozia assieme all'Irlanda e nasce il titolo di Regina di Gran Bretagna.

Sposata con il principe Giorgio di Danimarca, ebbe 17 gravidanze, ma non le sopravvisse nessun erede. L'Act of Settlement del 1701, proibendo il passaggio della Corona a un cattolico, costrinse Albione alla ricerca affannosa di un successore: tra una cinquantina di ipotesi esaminate fu trovato l'erede più vicino alla regina nel Principe elettore di Hannover, il cinquantaquattrenne Georg Ludwig, che divenne re Giorgio I e regnò dal 1714 al 1727. Non fu amatissimo e il suo accento tedesco non gli venne facilmente perdonato. A suo figlio Giorgio II le cose andarono innegabilmente meglio, benché fosse anche lui nato in Germania prima di arrivare già a trentunenne nelle isole britanniche. Si dice, che regnò senza governare dal 1727 alla sua morte, nel 1760. Le agiografie britanniche difendono l'influenza del Parlamento, ma la storia della cultura è innegabilmente più complessa. L'arrivo del monarca estero stimolò una nuova inattesa ondata di cosmopolitismo. Già con il primo Hannover Londra visse la fortuna del rinnovamento musicale di Georg Friedrich Handel, il quale approdò addirittura nel 1711 con il Rinaldo al Queens Theatre prima dell'arrivo del monarca, come se avesse dovuto svolgere per lui, che ben conosceva e già serviva in terra germanica, una curiosa funzione di intelligence culturale, essendo una sorta di spia delle arti e della scena politica. Intanto, prepara la stesura della notissima *Water Music* per rallegrare nel 1717, il suo padrone ritrovato. Con i tedeschi approda anche la più tedesca delle prassi collezionistiche, quella della wunderkammer. La wunderkammer, cioè la stanza delle meraviglie, sorta nell'Italia del Cinquecento, aveva nel mondo germanico avuto un successo fuori dall'ordinario e proprio in quell'inizio del XVIII secolo se ne era formata una di straordinaria rilevanza ad Halle in Franconia. Aveva questa già caratteristica di volontà scientifiche e documentale, che innegabilmente andarono a contaminare il gusto di una Londra in espansione. E qui torna centrale la figura del dottor Hans Sloane: non si sa se sia diventato medico di famiglia per le sue qualità curative oppure per quel nome Hans che suonava così poco britannico e doveva invece rassicurare sia la britannicissima regina Anna, sposata con il continentale Giorgio di Danimarca (tutta una infilata di Giorgio, come San Giorgio patrono d'Inghilterra sin dal XIV secolo) sia a tutti gli Hannover successivi. Hans raccoglieva ogni tipo di documento suscettibile di stimolare la sua curiosità (wunder) e il suo spirito scientifico (il museo). Fu tra i primi promotori della vaccinazione per il vaiolo, quella che anni dopo verrà codificata da Edward Jenner, uno dei primi a intuire l'uso del chinino per combattere le febbri malariche dei Paesi tropicali nelle colonie dove sua moglie possedeva piantagioni. E siccome Hans sarà il primo medico a diventare baronetto, la sua riconoscenza per la corona è totale. Al re lascia in eredità (contro moneta, perché era scozzese di stirpe anche se irlandese di nascita) la wunderkammer realizzata durante la sua lunga esistenza di ultranovantenne, in tutto 71.000 oggetti oltre a 23.000 medaglie e 50.000 carte, manoscritti e libri (ora alla British Library), l'intero suo erbario (ora al Natural History Museum di South Kensington) e 1125 "*things relating to the customs of ancient times*" cioè oggetti di documentazione antiquariale, dai cammei romani ai disegni rinascimentali, compresi quelli di Dürer, dalle giade cinesi alle stampe giapponesi, dalle armi dell'età del bronzo ai sigilli medievale. La strada era tracciata per raccogliere nel secolo

successivo la Stele di Rosetta, trafugata in Egitto ai francesi di Napoleone, non ancora imperatore, che l'avevano invece decifrata con Champollion, ponendo le basi dell'egittologia. A Londra, approdaronò i fregi del Partenone in anni nei quali Lord Byron si batteva per l'indipendenza della Grecia. E poi al British Museum arrivò di tutto: marmi antichi, vasi etruschi e romani, reperti britannici del misterioso Medioevo, oggetti sacri maya e atzechi, porcellane cinesi. E il museo diventò promotore di spedizioni e di ricerca. Tuttora, gli acquisti continuano, come quando nel 2011 sono entrati nelle raccolte (grazie a una sottoscrizione tra i membri di 1.200.000 £) di avori che Agatha Christie puliva a casa con la crema idratante per la faccia e che il suo secondo marito aveva raccolto nella città assira di Nimrud. Sosteneva la massima scrittrice di gialli, che nulla poteva valere quanto un marito archeologo, che avrebbe sicuramente amato la propria moglie ben di più mentre invecchiava! Quanto al British Museum, invecchia a meraviglia, perché è stato in grado di rinnovarsi integralmente con una serie di nuovi interventi, tra i quali spicca la Rotonda della Great Court progettata da Lord Norman Foster (ora gli architetti, come allora i medici, diventano nobili per meriti museali acquisiti).

- LA STORIA DEL MUSEO -

In più di 250 anni dalla sua fondazione, il British Museum ha percorso un lungo cammino dentro e attraverso la storia. Nelle vicende, che hanno interessato questa illustre e secolare istituzione si può cogliere il senso di un'evoluzione graduale (comune anche agli altri grandi musei europei nati tra Settecento e Ottocento) da una concezione dell'ente museale come ambiente di raccolta, conservazione e tesaurizzazione di oggetti, a una più avanzata idea di museo come luogo in cui si attua un fondamentale processo di conoscenza. Dal gusto di collezionare oggetti rari, preziosi, esotici, dal bisogno di raccogliarli e accumularli per mostrarli eventualmente a pochi eruditi, si è passati alla creazione di collezioni aperte a un pubblico sempre più vasto, fino ad arrivare poi a una concezione dell'oggetto come mezzo di trasmissione di messaggi culturali. Nell'ottica attuale infatti, accanto all'innegabile importanza intrinseca che gli oggetti esposti nel museo continuano a rivestire, una centralità nuova è stata assunta dalla progettazione degli allestimenti museali, cioè dalle scelte e dalle strategie connesse al modo di presentazione delle opere, poiché ci si è resi conto che proprio l'allestimento rappresenta un fondamentale veicolo di comunicazione non verbale. Accanto a questa profonda trasformazione dell'idea di museo però, vi sono molti aspetti di continuità con il passato. Fin dalle sue origini infatti, il museo si presenta come luogo per eccellenza in cui l'oggetto(per la sua antichità, la sua qualità artistica o la sua provenienza) assume una funzione simbolica importantissima: essa esercita sui visitatori un enorme potere di attrazione, in virtù del quale è ben spiegabile la lunga vita di grandi e gloriosi istituzioni museali. Come nella maggior parte dei casi, anche per il British all'origine del museo si trova un gesto privato. Nell'atto di nascita di questa istituzione figura infatti, un lascito testamentario, che funge da anello di

congiunzione fra struttura privata e struttura pubblica. Nel 1753 sir Hans Sloane, medico, naturalista e collezionista, destinò alla Corona britannica e alla nazione una raccolta di più di 70.000 oggetti, in cambio di un pagamento in denaro a favore dei suoi eredi. Per accettare l'offerta, il Parlamento britannico dovette indire una lotteria pubblica destinata a reperire i fondi. Il British Museum fu dunque aperto al pubblico nel gennaio del 1759, dopo aver trovato sede in un edificio del XVII secolo, Montagu House, che sorgeva nell'area dell'odierno museo. Nell'atto di fondazione veniva dichiarata l'appartenenza delle collezioni alla nazione e si consentiva al libero accesso a tutti, dagli studiosi ai semplici curiosi. A partire dal 1802 fu pianificata una prima estensione planimetrica, aggiungendo spazi destinati ad accogliere la collezione di scultura classica di Townley e le antichità egiziane, mentre tra il 1823 e il 1852 venne realizzato il nucleo essenziale del fabbricato attuale, in stile classico greco, progettato dall'architetto Robert Smirke. Le continue trasformazioni dell'edificio, dettate dalla necessità di adattare gli spazi alla collezione in crescita e alle sempre più complesse esigenze di fruizione, vanno di pari passo con la storia delle acquisizioni e con la progressiva ricerca di adeguate soluzioni organizzative. Per tutto l'Ottocento in effetti, il British Museum rimase caratterizzato dalla mancanza di una vera e propria ripartizione sistematica del materiale conservato, nonostante una prima distinzione già nel 1807, fra reperti di storia naturale e oggetti di antichità e numismatica, con la creazione del Dipartimento di Antichità. Nei primi anni dell'Ottocento del resto, le collezioni di arte antica si erano incredibilmente arricchite, a cominciare dall'arrivo a Londra nel 1802 in seguito alla sconfitta dell'esercito napoleonico in Egitto, della famosa Atele di Rosetta, il monumento chiave per la decifrazione dei geroglifici egiziani, per continuare con l'acquisto della ricca collezione di sculture classiche di Charles Townley nel 1805, fino all'entrata nel museo nel 1816, dell'incredibile collezione di marmi del Partenone, i cosiddetti Marmi di Elgin, prelevati dall'Acropoli di Atene da Lord Elgin, ambasciatore a Costantinopoli e spediti a Londra già nel 1802. Il ruolo svolto dai diplomatici britannici nell'acquisizione di opere di grande valore durante i loro soggiorni in varie parti del mondo, fu sempre rilevante: anche il celebre *Vaso Portland* raggiunse il British Museum grazie a un nobile inglese, Sir William Hamilton, che era stato in Italia in qualità di rappresentante e diplomatico e aveva collezionato ceramiche antiche. Alcune sculture egiziane, tra cui la *Testa di Ramses II* da Tebe giunsero tra il 1818 e il 1923, mentre nel 1845 cominciarono gli scavi archeologici di Austen Henry Layard in Assiria, che permisero l'arrivo delle prime opere assire a Londra. Subito dopo la metà del secolo, il museo acquisì anche le sculture del Mausoleo di Alicarnasso, una delle Sette meraviglie del mondo antico. Solo a partire dal 1880 le collezioni di storia naturale furono trasferiti in una nuova sede, mentre i dipartimenti interni al British precisarono sempre meglio i propri ambiti specifici di interesse. Nella prima metà del Novecento, gli scavi di Sir Leonard Woolley a Ur in Mesopotamia meridionale, sponsorizzati congiuntamente dal British Museum e dalla University of Pennsylvania, arricchirono le collezioni degli splendidi tesori della Necropoli reale sumerica del III millennio a.C. La mole di reperti acquisiti portò alla necessità di una scissione nel 1955, fra un Dipartimento di Antichità

egiziane e uno di Antichità dell'Asia Occidentale. Infine, è recente (1988) la separazione definitiva della British Library, divenuto un ente autonomo e trasferita in un'altra sede. Attualmente, i quasi sei milioni di oggetti di cui il museo dispone, sono ripartiti fra una decina di dipartimenti, dei quali almeno tre dedicati unicamente all'arte e alla cultura dell'antichità, con una suddivisione fra Vicino Oriente e Antico Egitto e Sudan, Antichità greche e romane. In aggiunta, la sezione di Etnografia consente di allargare notevolmente lo sguardo in direzione delle culture passate e presenti dell'Africa, dell'Asia, delle Americhe e del Pacifico, con l'intento di favorire l'universalità della conoscenza e il confronto interculturale.

I MARMI DEL PARTENONE

Sono note le travagliate vicende dei Marmi del Partenone, che da decenni dividono opinione pubblica, studiosi, politici e addirittura esponenti del mondo dello spettacolo: alcuni auspicano il ritorno delle sculture ad Atene, nel nuovo museo dell'Acropoli, altri ritengono invece più giusto che continuino a essere custodite dal British Museum. Dopo gli splendori dell'epoca classica, il grande tempio dedicato ad Atena Parthenos restava in stato di abbandono, impropriamente utilizzato e frequentemente depredato: trasformato nel VI secolo in una chiesa bizantina e in una moschea dopo la conquista turca, divenne poi un deposito di munizioni, così da essere danneggiato da un'esplosione provocata dai bombardamenti veneziani del 1687, guidati dal generale Francesco Morosini, che determinarono la rovina del tetto di marmo, delle pareti della cella e di 14 colonne dei lati nord e sud. Molte sculture crollarono al suolo, trasformandosi in souvenir per i viaggiatori europei e alimentando il mercato antiquario. Attivissimo in questo senso, fu il pittore Sebastien Fauvel, che su incarico del conte Marie-Gabriel-Auguste de Choiseul-Gouffier, ambasciatore francese presso l'Impero Ottomano, acquistava ogni pezzo disponibile. Ai loro traffici si deve la presenza al Louvre di una metopa del Partenone, a cui si aggiungono le complesse vicende collezionistiche dei frammenti della decorazione scultorea del tempio esposti oggi ai Musei Vaticani, al National Museum di Copenaghen, al Museo di Vienna, al Museo di Monaco di Baviera. La spogliazione tuttavia, divenne sistematica con lo scozzese Thomas Bruce, VII Conte di Elgin, che arrivò ad Atene nel 1799 come ambasciatore e ministro plenipotenziario presso l'Impero Turco. Egli si mostrò subito interessato ai marmi del Partenone, più che la sua attività politica: dichiarò inizialmente di voler eseguire rilievi, calchi e disegni "*al fine di largire beneficio al perfezionamento del gusto in Inghilterra*". A questo scopo cercò collaboratori prima in Inghilterra, poi in Grecia. Tra questi, il paesaggista Giovanni Battista Lusieri, presentato da Lord William Hamilton in Italia, che lo affiancò per molti anni, dipingendo numerose vedute dei monumenti e sovrintendendo i lavori sull'Acropoli. L'iniziale proposito dell'ambasciatore divenne infatti più audace ed egli ottenne dal sultano Selim III sempre maggiori concessioni, che gli permisero di circolare liberamente sull'Acropoli, fino a decidere, su suggerimento del cappellano dell'ambasciata britannica Philip Hunt, di rimuovere e prelevare le sculture ancora in situ. Lord Elgin impiegò circa 300 operai e l'immensa

somma di 62.440 £ (che lo condusse in breve alla bancarotta) per asportare il maggior numero di fregi e statue possibili: si contano 39 metope esterne, 83 m di fregio interno, 17 statue frontonali e una cariatide dell'Eretteo. I primi marmi furono imbarcati alla volta dell'Inghilterra nel 1801 e altri viaggi si susseguirono fino al 1810, anche se nel frattempo l'Inghilterra era entrata in guerra con la Turchia, ora alleata dei Francesi, e gli appoggi di Lord Elgin erano conseguentemente venuti meno. Non tutto però, andò come previsto. Nel 1802 la nave Mentor affondò presso l'isola di Citera con il suo prezioso carico, che venne in parte recuperato solo più tardi. Inoltre, giunto a Londra, Lord Elgin propose al governo l'acquisto dei marmi per 60.000 £, ma alla fine fu costretto ad accettarne poco più della metà, 35.000. Già allora l'operazione suscitò opinioni contrastanti: tra i critici più accaniti Lord Byron e Chateaubriand, che condannarono il saccheggio e lo scempio condotto sulle sculture per il loro trasporto, ma molte furono le impressioni di apprezzamento per la bellezza dei marmi. Antonio Canova, interpellato per il loro restauro, che si rifiutò però di eseguire, le definì addirittura "*tochi de paradiso*".

LA GREAT COURT DI NORMAN FOSTER

L'edificio progettato nella prima metà dell'Ottocento da Robert Smirke, prevedeva 14 portici neoclassici disposti intorno a una a un cortile spazioso, all'interno del quale fu poi eretta da Sydney Smirke la Reading room, un edificio circolare inaugurato nel 1857. Tra il 1894 e il 2000 all'occasione del trasferimento della British Library nella nuova sede di St. Pancras Station ha creato le condizioni per un progetto di totale rifunzionalizzazione dell'area, curato da Sir Norman Foster. L'architetto, da tempo impegnato nella riqualificazione urbana della capitale inglese, ha ideato una grande piazza coperta da una struttura in vetro interamente pavimentata con lastre di un calcare iberico di colore chiaro e di grana finissima. Con lo stesso materiale è stato rivestito il volume cilindrico della sala di lettura, che è diventato il fulcro intorno al quale si sviluppano due scalinate ellittiche, che collegano i diversi livelli del museo. L'ampio spazio coperto raccoglie e distribuisce in maniera coerente i flussi di pubblico, che attraversandolo possono raggiungere le diverse sezioni espositive del museo e ospita i servizi di ristoro e le nuove sale interrato destinate a conferenze e attività didattiche. E non solo, perché al patio che è aperto al pubblico fino a notte tarda, si può liberamente accedere anche indipendentemente dalla visita al museo. Ciò che caratterizza il nuovo spazio è una luminosità diffusa, naturale, che filtra attraverso la grande cupola di vetro, composta da un mosaico di pezzi triangolari inseriti in un telaio metallico particolarmente duttile, che è in grado di assorbire le deformazioni dovute agli sbalzi termici. Come un velario lievemente rigonfio, essa raccorda il volume cilindrico dell'edificio centrale alle facciate circostanti, adattando via via le sue forme agli spazi diversi che deve coprire. Esempio significativo di high tech, stile architettonico che utilizza la tecnologia più avanzata, la Great Court di Foster è oggi la più grande piazza coperta d'Europa.

- LE COLLEZIONI -

VICINO ORIENTE ANTICO

All'interno del British Museum, già a partire dal 1861 fu creata una sezione specifica di antichità orientali, denominata dal 1886 "Antichità egiziane e assire". Risale però al 1955 la separazione tra le antichità egiziane e le antichità dell'Asia occidentale. Le diverse civiltà del Vicino Oriente e delle aree adiacenti, dalla Siria e dalla Palestina alla Mesopotamia, all'Altopiano iranico, sono rappresentate da una delle collezioni più complete esistenti al mondo, con reperti che coprono lunghissimo arco cronologico, dall'età preistorica fino all'avvento dell'Islam nel VII secolo d.C. Gli splendidi tesori della Necropoli reale di Ur, risalenti al III millennio a.C, sono tra le più significative espressioni della civiltà sumerica, mentre la cultura della Siria agli inizi del I millennio a.C. è testimoniata in modo eccezionale dai rilievi parietali provenienti dai palazzi e dalla grande biblioteca di Assurbanipal, composta da numerose tavolette in cuneiforme rivenute a Ninive. Anche l'artigianato di lusso, tipico dei Fenici, e l'arte imperiale achemenide sono ben rappresentati nelle vetrine del museo e contribuiscono a definire ricco e composito quadro delle culture del Vicino Oriente.

ANTICO EGITTO E SUDAN

La galleria di sculture monumentali, con i ritratti di noti faraoni come Ramses II, insieme a un'illustre collezione di mummie e sarcofagi e ad altri numerosi reperti provenienti dalla Valle del Nilo fino all'attuale Sudan, costituisce il cuore della più ampia raccolta di materiale egiziano attualmente esistente al di fuori del Cairo. Oltre al valore artistico e al significato culturale, religioso, simbolico dei manufatti, l'unicità di alcuni oggetti risiede anche nel loro portato storico-culturale: un esempio assai significativo è la celebre *Stele di Rosetta*, che ha consentito la decifrazione dei geroglifici, aprendo così le porte a una comprensione più profonda della millenaria cultura egiziana. Tutta la storia dell'Egitto Antico è illustrata al British, dalle fasi più remote, tra neolitico e periodo predinastico, fino all'età cristiana.

ANTICHITÀ GRECHE E ROMANE

La collezione, una tra le più importanti del mondo, copre oltre tre millenni e mezzo di storia, dell'antica Età del bronzo nell'Egeo, attraverso la civiltà greca classica e quella etrusca, fino all'arte imperiale romana. Oltre ad alcuni oggetti già presenti nel lascito iniziale di Sir Hans Sloane del 1753, molti dei reperti provengono da donazioni, acquisti o scavi archeologici, in Grecia e in Italia, ma anche in Asia Minore, Cipro e in altre regioni del Mediterraneo. Numerosi vasi greci e romani derivano dall'acquisizione nel 1772, della collezione di Sir William Hamilton, mentre i meravigliosi rilievi del Partenone di Atene, portati a Londra dal Lord Elgin, entrarono nel museo nel 1816.

Anche le realizzazioni artistiche dell'Asia Minore sono splendidamente documentate dalla presenza delle sculture del Mausoleo di Alicarnasso.

ARTE EXTRAEUROPEA ED ETNOGRAFICA

La sezione dedicata all'Etnografia riunisce numerose collezioni che illustrano la cultura materiale e le espressioni artistiche dell'Africa, dell'Asia, delle Americhe, del Pacifico e dell'Australia, attraverso oggetti acquisiti in gran parte tra il XIX e il XX secolo. L'esposizione di una selezione di manufatti provenienti dall'Africa (fra cui ceramica, legno intagliato, prodotti tessili) ha lo scopo di mostrare la straordinaria varietà culturale, artistica e ambientale di questo continente. Dalla Cina provengono invece, porcellane artistiche e altri oggetti che risalgono fino all'Età preistorica, mentre la cultura indiana è documentata a partire dalle civiltà antiche della Valle dell'Indo per giungere fino al presente.

- I CAPOLAVORI: ANTICHITÀ EGIZIE -

TAVOLOZZA DEL CACCIATORE

(Provenienza Egitto, tardo periodo predinastico. 3200 a.C. circa). Nei siti dell'Egitto pre e proto dinastico sono state rinvenute numerose tavolozze in pietra, utilizzate per ridurre in polvere i minerali da cui si otteneva il belletto per gli occhi. Tra queste si distinguono una ventina di esemplari, di dimensioni assai più grandi della norma, decorate su uno o entrambi i lati, utilizzate con tutta probabilità a scopi cerimoniali, per dare risalto e raccontare eventi di rilievo. Circa una dozzina di queste, inclusa la famosa tavolozza sulla quale raffigurato Narmer, il primo re d'Egitto, è annoverata dagli studiosi tra i documenti che attestano la nascita della scrittura geroglifica. Rinvenute il più delle volte quasi intatte, le tavolozze riflettono un chiaro desiderio di immortalare un momento significativo, rendendolo in tal modo eterno nel tempo. La *Tavolozza del cacciatore* esprime in maniera concisa al tempo stesso carica di drammaticità, al momento culminante di una battuta di caccia, quello in cui le prede sono state accerchiate e colpite con ferite mortali. La tavolozza ha una forma allungata, tanto da somigliare a una sorta di scudo. Le raffigurazioni sono disposte in senso orizzontale, su tutta la superficie disponibile, attorno alla depressione circolare centrale che doveva servire, almeno negli esemplari di uso quotidiano, a macinare il cosmetico. Gli uomini, armati di arco e frecce e aiutati dai cani, hanno preso in trappola un gruppo di animali selvatici: alcune gazzelle, una lepre e uno struzzo. È però il leone, la preda per eccellenza, immagine di forza e di fierezza, che più tardi diventerà il simbolo stesso del faraone vittorioso: trafitto sulla testa da due frecce nella scena di sinistra, appare esanime sul margine destro.

STATUA CUBO DI INEBNY

(Provenienza Tebe, Egitto, XVIII dinastia. 1479-1458 a.C.). La *Statua Cubo di Inebny* proviene da Tebe, dove era probabilmente collocata nella corte di uno degli affollati templi cittadini. È stata scolpita per questo dignitario vissuto durante gli anni di co-reggenza tra Thutmosi III e la regina Hatshepsut. Il cartiglio della regina è stato cancellato nella prima riga del testo inciso sulla parte anteriore delle gambe della statua: la stessa sorte è toccata molti monumenti che la raffigurano o la menzionano. Al momento dell'ascesa al trono, infatti, Thutmosi III, finalmente unico re d'Egitto, decise di cancellare completamente dalla memoria la donna che per prima aveva osato assumere in tutto e per tutto il ruolo di faraone. Questo non ha impedito che di lei rimanesse traccia in quei ritratti che, seppure il più delle volte frammentari, restituiscono la femminilità del suo volto dai grandi occhi e dalla bocca sorridente. I particolari del corpo di Inebny sono quasi del tutto omessi, fatta eccezione per un leggero rilievo in corrispondenza delle mani, che incrociate sulle ginocchia, sono anche l'unico elemento che fuoriesce dall'avvolgente tunica da lui indossata. L'attenzione dell'artista è stata rivolta principalmente al volto del personaggio i cui occhi, sopracciglia e parrucca sono evidenziati con la pittura nera, che crea uno stacco d'effetto rispetto al colore bianco del fango calcareo tebano. I geroglifici della lunga iscrizione sono invece riempiti con pittura blu.

PAPIRO DI ANI

(Provenienza Tebe occidentale, Egitto. XIX dinastia. 1292-1186 a.C. Papiro dipinto). Il *Papiro di Ani*, uno scriba delle offerte divine vissuto durante la XIX dinastia, è uno dei più famosi e meglio conservati tra quelli che riportano quelli insieme di formule note comunemente come *Libro dei morti*. Gli antichi Egizi in realtà, chiamavano tale raccolta *Capitoli dell'uscire al giorno*, in quanto le prescrizioni in essa contenute dovevano aiutare il defunto a ritrovare la luce dopo il difficile viaggio nell'aldilà. Il testo è accompagnato da molte vignette colorate che illustrano dettagliatamente i momenti essenziali del viaggio di Ani nell'aldilà e del giudizio della sua anima di fronte al tribunale di Osiride. La vignetta illustra parte del capitolo 17, uno dei più lunghi del *Libro dei morti*, inteso come una sorta di introduzione agli aspetti più importanti del viaggio nell'oltretomba, di cui viene fatta una descrizione sia testuale che iconografica. Ani e la moglie siedono sulla sinistra sotto una sorta di baldacchino. Nella scena immediatamente successiva i due coniugi si trasformano in una delle manifestazioni dell'anima (il ba) con il corpo di uccello e la testa umana e come tali stanno appollaiati sopra al tetto della loro tomba. È qui raffigurato lo scopo ultimo degli insegnamenti del Libro dei morti: riemergere alla luce in qualità di spirito, lasciando il buio della tomba.

DESCRIZIONE DELL'OPERA

Il Papiro fu composto durante la XIX dinastia per Ani, scriba reale di Tebe e sua moglie Tutu,

sacerdotessa del Dio Amon. Ani è accompagnato nel suo viaggio nell'aldilà dell'amata consorte Tutu. La donna protende il braccio sinistro, esageratamente lungo, appoggiandolo sulla spalla del marito e contemporaneamente alza il braccio destro in un gesto di preghiera. Ani sta giocando una partita a dama senza avversario: il pezzo della dama che si muove sulla scacchiera si trasforma qui in una metafora del viaggio del defunto nell'aldilà. Nella scena successiva Ani e Tutu, raffigurati come uccelli dalla testa umana, prendono la forma del loro ba (personificazione della forza vitale del defunto) e stanno appollaiati sul tetto della loro tomba. L'uccello a destra è Beno sorta di airone che rappresenta l'anima del Dio Sole Ra. Assimilato dai Greci alla Fenice, è il simbolo della nascita e della resurrezione dopo la morte. Seguono i due leoni dell'orizzonte, sul cui dorso sorge il sole ogni giorno. Raffigurati uno di schiena all'altro, simboleggiano il passato e il futuro. Sulla destra, il sarcofago mummiforme di Ani giace su un letto a zampe leonine ed è custodito da due dee avvoltoio, connotate dal segno geroglifico che portano sulla testa: si tratta di Iside a sinistra e della sorella Nefti a destra.

IL GATTO GAYER-ANDERSON

(Provenienza sconosciuta, epoca tarda 715-341 a.C. Bronzo, oro e argento). Statuette bronzee raffiguranti un gatto, o meglio, una gatta sono assai abbondanti tra i reperti egiziani datati all'epoca tarda. Eseguite il più delle volte con il metodo della fusione a cava, contengono talvolta la mummia di un gatto. Si tratta per la maggior parte di doni fatti eseguire dai fedeli della Dea Bastet, protettrice della famiglia e propiziatrice della fertilità. I templi dedicati alla Dea Gatto ospitavano nell'antichità grandi allevamenti di gatti: durante le festività religiose e numerosi pellegrini si recavano a rendere omaggio al sacro felino, portando con sé alcuni ex voto. I devoti commissionavano poi l'imbalsamatore una mummia dell'animale sacro per deporla in una delle gallerie nelle necropoli presenti in tutto il territorio egiziano. Il *Gatto Gayer-Anderson*, così chiamato dal nome del precedente proprietario, è una delle sculture più grandi e meglio riuscite in questo genere. Raffigura il felino seduto, la coda piegata sul lato destro nella posa altera che ne determina l'estrema eleganza e con lo sguardo altezzoso, accentuato dalla cavità degli occhi che un tempo dovevano contenere preziosi intarsi. Orecchie e naso sono ornati con orecchini d'oro, secondo una pratica largamente diffusa nell'Egitto tardo. Sulla testa e sul petto appare invece la figura dello scarabeo sacro, simbolo di rinascita legato al culto solare. Al collo il gatto porta un amuleto a forma di Ujat, l'occhio del Dio Horus, interamente ricoperto d'argento.

STELE DI ROSETTA

(Rosetta, Delta orientale, Egitto. Epoca tolemaica 196 a.C. Basalto nero). Quando verso la fine del V secolo d.C, la conoscenza della scrittura egiziana antica venne del tutto perduta in seguito alla

diffusione del Cristianesimo, i geroglifici divennero segni privi di significato per molti visitatori che, affascinati dall'arte di questa antica civiltà, giungevano numerosi sulle rive del Nilo. In molti tentarono di dare un senso a quei misteriosi segni dall'aspetto accattivante, ma fu solo alla fine del Settecento, con la campagna in Egitto di Napoleone, che un fortunato quanto fortuito ritrovamento portò alla soluzione del problema. Un soldato, il luogotenente del genio François-Xavier Bouchard trovò infatti un frammento di lastra in pietra, utilizzato come riempimento di un muro, durante lo scavo delle fondazioni di un forte. La stele, che prende il nome dal villaggio di Rosetta nei pressi del quale fu rinvenuta, riporta un decreto in favore dei templi d'Egitto datato all'anno IX di Tolomeo V Epifane, scritto in geroglifico, demotico e greco. Gli studiosi a seguito di Bonaparte capirono subito che si trattava di una scoperta importante: il greco, letto e tradotto correntemente, poteva infatti aiutare a decifrare le altre due grafie ancora sconosciute. In molti si cimentarono allora nello studio del documento, che nel frattempo era stato requisito dagli Inglesi dopo la sconfitta di Napoleone, ma fu il giovane studioso francese Jean-François Champollion a decifrare infine la scrittura geroglifica, avendo capito che questa, oltre ai segni puramente fonetici, conteneva segni con valore ideografico.

RITRATTO DEL FAYYUM

(Provenienza Egitto. Epoca romana 160-170 circa d.C. Incausto su legno di cedro con foglia oro). I *Ritratti del Fayyum* sono delle tavolette lignee sulle quali in epoca romana, sono stati dipinti i ritratti dei ricchi abitanti dell'Egitto. Alla morte di uno dei propri cari, ci si recava la bottega dell'artista che aveva già pronto il modello di base su cui lavorare: l'uomo, la donna, il bambino, il vecchio. Quando al volto erano state date le sembianze del defunto, con risultati talvolta estremamente realistici, il ritratto veniva collocato sulla mummia in corrispondenza della testa. I ritratti, rinvenuti in gran maggioranza, ma non esclusivamente, nelle necropoli dell'oasi del Fayyum, presentano notevoli diversità sia per dimensioni sia per qualità: da semplici e abbozzati esemplari a veri e propri capolavori di pittura. Essi ci forniscono preziose informazioni sulla moda delle acconciature, dei gioielli e dell'abbigliamento del tempo. La donna del ritratto presente al British Museum è raffigurata di tre quarti. Indossa una veste elaborata, detta chitone, di color azzurro con un clavus giallo che si estende a decorare la circonferenza del collo, dove è bordato con foglia d'oro. Sulla sua spalla sinistra è drappeggiato un mantello bianco. I gioielli che porta sono particolarmente preziosi e da questo possiamo dedurre che si tratta di una giovane aristocratica: orecchini con smeraldi incastonati nell'oro, dai quali pende una perla e una pesante collana con gemme preziose alternate a placchette d'oro rettangolari. L'acconciatura è quella di moda alla corte dell'imperatrice Crispina, moglie di Commodo: capelli ondulati che si dividono sulla fronte a incorniciare il viso.

- I CAPOLAVORI: ANTICITÀ ORIENTALI -

STENDARDO REALE DI UR

Fra le più importanti scoperte archeologiche effettuate in Mesopotamia nella prima metà del XX secolo deve annoverarsi sicuramente il rinvenimento della Necropoli Reale di Ur, nell'attuale Iraq da parte della spedizione guidata alla fine degli anni Venti da Sir Leonard Woolley. Il famoso archeologo portò alla luce più di due migliaia di sepolture, alcuna delle quali erano destinate a personaggi di rango e a sovrani del luogo, come attestavano i ricchi corredi rinvenuti, costituiti da gioielli, sigilli e numerosi altri oggetti preziosi. Di grande interesse si rivelò anche l'osservazione del rituale funebre destinato ai personaggi di stirpe regale, poiché in esso trovava posto l'impressionante pratica del sacrificio umano: tutti i componenti del corteo che accompagnava il defunto alla tomba infatti, andavano incontro alla morte nei pressi della camera funeraria del Re, per seguirlo nell'aldilà. In una delle tombe di questa ricca necropoli fu rinvenuto il cosiddetto Stendardo, una cassetta lignea con due lati principali rettangolari, dalla splendida decorazione a intarsio policromo di lapislazzuli e conchiglie allettati nel bitume. La funzione specifica a cui l'oggetto era destinato sfugge tuttora la comprensione, ma di certo un ruolo primario doveva avere la celebrazione della regalità attraverso la rappresentazione del trionfo sui nemici e dell'afflusso verso Ur dei beni, frutto del bottino di guerra. La stessa preziosità dei materiali impiegati nella fabbricazione dello Stendardo costituiva una testimonianza tangibile della superiorità e dell'eccellenza della classe dominante, oltre che della sua capacità di intessere relazioni commerciali con Paesi lontani, dato che i lapislazzuli provenivano dalle regioni afgane, mentre fra le grandi conchiglie usate per intagliare le figure vi era anche la tridacna dell'Oceano Indiano. Dei due lati principali dello Stendardo, quello cosiddetto della Pace, mostra nel registro superiore una scena di banchetto con il Re circondato da membri della corte. La figura del sovrano è riconoscibile dalle dimensioni accresciute e dalla preziosità dei dettagli dell'abbigliamento, costituito da un tipico lungo gonnellino a ciocche di lana. Sul lato opposto, detto della Guerra, è raffigurato il trionfo delle truppe di Ur sui nemici. I prigionieri sono condotti al cospetto del re, riconoscibile al centro del registro superiore, fra gli alti ufficiali, davanti al suo carro. Nei registri inferiori avanza la fanteria, composta da uomini che indossano elmo e mantello, mentre i carri trainati da quattro onagri procedono fra i cadaveri dei vinti.

ANALISI DELL'OPERA

Lo Stendardo ha la forma di una cassetta lignea con le due facce rettangolari più grandi, decorate da pannelli intarsiati con conchiglia, lapislazzuli e bitume. Il motivo delle rappresentazioni è quello del trionfo militare sul nemico e della celebrazione della vittoria. Le scene raffigurate sui lati maggiori dello Stendardo sono suddivise in tre registri e presentano una processione che dal basso

sale verso l'alto, culminando presso la figura del sovrano. Su entrambi i lati due registri inferiori sono orientati verso destra, mentre quello superiore rivolto a sinistra, dando l'idea di un'unica grande sfilata che converge verso la figura del re. Nel registro superiore del lato della Pace, il re è a banchetto con i dignitari della corte, assistito dai coppieri reali, mentre un arpista e un cantante intonano melodie. Il sovrano, al punto culminante del trionfo militare della sfilata con il bottino, è rappresentato di dimensioni maggiori rispetto a tutti gli altri personaggi. Il popolo di Ur trasporta verso il re un copioso bottino costituito da greggi, pesci e oggetti vari. Il lato detto della Guerra raffigura il trionfo militare delle armate di Ur, che con i propri carri trainati da onagri calpestanto i corpi dei soldati nemici. La fanteria di Ur, ben equipaggiata con armi, mantelli ed elmi, conduce poi prigionieri al cospetto del proprio re, contornato dagli alti ufficiali e dal carro regale.

STATUA DEL RE IDRIMI DI ALALAKH

(Provenienza Alalakh, Turchia. XV secolo a.C. Statua: calcare. Trono: basalto). La straordinaria autobiografia di uno dei sovrani del Regno siriano di Mukish, vassallo del potente Stato hurrita di Mitanni, fiorito a metà del II millennio a.C., si apre con una solenne invocazione alle divinità: *“Io sono Idrimi, figlio di Ilim-ilim-ma, servo di Adad, Khebat e Ishtar signora di Alalakh, mie signore”*. Il re Idrimi affidò infatti a una lunga iscrizione in cuneiforme, incisa sulla statua che lo ritraeva in trono, il racconto delle proprie imprese, a partire dalla fuga da Aleppo, la città paterna, attraverso un periodo di esilio a Emar, lungo l'Eufrate, fino alla presa di potere ad Alalakh, capitale del Regno di Mukish e al giuramento di fedeltà al potente re di Mitanni, che dopo 7 lunghi anni di ostilità riconobbe finalmente la legittimità del governo di Idrimi sul territorio di Mukish. Da figlio cadetto, grazie all'intraprendenza delle sue azioni, egli riuscì a divenire sovrano di un piccolo ma fiorente Stato, situato tra la foce dell'Oronte, la piana di Antiochia e la valle dell'Afrin e a compiere addirittura alcune incursioni vittoriose contro le città meridionali del grande Impero Ittita. La statua di Idrimi conservata ad Alalakh fu venerata per lungo tempo dopo la morte del sovrano, in osservanza al tradizionale culto degli antenati reali defunti. I sovrani non erano infatti divinizzati in vita, ma assumevano dopo la morte uno speciale status divino, che li rendeva oggetto di venerazione come protettori della città e del popolo su cui avevano regnato. Così l'immagine di Idrimi, eseguita durante il XV secolo a.C. fu rinvenuta in un tempio di ben 200 anni dopo, ricostruito più volte rispettando lo schema planimetrico originario. Furono gli scavi intrapresi da Sir Leonard Woolley a Tell Atchana, l'antica Alalakh, a riportare alla luce la statua, estraendola dopo millenni dalla fossa in cui era stata intenzionalmente sepolta (forse poco prima della definitiva distruzione della città agli inizi del XIII secolo a.C.) in un vano laterale del cortile, dinanzi all'ingresso del tempio. Il re, assiso in trono e abbigliato con una lunga veste recante l'iscrizione, indossa un tipico copricapo siriano di forma ovoidale. Il volto è caratterizzato da una schematizzazione estrema dei tratti e da

una notevole fissità dell'espressione. Le labbra sono rigidamente serrate, mentre gli occhi, realizzati attraverso incisione, sono grandi e sbarrati.

OBELISCO NERO DI SALMANASSAR III

(Nimrud, Iraq. 858-824 a.C. Pietra nera). Salmanassar III, che fu sovrano di Assiria a metà del IX secolo a.C, fu impegnato durante tutto il suo Regno in numerose campagne militari dirette soprattutto verso le regioni montuose a nord e verso le terre a ovest dell'Eufrate. Questo sovrano, scostandosi da una tradizione inaugurata splendidamente dal predecessore, non affidò la narrazione delle proprie imprese vittoriose a rilievi parietali da collocare nel palazzo, che decorò invece di pitture, ma utilizzò altri efficacissimi mezzi espressivi per la celebrazione delle campagne ai confini dell'impero. L'Obelisco Nero fu eretto proprio allo scopo di mostrare la superiorità del re assiro sui popoli stranieri e magnificare i successi, sia attraverso le immagini scolpite a rilievo, sia attraverso l'iscrizione narrativa estesa su buona parte dei suoi quattro lati. Il monumento fu rinvenuto dagli archeologi nella zona centrale dell'Acropoli di Nimrud, l'antica Kalhu, in corrispondenza del cosiddetto Palazzo Centrale, abbastanza distante dunque dal vero e proprio palazzo, fatto costruire ex novo da Salmanassar III, che si trovava invece inserito nel sistema di fortificazioni della città. L'obelisco, che ha la forma di un parallelepipedo rastremato verso l'alto, termina nella parte superiore con una cuspide a gradoni, che richiama la morfologia di una ziqqurat la nota torre gradinata mesopotamica. Due dei riquadri in cui era articolata la narrazione figurativa, disposta in 5 registri sovrapposti, mostravano atti di sottomissione di sovrani stranieri al re assiro: uno di questi era Iehu di Israele, noto anche dalla Bibbia, il generale che in seguito a un colpo di Stato, pose fine alla dinastia degli Omridi, uccidendo i figli e la moglie del re Acab e portando così a compimento la profezia di Elia. Nell'iscrizione in caratteri cuneiformi visibile sull'obelisco, Salmanassar III ricordava *“il tributo di Iehu”* composto da oro, argento e coppe auree e definiva Iehu *“figlio di Omri”* non certo per affermare l'appartenenza a una stessa famiglia, ma semplicemente per indicare la continuità di dominio sullo stesso Regno: l'iscrizione non è dunque in contrasto con la narrazione biblica.

COPPA BRONZEA FENICIA

(Provenienza Nimrud, Iraq. VIII secolo a.C. Bronzo). Hiram, artigiano di Tiro *“dotato di grande capacità tecnica, di intelligenza e di talento, esperto in ogni genere di lavoro in bronzo”* come ricorda l'*Antico Testamento*, venne chiamato dal re Salomone per fabbricare gli arredi del tempio di Gerusalemme. Nato da una donna ebrea, aveva ereditato dal padre, abile bronzista fenicio, le competenze nel campo della toreutica. Fra le suppellettili in cui il re Salomone volle arricchire il grande santuario cittadino, vi erano enormi bacini, basi fornite di ruote, caldaie, palette e vasi,

tutto di bronzo accuratamente rifinito. Anche la narrazione biblica, dunque, reca testimonianza della particolare perizia dei Fenici nel lavorare a sbalzo i metalli e nel produrre vasellame prezioso destinato a contesti rappresentativi, sia culturali sia palatini. Un destino singolare ha però voluto che la documentazione archeologica relativa a queste opere di artigianato di alto livello non provenisse dai centri fenici Tiro, Sidone e Biblo, ma dalle aree in cui gli oggetti erano anticamente giunti per via di commercio, bottino o tributo. Così, sono in primo luogo le grandi capitali assire ad avere restituito esemplari di coppe bronzee finemente cesellate, provenienti almeno in parte dalla Fenicia vera e propria, mentre un'area di produzione forse autonoma, a giudicare dal significativo numero di coppe attestate, doveva essere rappresentata da Cipro, dove risiedevano coloni fenici. La decorazione, disposta in fasce concentriche, consta di motivi geometrici, floreali e animalisti. A volte sono rappresentate scene con soggetti umani, sia nel medaglione centrale sia nei registri esterni. Nel caso della coppa in questione, alcuni elementi simbolici di chiara derivazione egiziana sono ripetuti nell'ampio registro esterno, con un intento puramente ornamentale, con l'effetto di una raffinata eleganza formale, assai apprezzata presso le corti assire. I due esseri composti alati, con corpo di leone e testa di falco, che indossano la doppia corona egizia, sono raffigurati in posizione araldica, l'uno di fronte all'altro, mentre calpestano con la zampa un nemico inginocchiato con le mani levate. Su uno stelo di papiro si erge uno scarabeo alato, altro simbolo proveniente dall'Egitto.

RILIEVO NEOASSIRO DELLA CAMPAGNA CONTRO GLI ARABI

(Provenienza Ninive, Iraq. 668- 627 a.C. Alabastro). Lungo la frontiera meridionale dell'Impero assiro, che negli anni di Assurbanipal si era esteso notevolmente, premevano le genti arabe, organizzate in tribù e dedite, oltre che alla pastorizia seminomadica, a fiorenti attività commerciali lungo le vie carovaniere che attraversavano le aree desertiche. La direttrice principale dei commerci risaliva alla penisola araba dallo Yemen verso nord, fino alla Transgiordania e alla Siria interna. I prodotti più richiesti erano l'oro, le pietre preziose e l'incenso insieme ad altri aromi, provenienti dalla Penisola Araba stessa e dalle regioni dell'Africa orientale e dell'India. Nonostante le ripetute e non troppo impegnative vittorie assire contro le tribù di Cammellieri, il ruolo degli Arabi rimase pertanto insostituibile, nell'ottica assira stessa, al fine di salvaguardare la continuità dei ricchi scambi. In un ambiente detto appunto Sala Araba del Palazzo Nord di Ninive (il palazzo in cui il re aveva allestito un'enorme biblioteca con numerose tavolette in cuneiforme, poi rinvenute dagli archeologi britannici) Assurbanipal volle illustrare, attraverso rilievi su lastre ellittiche parietali, le vittorie contro gli Arabi, che combattevano a dorso di dromedario, senza dubbio coraggiosi ed energici ma sguarniti di un adeguato equipaggiamento militare. Il ciclo completava quello illustrato nell'adiacente Sala del Trono, purtroppo conosciuta solo in parte anche in seguito alla disastrosa

perdita di alcuni rilievi nel 1855, in un naufragio nel Tigri, durante il trasferimento verso i musei di Parigi e Londra: qui si poteva infatti ammirare la narrazione delle imprese militari nella regione babilonese, negli anni intorno a 650 a.C., quando il fratello traditore del re Assurbanipal, introvato dal padre a Babilonia, si era ribellato alla Siria e aveva avuto, probabilmente, l'appoggio di alcune tribù arabe, oltre che degli Ebrei e degli Egiziani. Nella decorazione del Palazzo Nord di Assurbanipal, le lastre sono suddivise ordinatamente in registri orizzontali, separati da spessi listelli a rilievo, sui quali tuttavia possono talvolta sconfinare alcuni particolari figurativi, come nel caso dell'arco di un arabo che sta per scoccare la freccia. Nel complesso, le scene mantengono un carattere fortemente unitario, che trascende i registri. Lo sfondo su cui si muovono i personaggi è del tutto liscio, privo di particolari naturalistici, dando così l'idea di uno spazio atmosferico astratto, in cui sembra circolare l'aria. Il rilievo mostra una sapiente disposizione spaziale delle figure, che non si accostano in ordine paratattico, schematico e ripetitivo, ma si intersecano le une alle altre in modo libero, con uno spiccato effetto di realismo. Talvolta si ha una sovrapposizione parziale fra i vari personaggi rappresentati, con un incrocio di linee verticali, orizzontali e oblique, alla ricerca della massima varietà compositiva.

LA SFINGE ALATA DI PERSEPOLI

(Provenienza Persepoli, Iran. V-IV secolo, a.C. Pietra calcarea). Nel cuore del Fars, la regione meridionale dell'Iran, Dario I, il famoso re persiano che affrontò i Greci nella memorabile battaglia di Maratona, edificò una splendida nuova capitale, Persepoli, chiamata Persa in persiano antico, collocata su una vasta terrazza ricavata spianando un lato della montagna che sovrasta il sito. Ancora oggi, il luogo è fortemente rappresentativo della magnificenza achemenide, data l'enorme quantità di resti architettonici in pietra, fra cui portali, colonne, capitelli, scalinate e soprattutto decorazioni parietali a rilievo. Le altre città importanti dell'impero, Pasargade, la città di Ciro il Grande e Susa, l'antica capitale dell'Elam, restarono in uso con funzione amministrativa e residenziale, mentre Persepoli assunse probabilmente un ruolo specifico di città cerimoniale, sede ogni anno della festa del Nawruz, il Capodanno persiano, in corrispondenza dell'inizio della Primavera. In quest'occasione, i delegati di tutti i popoli assoggettati dai Persiani confluivano qui per recare tributi e rendere omaggio al gran re. L'armonia, la varietà, la multiformità dell'impero erano celebrate sui rilievi che ornavano gli edifici. Sulle facciate dei palazzi, in uno dei quali era collocata originariamente la lastra con la Sfinge, ogni particolare della decorazione scultorea era curato con attenzione e realizzato con raffinatezza. Anche un elemento figurativo apparentemente secondario all'interno del programma celebrativo monarchico, come la Sfinge maschile alata, era frutto dell'incontro di tradizioni artistiche diverse, mirabilmente fuse nell'arte imperiale achemenide. Il copricapo (un'alta tiara cilindrica, con piume sulla sommità e corna multiple sul lato anteriore)

si ricollegava alla tradizione mesopotamica, mentre le ali aperte e incurvate verso l'alto traevano ispirazione dalle ali delle sfingi di fattura fenicia, testimoniate da numerosi avori. Del resto, alla costruzione di Persepoli, parteciparono artisti provenienti da ogni regione dell'impero, perché in modo corale fosse celebrata l'universalità del dominio del re dei re.

- I CAPOLAVORI: ANTICHITÀ GRECHE -

GIOIELLO AUREO CON ARTEMIDE, SIGNORA DEGLI ANIMALI

(Provenienza Rodi, Grecia. 660-620 a.C. Lamina d'oro). Nel corso del VII secolo a.C. si propagò in tutto il bacino del Mediterraneo uno stile detto orientalizzante, che faceva propri, rielaborandoli, alcuni prodotti ed elementi decorativi provenienti dall'Oriente. Il veicolo di diffusione era rappresentato da oggetti di lusso in materiali preziosi come l'oro, l'argento e l'avorio, da oggetti legati al banchetto, come i calderoni bronzei e anche da prodotti non conservati, perché in materiale deperibile, come le stoffe e le tappezzerie che possiamo solo in piccola parte ricostruire. Tra i motivi decorativi di provenienza orientale troviamo elementi vegetali, come il fiore di loto e la palmetta e mostri fantastici come il Grifo e la Sfinge. Molto diffusa è anche la Signora o Potnia degli animali, una divinità femminile alata, con una veste lunga fino a terra. In genere era rappresentata frontalmente con le braccia aperte, nell'atto di compiere un gesto di possesso e dominio su alcuni animali posti ai suoi fianchi. Può trattarsi di volatili, di erbivori o di felini. La Potnia può trattenerli per il collo, per una zampa, per la coda, oppure pone semplicemente le mani sopra di essi, in un gesto comunque di controllo. In ambiente greco, la Signora degli animali viene identificata con Artemide, sorella di Apollo e Dea della natura selvaggia, della vegetazione e degli animali. La Signora degli animali è spesso rappresentata nelle numerose placchette auree rinvenute nella Necropoli di Rodi. Si tratta di gioielli che venivano indossati anche in vita, come fanno ritenere i segni di riparazioni effettuate in antico e solo in seguito dei posti nelle tombe come corredo del defunto. Quello presente all'interno del British Museum si compone di 7 placchette in lamina d'oro sbalzata. Quelle ai lati sono sormontate da una rosetta. Ad ogni placchetta sono attaccati alcuni pendenti a forma di melograno, simbolo di fecondità. Dentro una doppia cornice è raffigurata la Signora degli animali nella consueta visione frontale. La Dea alata ha la fronte bassa, la calotta cranica schiacciata, il volto triangolare incorniciato da un'ampia capigliatura a piani e ricorda molto da vicino capolavori della statuaria coeva, come la Dama di Auxerre del Louvre, che indossa lo stesso lungo vestito con decorazioni geometriche. Tutti i particolari interni sono resi con la tecnica a filigrana e a granulazione, che consiste nella saldatura di minutissime sferette d'oro alla superficie e necessita di grande abilità da parte dell'orafo.

EXEKIAS: ANFORA ATTICA A FIGURE NERE CON ACHILLE E PENTESILEA

(Provenienza Vulci, Viterbo. 540- 530 a.C. Ceramica). Penthesilea, figlia del Dio della guerra Ares, era regina delle Amazzoni, le mitiche donne guerriere che secondo il mito, amputavano alle loro figlie la mammella destra, finché potessero tirare, senza alcun impedimento con l'arco. Queste vivevano in Scizia, coincidente con l'odierna Russia meridionale o a Themyscira, situata nel Nord dell'Asia Minore. Dopo la morte del valente Ettore, figlio del re Priamo, per mano di Achille, l'eroe greco figlio della Ninfa Teti e del mortale Peleo, la regina accorse in aiuto dei Troiani assieme alle sue guerriere. Fu uccisa però da Achille, il quale dopo averle strappato l'armatura e averne visto il bellissimo e statuario corpo, se ne innamorò. Per questo venne deriso da Tersite (di cui è ricordato l'aspetto fisico repellente) il quale pagò lo scherno con la morte. La rappresentazione figurata, che si staglia sul fondo chiaro, si sviluppa su quasi tutta la superficie del corpo dell'anfora. Achille ha già sopraffatto Penthesilea, il cui ginocchio destro è piegato a terra. L'eroe dotato di scudo, lancia e spada, di cui si scorge la parte terminale del fodero dietro la schiena, indossa un elmo attico con alto cimiero e un corsetto di cuoio su un corto chitone plissettato, mentre le gambe sono protette dagli schinieri. Porta dunque l'armamento oplitico, entrato in vigore in Grecia all'inizio del VII secolo a.C. Al momento in cui combatte contro Penthesilea, secondo il mito, ha già le armi che Dio Efesto ha fabbricato per lui su invito della madre Teti. Penthesilea, al di sopra della corta veste riccamente decorata, indossa la pelle di pantera, di cui sono ben evidenti la testa e le zampe anteriori sul ventre e sulle gambe. L'elmo, che sul frontale presenta un Grifo, lascia scoperto il volto e le orecchie. Le parti nude di Penthesilea sono rese in bianco, secondo la consuetudine della ceramica attica di questo periodo, mentre non è ancora attestata l'iconografia con il seno destro scoperto presente già dall'epoca classica. La scena dell'uccisione, anche se non frequentemente, si trova rappresentata nella ceramica greca dal periodo arcaico fino all'epoca romana. Il collo del vaso è decorato con un fregio doppio di palmette, alternate a boccioli, separate da una catena. Nella parte inferiore del corpo motivi geometrici sono sovrastati da una catena di boccioli, mentre in prossimità delle anse si stagliano degli enormi girali. L'anfora, firmata dal pittore vasaio attico Exekias è stata rinvenuta a Vulci, città dell'Etruria meridionale, dove i vasi di produzione attica furono largamente esportati durante il periodo arcaico e in quello classico.

TESTA DI APOLLO CHATWORTH

(Provenienza Cipro. 470-460 a.C. Bronzo). La sopravvivenza di un'antica statua in bronzo fino all'epoca moderna è sempre un fatto eccezionale. Con la grande fame di metalli, che ebbe inizio alla fine dell'età antiche e che perdurò per tutto il Medioevo, la maggior parte degli oggetti in bronzo e in materiali preziosi dell'antichità, venne fusa per riutilizzarne il metallo. Andarono così irrimediabilmente perduti i grandi capolavori dei bronzisti, spesso celebrati dalle stesse fonti antiche, che solo

talvolta possono essere ricostruiti sulla base di copie in marmo di epoca successiva e della loro eco in prodotti di minori dimensioni, oltre a una serie infinita di prodotti dell'oreficeria e della piccola bronzistica. Tra i grandi bronzi della prima metà del V secolo a.C., la Testa del British Museum è una delle pochissime opere superstiti, insieme ad alcune celeberrime statue intere, come l'Auriga di Delfi e lo Zeus dell'Artemision. Proveniente da Cipro, fu acquistata dai duchi di Devonshire nella prima metà dell'Ottocento e conservata per lungo tempo nella Biblioteca di Chatsworth, dalla quale trae il suo attuale nome. La testa doveva appartenere a una statua di dimensioni leggermente maggiori del vero, elemento che ha fatto propendere per l'identificazione del personaggio rappresentato con una divinità. La presenza della capigliatura con lunghi riccioli rende poi probabile che possa trattarsi di Apollo. Figlio di Zeus e Latona, divinità della luce, della musica e della profezia, Apollo appare nell'arte greca come divinità giovanile, spesso dai lineamenti effeminati, senza barba e con lunghi riccioli fluenti. I suoi attributi sono l'arco e le frecce o in alternativa la lira. Il volto dai tratti regolari, è incorniciato da un'accurata acconciatura. Sulla fronte alcune ciocche ondulate sono raccolte in una sorta di nodo. Sulle tempie sono minuti i riccioli, mentre i capelli scendono fino al collo in lunghi boccoli. Parte dei riccioli è stata lavorata separatamente e poi applicata, accrescendo così la sensazione di una testa senza una concezione unitaria, il risultato di aggiunte di elementi diversi. Gli occhi dovevano essere lavorati in materiale diverso, probabilmente pasta di vetro e marmo o avorio.

FIDIA E BOTTEGA: FREGIO NORD DEL PARTENONE. GRUPPO DI CAVALIERI

(Provenienza Atene. 438-432 a.C. Marmo). Tra il 450 e il 430 a.C. l'Acropoli di Atene ricevette una nuova sistemazione, secondo l'ambizioso programma di Pericle, di cui Fidia fu il sovrintendente responsabile. Pericle si adoperò, perché almeno una parte delle ricchezze giunte ad Atene, allora nel periodo di massimo fulgore, vissero per finanziare i programmi edilizi dello Stato. Il frutto principale di questo programma fu il Partenone, che non svolgeva la funzione di tempio, ma di edificio che doveva custodire il tesoro e la statua della Dea Atena. Fidia fu l'ideatore e il progettista della decorazione architettonica, a cui lavorarono molti suoi allievi. Il tema del fregio del Partenone, che decorava la parte alta della cella per una lunghezza totale di oltre 160 m, è di assoluta novità. Rappresentava infatti, in una sorta di rilievo votivo, la processione delle Panatenee, una festa di antica istituzione (si faceva risalire a Erittonio o all'eroe Teseo) che si svolgeva ogni anno. Le Panatenee furono riorganizzate sotto la tirannia di Pisistrato nel 566 a.C., che instaurò le Grandi Panatenee, una cerimonia in forma più solenne che aveva luogo ogni quattro anni in estate, egli introdusse i giochi ginnici e gli agoni musicali. Durante le feste si svolgevano anche concorsi ippici. La processione si svolge a partire dallo spigolo sud occidentale, da cui il corteo prosegue sui due lati, senza soluzione di continuità, fino al punto d'arrivo, sulla fronte orientale della cella, dove sono rappresentati gli dei e la consegna della veste tessuta per Atena.

ANALISI DELL'OPERA

La lastra proviene dal fregio scolpito a bassorilievo che correva lungo l'intero perimetro esterno della cella del Partenone. 60 cavalieri si dispongono lungo il lato nord, 60 nel lato sud e appaiono abbigliati in maniera diversa. Il primo cavaliere indossa la corazza, l'elmo, un mantello corto e leggero (clamide) e morbidi stivali, con il risvolto sotto le ginocchia (embades). Il secondo cavaliere indossa un copricapo in pelle di volpe di origine tracia, una tunica di stoffa leggera (chitone), un corto mantello e gli stivali. Il terzo infine, porta il corto mantello sul corpo nudo. Nell'Antica Grecia, come ancora in età romana, non si usavano né la sella né le staffe, ma si cavalcava stando a pelo sul dorso del cavallo. I cavalli, nello sforzo del galoppo, hanno le bocche aperte e inarcano i poderosi colli. Uno china leggermente il muso sotto l'attrazione della briglia impugnata dalla mano sinistra del cavaliere. Questo grande rilievo votivo doveva essere facilmente comprensibile per gli Ateniesi, animato da colori vivaci (il fondo era blu) e completato da attributi in metallo.

MEIDIAS: HYDRA ATTICA A FIGURE ROSSE

(Provenienza sconosciuta. 410-400 a.C. Ceramica). Sul vaso, che serviva per contenere e trasportare l'acqua, sono raffigurati su due registri sovrapposti, separati da un fregio geometrico, due importanti miti greci: il rapimento delle Leucippidi e il giardino delle Esperidi. Il primo è rappresentato sulla spalla del vaso. Febe e Ileira (o Irifile, come su questo vaso) figlie di Leucippo e pertanto dette Leucippidi furono rapite il giorno delle nozze dai Dioscuri, Castore e Polluce, figli di Zeus. Le giovani erano già state promesse in matrimonio ai cugini Linceo e Idas, che sfidarono i due rapitori, i quali, oltre alle spose, avevano rubato loro anche le mandrie. Il pittore ha ambientato l'episodio in un santuario, come è evidente dalla presenza di una statua rappresentante una divinità femminile, non meglio identificata, in alto tra i due carri e di un altare posto in basso, al centro della scena presso cui è seduta la Dea Afrodite. Questa volge lo sguardo verso l'alto a seguire il drammatico avvenimento che si sta compiendo. Indossa un'ampia veste panneggiata, stretta in vita da una cintura e ha i capelli raccolti in una fascia ricamata, che le cinge la fronte e la nuca. L'altro mito narra della penultima delle 12 fatiche imposte da Euristeo a Eracle: la conquista delle mele d'oro di un albero situato in un giardino posto nell'Estremo Occidente, sulle pendici del Monte Atlante, in cui abitavano le ninfe Esperidi. L'impresa non si presentava facile, poiché l'albero era sorvegliato dal serpente Ladone. Per questo mito sono attestate due versioni: secondo la prima, Eracle fu aiutato nell'impresa dal titano Atlante, padre delle ninfe Esperidi. L'altra invece ricorda che fu Eracle stesso a uccidere il serpente e a raccogliere i frutti d'oro dall'albero. Euristeo, una volta che li ebbe ricevuti, li restituì all'eroe, poiché li considerò troppo sacri per essere conservati. In seguito furono presi in custodia dalla Dea Atena, la quale si impegnò a farli ritornare nel giardino da cui provenivano. Il vaso è uno degli esempi migliori del Manierismo tardo classico. Le figure in pose

eleganti e aggraziate e in atmosfere di carattere idilliaco, sono caratterizzate da ricchi e trasparenti panneggi. Appartenuto alla collezione di Sir William Hamilton, esso compare nel suo ritratto del 1777 dipinto da Joshua Reynolds.

MONUMENTO DELLE NEREIDI

(Provenienza Xantos, Turchia. 390 a.C. Marmo e calcare). Il monumento occupava originariamente una posizione elevata su una collina a poca distanza da Xantos. I primi materiali relativi alla struttura furono rinvenuti da Charles Fellows tra il 1838 e il 1840. Negli anni successivi lo stesso Fellows accompagnò una spedizione con il compito di recuperare il resto dei materiali e di trasferirli al British Museum. Studi sistematici condotti tra il 1950 e il 1967, da un'equipe di archeologi francesi che riconsiderò i resti delle fondazioni in situ, i materiali conservati al British e quelli Xantos, hanno permesso di ricostruire l'aspetto originario del monumento. Il suo nome deriva dalle statue femminili, rappresentate in corsa sopra le acque, che sono state identificate come Nereidi, cioè le figlie del Dio marino Nereo (secondo la tradizione, il loro numero oscilla tra 50 e 100). Molto popolari nell'arte e nella letteratura greca, sono considerate divinità benigne, personificazioni delle acque dell'oceano. Le più note sono Anfitrite moglie di Poseidone, Teti moglie di Peleo e madre di Achille, e Galatea. La struttura del monumento comprende il tradizionale zoccolo, su cui sorge un piccolo tempio periptero, circondato cioè da colonne su tutti i lati, coronato da un frontone. Le colonne che circondano la cella sono ioniche a base asiatica. Quelle ad angolo presentano quattro volute. La cella accoglieva quattro letti funerari, dei quali sono stati trovati i resti. La decorazione scultorea è molto ricca e comprende due fregi diverse dimensioni sullo zoccolo con scene di battaglia, un fregio sull'architrave e sul muro della cella con scene di omaggio ai defunti, una decorazione frontonale con la glorificazione di un personaggio maschile, probabilmente il proprietario della tomba, che siede con la moglie tra i dignitari. Delle statue femminili a tutto tondo collocate negli spazi tra le colonne che hanno dato il nome alla tomba, una in particolare colpisce per la delicata resa delle vesti. La figura è rappresentata in corsa. Sotto il mantello indossa una leggera tunica che aderisce al corpo e ne rivela le forme, quasi fosse trasparente. Forse si intendeva rendere in questo modo le vesti bagnate della divinità che corre leggera sulle acque. Le altre figure femminili hanno vesti più pesanti e sono forse da attribuire a una mano diversa.

- I CAPOLAVORI: ANTICITÀ ROMANE -

RITRATTO DI AUGUSTO

(Provenienza Meroë, Sudan. 27-25 a.C. Bronzo). Personaggio chiave della storia romana, Ottaviano Augusto segnò il trapasso dalla Roma repubblicana alla Roma imperiale. Nipote di Cesare,

divenne suo figlio adottivo e ne ereditò l'ingente fortuna, con la quale poté costituirsi un forte esercito personale. Nel 43 a.C. si inserì nelle lotte politiche tra il Senato e Antonio, che si conclusero con l'istituzione del cosiddetto Secondo Triumvirato, che in pratica sanciva la divisione del potere tra Ottaviano, Antonio e Lepido. Emarginato rapidamente quest'ultimo, l'intesa tra Ottaviano e Antonio fu ribadita dall'accordo di Brindisi e dal matrimonio tra lo stesso Antonio e la sorella di Ottaviano, Ottavia. La convivenza al vertice del potere rimaneva però difficile: tra Antonio, che si legò a Cleopatra e assunse in pratica il controllo delle province orientali e Ottaviano, che poneva al centro della sua politica l'Italia, si andava configurando uno scontro che era anche lo scontro tra due mondi. L'esito fu una guerra, condotta dal Senato e da Ottaviano ufficialmente contro la regina nemica Cleopatra, in realtà contro lo stesso Antonio, conclusasi con il suicidio dei due nel 30 a.C. Rimasto da solo al potere, Ottaviano assunse progressivamente una serie di poteri e di cariche istituzionali, oltre al titolo di Augusto e di Pater Patrie. Pur lasciando apparentemente inalterate le istituzioni repubblicane e il potere del Senato, il governo di Augusto, che continuò fino alla sua morte nel 14 d.C., assunse tutte le caratteristiche del principato. Iniziava così la lunga serie degli imperatori che si sarebbe conclusa solo diversi secoli più tardi, con il crollo dell'Impero Romano. I ritratti di Augusto furono liberamente riprodotti e si trovavano diffusi in tutto l'impero. Tutti gli esemplari noti però, possono essere ricondotti a un ristretto numero di prototipi. La testa proveniente da Meroë, doveva appartenere a una statua intera di dimensioni maggiori del vero, collocata alla base della scalinata di un tempio. Conserva ancora gli occhi, in marmo e pasta vitrea. Presenta le caratteristiche tipiche dei ritratti augustei: la testa leggermente volta di lato, le orecchie sporgenti, il naso aquilino e soprattutto le due ciocche poste sulla fronte a formare una sorta di tenaglia, che costituiscono l'elemento distintivo più noto del ritratto di Ottaviano. Databile poco dopo la battaglia di Azio (31 a.C.) forse proviene dal bottino raccolto in Etiopia dalla regina Candace nel 25 a.C.

VASO PORTLAND

(Provenienza Roma. 5-25 d.C. Vetro cammeo). Capita spesso che un'opera d'arte passi per diverse mani prima di approdare alla sua collocazione definitiva, ma nel caso del Vaso Portland, il suo viaggio attraverso i secoli appare una vera e propria odissea. Rinvenuto a Roma nel 1594, agli inizi del Seicento faceva parte della collezione del cardinale Dal Monte, alla morte del quale passò alla Collezione Barberini. Circa un secolo e mezzo più tardi, alla fine del Settecento, il vaso fu venduto allo scozzese James Byres e da questi a Sir William Hamilton, ambasciatore inglese presso la corte di Napoli, che a sua volta lo cedette alla duchessa Margaret di Portland. Pochi anni più tardi il figlio di quest'ultima lo prestò a Josiah Wedgwood, che rese celebre il vaso attraverso le sue repliche in ceramica. Lievemente danneggiato agli inizi dell'Ottocento, il vaso fu affidato in custodia al British

Museum dove nel 1845, fu vittima di un atto vandalico che lo mandò in frantumi. Un primo restauro riuscì a ricomporlo solo parzialmente, mentre un certo numero di frammenti andò disperso. Un secolo più tardi il vaso fu definitivamente acquistato dal British Museum, che dette via una lunga opera di ricostruzione, recuperando anche i frammenti dispersi. Infine nel 1987, in occasione di una mostra internazionale sul vetro romano, ci si accorse che il vaso necessitava di un nuovo radicale intervento di restauro. I frammenti furono così distaccati e nuovamente riassemblati per mezzo di un collante che assicurava una maggiore tenuta. Dopo lunghe vicissitudini, il Vaso Portland poté quindi tornare al pubblico nel suo antico splendore. Il vaso è realizzato con una tecnica particolare, di derivazione alessandrina: per il fondo azzurro e il rivestimento bianco infatti è stata adoperata una massa di vetro colorata, con cobalto e azzurro di rame in un caso, bianco opaco di antimonio nell'altro. Inizialmente si è formata l'anfora azzurra, poi è stata intinta nella liquida massa vitrea bianca fino all'altezza della spalla. A raffreddamento avvenuto, il fregio è stato inciso sullo strato bianco, nel modo in cui un incisore di cammei opera sugli strati delle pietre dure.

ANALISI DELL'OPERA

Il Vaso Portland costituisce l'esemplare più prezioso tra quelli giunti fino a noi della serie del cosiddetto vetro cammeo, una tecnica di origine alessandrina che prevede l'incamiciatura in vetro bianco di un supporto in vetro blu e la sua lavorazione a freddo secondo la tecnica dell'intaglio delle pietre dure. Dovette essere considerato preziosissimo anche nell'antichità: prodotto in età augustea, subì un restauro verso la fine del I secolo d.C., quando venne applicato al posto del fondo originario, forse desinente a punta, un disco, sempre in vetro cammeo. Se incerta è l'esatta interpretazione dei personaggi raffigurati, unanime è presso gli studiosi la convinzione di un'allusione alla celebrazione di Augusto e della sua stirpe. La figurina di un Cupido in volo su un lato del vaso fa presumere che la scena rappresenti un incontro amoroso. La presenza di un serpente drago ricorda un particolare della nascita mitica di Augusto: secondo una tradizione riportata dalle fonti antiche (Svetonio e Cassiodoro) Augusto sarebbe stato generato dall'unione tra sua madre Attia e il Dio Apollo in forma di serpente. La figura seduta con il serpente in mano sarebbe la madre di Augusto, mentre Apollo sarebbe rappresentato davanti al suo tempio. L'altro lato rappresenterebbe una sorta di introduzione: Attia si riposa sotto l'albero mentre il Dio Apollo la osserva alla presenza forse di Venere, progenitrice della gens Giulia.

CAMMEO DI AGRIPPINA MAGGIORE

(Provenienza sconosciuta. 37-41 d.C. Sardonica). Figlia di Giulia e di Agrippa (quindi nipote di Augusto) Agrippina Maggiore fu moglie di Germanico, l'erede designato da Tiberio come suo successore. Alla morte del marito avvenuta nel 19 d.C. mentre si trovava in Oriente, fu lei stessa a

riportarne le ceneri a Roma, dove fu accolta con tutti gli onori. Donna di grande ambizione come molte appartenenti alla famiglia giulio-claudia, tentò di adoperarsi per mantenere la successione dell'impero all'interno della famiglia, scontrandosi presto con l'altrettanto ambizioso Seiano. Questi era di estrazione equestre e ricopriva la carica di prefetto del Pretorio. Con l'allontanamento da Roma di Tiberio, che si ritirò a Capri, Seiano divenne la personalità più influente nella capitale e il suo potere fu ulteriormente accresciuto di Agrippina e dal matrimonio dello stesso Seiano con la vedova del figlio di Tiberio. Entrambi i contendenti erano però destinati a soccombere: Seiano fu condannato a morte dall'imperatore e Agrippina morì in esilio, probabilmente suicida. La memoria di Germanico, sacra a una parte dell'aristocrazia e dell'esercito e la stessa popolarità di Agrippina fecero però sì che la donna fosse sepolta a Roma e che l'unico suo figlio ancora in vita, Caligola, venisse designato alla successione. Agrippina fu celebrata in una serie di ritratti postumi, commissionati dal figlio Caligola, che all'indomani della sua salita al potere, intendeva in questo modo rendere omaggio alla memoria della madre. Nel cammeo del British Museum, il volto di Agrippina è inciso di profilo. Porta i capelli acconciati alla moda dell'epoca e indossa la tipica veste delle matrone romane, una stola da portare sopra la tunica, resa popolare dalle donne della famiglia imperiale in età augustea e considerata simbolo di virtù. Il profilo inciso sul cammeo è molto vicino ad alcuni ritratti, che si riuniscono intorno a una testa dei Musei Capitolini e sono probabilmente postumi, cioè fatti eseguire da Caligola in onore della madre dopo il 37 d.C., anno della salita al potere. Il ritratto di Agrippina è idealizzato, con un'acconciatura tipicamente claudia, con i capelli divisi in due bande, coperte da una fitta serie di riccioli e raccolte alla base della nuca, con due ciocche ondulate, lasciate libere, che scendono sulle spalle.

RITRATTO DI TRAIANO

(Provenienza sconosciuta. 108-117 d.C. Marmo). Di origine spagnola, Traiano salì al potere nel 98 d.C. alla morte del suo predecessore Nerva, un autorevole anziano esponente del Senato romano. La sua ascesa rappresenta un momento di svolta nella storia del Principato: da un lato, sancisce la fine della prevalenza degli Italici nel Senato e nell'esercito. Dall'altro, la ripresa di una politica di espansione su larga scala, basata sulla conquista militare e sull'acquisizione di nuovi territori. Nei primi anni del II secolo d.C. Traiano compì due campagne successive in Dacia (ampiamente celebrate da monumenti commemorativi eretti a Roma) che divenne una nuova provincia del suo impero. Poi si rivolse all'Armenia e alla Mesopotamia, spingendosi fino al Golfo Persico. L'Impero Romano raggiungeva così in questi anni la sua massima estensione, ma le nuove conquiste si rivelarono effimere. Dopo il 117, anno della morte di Traiano, di esse rimase pochissimo. I ritratti di Traiano erano diffusissimi a Roma e nelle province. L'esemplare del British Museum appartiene al tipo chiamato "ritratto del decennale" per la sua somiglianza con le sembianze riprodotte sulle

monete degli anni tra il 108 e il 111 d.C. Probabilmente l'esecuzione del prototipo e la diffusione attraverso le copie è da collegare alle celebrazioni tenute in tutto l'impero in occasione del 10° Anniversario di Regno. Traiano è rappresentato alla maniera dei sovrani ellenistici, a petto nudo con la testa volta leggermente di lato. Ha il naso pronunciato, labbra sottili e capelli lisci, con ciocche che cadono a frangia sulla fronte. Rispetto alle effigie dei precedenti imperatori, che oscillano tra idealizzazione dei lineamenti e adesione alle tendenze della raffigurazione individualistica, qui si impone una concezione del ritratto imperiale che punta a esprimere la maestà del comando.

VASSOIO D'ARGENTO DEL TESORO DI MILDENHALL

(Provenienza Mildenhall, Suffolk, Inghilterra. IV secolo d.C. Argento). La documentazione di argenteria della seconda metà del IV secolo d.C. crebbe notevolmente rispetto a quella relativa ai decenni precedenti. I disordini politici e le invasioni barbariche, che portarono al definitivo crollo dell'Impero Romano d'Occidente, spinsero infatti i proprietari a occultare i propri beni, mettendoli così momentaneamente al sicuro in previsione di un successivo recupero. I rinvenimenti di questi ricchi tesori furono numerosi, localizzati in particolar modo nelle regioni di confine, come le province danubiane e la Britannia, maggiormente esposta ai rischi delle scorrerie delle popolazioni barbare. Il tesoro di Mildenhall, appartenuto a un ricco proprietario, sarebbe stato interrato intorno al 360 d.C. Rinvenuto nel 1942 durante i lavori di aratura di un campo, è composto da 34 pezzi di argenteria di squisita fattura, tra i quali si trovano oggetti da mensa come piatti, coppe, bicchieri e cucchiari. Essi non appaiono omogenei per stile e decorazione: alcuni sono ornati con motivi pagani, come il grande vassoio, altri invece recano simboli cristiani. È stato ipotizzato che il proprietario di questa straordinaria argenteria potesse essere Lupicinus, un generale inviato dall'imperatore Giuliano l'Apostata in Britannia per contrastare l'avanzata dei Barbari in quella regione. Il vassoio detto anche di Nettuno o Oceano per la maschera del Dio marino presente all'interno del medaglione centrale, è l'oggetto più noto del Tesoro di Mildenhall. Il bordo è orlato con sferette e la superficie è interamente decorata a rilievo e a incisione, con scene tratte dalla mitologia pagana: le divinità marine e un corteo di Bacco, le Menadi e i Satiri che suonano e danzano intorno a crateri colmi di vino.

ANALISI DELL'OPERA

È interessante analizzare uno dei vassoi che fa parte di questo servizio tra i più belli e preziosi di età tardo-antica, prodotto molto probabilmente da artigiani britannici che avevano ben assimilato il linguaggio dell'arte romana. Il volto di Oceano o Nettuno al centro del vassoio, è raffigurato con capelli fluenti, tra le cui ciocche spuntano dei delfini e con una barba di alghe marine. Il fregio circolare interno, bordato con piccole conchiglie, presenta le ninfe marine o Nereidi, trasportate da

mitiche creature con la parte anteriore del corpo umana o a forma di cavallo, di cervo o di drago e una lunga coda pisciforme. Il fregio esterno, di maggiori dimensioni, comprende invece un corteo di figure incentrato su Bacco, che è rappresentato stante, con i suoi attributi (il tirso e un grappolo d'uva) e una pantera ai suoi piedi. Intorno a lui si svolge un baccanale, a cui partecipano satiri e Menadi danzanti e alcune divinità: Pan, Dio delle greggi e delle selve, ha un aspetto semiferino e tiene in mano un flauto di canne. Ercole, identificato dalla pelle di leone ai suoi piedi, sopraffatto dagli eccessi delle bevute, è sorretto da due personaggi. Completano la scena grossi vasi e strumenti musicali, allusioni alle componenti fondamentali dei baccanali: il vino e la musica.

- I CAPOLAVORI: ARTE SASSONE -

ELMO DELLA CAMERA SEPOLCRALE DI SUTTON HOO

(Provenienza, Sutton Hoo, Suffolk. VII secolo d.C. Ferro, bronzo, fili di argento e foglie d'oro). La Necropoli di Sutton Hoo, scoperta nel 1939 dall'archeologo Basil Brown, comprende una ventina di tombe, tra cui la sepoltura di uno dei re dell'Anglia Orientale, morto agli inizi del VII secolo d.C. La camera sepolcrale del sovrano, la cui esatta identità resta ancora da chiarire, era stata costruita al centro di una barca di quercia lunga 30 m e larga 4, che doveva aver avuto un equipaggio di 40 uomini. Il corpo del re, deposto con la testa a ovest e i piedi a est, era stato inumato insieme alle sue armi e alla sua armatura, oltre che a monete, gioielli e oggetti preziosi. La forte somiglianza del rituale funerario, del tipo di scudo e dell'elmo con alcuni ritrovamenti scandinavi fanno ritenere che esistessero stretti legami tra la famiglia reale anglosassone e le coeve dinastie svedesi degli Scylfings o degli Wulfings, citati nel poema epico *Beowulf*, composto tra il Settecento e il Mille in lingua inglese arcaica. Beowulf era l'eroe della tribù germanica dei Geati, stanziata nella Svezia meridionale, che era riuscito a liberare la Danimarca da un terribile mostro. Questo elmo, gravemente danneggiato, è uno dei pezzi più rari tra quelli rinvenuti nella camera funeraria. È del tipo maschera e doveva coprire completamente il viso, con i fori per gli occhi e due forellini sotto il naso per favorire la respirazione. In origine era completamente ricoperto da piccoli pannelli di bronzo decorati con scene di combattimento tratte dalla mitologia germanica: sono ancora visibili una scena con due guerrieri dall'elmo cornuto che brandiscono una corta spada e una lancia e un'altra scena con un combattente che calpesta un nemico caduto. Le sopracciglia, decorate con fili d'argento, terminano con teste di cinghiale in bronzo dorato, simbolo di coraggio e forza, mentre tra le sopracciglia vi è una testa di drago. Il naso, le sopracciglia e la testa di drago formano il disegno di un uccello con le ali distese.

- I CAPOLAVORI: ARTE FRANCESE -

COPPA D'ORO DEI RE

(Provenienza Parigi. 1370-1381. Oro, smalti, perle). Questa coppa fu regalata nel 1391 da Jean de Valois, duca di Berry, a Carlo VI di Francia in occasione della sua visita a Turren. La coppa fu realizzata per il fratello del Duca di Berry, Carlo V, che morì nel 1381, probabilmente prima che la coppa fosse completata. Dopo essere passata al duca di Bedford (1391-1447) la coppa compare negli inventari dei Tudor, a partire dal Cinquecento. In occasione del passaggio nelle collezioni di questa famiglia furono aggiunti due inserti decorativi sullo stelo: una fascia con le rose smaltate dei Tudor e un'iscrizione che ricorda la pace sancita tra Giacomo I d'Inghilterra e Filippo III di Spagna nel 1604, che ricevette la coppa dal sovrano inglese. Bisogna arrivare fino al 1883 per trovare nuovamente traccia della coppa: acquistata dal barone Pichon a Parigi, fu venduta a Londra. Infine nel 1892, essa entrò a far parte delle collezioni del British Museum. Sul coperchio è raffigurata la storia di Sant'Agnese, martire cristiana vissuta al tempo dell'imperatore Diocleziano. Per aver rifiutato di sposare Procopio, figlio del prefetto di Roma, Agnese fu rinchiusa in un postribolo e poi condannata al rogo. Le fiamme però, si divisero sotto il suo corpo senza lambirla e i capelli crebbero a coprire le sue nudità. Dopo questo avvenimento miracoloso, Agnese venne uccisa dai suoi persecutori, che la trafissero alla gola con un colpo di lancia. Sul bordo della coppa è narrato il martirio della sorella di Agnese, Emerenziana, e la guarigione dell'imperatrice Costanza dalla lebbra. Infine, nella parte inferiore del fusto sono raffigurati i simboli degli Evangelisti.

- I CAPOLAVORI: ARTE INDIANA -

GRANDE STUPA DI AMARAVATI

(Provenienza India. I secolo a.C. e III secolo d.C. Pietra calcarea). Tra il I e il III secolo d.C. Amaravati fu uno dei più importanti poli di arte buddhista, come testimoniano gli splendidi rilievi di marmo che un tempo decoravano il suo grande stupa. Quelli presenti presso il British Museum sono stati decorati in due periodi diversi. Il primo rilievo risalente al I secolo a.C. mostra un gruppo di uomini che venerano il luogo in cui Buddha ricevette l'illuminazione. La scena mostra un trono vuoto sotto l'albero della Bodhi, ovvero il Fico sacro alla base del quale si trovano le impronte dei piedi di Buddha con le ruote del Dharma a 8 raggi. Il secondo è del III secolo d.C., quando la lastra fu riutilizzata e scolpita sull'altro lato con una descrizione dettagliata del grande stupa di Amaravati, da cui la stessa lastra proviene. Fu proprio Buddha a indicare ai suoi discepoli la forma del monumento che avrebbe dovuto ricoprire le sue reliquie: rovesciò la ciotola delle elemosine, alludendo così a un tumulo emisferico. Fulcro di ogni area sacra buddhista e principale oggetto di devozione, lo stupa ha un tempio tumulo funerario, simbolo di Buddha e rappresentazione

simbolica del cosmo. Lo stupa non è una vera struttura architettonica, non contiene una cella, ma è una massa compattata di terre e pietrame, rivestita da una fodera di mattoni cotti o di pietra e la sua ragione d'essere è il reliquiario che esso custodisce in un piccolo vano inaccessibile dall'esterno. Il grande stupa di Amaravati è un edificio a pianta circolare, dal diametro di circa 40 m, sormontato da una grande cupola e con quattro ingressi. È riccamente decorato con sculture e rilievi che narrano episodi della vita di Buddha. Sulla lastra del British Museum, affollata di immagini ed elementi decorativi, Buddha appare in piedi all'ingresso dello stupa, circondato dai fedeli in preghiera. È questo il dato più interessante, poiché è solo a partire dal III secolo d.C. che Buddha viene raffigurato in forma umana invece che attraverso simboli che evocano la sua presenza.

- I CAPOLAVORI: ARTE CINESE -

GRUPPO DI STATUE FUNERARIE DELLA DINASTIA TANG

(Provenienza Cina del Nord, Dinastia Tang. Inizi dell'VIII secolo d.C. Ceramica invetriata). Queste statuette, alte ciascuna più di 1 m, fanno parte di un gruppo di 13 figure che provengono probabilmente dalla tomba del generale Liu Tingxun, vissuto tra il VII e l'VIII secolo d.C. Le figure in ceramica, sono smaltate secondo lo stile detto sancai, che significa a tre colori, in riferimento alle tre tonalità utilizzate: arancione, verde e avorio. Questo tipo di lavorazione della ceramica, tipico della dinastia Tang, durò per circa tre secoli, dal 618 al 906 d.C. uno dei periodi più floridi della storia della Cina. La Via della Seta che da Chang'an, la capitale della Cina oggi Xi'an, giungeva fino a Roma era al momento del suo massimo sviluppo. Le statuette rappresentano due animali fantastici, due sentinelle contro le forze del male e al centro due ufficiali, uno militare e uno civile. L'ufficiale militare indossa una corazza e porta un uccello da preda sopra il suo copricapo. Appartenevano al gruppo anche due cavalli, tre cammelli e due staffieri. Queste figure di assistenti, sentinelle e animali facevano parte del corredo funebre che secondo le antiche credenze cinesi, permetteva al defunto di continuare a vivere nell'aldilà come era vissuto sulla Terra. Un'iscrizione ricorda l'abilità di Liu Tingxun nelle questioni militari e le sue grandi capacità di statista e che morì all'età di 75 anni nel 728 d.C. È interessante notare che i volti delle statuette non sono smaltati, compreso il volto umano di una delle due bestie fantastiche, così come non sono smaltate le fiammeggianti estensioni sopra le teste di entrambi gli animali.

- I CAPOLAVORI: ARTE AZTECA -

MASCHERA DEL DIO TEZCATLIPOCA

(Provenienza Messico. Post classico tardo, XVI secolo). Tra le maschere decorate a mosaico, questa

del Dio Tezcatlipoca è anomala, perché invece di utilizzare il legno come supporto, è stata ottenuta applicando tessere di lignite e turchesi su un cranio umano al quale è stata tagliata via la parte posteriore. Due fasce attraversano il volto orizzontalmente, una a livello degli occhi e l'altra della bocca, secondo una caratteristica del Dio il cui volto è frequentemente marcato da strisce alternate di colori diversi. Al posto degli occhi vi sono due sfere di pirite polita, circondate da conchiglia. Un tipo particolare di questa sostanza, ricavata dalla conchiglia tipica del Pacifico è stata utilizzata per realizzare il setto nasale. L'uso di questi materiali, provenienti da luoghi lontani, serviva a sottolineare l'importanza del Dio rappresentato. Tezcatlipoca (specchio fumante) è uno degli dei che creano le quattro ere precedenti a quella del 5° Sole, attualmente in corso. Quella di Tezcatlipoca era l'era del 6° Giaguaro, animale al quale egli è associato, in cui gli uomini che il Dio ha tentato di generare vengono trasformati appunto in giaguari. Egli è però soprattutto l'antagonista di Quetzalcoatl, un Dio dalle diverse manifestazioni, generalmente collegato alle forze notturne e alla guerra. Quando viene rappresentato a figura intera, Tezcatlipoca è riconoscibile per l'assenza di un piede, perso durante una lotta con il mostro della Terra, al cui posto spunta un serpente. A volte il piede esce attraverso uno specchio, che associato al nome del Dio e indica la sua capacità di controllare le forze nascoste della creazione e distruzione: in esso è dunque possibile osservare il destino umano. La parte posteriore della maschera è riempita con pelli e ai lati del cranio sono state attaccate due strisce dello stesso materiale, che potrebbero essere servite per legare la maschera al volto di persone o statue destinate a impersonare il Dio, come sembra risultare dai codici. Tuttavia, è anche possibile che siano state aggiunte successivamente, in epoca coloniale.

- I CAPOLAVORI: ARTE AFRICANA -

MASCHERA DELLA REGINA IDIA

(Provenienza Regione del Benin, Nigeria. XVI secolo. Avorio). Anche se perlopiù pensiamo all'Africa come a un continente impenetrabile e fedele a tradizioni profonde e immutabili che lo pongono al di fuori della storia, non si potrebbe scrivere una storia dell'arte africana senza considerare le relazioni dell'Africa con l'Europa, l'Asia e l'America. La cosa è particolarmente evidente per gran parte dell'arte di corte africana, il cui sviluppo era spesso legato a regni che dovevano le loro fortune al ruolo svolto nella tratta degli schiavi. Le relazioni con l'Africa subsahariana sono tutt'altro che recenti. Contatti erano già stati stabiliti in epoca greca e romana, ma fu a partire dalla fine del Duecento che gli Europei cominciarono a discendere lungo le coste dell'Africa Occidentale. Nel 1486 vennero lasciati i primi contatti diretti dei Portoghesi con gli abitanti del Regno di Benin, sul Golfo di Guinea. I rapporti furono ottimi dal XV fino a tutto il XVIII secolo, in particolare, sotto il Regno di Esigie. I Portoghesi acquistavano avorio, olio di palma, frutta, pepe, schiavi e armi da fuoco.

È agli artisti del Regno di Benin che si devono alcune delle opere d'arte africana più conosciute al mondo. Si tratta di oggetti che facevano parte dell'arte di palazzo e che sono arrivati in Europa grazie alla spedizione inglese che nel 1897, a seguito dell'uccisione di un gruppo di diplomatici britannici, conquistò la città di Edo, capitale del Benin, e depose il re. Questa maschera presente al British Museum in avorio è un ritratto della Regina Idia, madre del Re Esigie, vissuto tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento. Idia era molto abile nelle strategie di governo e giocò un ruolo fondamentale nella vittoria che il figlio riportò contro gli Igala. La maschera veniva portata appesa al collo durante la cerimonia rituale igue, che si svolgeva in onore degli antenati reali, per ottenere fortuna e prosperità per il popolo. La regina porta sulla testa una corona decorata da 10 teste di Portoghesi come simbolo dell'alleanza tra i due popoli.

- I CAPOLAVORI: STAMPE E DISEGNI -

LEONARDO DA VINCI: BUSTO DI GUERRIERO DI PROFILO

(1475-1480. Disegno a punta d'argento). Il *Busto di guerriero di profilo*, opera incontestabilmente autografa di Leonardo, si inquadra all'interno della specializzazione del disegno a punta d'argento, molto in voga nella cerchia degli allievi di Verrocchio, di cui Leonardo faceva parte. Quando la realizzò Leonardo era poco più che ventenne. La tecnica della punta d'argento, che richiede grande abilità e precisione, permette un livello di dettaglio superiore a qualsiasi altra tecnica: il disegno viene eseguito utilizzando uno stilo sottile con la punta d'argento, che reagisce chimicamente a contatto con una carta appositamente preparata e traccia così una linea sottilissima. Il disegno eseguito da Leonardo è un'opera altamente finita, un foglio da collezione, esemplato da vicino sulle teste di condottieri all'antica realizzazione da Verrocchio. Vasari, nella vita del Maestro toscano, fa menzione di due effigi a rilievo di Alessandro Magno e di Dario, realizzati in metallo da Verrocchio, inviati da Lorenzo de' Medici al re Mattia Corvino in Ungheria. Il disegno del British Museum può essere stato tratto da uno dei due rilievi, secondo l'uso diffuso nel Rinascimento, di copiare opere di altri artisti e soprattutto del proprio maestro. Il guerriero di Leonardo colpisce per l'animazione febbrile impressa alla figura della decorazione dell'armatura, in consonanza anche l'espressione esasperatamente bellicosa del personaggio. Ogni particolare è descritto minutamente: le rughe del viso, le ciocche dei capelli, gli intagli finissimi dell'armatura. L'ombreggiatura del viso del guerriero, ottenuta dalla sovrapposizione di tratteggi minutissimi, è particolarmente impressionante nel suo esito perfetto.

- APPENDICE DI COMPENDIO -

- LE BIOGRAFIE -

EXEKIAS

(Atene attivo tra il 550 e il 530 a.C.). È probabile che Exekias svolgesse una doppia attività, di vasaio e di pittore. La sua figura appare strettamente legata al gruppo E, composto da decoratori che nella seconda metà del VI secolo a.C. ruppero con la tradizione e la maniera artistica precedente. Tra le opere a lui attribuite, ricordiamo la celebre Coppa conservata Monaco di Baviera, raffigurante dei delfini intorno all'imbarcazione di Dioniso e una serie di tavolette fittili di soggetto funerario. Gli argomenti delle sue opere, tutti di carattere epico, battaglie o concili di divinità, sono da lui trattati con un linguaggio schivo e contenuto. La figurazione, che quasi sempre ha un elemento di quieta drammaticità, viene riassunta in immagini chiare e intense, di una concentrazione assoluta.

FIDIA

(Atene 500 a.C. circa-432 a.C. circa). Annoverato tra i più grandi scultori ellenici. Nato da una famiglia di artisti, è con ogni probabilità da prima pittore e solo in un secondo momento scultore. Allievo dello scultore Egia, egli svolge la sua lunga attività in varie città della Grecia: Pellene, Tebe, Platea, Olimpia e soprattutto Atene, dove a partire dal 447 a.C. diviene consigliere di Pericle e dirige i lavori del Partenone. Al primo periodo della sua attività, influenzata dallo stile severo, appartiene la *Catena di Pellene in Acaia*, soggetto più volte riformulato dall'artista. Tra il 400 e il 460. a.C. ha l'incarico di eseguire per Delfi un gruppo votivo dedicato agli eroi di Maratona. Dal 452 al 448 a.C. esegue per il Tempio di Olimpia il *Colosso crisoelefantina di Zeus* (oggi scomparso) annoverato dagli antichi tra le Sette meraviglie del mondo. In seguito a Pericle, affidandogli la direzione dei lavori nell'Acropoli, gli commissiona una *Statua crisoelefantina di Atena Parthenos*, alta quasi 12 m, simbolo della città di Atene nel tempo della sua maggiore potenza civile, militare e artistica. I marmi del Partenone, formati da 92 metope a rilievo con scene di amazzonomachia, gigantomachia, centauromachia e della distruzione di Troia, sono giunte purtroppo a noi mutilate. Sicuramente di Fidia è l'esecuzione del fregio di 160 m che circonda la cella del tempio con la processione delle Panatenee. La carriera di Fidia si interrompe intorno al 432 a.C. anno in cui subisce un processo per il furto dell'oro affidatogli per l'esecuzione della Atena Parthenos e poi per empietà, essendo stato accusato di essersi ritratto assieme a Pericle, sullo scudo della dea. Perseguitato alla morte di quest'ultimo, la sua fine rimane ignota.

MEIDIAS

(Atene attivo tra il 420 e il 390 a.C. circa). Il più noto tra i ceramografi attici della fine del V secolo

a.C. deriva il suo nome dalla firma del ceramista che ha modellato l'Idra, conservata al British Museum di Londra e proveniente da una tomba etrusca. Meidias dipinge in prevalenza vasi di grandi dimensioni, utilizzando però la tecnica di piccole figure, dai profili allungati e dalle forme arrotondate, liberamente dislocate su ampi spazi. L'artista pone grande attenzione alle decorazioni degli abiti, alle capigliature, ai particolari dei gioielli, spesso evidenziati dalla doratura e dalla policromia. Sebbene le opere a lui attribuite non siano molte (circa 25 vasi) il numero di quelle dichiarate da John Beazley alla maniera di Meidias, permette di valutare l'influenza che egli dovette avere sui suoi contemporanei o immediati successori. La sua scuola comprese almeno 9 distinte personalità o gruppi seguaci del cosiddetto stile ornato che egli aveva inaugurato.

LEONARDO DA VINCI

(Vinci, Firenze 1452-Castello di Cloux Amboise 1519). Uomo di grande ingegno e talento, versato in tutte le arti e aperto a ogni interesse, Leonardo dedica in realtà una modesta parte del suo tempo all'attività artistica, privilegiando gli esperimenti tecnico-scientifici, sempre basati sull'esperienza diretta, sull'immagine e sullo studio dei fenomeni naturali. La sua prima formazione artistica avviene nella bottega di Verrocchio, grazie al quale Leonardo si inserisce nel filone dell'arte fiorentina, che accomuna tra gli altri anche Pollaiuolo e Botticelli: entrato nella bottega nel 1469, vi rimane fino al 1472, collaborando con il maestro l'esecuzione del *Battesimo di Cristo* per il Monastero di San Salvi (Firenze, Galleria degli Uffizi) nel quale dipinge l'angelo reggitronca e forse il paesaggio sullo sfondo. A questo primo periodo fiorentino risalgono l'*Annunciazione* per il convento di San Bartolomeo a Monte Oliveto (Firenze, Galleria degli Uffizi), la *Madonna Benois* (San Pietroburgo, museo dell'Hermitage), la *Madonna del garofano* (Monaco, Pinacoteca), il *Ritratto di Ginevra de' Benci* (Washington, National Gallery of Art). Nel 1481 gli viene commissionata dai monaci di San Donato a Scopeto, un'*Adorazione dei Magi* (Firenze, Galleria degli Uffizi) che lascia incompiuta partendo per Milano. Nell'estate del 1482 viene infatti inviato da Lorenzo il Magnifico alla corte di Ludovico il Moro, presso il quale rimane per quasi un ventennio. La prima commissione milanese (1483) è per la *Vergine delle rocce* (due versioni, una Louvre e una più tarda alla National Gallery di Londra), tavola centrale di un politico richiesto dalla Confraternita della Concezione. Uno dei principali incarichi per conto di Ludovico il Moro, è un monumento equestre in bronzo dedicato a Francesco Sforza, progetto che si protrae a lungo senza arrivare a una conclusione definitiva. Sempre per la corte degli Sforza dipinge la *Dama con l'ermellino* (Museo di Cracovia) e il *Ritratto di Cecilia Gallerani*, la favorita di Ludovico il Moro. Dal 1495 al 1498 lavora al *Cenacolo* nel refettorio del Convento di Santa Maria delle Grazie a Milano. L'ambiente culturale lombardo favorisce l'incessante e inquieto sperimentalismo del genio leonardesco, che si esercita nei più diversi campi dell'arte e della scienza: ha incarichi di ingegneria militare, di idraulica e di urbanistica, ma non

disdegna, per ordine del Moro, di dedicarsi agli apparati per feste, giostre e spettacoli. Fuggito da Milano al momento della caduta del duca, entra a servizio di Cesare Borgia in qualità di ingegnere militare, ma nel 1500 fa ritorno a Firenze. Durante il soggiorno fiorentino, protrattosi fino al 1506, Leonardo lascia pochissimi dipinti compiuti, tra i quali nel 1501 un cartone raffigurante *Sant'Anna con la Madonna e il Bambino*, che esposto nel chiostro della Santissima Annunziata, suscita molto scalpore e il ritratto di donna noto come *La Gioconda* (1503-1519). Dell'ultima commissione fiorentina, la *Battaglia di Anghiari* per Palazzo Vecchio, restano solo le testimonianze delle fonti e alcune copie e studi di artisti. Nel 1506 torna a Milano, dove probabilmente dipinge una seconda versione della *Vergine delle rocce* e si dedica soprattutto a studi di geologia, urbanistica e anatomia. Quindi si trasferisce a Roma nel 1514. Negli ultimi anni accetta l'ospitalità offertagli dal re di Francia Francesco I che lo alloggia, fino alla morte, nel Castello di Cloux ad Amboise, ricoprendolo di onori.

SECONDA SEZIONE DI SCRITTI PER RENDERE OMAGGIO ALLO SPETTACOLARE MUSEUM OF MODERN ART DI NEW YORK (MOMA)

- PREMESSA DI PRAFAZIONE -

Il MoMA sin dalle sue origini e dalla sua sigla dichiara le proprie intenzioni. La “o” minuscola ne è la spiegazione, in quanto l’acronimo potrebbe apparentemente indicare che è esso un museo della moderna arte, mentre è in verità il moderno museo dell’arte, distinzione questa ben significativa, in quanto volle questo museo (baricentro della cultura newyorkese) dichiarare immediatamente che assumeva la funzione di fornire i parametri del Modernisme. E questi parametri furono indicati sia da un punto di vista estetico che sociale, quindi in un’analisi a posteriori, dà un punto di vista ideologico. Punto primo: New York è la vera capitale etica degli Stati Uniti. È lì che si giunge dalle terre infinite per fare carriera, è lì che si formano i modelli dell’avanguardia comportamentale quindi anche di quella artistica, è lì che si plasma la vera visione del mondo della upper class. Ma è lì soprattutto, che si forma il potere vero, che non è localizzato presso le fabbriche o i pozzi di petrolio o le vaste praterie della più feconda agricoltura mondiale e nemmeno presso il Campidoglio della politica, ma che si articola attorno alla Borsa di Wall Street e la crisi del 1929 ne sarà la dimostrazione mondiale. È lì che si erge la Statua della Libertà. Ma è lì anche, che il dialogo con il Vecchio Continente rimane vivo e fecondo. Nella genesi del termine Modernisme si combinano due elementi. La certezza, da un lato, che la modernità è accertata, sia accertabile e comunque appena iniziata e che l’America ne sarà la protagonista teorica, erede dei movimenti d’avanguardia europei. E a nessuno veniva in mente che la battaglia fra gli antichi e i moderni aveva già infiammato il dibattito intellettuale nella Francia del XVII secolo. Simpatica ingenuità, che si combinava con la convinzione che questa modernità era figlia di mutazioni estetiche del Vecchio Continente, a partire da Turner e dagli impressionisti. La storia nuova aveva un punto iniziale. Il piano di un museo era quindi delineato. Il critico e teorico della questione newyorkese stava allora diventando Clement Greenberg, al quale si devono analisi assai accurate della propria epoca, non ultima la definizione teorica di “flatness” tesi che sostiene che nulla vi è in un dipinto, se non ciò che la materia pittorica vi ha deposto e che per conseguenza, tutte le elaborazioni interpretative sono dannose o almeno inutili, quanto lo è la voglia narrativa, rappresentativa o prospettica dell’opera: l’arte non richiede contenuti, l’arte è innanzitutto forma. L’effetto di questo pensiero pervade molta arte del periodo e consente di capire la fuga da ogni coinvolgimento politico o etico nelle opere del Modernisme. L’altro termine inventato da Greenberg nel 1939 ebbe un successo posteriore ancora più rimarchevole ed è la parola kitsch. Cosa possono avere in comune un quadro di Braque e una copertina del *Saturday Evening Post*, appartenenti ambedue al medesimo momento culturale? Da questa domanda si diparte un’analisi sociologica (assai generica, a dire il vero) che reputa che se da un lato le avanguardie sono la sperimentazione di punta della società evoluta, dall’altro si forma un’estetica diffusa per le infinite masse di contadini inurbati che sono condannate alla sottocultura

del banale. Qui sta la chiave della modernità e il museo ne sarà la dimostrazione. New York sarà d'ora in poi il fulcro dell'avanguardia e il resto del mondo vivrà nel kitsch. Nasce infatti il MoMA come impegno della massima classe agiata newyorkese, voluto da tre grandi dame. Luna Abby Aldrich Rockefeller era la moglie di John Davison Rockefeller Junior, figlio di John Davison Rockefeller Senior, il fondatore della Standard Oil. Questa fu la prima e più grande compagnia petrolifera negli USA, ordinata verticalmente, dalla produzione con 20.000 pozzi alla distribuzione con 100.000 dipendenti, così che alla sua potenza si devono le successive leggi antimonopolio. Il massimo giornale di area democratica, il *New York World* la definiva già nel 1880 *“il monopolio più crudele, sfacciato, impietoso e avido che mai sia aggrappato a un Paese”*. Come tutti i veri duri, il vecchio Rockefeller Senior campò 97 anni e morì nel 1937. Si può capire che John Davison Junior abbia in qualche modo voluto espiare la ricchezza di famiglia e abbia lavorato solo pochi anni nell'impresa mineraria per darsi quasi subito a una vita più intrigante. La sua passione per l'azienda dei petroli e delle miniere forse calò dopo il caso terribile dello sciopero di Ludlow, in Colorado, che durava dal settembre 1913 e nella primavera dell'anno successivo portò all'uccisione a fucilate di una ventina di protestatari da parte dei guardiani della compagnia, assieme alla Guardia Nazionale del Colorado. Le miniere erano state acquistate nel 1902 da Rockefeller Senior, che nel 1911 ne aveva affidato la gestione al Rockefeller Junior. L'attivista femminista Margaret Sanger scrisse allora: *“Ricordatevi Ludlow! Ricordatevi gli uomini e le donne e i bambini che sono stati sacrificati per consentire a John Rockefeller Junior di continuare la sua nobile carriera di carità e di filantropia come sostenitore della fede cristiana”*. Infatti Junior prese come consulente l'inventore delle Public Relation Ivy Lee e se ne andò sul luogo per parlare con i superstiti e ridare smalto al blasone di famiglia. Se ne tornò a New York e prese a cuore le sorti delle città (suo figlio Nelson Aldrich Rockefeller diventerà più tardi Vicepresidente degli Stati Uniti con Gerard Ford e poi Governatore dello Stato di New York). Divenne immobilista d'avanguardia ed ebbe il coraggio di lanciare il progetto del Rockefeller Center in piena crisi del 1929, quando il collasso di Wall Street mise sul mercato una buona porzione degli immobili cittadini. Le altre due dame fondatrici, anche se non così provviste economicamente, non erano da meno. Lillie Bliss, una del terzetto, era allora una solida signora sessantenne che aveva avuto la buona idea di comperare arte sin dagli albori del Modernisme, passando da acquirente all'*Harmony Show*, che fu la mostra inaugurale del cambiamento di gusto del 1913 e continuando a collezionare con attenzione principalmente opere di origine francese, come già aveva fatto Gertrude Stein. La terza era Mary Quinn Sullivan, anche lei matura dama legata all'insegnamento dell'arte dopo essersi formata a Londra e avere sposato uno dei più noti avvocati divorzisti newyorkesi. Le tre signore rappresentavano alla perfezione quella classe alta che Greenberg poteva considerare non afflitta da rischi di kitsch. Si trattava a questo punto, stabilito il board di gestione, di reperire personalità adeguate al progetto per dirigere il futuro museo. Fu scelto un giovane intellettuale brillante assai, di 27 anni, Alfred Barr Junior che si era appena laureato a Princeton e preparava il suo PHD ad Harvard. Egli era un esemplare

perfettamente riuscito della LVY League, quel consorzio sociale e di fellowship che univa chi aveva studiato in una delle otto prestigiose università dell'East Coast. Insegnava Storia dell'Arte in una particolarissima scuola femminile del Massachusetts, vicino a Boston, il Wellesley College (è lì che andranno più di recente a studiare sia Hillary Clinton sia Madeleine Albright). Non era Barr privo di qualità assai eccentriche. Reputava che la lettura della stampa fosse ben più della visita ai musei necessari a capire la storia delle arti contemporanee e suggeriva la consultazione regolare delle riviste *Vanity Fair*, che dedicava spesso le copertine all'arte contemporanea e *The New Yorker*, che avrebbe addirittura esposto una copertina nel 1930 per l'apertura del museo. Ma suggeriva al contempo la lettura di *The New Masses*, il giornale comunista fondato dal Workers Party of Americans, in un'epoca nella quale il rapporto tra USA e URSS era talmente idilliaco che i ricchi americani erano stati fra i promotori della nuova economia sovietica e il medico Armand Hammer (il proprietario dell'omonimo Codice di Leonardo da Vinci) aveva già fatto affari con Lenin. E la sorte gli fu propizia: Paul Sachs, uno dei primi trustee del museo, allora comandò a Goodyear per la direzione. Anche Sachs era un perfetto esponente di quella aristocrazia newyorkese, in quanto figlio del fondatore della nota banca d'affari Goldman Sachs, nata nel 1864 e formato nella Dueitt School dell'Upper East Side, dove ci si diploma con il Baccalaureato Internazionale di Ginevra prima di andare a laurearsi ovviamente ad Harvard. Era quella una società nella quale non solo i ricchi erano belli, come sosteneva Francis Scott Fitzgerald nel Grande Gatsby, ma erano anche colti e sofisticati. La prima sede del museo fu posta in un vasto appartamento borghese dell'Heckscher Building, all'incrocio tra la 5° e la 57° strada e iniziò a crescere, al punto che cambiò ben tre sedi successive, finché Abby non riuscì a convincere il marito Rockefeller, al quale l'arte moderna non piaceva affatto, a donare il terreno sul quale fu costruito il museo definitivo. L'inaugurazione avvenne il 10 maggio del 1939 con un pubblico selezionato di 6000 invitati e un annuncio radiofonico effettuato personalmente dal Presidente degli Stati Uniti Franklin Roosevelt. Il 1° settembre dello stesso anno la corazzata tedesca sparava il primo colpo della Seconda Guerra Mondiale e il fragore della catastrofe europea avrebbe portato a New York gran parte delle avanguardie in fuga dal Vecchio Continente. L'America diventava protagonista definitiva della modernità.

NOTA PER IL VIAGGIATORE

Riscoprire il genio italico che dalle parti nostre è ancora più sfrattato. Nel 1949 Alfred Barr assieme all'amico James Thrall Soby, che fu il primo grande esegeta della pittura metafisica di Giorgio de Chirico, organizzarono una splendida mostra dal titolo *Twenty-Century Italian Art*, la quale fu per l'Italia, nazione perdente della guerra, un riconoscimento di estrema importanza della migliore produzione artistica tra Futurismo e Novecento. Non furono acquistate le opere, ma tuttora nel museo l'atmosfera di quegli anni di simpatia si ritrova facilmente, in quanto nel 1961 fu acquisito nelle collezioni il capolavoro di Umberto Boccioni, *La città che sale* del 1911, che era appartenuto a Ferruccio Busoni e successivamente venne anche acquistata la scultura dello stesso artista, *Forme*

uniche di continuità nello spazio, che riserva un'inattesa bizzarria: era stata allora appena fusa in bronzo da un noto mercante d'arte italiano e per inavvertenza, partendo dal gesso conservato a San Paolo del Brasile nel Museo di Arte Contemporanea, furono lasciati i blocchi che ne formano il sostegno dei piedi, cosicché sembra che si muova su coturni improbabili. Ma tale è stata la forza di convinzione del MoMA sull'immaginario collettivo che persino la Zecca italiana nel coniare l'attuale moneta di 20 centesimi di euro, ha ripetuto la svista.

- LA STORIA DEL MUSEO -

Fondato nel 1929, dal 1939 il MoMA è ospitato nella sua sede attuale nel cuore di Manhattan, a breve distanza dal Central Park. Nel corso degli anni l'edificio, progettato dagli architetti Philip Lippincott Gowin ed Edward Durell Stone, è stato oggetto di successivi ampliamenti e rinnovamenti. La funzione che il MoMA avrebbe dovuto avere era ben chiara a Lillie Bliss, Mary Quinn Sullivan e Abby Aldrich Rockefeller, quando nel 1929, decisero di fondare questo museo di arte moderna. Frequentatrici abituali dell'ambiente dei collezionisti e degli appassionati d'arte, le tre donne iniziarono a parlare di questo loro progetto comune tra il 1928 e il 1929, coinvolgendo nell'impresa anche Conger Goodyear, presidente della Aldrich Art Gallery di Buffalo, da poco allontanato dalla galleria per la sua politica di apertura verso le opere d'arte contemporanea. A loro si aggiunsero altre figure di intellettuali legate agli ambienti più all'avanguardia, come Murray Crane (che aveva contribuito a finanziare una delle scuole più sperimentali di New York, la Dalton School), il direttore di *Vanity Fair* Frank Crowninshield e il critico Paul Sachs, docente dell'Università di Harvard. Come direttore fu scelto Alfred Barr Junior, allievo di Sachs, allora solo ventisettenne. Lillie Bliss fu spinta a pensare alla creazione di un museo dedicato esclusivamente all'arte contemporanea, anche in conseguenza della freddezza con cui nel 1913, stampa e curatori del Metropolitan Museum avevano accolto la sua proposta di organizzare una mostra di opere che andavano dall'Impressionismo a Picasso precubista. Nello stesso periodo, durante il suo soggiorno in Europa, Abby Aldrich Rockefeller venne a sapere delle circostanze tragiche in cui Vincent Van Gogh era morto: questo evento la scosse al punto da indurla ad accelerare le pratiche di fondazione del museo, per evitare che si ripetesse ancora l'ingiustizia di vedere riconosciuto il talento di un grande artista solo dopo la sua scomparsa. La finalità del nuovo museo doveva essere quindi quella di documentare il presente e le coeve ricerche degli artisti. Nell'autunno del 1929 (pochi giorni dopo il crollo della Borsa di Wall Street) nacque così il Museum of Modern Art, con una prima esposizione dedicata ai grandi maestri Cézanne, Gauguin, Serot e Van Gogh. Gli stessi principi e obiettivi sanciti all'epoca della fondazione sono tuttora perseguiti dal regolamento di questa importante istituzione, che si propone di analizzare la contemporaneità, di documentare le ricerche in atto e promuovere nuovi talenti artistici. Il MoMA ha senza dubbio mantenuto fede ai suoi impegni, assumendo un ruolo fondamentale nel favorire la conoscenza e lo sviluppo dell'arte

contemporanea lungo tutto il Novecento. L'organizzazione su base storica delle collezioni e la qualità dei suoi allestimenti hanno contribuito alla lettura e alla comprensione del lavoro delle avanguardie. Una visita al MoMA rivela che esso non si impone sul visitatore. Al contrario, lo accompagna con discrezione intervallando la sua funzione didattica a momenti ludici, sottili provocazioni e stimolazioni visive. È un museo che lascia al visitatore la scelta dell'approccio: si può decidere di viverlo come un tempio dell'estetica contemporanea, come un archivio di esperienze visive della cultura occidentale o anche come laboratorio che si rivolge allo spettatore, coinvolgendolo in un gioco di interazione con i materiali in esposizione. Gli ambienti e le sale, divisi secondo dipartimenti specifici, presentano continua apertura verso l'esterno, che animano il museo e determinano un curioso dialogo tra una dimensione atemporale e la vita roboante della metropoli. A questo punto si aggiunge la qualità degli allestimenti, che dissimulano l'intento didattico attraverso una fluidità di lettura delle opere affiancate dalle più diverse fonti d'archivio, progettuali o di documentazione fotografica. Nato come luogo per le esposizioni, il MoMA ha progressivamente accumulato una raccolta unica al mondo, grazie alle donazioni e a un'oculata politica di acquisti. La libertà di azione concessa dai donatori ai curatori ha permesso di cedere alcune opere per acquistarne altre: vendendo una tela di Degas, ad esempio, insieme ad altre provenienti dalla donazione di Lillie Bliss, il museo ha potuto acquistare *Les Femmes d'Alger* di Picasso. In questo modo è stato possibile mantenere viva la collezione, permettendo un costante aggiornamento rispetto alle mutazioni del gusto, senza snaturare l'identità del corpus storico, ma al contrario, perseguendo lo scopo preciso di completare il mosaico dei suoi capolavori.

- UN MUSEO IN COSTANTE CRESCITA -

Nel nuovo millennio il MoMA è stato interessato da un intervento di ampliamento e radicale ristrutturazione, costato complessivamente 850 milioni di dollari. Per evitare la totale chiusura del museo, tra il 2002 e il 2004 una parte della collezione è stata trasferita e provvisoriamente esposta al MoMA QNS, un ex fabbrica di chiodi e ferramenta della Swingline, a Long Island City, nel quartiere del Queens. L'intervento è iniziato alla fine degli anni Novanta, quando il bisogno di nuovi spazi espositivi ha portato all'acquisto di alcuni immobili circostanti, tra cui l'Hotel Dorset e a un concorso per la realizzazione di una nuova sede museale, con la clausola che fossero conservati gli ambienti storici del museo: il grande teatro Titus I, la scalinata che unisce il secondo e il terzo piano, la facciata realizzata nel 1939 da Phil Goodwin e Edward Durell Stone e lo Sculpture Garden (il giardino delle sculture). Il progetto vincitore, dell'architetto giapponese Yoshio Taniguchi, ha ridisegnato lo stabile esistente e ha aggiunto nuovi spazi espositivi, così da raggiungere la dimensione di 58.000 m². Esso ha inoltre conferito un aspetto uniforme al museo, che si è ingrandito negli anni senza seguire un criterio omogeneo, aggiungendo edificio a edificio ogni qualvolta si rendeva disponibile un nuovo spazio. Il Peggy and David Rockefeller Building sul versante

occidentale dell'articolata struttura, è stato destinato alle gallerie espositive, mentre nel Louis and Dorothy Coleman Education and Research Building, che sorge sul lato opposto, si svolgono le attività educative di ricerca. Le facciate che danno sulla 53° Strada sono state conservate, mentre Taniguchi ha realizzato una nuova facciata sulla 54° Strada. I due fronti sono uniti da un grande atrio, illuminato dall'alto dalla luce naturale, che attraversa l'intero isolato ed estende lo spazio pubblico delle strade di Manhattan fino dentro al museo stesso. Benché contestato, perché giudicato troppo freddo e troppo costoso (per cui il prezzo del biglietto è salito improvvisamente da 12 a 20 \$) il progetto si è rivelato estremamente rispettoso delle strutture preesistenti e delle opere esposte, che l'architettura si propone solo di valorizzare. Lo stesso Taniguchi, prima di iniziare il suo lavoro, aveva detto: *“Cercherò di fare scomparire l'architettura”*. E oggi spiega: *“Non ho cercato di creare soltanto un edificio fisico, ma ho voluto progettare un ambiente con dentro oggetti e persone”* ricorrendo anche a immagini ispirate dalla sua cultura. *“Nella cerimonia del tè giapponese, la tazza è semplice nella forma, tenue nel colore. Ma una volta che il tè viene versato, la tazza si trasforma in un oggetto interamente nuovo. Così non è l'oggetto che importa, ma il totale: la temperatura del tè, il suo colore, il suo odore. Questo è l'ambiente. Ecco cosa intendo quando dico che l'architettura scompare”*. Partendo da questi presupposti, Taniguchi ha adottato soluzioni minimaliste, facciate realizzate quasi esclusivamente in vetro e interni irrazionali, squadrati, senza decori o fronzoli. Le vetrate, così come i lucernari dell'ultimo piano, offrono scorci panoramici verso l'esterno, enfatizzando visivamente la stretta relazione del museo con la città in cui sorge. Le opere più famose sono state collocate al quinto piano, proprio per invitare il visitatore a esplorare l'intero museo e i percorsi di visita non sono obbligati, ma posti in stretta relazione tra loro attraverso scale e ascensori, per fare *“capire al pubblico che l'arte moderna si sviluppa in modo complesso, tanto in avanti che lateralmente”*. Il 21 ottobre 2019, dopo oltre quattro mesi di chiusura, ha riaperto le sue porte in una veste completamente rinnovata. Il progetto di ristrutturazione, realizzato dal prestigioso studio newyorkese Diller Scofidio + Renfro è costato 450 milioni di dollari, ha aumentato i suoi spazi espositivi del 30%, inglobando l'area del demolito American Folk Art Museum e occupando tre piani dell'adiacente torre progettata da Jean Nouvel. I cambiamenti hanno riguardato soprattutto l'ala del MoMA affacciata sulla 53° Strada, dotando la vetrata di ingresso di una tettoia. All'interno sono stati creati spazi per ospitare esibizioni e performance gratuite e l'intero allestimento è stato rivisto unendo i grandi classici con opere di artisti del momento e aprendo all'arte dei diversi Paesi del mondo e delle donne. Il sistema di rotazione delle opere delle collezioni permanenti offrirà inoltre al pubblico un museo sempre diverso.

- IL GIARDINO SEGRETO -

Racchiuso tra le mura del MoMA si trova uno spazio a cielo aperto, la Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden, dedicato alla storica fondatrice del museo. L'area fu riprogettata nel 1953

dall'architetto Philip Johnson, che creò una galleria all'aperto per l'installazione di sculture diverse, una vera e propria piazza al centro del museo. Lo spazio rettangolare del giardino fu rapportato al circostante ambiente urbano: la corte, delimitata da un muro, è incassata rispetto al livello stradale e circondata da terrazze che confinano con l'edificio del museo. Il reticolo della pavimentazione in lastre di pietre è diviso da due vasche d'acqua. Circondate da piante, specchi d'acqua e letti di edera, si ergono le sculture, che non seguono un ordine cronologico, ma sono distribuite così da essere apprezzabili sia individualmente sia nel loro insieme. Inizialmente furono selezionate sculture figurative. Tra queste *Standing Women* del 1932 di Gaston Lachaise, monumentale glorificazione del corpo femminile. Inoltre, anche le sculture la *Méditerranée* e la *Rivière* di Aristide Maillol, l'una rappresentante a una donna in riposo, l'altra una figura che sta per cadere in uno specchio d'acqua, e sculture in bronzo di Matisse ed Henry Moore. In seguito la collezione si è allargata a comprendere altre opere astratte e figurative, che riflettono il percorso della scultura nel corso del XX secolo. Tra queste si ricordano: *Black Widow* del 1959 di Alexander Calder, costruito con pezzi colorati di lamine metalliche imbullonate. *Midday* del 1960 di Anthony Caro, realizzato con pezzi industriali di metallo giallo. E *Cubi X* del 1963 di David Smith, una composizione geometrica di parallelepipedi in acciaio inossidabile lucidato, che suggeriscono la sagoma di una figura umana. Due sculture di Richard Serra sono state aggiunte in seguito alla ristrutturazione di Yoshio Taniguchi, che ha ampliato il giardino estendendo le terrazze a est e a ovest e inquadrando con due grandi porticati che modulano la relazione tra l'esterno e l'interno dell'edificio. Nel realizzarle Taniguchi si è ispirato ai tradizionali porticati giapponesi coperti da tetto spiovente, che in estate diventano parte integrante del giardino giapponese. Il giardino di sculture, oltre che essere parte del percorso espositivo del museo, è in genere destinato a ospitare eventi, concerti ed esibizioni speciali. In futuro si prevede di renderlo accessibile gratuitamente al pubblico, svincolandolo dal percorso museale.

- LE COLLEZIONI -

LA PITTURA E LA SCULTURA

Il dipartimento più vasto e più conosciuto è quello che riunisce opere di pittura e di scultura. La scelta va dagli anni Novanta dell'Ottocento fino ai nostri giorni, con una numerosa presenza di capolavori appartenenti ai principali movimenti artistici internazionali. Tra questi, spicca una delle opere senz'altro più conosciute del museo: *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)* di Pablo Picasso, considerato un dipinto di fondamentale importanza per tutta la storia artistica del Novecento.

L'ARCHITETTURA E IL DESIGN

Il MoMA è stato il primo museo a dedicare un dipartimento all'Architettura e al Design. I progetti, i modelli e la documentazione fotografica iniziarono a essere raccolti a partire dal 1932. Le prime opere collezionate appartengono al movimento inglese Arts and Crafts, mentre fra le più recenti è di particolare rilievo il Fondo Mies van der Rohe, uno dei maggiori rappresentanti della corrente funzionalista. Quanto al Design, nel museo sono esposti mobili, oggettistica da tavole da cucina, elettrodomestici, tessuti, auto sportive e persino un elicottero. Non mancano esempi di grafica d'autore, manifesti pubblicitari e campioni di una ricerca visiva fra testo e immagine.

LE STAMPE E I LIBRI ILLUSTRATI

Il dipartimento custodisce opere che vanno dal 1880 ai giorni nostri, che documentano tecniche quali la xilografia, l'acquaforte, la litografia e le stampe digitali. In questo settore sono raccolte anche numerose stampe preparatorie, che mostrano il processo attraverso cui gli artisti sono giunti all'elaborazione definitiva delle loro opere.

I DISEGNI

La collezione di disegni comprende varie tecniche, anche quelle che generalmente vengono catalogate come pittura: disegni a penna, china e carboncino, acquerelli, tempere, collage e opere di tecnica mista. In questo dipartimento è custodita l'opera pittorica più antica del MoMA: il pastello su carta di Edgar Degas intitolato *Dalla modista* del 1882 circa.

LA FOTOGRAFIA

Il Dipartimento di Fotografia apre i battenti nel 1940, anche se una prima raccolta di materiali d'archivio cominciò già a partire dal 1930. Vi si trovano fotografie scattate nel 1840, gli originali della rivista d'avanguardia *Camera Work*, fino ai più recenti esiti della ricerca contemporanea. Ogni scuola o filone è qui rappresentato, dal pittorialismo del circolo di Alfred Stieglitz alla fotografia di documentazione sociale di Dorothea Lange, che descrisse con una serie di immagini memorabili il periodo della Grande Depressione. Si continua poi con le foto astratte di Man Ray e di tutti quegli artisti che utilizzavano il mezzo fotografico per le loro ricerche d'avanguardia. Oltre alle fotografie d'arte, al dipartimento si è preoccupato di raccogliere anche materiale fotogiornalistico, celebri campagne per la carta stampata, per la pubblicità e per la moda.

I FILM E I MEDIA

La sezione che raccoglie i film nacque nel 1935 sul modello organizzativo di una biblioteca e costituisce una delle collezioni più importanti degli Stati Uniti. Tra i documenti più preziosi ricordiamo

Il Pasto di un bambino girato nel 1895 dai fratelli Lumière e *Viaggio nella luna* di George Méliès del 1902. I filmati sul supporto video vennero raccolti dal 1972: materiali didattici, documentari naturalistici e video di artisti.

- I CAPOLAVORI: PITTURA FRANCESE, IMPRESSIONISMO -

EDGAR DEGAS: DALLA MODISTA

(1882 circa. Pastello su carta) La prova di un cappellino nel negozio di una modista scatena la curiosità di Degas, che cerca di scrutare in quel mondo di sensibilità femminile. Le figure si introducono a stento nello spazio angusto lasciato libero dalla sedia e dai cappelli in primo piano. Una composizione articolata, dunque, che la pittura di Degas risolve attraverso contrasti cromatici e tonalità che non guardano più alle consuete regole del ritratto. Il giallo pallido della sedia imbottita e del cappellino sulla sinistra, unitamente al colore rosso dell'altro copricapo, rivestono un ruolo di veri comprimari di questa raffigurazione. Le donne, di cui a fatica identifichiamo i tratti, sono assortite nel loro rito di prova: la giovane cliente si guarda compiaciuta mentre la modista, confinata nel margine estremo della tela, si china in un gesto di riverenza, che a malapena la fa rientrare in quel complicato angolo visivo. Isolato rispetto agli altri pittori impressionisti, Edgar Degas predilige i soggetti della vita cittadina, perché come amava affermare *“l'arte è la ricapitolazione della vita nei suoi gesti essenziali”*. Ciò che a lui interessa è l'affresco della società borghese, i suoi interni domestici, la vita nei caffè, le prime a teatro. Unico è il suo intento: rappresentare il mondo femminile da una posizione di osservazione discreta ma rivelatrice. Con una curiosità quasi antropologica, analizza e delinea velocemente quei corpi senza soffermarsi sulla descrizione minuta dei dettagli, interessato soprattutto a cogliere i dati visivi che più efficacemente inquadrano quel mondo. La boutique della modista gli permette di osservare i gesti quotidiani di quell'universo femminile, cogliendone anche i moti più nascosti, allo scopo di registrare gli aspetti peculiari di certe categorie sociali. Degas osserva quanto vana e civettuola sia la moda femminile, quanto effimere le gerarchie che ne regolano i rapporti. Dipinge tutto questo utilizzando il delicato effetto dei pastelli, come se l'urgenza di ritrarre i soggetti non gli permettesse altre riflessioni sulla tecnica o sul colore.

- I CAPOLAVORI: PITTURA OLANDESE, POST-IMPRESSIONISMO -

VINCENT VAN GOGH: LA NOTTE STELLATA

(Giugno 1889. Olio su tela). Difficile prima di questo quadro di Van Gogh, pensare alla notte come a un teatro di bagliori così violenti. Difficile anche immaginare che al nostro sonno ignaro possa corrispondere uno scatenarsi di energia cosmica così incessante. Eppure la novità di questa tela

risiede proprio nella sua iconografia visionaria, nella misura incontenibile delle sue pennellate, capaci di trasformare l'immanenza di un soggetto naturale, la notte, nell'epifania di una visione mistica, in cui si conserva però anche l'intensità dell'esperienza fenomenologica descritta. All'epoca della realizzazione del quadro, Van Gogh si trovava da qualche settimana ricoverato nell'Istituto psichiatrico di Saint Remy, dove gli era permesso di dipingere all'aperto. Nonostante lo stereotipo diffuso della sua pazzia, Van Gogh non ha mai abdicato alla sua lucidità di pittore, ricorrendo sempre alla prassi scrupolosa dei disegni preparatori, attraverso i quali verificava gli aspetti strutturali o il ductus delle pennellate. Ogni elemento per lui aveva un preciso valore simbolico e al contempo serviva da contrappunto a precise relazioni formali interne all'opera. *“Il cipresso è bello come legno e come proporzione”* dice Van Gogh *“bello come un obelisco egizio”*. A questa forma simbolica nell'opera riprodotta, il pittore aggiunge il raddoppiamento del campanile lanceolato, che instaura con l'albero fiammeggiante un accordo di spiritualità condivisa. La soluzione del cipresso in primo piano assolve però la funzione di rimarcare la distanza prospettica della vallata, spinta sul fondo anche dall'imperioso avanzare della volta stellata. Un effetto visivo, questo, di vertigine antiprospectica, in cui paradossalmente le stelle roteanti acquistano una presenza palpabile, rispetto al villaggio e alle piccole gole della vallata, allineate su una direttrice spaziale che tende all'infinito. Per l'artista, anche il colore acquista una valenza simbolica e deve corrispondere al pathos originato dalla sua visione interiore: *“Il verde malachite che spezza il cuore”* amava dire di nuovo *“o il verde più cupo delle terribili passioni dell'umanità”*.

ANALISI DELL'OPERA

Nel grande istituto di cura per alienati mentali di Saint Remy, l'insonnia spinge Van Gogh a guardare fuori dalla finestra della sua cella, verso un paesaggio notturno, immerso nel silenzio e nell'oscurità, sotto un fantastico cielo stellato. Accanto al cipresso contorto che tenta disperatamente di elevarsi fino a sfiorare la volta del cielo, Venere, la stella del mattino, brilla luminosissima, mentre lungo il profilo delle colline si spande la prima luce dell'alba. In alto a destra la luna, splendente come un sole notturno, esplose in cerchi concentrici, mentre sulla guglia del campanile, ricordo dei paesaggi olandesi dell'infanzia, si scatena un fantasmagorico motivo a serpentina, come se comete fiammeggianti o meteoriti impazzite stessero per piombare sulla Terra. Van Gogh usa il colore e le linee per dominare la realtà, per riplasmarla secondo le leggi della propria sensibilità. La realtà della visione, da cui il pittore ha indubbiamente preso spunto, è travolta da una passionalità esasperata, da un'incandescente volontà di comunicare con l'infinito: come un mistico asceta perso in una visione trascendente. La natura è divenuta la nuova fede alla quale Van Gogh ciecamente si aggrappa, stravolgendola e sintetizzandola, come gli amici Gauguin ed Émile Bernard, attraverso il filtro della propria emotività, privandola di fatto, di aderenza reale attraverso il palpitante

percorso di pennellate sinuose, animandone i contorni con colori stupefacenti. Il cipresso che domina la visione della notte stellata appare un presagio, in quanto albero legato al culto dei morti, della precoce e drammatica fine del grande artista.

- I CAPOLAVORI: PITTURA FRANCESE, POST-IMPRESSIONISMO -

PAUL GAUGUIN: *IL SEME DI AREOI*

(1892. Olio su tela da imballaggio). La decisione di trasferirsi in Polinesia rappresentò per Paul Gauguin l'abbandono definitivo dell'Occidente e l'inizio di una nuova vita, in una terra che aveva sempre immaginato per la sua bellezza dolce e selvaggia, per i modi semplici ed eleganti degli indigeni che la abitavano. In gioventù, durante il soggiorno in Bretagna, aveva già subito il fascino della dimensione rurale, ancora scandita da riti religiosi e antiche tradizioni popolari. Fu conquistato dall'iconografia semplice degli apparati decorativi che abbellivano le chiese bretoni (bassorilievi in facciata, statue, pale d'altare) e iniziò a dipingere seguendo quello schema di riduzione formale, con uno stile piatto, bidimensionale, volutamente scandito dal colore uniforme e da un contorno pesante. Anche nelle latitudini più esotiche, Gauguin cercò di ritrovare questa dimensione primitiva, attratto dal mito del buon selvaggio e da uno stato di natura che la civiltà contemporanea aveva ormai irrimediabilmente perduto. La giovane qui raffigurata è Vairumati, che un'antica leggenda polinesiana identificava con la genitrice degli Areoi, stirpe eletta nata dall'unione sacra con il Dio Sole. Un racconto mitico che è una metafora della nuova esistenza di Gauguin, deciso a rinnovarsi come uomo e come artista, attraverso l'esperienza totalizzante dell'immersione della natura. Sia che si tratti di contadini bretoni o di nativi polinesiani, la latitudine primitivista di Gauguin non muta e oltre le latitudini geografiche o i costumi tipici, il suo approccio rimane sempre molto estetizzante. Egli mantiene questo atteggiamento anche di fronte all'evidenza del mutamento dei tempi e dell'impossibilità del suo sogno, a causa dei processi di colonizzazione violenta che avevano ormai deturpato anche quei luoghi. Vecchio, malato e in gravi condizioni economiche, Gauguin continuerà a proiettare sulla sua opera questo immaginario di purezza incontaminata, che tuttavia andrà solo a soddisfare le richieste di un mercato d'arte viziato dalle continue novità, che del suo primitivismo coglieva solo l'aspetto più mondano.

PAUL CÉZANNE: *NATURA MORTA CON MELE*

(1895-1898. Olio su tela). Cézanne dipinge una natura morta in cui i frutti subiscono lo stesso trattamento delle suppellettili o dei tessuti della tovaglia e della tenda sul fondo. Siamo in presenza cioè, di una natura morta del tutto artificiale, allestita nell'atelier di Cézanne utilizzando frutta finta e altri elementi plastici come l'alzata e il vaso, con l'evidente scopo di intraprendere uno studio

di tipo luministico e compositivo. L'interesse dell'artista è di dipingere la frutta come si trattasse di un paesaggio, non da imitare secondo l'a-priori delle regole prospettiche, quanto da analizzare secondo lo sguardo interiore della coscienza, che percepisce e sente il valore ontologico delle cose. Anche questa natura morta, apparentemente così sbazzata in superficie, in realtà rivela una riflessione profonda sulla visione della realtà, secondo il preciso stare al mondo dei suoi elementi. Una celebre affermazione del pittore recita: *“Bisogna trattare la natura secondo il cilindro, la sfera, il cono”*. A voler sottolineare la sua particolare attenzione per gli aspetti strutturali legati alla volumetria, alla statica, agli equilibri tra le masse, ma anche alla diversa energia del colore. Per questo motivo la sua pittura non lusinga lo spettatore, né lo rassicura di un avvenuto riconoscimento, ma gli offre l'esperienza fenomenologica di una visione esperita come uno stato di coscienza, un punto di vista interno alle cose, come di una realtà sentita attraverso il corpo. Da questo punto di vista il suo stile si avvicina alla grande tradizione del Seicento e Settecento, quando il tema della natura morta veniva trattato con l'attenzione di un soggetto monumentale, luogo privilegiato dove esercitare il proprio talento, ma anche dove celebrare per traslato i valori pagani della sensualità e dell'allusione erotica. Come ha fatto notare lo studioso Meyer Schapiro, fu proprio in quest'epoca che si affermò l'autonomia del genere natura morta, che assunse così anche tutti i caratteri simbolici degli altri grandi temi della pittura.

- I CAPOLAVORI: DESIGN AMERICANO ,ART NOUVEAU -

LOUIS COMFORT TIFFANY: VASO

(1900 circa. Vetro favrile). Sembra impossibile che un vaso in vetro possa contenere tutti i colori della natura, aprire la sua bocca come la corolla di un fiore tropicale, sorretto solo dalla grazia del suo esile stelo. Osservando quest'opera di Comfort Tiffany sembra che il mondo sia stato privato dei suoi colori dalla bocca vorace di un'entità floreale, che li custodisce gelosamente, pronta però a restituirli aprendo l'arcobaleno della sua parola cangiante. Figlio del famoso gioielliere e fondatore dell'omonimo negozio sulla Fifth Avenue, Tiffany è stato il maggiore rappresentante del Liberty americano. Nei suoi manufatti, nella cristalleria e nei gioielli, ha voluto riportare le forme sinuose dei fiori e delle piante, le opalescenze delle pietre, il fulgore dei metalli e tutta la multiforme irregolarità della natura. Ammalato dalle opere di Karl Koepping e di Émile Gallé, Tiffany sfidò il vetro e come un antico alchimista, tentò di ricavare da esso l'oro, l'argento e le pietre preziose. Allo stesso modo, dal 1885, il titolare della Tiffany Glass Company cercò di sfruttare anche gli scarti della lavorazione delle vetrate per ottenere il suo famoso Favril Glass, che è uno degli esemplari più famosi e certamente più copiati nella storia del Design. In nome di una tradizione ereditata dal padre, ma anche di una naturale inclinazione verso l'esclusività dei materiali preziosi, Tiffany

non si dedicò mai alla produzione di oggetti d'uso, ma solo a quelli rivolti al mercato più esclusivo, come vasi, lampade, candelieri e vetrate di interni. Quasi per reazione alla produzione in serie, egli recuperò il valore alto dell'artigianato artistico e creò oggetti lavorando il vetro come si trattasse di un metallo prezioso. La pasta vitrea incandescente, come l'oro in fusione, offre infatti la massima duttilità. Inoltre, con i pigmenti minerali instaura relazioni imprevedibili, che anche dopo il raffreddamento possono continuare a espandere la gamma delle loro variazioni cromatiche.

- I CAPOLAVORI: PITTURA SPAGNOLA, CUBISMO -

PABLO PICASSO: *LES DEMOISELLES D'AVIGNON*

(1907. Olio su tela). All'interno di uno spazio compresso, sporgono i corpi di cinque figure, tra loro intrecciate come i volumi taglienti ma omogenei di un gruppo scultoreo. Nella prima versione dell'opera, Picasso aveva seguito un criterio di tipo narrativo, collocando al centro della scena la figura di un marinaio: attorno a lui, i corpi nudi di cinque prostitute e la figura di un giovane medico (nei disegni preparatori, infatti, questa figura tiene in mano un teschio o un libro) seduto sul lato destro della tela. L'ambientazione era quella di un bordello, dove l'uomo, colpito da una malattia venerea, aspettava di essere curato. Con l'andare del tempo l'artista abbandonò questo soggetto e approdò al racconto di un'allegoria erotica, in cui la nudità carnale di quei corpi serve a esorcizzare l'oscura presenza della morte, che aleggia sulla loro ostentata vitalità. Picasso in questo modo svela la natura del proprio rapporto con le donne, verso cui provava un sentimento ambivalente di forte attrazione, ma anche di inquietudine, nei confronti della loro natura che riteneva demoniaca e fagocitante. Questa concezione è presente anche in numerose altre sue opere, dove un uomo toro manifesta tutta la sua volontà di dominio sull'entità femminile. Il titolo originario del dipinto era *Le bordel d'Avignon* (cambiato successivamente dall'amico André Salmon) in riferimento al Carrer d'Avinyò (via da Avignone) la strada di Barcellona dove nei ricordi giovanili di Picasso si concentravano i bordelli e i locali notturni. Picasso conduce una vera e propria eversione rispetto alla tradizione pittorica occidentale: frantuma l'unità del quadro, costruendo una superficie che appare solida e sfaccettata. Annulla l'ordine dei piani prospettici. Sovverte le differenze tra vicino e lontano, tra dentro e fuori, rinnovando radicalmente la concezione dello spazio. Deforma arbitrariamente il nudo femminile, su cui innesta maschere grottesche e selvagge, esibisce bruttezze e mostruosità in un contesto di apparente intimità domestica, aprendo la strada al Cubismo.

- I CAPOLAVORI: PITTURA AUSTRIACA, ART NOUVEAU -

GUSTAV KLIMT: SPERANZA II

(1907-1908. Olio e vernice d'oro e platino sulla tela). Sul fondo oro delle immagini sacre, si erge imponente il profilo di una figura femminile. I lembi di un prezioso mantello si aprono sulla nudità di quel corpo, che rivela la sua condizione di gravidanza. È l'immagine di uno stato di grazia, di una femminilità radiosa che si espande nelle forme circolari dei seni, del ventre prominente assecondato dalle pieghe del mantello e dai suoi fastosi ricami. Tra le frange di quel tessuto prezioso si annidano altri corpi femminili, come astanti in preghiera o vestali assorto nella veglia. Lo sguardo è catturato dal volto della madre, che abbassando il capo, con gli occhi chiusi, si rivolge al nascituro. Impossibile penetrare quel segreto che ha la delicatezza di un gesto intimo, l'energia occulta di un evento cosmico. Forze contrarie si palesano senza instaurare conflitti. Anche la morte fa capolinea in forma di teschio, come un monito imprescindibile interno alla vita stessa. La pittura di Klimt contiene sempre questa sinfonia di elementi simbolici, lirici, filosofici, che sono la celebrazione di una bellezza spirituale e carnale al tempo stesso. L'attenzione per il simbolo e per la decorazione derivano dal pittore e dall'ambiente viennese di fine Ottocento (la Wiener Secession) che considerava la creazione di un'opera come il progetto di fusione tra tutte le discipline artistiche, non ultime le arti applicate, ma anche la musica, l'architettura, la poesia. Figlio di un orafo, Klimt riporta sulla tela molte tecniche apprese dal padre, come ad esempio la texture di filigrane e granulazioni in oro sullo sfondo o le decorazioni del mantello, tipiche della glittica orientale o alto medievale. Alla pratica della doratura egli inoltre, riconoscerà significati simbolici, di sacralità e di regalità, che del resto derivavano dall'antica tradizione delle icone bizantine e dai mosaici di Ravenna, visti dall'artista durante un viaggio in Italia tra il 1903 e il 1904.

ANALISI DELL'OPERA

La maternità è un soggetto ricorrente nelle opere di Klimt, intesa come il privilegio femminile di una condizione che risponde all'ordine superiore di leggi naturali e cosmiche. La madre appare come sospesa in uno spazio infinito, a cui contribuisce il formato quadrato della tela, nel cui sfondo un pulviscolo dorato su una distesa verdastra dà la sensazione di una superficie a mosaico. La nudità e l'accentuata volumetria dei seni materni scoperti si contrappongono alla bidimensionalità della veste dalla rigorosa geometria e dal disegno a cerchi e girali su sfondo rosso. Ritorna il decorativismo tipico di questo periodo, dove la suggestione dei mosaici ravennati si compone con quello delle stampe giapponesi. Decorativismo che emana un'atmosfera sospesa, magica e sacrale, dove si attenuano e apparentemente scompaiono i funesti presagi di morte. La maternità, in un'atmosfera così sospesa, diviene un soggetto sacro al quale partecipano le tre vergini poste in basso, che incastonate nella veste multicolore, con gli occhi chiusi, sollevano le mani in un gesto di

adorazione. Il tema della vita non è tuttavia slegato da quello della morte: ritorna infatti, proprio in corrispondenza del ventre un teschio, che comunque perde evidenza drammatica per fondersi nel contesto decorativo.

- I CAPOLAVORI: PITTURA FRANCESE, FAUVE -

HENRY MATISSE: LA DANZA I (LE DANSE I)

(1909. Olio su tela). Matisse dipinse quest'opera mentre lavorava alla *Danza II* (oggi conservata al Museo dell'Hermitage a Pietroburgo) commissionatagli dal collezionista moscovita Sergei Shchukin. In entrambe le versioni cinque figure nude, tenendosi per mano, procedono vorticosamente a girotondo. *La Danza II* mostra colori più intensi rispetto alla prima versione e i corpi delle danzatrici, di un rosso scuro, sono più vigorosi. La velocità è resa dal disegno, ma anche dalla violenza delle associazioni di colore. Più che al colore in sé, Matisse sembra interessato ai rapporti tra colori. Così scrive: "Un'unica tonalità, non è che un colore. Due tonalità sono un accordo, sono vita. Tutti i rapporti tonali che uso devono formare un accordo vivente di colori, un'armonia analoga a quella di una composizione musicale". La semplificazione della linea e la stesura a campi piatti del colore, così come la chiara scansione ritmica, caratterizzano questo dipinto, che trasmette un'incredibile sensazione di gioia ed energia. Le movenze della ballerina di sinistra sono enfatizzate dalla linea continua che parte dal piede arretrato e giunge fino al seno, mentre le altre figure sembrano librarsi in aria tanto sono sollevate da terra. La danzatrice all'estrema destra, appena abbozzata, sembra barcollare all'indietro. Il braccio della donna in primo piano si allunga verso la ballerina di sinistra ma le mani non si congiungono e il cerchio si rompe. Si ha la sensazione che il movimento vorticoso di queste donne sia a malapena contenuto nei margini della tela. Al Salon d'Automne del 1910, la critica si scatenò contro la seconda versione dell'opera: derise la brutalità estrema del pannello, attaccò la stesura piatta del colore, conìò per *La Danza II* l'appellativo di "cacofonia demoniaca". La lunga riflessione sul tema della danza portò Matisse a realizzare nel 1932-1933 un'opera murale per l'industriale americano Albert Barnes, collezionista di arte europea contemporanea.

- I CAPOLAVORI: PITTURA AUSTRIACA, ESPRESSIONISMO -

EGON SCHIELE: RITRATTO DI GERTRUDE SCHIELE

(1909. Olio, vernice argentata e dorata e matita su tela). Nel 1906 il giovane Egon Schiele giunse a Vienna dove, reduce da una carriera scolastica non brillante e dalla traumatica perdita del padre, entrò all'Accademia di Belle Arti. Il maestro Gustav Klimt lo selezionò per una mostra collettiva e da quel momento il suo talento iniziò a imporsi, nonostante la drammaticità dei suoi soggetti e a

volte, il loro erotismo esplicito, che gli sarebbe valso ripetutamente l'accusa di oscenità. Nel 1909, anno in cui espose con il gruppo di Klimt, Schiele eseguì due ritratti dell'amata sorella, modella ricorrente negli studi per ritratto e compagnia gradita nei numerosi viaggi in Italia e in Europa. Il primo ritratto mostra Gertrude vestita di nero in posizione frontale, mentre il secondo, conservato al MoMA, è caratterizzato da una maggiore vivacità e raffinatezza di insieme. In questo ritratto la giovane donna, dal corpo magro e sinuoso, è colta con gli occhi chiusi in un attimo di fugace pensosità, o forse solo calata nel suo algido distacco. Dotata di naturale eleganza, Gertrude indossa un abito lungo e una stola appena appoggiata su una spalla. Una sobria acconciatura raccoglie i capelli, mentre la discreta nudità delle sue spalle le conferisce un'allure di raffinatezza estrema. Il disegno a ritaglio rivelò una plasticità appena accennata e il ricorso all'oro e al bronzo conferisce a questa figura la ieraticità di un'icona bizantina. Non mancano gli interventi a matita, che agitano la superficie lucida della pittura metallica con la tortuosità della linea Judenstile. Schiele non era estraneo agli ambienti della moda, come dimostrano alcuni disegni realizzati per la Wiener Werkstätte, in cui il pittore, come nel ritratto della sorella, si esercita attorno ai prototipi dell'eleganza femminile.

- I CAPOLAVORI: PITTURA FRANCESE, SIMBOLISMO -

HENRI ROUSSEAU: IL SOGNO

(1910. Olio su tela). Nel 1910 Henri Rousseau accompagnò la sua ultima e forse più importante tela, inviandola al Salon des Indépendants di Parigi con questi versi: "*Yadwigha in un sogno piacevole essendosi coricata dolcemente udì l'incantatore di serpenti suonare il flauto, sussurrare le sue profonde meditazioni. Mentre nell'aria e sugli alberi verdeggianti risplendono i riflessi della luna, i serpenti selvaggi tendono le orecchie ai ritmi gioiosi della musica*". Forse la donna distesa sul divano è proprio Yadwigha, l'amante polacca del pittore, che lui dipinge nella sua rubiconda nudità, immersa tra le fronde lussureggianti di un Eden immaginifico. Un plenilunio bluastro rischiarà la notte facendola sembrare quasi giorno, ma non riesce a illuminare l'ombrosa vegetazione di un bosco incantato, palpitante di fiori colorati, frutti maturi, animali selvatici e presenze magiche, come solo la fantasia visionaria di Rousseau sapeva ricreare. L'immaginario naturalistico dell'artista non era conseguenza di viaggi esotici, ma della più semplice frequentazione del giardino botanico parigino, dove egli trovava i motivi vegetali più adatti alla sua trasposizione pittorica. L'abitudine di Rousseau alla copia minuziosa, esercitata davanti ai grandi capolavori del Louvre come semplice pratica hobbistica (la sua professione era infatti quella di impiegato al dazio nella prefettura di Parigi) diviene progressivamente l'attività consapevole di un pittore maturo, che concepisce la sua arte come un'esperienza cognitiva, intima e privata. Troppo semplicisticamente liquidato come

pittore ingenuo, Henri Rousseau è piuttosto il cantore di una bellezza arcana, che attraverso la perfezione artificiale di paesaggi vegetali, svela il segreto delle nostre memorie più ancestrali. La sua insistenza su ogni singola venatura delle foglie, sui contorni smerlati, sulla carnosità dei petali non stanca l'osservatore, che rimane incantato di fronte alla visione di questo universo cristallizzato, che al contempo risveglia la profonda verità dello stato di natura.

- I CAPOLAVORI: SCULTURA ITALIANA, FUTURISMO -

UMBERTO BOCCIONI: *FORME UNICHE DI CONTINUITÀ NELLO SPAZIO*

(1913. Bronzo). Boccioni è l'estensore del Manifesto tecnico della Scultura futurista, scritto nel 1912, le cui intuizioni trovano un'effettiva traduzione nelle sue opere. Queste tuttavia, non vennero mai fuse in bronzo, anche a causa della prematura scomparsa dell'artista in seguito a una rovinosa caduta da cavallo durante un addestramento militare. Così nella sua variegata produzione scultorea (gli studi polimaterici e quelli sul dinamismo delle forme) ci rimangono solo 5 esemplari, uno dei quali è *Forme uniche di continuità nello spazio*, di cui nel 1931 fu autorizzata la replica in un numero limitato di fusioni in bronzo. La figura, benché saldamente ancorata a due parallelepipedi ai piedi, suggerisce fortemente l'idea di una torsione dinamica, di una spinta dovuta all'azione di un moto incalzante. *“La scultura deve dare vita agli oggetti rendendo palpabile, sistematica e plastica la loro estensione nello spazio. Noi apriamo la figura e la includiamo nell'ambiente”*. L'abilità di Boccioni trasforma la monumentalità di questa scultura in un organismo leggero di masse scomposte e analizzate in base alla loro qualità cinetica. La disarticolazione dei volumi, segmenti ellittici o spiraliformi corrisponde al modo trascinato e alla fluidità dell'energia che attraversa quelle masse muscolari. L'equilibrio tra pieni e vuoti non riguarda più dunque, questioni di statica o di gravità, ma le spinte dinamiche che agiscono sui volumi modificandone la forma e l'andamento. Questa componente cinetica, che non era mai stata vista in scultura, costituisce l'interesse primario di Boccioni, che in quegli anni andava sperimentando anche in pittura le stesse possibilità espressive. *“Il mondo si è arricchito di una bellezza nuova: la bellezza della velocità”* diceva Boccioni, seguito in questo anche dal teorico del movimento Filippo Tommaso Marinetti, che aggiungeva: *“Il moto e la luce distruggono la materialità dei corpi”*. Era l'euforia dettata dal progresso incalzante, dalle scoperte tecnologiche, tra cui quella del cinema, che affascinava molto i futuristi per la possibilità di garantire anche alla loro arte le categorie invisibili del tempo e del movimento.

- I CAPOLAVORI: SCULTURA FRANCESE, DADAISMO -

MARCEL DUCHAMP: RUOTA DI BICICLETTA

(1913, terza versione eseguita nel 1951. Assemblaggio di una ruota metallica e sgabello di legno dipinto). Marcel Duchamp scrisse a Tristan Tzara, fondatore del movimento dadaista, per chiedere se anche i suoi ready made potessero essere considerate opere dadaiste. La risposta di Tzara fu: *“Dada è di tutti. Come l’idea di Dio o dello spazzolino da denti. Vi sono dada ovunque, in ognuno”*. Ruota di bicicletta è il primo ready made eseguito da Marcel Duchamp nel 1913. Il termine ready made indica un oggetto comune, tolto dal suo contesto abituale, elevato al rango di opera d’arte attraverso un semplice atto di volontà dell’artista. Il passaggio da semplici oggetti in opera d’arte avviene però non solo per vie mentali, ma anche attraverso l’assemblaggio di due oggetti incongrui (una ruota e uno sgabello) che perdendo il loro aspetto funzionale, instaurano l’enigma di una presenza straniante. A questo subentra poi l’ironia di Duchamp, che riconosceva questo particolare ready made, anche una qualità rilassante, dato che la ruota in ogni istante poteva essere messa in azione e regalare la piacevolezza di un movimento riposante e consolatorio, come quello della fiamma di un caminetto. Con Duchamp l’arte iniziò una critica profonda dei suoi stessi strumenti e lungo gli anni Dieci e Venti del secolo, la sua opera avrebbe influenzato profondamente le ricerche estetiche del Dadaismo e del Surrealismo.

- I CAPOLAVORI: PITTURA ITALIANA, METAFISICA -

GIORGIO DE CHIRICO: CANTO D’AMORE

(1914. Olio su tela). L’enigma e il mistero di questa tela si avvertono ancora prima di coglierne i possibili significati. Che cosa raffigurano questi oggetti e qual è la relazione tra loro in considerazione del titolo, in apparenza così lontano da queste cose? Oggetti che sono simboli e metafore di altri significati, come il guanto che evoca il calco di una mano oppure una statua di gesso che riecheggia l’Apollo del Belvedere. L’amore è un sentimento complesso, fatto di istanti fuggevoli e inafferrabili, proprio come il fumo di un treno che si dissolve pochi istanti dopo il suo passaggio, una metafora che il pittore realizza disegnando sullo sfondo del quadro, la sagoma di una locomotiva. La pittura di Giorgio de Chirico rimane sospesa nel limbo di tutti i significati possibili, come certa poesia ermetica che senza dare la chiave, apre infinite porte. In anni dominati dal Futurismo, dal forte richiamo al progresso, alla velocità, alla roboante bellezza delle automobili, l’opera di questo artista costituisce certamente un caso isolato e originalissimo. La sua pittura di meditazione, che recupera classicismo e mitologia, appare molto lontana dalla sensibilità dei futuristi che al contrario, ricercavano l’analisi dei processi dinamici, scomponendo il movimento nelle sue linee di forza. De Chirico ricopre quasi la figura di un vate, la cui sapienza può penetrare gli abissi della mente

umana. Ci sentiamo guidati dalla sua filosofia che sceglie di parlare attraverso la muta presenza degli oggetti, oppure indugia tra le arcate di antichi portici, che gettano la loro ombra nella vastità di piazze deserte. Intuiamo la presenza di qualcuno che ci ha preceduto lasciando dei segni, ma forse siamo sempre noi che ritroviamo le tracce di esistenze passate. Nell'opera di Giorgio de Chirico la generale sensazione di mistero è suggerita non solo dagli elementi in primo piano, ma anche dal fumo della locomotiva, la cui naturale fissità contribuisce a congelare ulteriormente l'intera raffigurazione. Siamo all'interno di uno spazio mentale assoluto, dove non trova spazio l'esperienza fisica dei fenomeni, ma la loro natura metafisica.

ANALISI DELL'OPERA

Il dipinto ha un fascino misterioso, perché si presenta come un enigma la cui soluzione non potrà mai essere trovata. La piazza, delimitata sulla destra dai caratteristici portici classicheggianti, è deserta: tutto in essa è solitudine e desolazione. Sul fianco di un edificio, che costituisce una sorta di quinta scenica, è collocata una testa gigantesca, frammento di una statua classica che ricorda l'Apollo del Belvedere. Un guanto rosso da chirurgo, anch'esso gigantesco, è inchiodato accanto alla testa, mentre a terra si trova una enorme palla verde. Di là da un anonimo muretto, sbuffa un treno a vapore, con il fumo della locomotiva che si addensa in un contorno netto: siamo in presenza di una fissità che nega anche le regole del movimento. Nell'accostamento dei colori degli oggetti (l'Apollo bianco, il guanto rosso e la sfera verde) è stato visto un implicito riferimento alla bandiera italiana, allusione alla Prima Guerra Mondiale, a cui partecipò anche l'artista.

- I CAPOLAVORI: PITTURA RUSSA, ASTRATTISMO -

VASILIJ KANDINSKIJ: PANNELLO PER EDWIN CAMPBELL NUMERO 4

(1914. Olio su tela). Vedere questa tela insieme alle altre tre che l'accompagnano, appese una di seguito all'altra è un'emozione certamente diversa rispetto a quella che provò nel 1916, Edwin Campbell quando aprì le casse provenienti dall'Europa e constatando la qualità decorativa di quella pittura, decise di disporre i quattro pannelli lungo le pareti del foyer circolare del suo appartamento newyorkese. Nel 1913 un estimatore di Kandinskij lo aveva consigliato di tralasciare gli amati Monet e Winslow Homer per il rivoluzionario artista russo, che con la vivacità dei suoi colori, creava opere certamente molto efficaci per l'arredo degli interni. In effetti, questi pannelli svolsero così bene questa funzione da finire nell'indice dei beni testamentari di Campbell sotto la voce Decor. Nel 1954 due di essi furono acquistati come semplici decorazioni, rispettivamente al prezzo di 15 e 25 \$. Non sappiamo, se per la creazione di questi pannelli, Kandinskij avesse un programma iconografico definito, anche se alcuni disegni preparatori mostrano studi sulle

stagioni riscontrabili nelle vaghe raffigurazioni di colli e di nuvole. Tuttavia, il fatto che egli abbia preso spunto da un paesaggio non significa che le tele abbiano un principio oggettivo alla base della figurazione. Il loro vero motore è il sentimento indefinibile di una spiritualità che contiene tutta la gamma delle emozioni umane. I quattro pannelli perciò, potrebbero raffigurare l'alternanza delle stagioni ed essere stati dipinti in diversi momenti dell'anno, secondo il vago sentire di Kandinskij. Gioverà sapere a questo proposito che i suoi esordi furono legati alla pittura espressionista, che amava interpretare e deformare il tema della natura attraverso la sensibilità dell'artista. Ognuno di questi pannelli ha una sua precisa intensità e orchestrazione cromatica. La linearità dei segni grafici di colore nero si muove sulla superficie, alternando linee decise a movimenti sinuosi del pennello. Anche il colore alterna i suoi giochi tra un festoso zampillare di gialli e un più pausato trascolorare di tinte pastello.

- I CAPOLAVORI: PITTURA FRANCESE, IMPRESSIONISMO -

CLAUDE MONET: NINFEE

(1914-1926. Olio su tela). Con il ciclo delle *Ninfee*, originariamente esposto nella Sala ovoidale dell'Orangerie di Parigi, Monet voleva offrire una grande sinfonia decorativa, che contenesse il respiro della natura e rappresentasse un'esperienza percettiva di immersione totale tra i suoi elementi. Egli iniziò a lavorare a questo progetto intorno al 1918, ma le sue radici risalgono al trasferimento del pittore a Giverny (1885) dove egli ebbe modo di studiare dal vero l'ambiente naturale di fiumi e stagni. Il motivo delle *Ninfee* diviene quasi ossessivo, dipinto in numerose versioni, fino al sopraggiungere della cecità dell'artista nel 1922. I tre pannelli del MoMA costituiscono un trittico omogeneo. Inizialmente, si ha la sensazione di trovarsi di fronte a un'opera astratta, dove le pennellate lunghe si alternano a quelle circolari le tonalità trascolorano in macchie o striature evanescenti. Superato questo primo impatto, cominciamo a riconoscere il carattere figurativo dell'opera, con tutti i suoi celati virtuosismi tecnici. Sulla superficie appena increspata dello stagno si riflettono le nubi del cielo, la luce filtra dai rami frondosi e si rifrange sul velo dell'acqua a colpire i petali delicati delle ninfe. Il vibrare dell'acqua e i riflessi cangianti fanno palpitare le loro foglie fin quasi a smaterializzare nella forma di mulinelli creati dalla corrente. L'immersione nella natura, rappresentata da questi tre pannelli, rientra nella poetica classica di Monet, che per anni si era interessato a una pittura atmosferica, in grado di raffigurare il paesaggio nelle diverse condizioni climatiche e luminose. Se l'atmosfera è un mezzo torbido, allora bisognava raffigurare il suo pulviscolo che rifrange e disperde i raggi luminosi secondo la sua densità corpuscolare. Nel primo di questi pannelli la luce è confinata sulla destra, e a contatto dei petali delle ninfee della superficie dell'acqua, sprigiona una gamma infinita di rifrazioni cromatiche. Si passa così dal dominio del blu ai toni

cupi del secondo pannello, dove l'ombra della natura lussureggiante impone il registro solenne di un verde smeraldo, fino agli accenni di giallo che nel terzo pannello cedono a rosa.

- I CAPOLAVORI: PITTURA RUSSA, SUPREMATISMO -

KAZIMIR MALEVIC: COMPOSIZIONE SUPREMATISTA BIANCO SU BIANCO

(1918. Olio su tela). La composizione suprematista: *Bianco su bianco*, è il punto estremo oltre il quale non si può andare, è il punto di arrivo, ma anche il punto di non ritorno per l'arte di Kazimir Malevič, che con quest'opera ha raggiunto vertici di definitiva assolutezza. L'artista intende raffigurare "la supremazia della pura sensibilità nell'arte" attraverso la forma di un oggetto trasfigurato nella sua essenza astratta, nell'archetipo visivo della sua intuizione primaria. Diversamente dalla nozione convenzionale di astrazione, che indica la trasposizione di un dato reale su un piano di idealità figurativa, nell'idea di Malevič non c'è nessun processo di trasfigurazione, quanto invece la selezione a monte, di una forma universale incorruttibile, priva di agganci con la realtà e dunque per questo massimamente oggettiva. La forma geometrica del quadrato identifica l'assoluto, è una condizione di purezza originaria che l'artista contrappone alla soggettività dell'estro creativo e alla irrazionalità dell'inventio istintiva. Questa tela è un quadrato bianco che contiene un altro quadrato bianco in posizione asimmetrica. Le due figure geometriche, nella costanza delle loro relazioni reciproche, segnalano anche una loro intangibilità dalla focale soggettiva e transitoria dello spettatore. Da un punto di vista formale, una simile composizione contiene anche un'indicazione di movimento rotatorio o uno slittamento in qualche direzione spaziale, che percepiamo come una possibilità interna quel dispositivo formale. Per Malevič inoltre, anche il colore deve esprimere una qualità astratta, deve essere esteso in maniera piatta e omogenea, ridotto a una gamma cromatica essenziale, priva di passaggi tonali, per evitare personalismi ed effetti di confusa tridimensionalità. Il bianco è il colore della purezza, della trascendenza, che tuttavia Malevič non spinge verso la più radicale monocromia, ma al contrario, mostra il respiro di una sua vitalità interna, attraverso leggere pennellate mosse e tutta una gradazione di impercettibili tocchi, che costituiscono l'ambiente atmosferico di queste forme pure. Il quadrato diviene l'elemento generatore di una lingua universale, completamente avulsa dalle cose terrene. È la chiave che apre nuovi mondi e la porta d'accesso alla nostra più profonda interiorità.

- I CAPOLAVORI: DESIGN OLANDESE, DE STIJL -

GERRIT RIETVELD: SEDIA ROSSA E BLU

(1918. Legno laccato). La *Sedia rossa e blu*, con la sua geometrica linearità, è una delle creazioni in

cui è più evidente la derivazione da De Stijl, il movimento olandese fondato nel 1918 da Theo Van Doesburg e Piet Mondrian, del quale anche Gerrit Rietveld fu esponente e attivo designer. Costruita come un intreccio di segmenti portanti, di traversi e braccioli, questa sedia presenta un telaio di elementi che si intersecano tra loro, secondo uno schema geometrico che ricorda molto da vicino l'impianto di Mondrian, a eccezione forse dei piani della seduta e dello schienale, che essendo leggermente inclinati, tradiscono il rigore ortogonale per cui è noto il maestro olandese. L'utilizzo dei colori segue i dettami del Neoplasticismo, preferendo quelli primari: giallo, rosso e blu, interrotti visivamente solo dal rigido andamento della struttura di colore nero, i cui elementi però, in corrispondenza della sezione finale di ogni lato, sono dipinti di giallo e di bianco. Nel progettare questa sedia Rietveld, più che fare attenzione al comfort o ai riscontri commerciali, si è concentrato sulla pura ricerca estetica, tentando di trasferire il linguaggio astratto su un oggetto domestico, che fino ad allora non era mai stato degnato di un simile processo estetizzante. Rispetto alla coeva scuola tedesca di Bauhaus, i rappresentanti del movimento De Stijl non perseguivano tanto aspetti di funzionalità o di democratizzazione del design, ma iscrivevano la loro sperimentazione all'interno di un progetto più ampio di sintesi fra tutte le arti. Da questo punto di vista, la sedia di Rietveld riassume molto bene la relazione diretta che intercorreva, in ambito neoplasticista, tra la pittura e il settore specifico dell'architettura. I suoi colori primari non hanno nessun valore simbolico, ma come nei quadri di Mondrian, identificano semplicemente le superfici piane e per traslato, il dominio teorico della pittura. Alle linee nere spetta invece il compito di disegnare la struttura e garantire la stabilità, in quanto espressione della componente progettuale-architettonica.

- I CAPOLAVORI: PITTURA ITALIANA, SCUOLA DI PARIGI -

AMEDEO MODIGLIANI: *NUDO DISTESO (LE GRAND NU)*

(1919 circa. Olio su tela). Lunghissimo e sensuale, questo è l'ultimo di una serie di nudi che Modigliani iniziò a esporre a partire dal 1917, tra lo scandalo generale di pubblico e critica. L'artista ritrae una modella dormiente languidamente distesa su un divano, che la sua pittura ha reso morbido e accogliente con pennellate che simulano la materia soffice del velluto e i colori terrosi del damasco. Le stesure larghe del colore si assottigliano via via che si avvicinano al corpo della modella, per il quale il pittore crea una tessitura di pennellate omogenee e delicati passaggi tonali, per evidenziare le sue morbide rotondità e per ricreare la tenera opacità della sua epidermide. Modigliani ritaglia il profilo di questo nudo con la precisione di una lama e mentre gli altri elementi hanno una resa scivolosa e piatta, i volumi delle sue masse, la carnalità delle sue forme femminili acquistano il valore di un ritratto fisicamente presente. Un chiarore mattutino fa splendere la pelle dorata di questa modella, sulla quale l'attitudine deformante del pittore questa volta interviene solo ad allungare

leggermente il torace. In un periodo dominato dalle avanguardie artistiche, Modigliani guarda alla tradizione e sceglie la tecnica classica dell'olio su tela, il genere figurativo e il tema del nudo. La novità del suo stile risiede nella sintassi compositiva, che sembra attingere alla scultura primitiva e alle semplificazioni strutturali di matrice astratta. L'allungamento del corpo e l'accentuata curva del fianco richiamano una volumetria classica. L'anomalia risiede però nell'inquadratura di questa figura, che l'artista descrive parzialmente, troncando la visione completa delle gambe per concentrarsi solo sul movimento armonico delle braccia e la rotondità sensuale del fianco. Altra novità riscontrabile in quest'opera rispetto allo stile precedente di Modigliani è la maggiore definizione dei dettagli del volto, delineati da un disegno semplificato ma realistico, non più incline a quelle deformazioni con cui egli aveva esercitato il suo occhio introspettivo.

ANALISI DELL'OPERA

Il *Nudo disteso* del 1919 circa è uno dei capolavori di Modigliani, unico nel genere dei nudi dell'artista per la sua quieta e imperturbabile monumentalità. Le sinuose e dilatate curve create dalle braccia alzate e dalla rotondità del seno e dei fianchi, determinano un profilo estremamente armonico e musicale della donna. Il dipinto si sviluppa per bande orizzontali. Il corpo luminoso dall'incarnato luminoso interrompe bruscamente i bruni e i vinaccia del canapè su cui è coricato. Il volto, di profilo e dagli occhi chiusi, tende a sottrarsi allo sguardo dell'osservatore, mentre la purezza delle linee fluenti convive con una convinta resa plastica. I nudi di Modigliani cercano il confronto con la grande tradizione veneziana cinquecentesca di Giorgione e Tiziano (per la sensualità delle figure femminili) e con la grazia lineare fiorentina di Botticelli per la visione incantata ed estatica del corpo. Anche la scelta del momento del sonno sembra riferirsi alla *Venere dormiente* di Giorgione, sebbene la bellezza contemporanea della modella di Modigliani (rilassata e compiaciuta nell'esibizione della sua carnalità) sia ben distante dal carattere idealizzato di quella giorgionesca. Il rosso del divano ha preso campo, riflettendosi anche nella carnagione della modella, che non ha più il tono virginio dei nudi femminili del passato. L'accentuazione del fianco e l'allungamento del dorso ricordano la grande odalisca di Ingres. Il nudo di Modigliani, tuttavia, mostra un impianto meno classicheggiante e una sensibilità più intensamente erotica.

- I CAPOLAVORI: SCULTURA RUMENA, ASTRATTISMO -

CONSTANTIN BRÂNCUȘI: UCCELLO NELLO SPAZIO

(1928. Bronzo). Una virgola tracciata velocemente, uno squarcio dorato su un fondo neutro, il baluginare di una luce, la coda di una stella cometa: tutto ciò che è velocità è suggerito dalla forma snella, sfuggente di questa figura. Neppure la luce riesce a fermarsi sul suo corpo, non ha un

anfratto nel quale infilarsi, una piega alla quale aggrapparsi, scivola sulla sua superficie levigata. A dispetto del materiale nel quale forgiata, questa scultura sembra priva di peso e sfida le leggi della gravità con la sua forma allungata. Nonostante sia fermamente ancorata alla sua base massiccia, l'immagine suggerisce il volo, argomento dal quale Costantin Brâncuși è molto affascinato: non quello artificiale dei moderni velivoli, ma quello antichissimo degli uccelli, ai quali la natura ha fatto questo dono contro ogni legge di gravità. Nella scultura di Brâncuși, però tutto è astratto e se si esclude l'angolo vivo con cui si accenna al becco e la strozzatura della coda, in basso, non ci sono altri riferimenti fisici (zampe, ali, piumaggio) al corpo di un volatile. Dal 1910 Brâncuși si dedicò alla serie degli *Uccelli*, ispirandosi a una leggenda popolare dell'Est europeo, in cui un uccello indicava un principe la strada per trovare la sua amata. La prima opera è in marmo bianco e benché assai stilizzata, è ancora ben riconoscibile. In questa versione (la quindicesima) la forma reale ha lasciato il posto a una pura astrazione. Un episodio curioso riguarda una versione di quest'opera del 1926: richiesta negli Stati Uniti per una mostra, giunse alla dogana, dove non fu riconosciuta come opera d'arte ma come semplice manufatto, cui andava applicato un diverso dazio di ingresso. Si aprì un contenzioso giuridico che portò al riconoscimento del valore artistico dell'opera e che al contempo, sancì una prima difesa ufficiale dell'arte astratta.

- I CAPOLAVORI: PITTURA SVIZZERA, ASTRATTISMO -

PAUL KLEE: GATTO E UCCELLO

(1928. Olio e inchiostro su tela gessata montata su legno). Uno degli obiettivi che si pone Paul Klee nella sua pittura è di “*rendere visibili le visioni segrete*”. Egli si colloca tra quegli artisti moderni che vogliono praticare la pura elaborazione dei mezzi della pittura, usando la linea, la forma e il colore per il gusto di farlo, senza voler descrivere niente di definito. In questo dipinto Klee crea un'immagine che ha a che fare più con il pensiero che con la percezione: dipinge solo il muso del gatto, concentrandosi sulla sua fantasia, il suo desiderio, mentre l'uccello è raffigurato più piccolo, non vola davanti al felino, bensì dietro, perché è nella sua mente. Il gatto è vigile ma calmo, come calma è la tavolozza dell'artista, con una gamma ristretta di colori. Si ha l'impressione che si tratti del disegno di un bambino, caratterizzato da linee e forme semplici: ovali per gli occhi e le pupille del gatto, triangoli per le orecchie e il naso, la cui punta è a forma di cuore rosso, simbolo del desiderio. Nel 1920, Paul Klee entrò a far parte del Bauhaus. Questa esperienza non solo influenzò la sua indagine artistica su tecniche e colori, ma gli fornì nuovi stimoli nella costruzione dell'immagine: i dipinti dell'artista infatti, sono il risultato della combinazione dei segni, delle superfici dello spazio e delle scale cromatiche, che ne esaltano la componente fantastica.

- I CAPOLAVORI: SCULTURA SVIZZERA, SURREALISMO -

MÉRET OPPENHEIM: OGGETTO (*DÉJEUNER EN FOURRURE*)

(1936. Tazza, piattino e cucchiaio coperti di pelliccia). Chi mai userebbe portare alla bocca questa tazza o questo cucchiaio, rivestito di pelliccia di gazzella cinese? Eppure l'attrazione per un oggetto vietato nel suo utilizzo ci intriga, oltre al ribrezzo che proviamo nell'immaginare il suo prezioso rivestimento inzuppato di liquidi. La fantasia surrealista conosceva bene l'effetto straniante prodotto da assemblaggi incongrui o da oggetti allontanati dalle loro funzioni d'uso. Una simile pratica portava alla rivelazione di una natura segreta delle cose, una loro celata qualità organica. A questo mira il servizio da colazione di Méret Oppenheim, che nella forma del cucchiaio e nella concavità della tazza, vuole alludere all'incontro erotico tra attributi maschili e femminili, oppure, secondo il mito dell'androgino, alla fusione dei due caratteri sessuali nell'unum garantito dal piattino che li sorregge. Quest'opera nasce in seguito a un incontro avvenuto in un locale parigino tra l'artista, Pablo Picasso e la fotografa Dora Maar. Méret Oppenheim sfoggiava curiosi bracciali ornati di pelliccia e Picasso le fece notare che in realtà, tutti gli oggetti potevano essere rivestiti di pelliccia. La Oppenheim decise di prendere alla lettera questa affermazione, si recò in un grande magazzino per acquistare questo servizio che rivestì di pelo e andò da André Breton per sentire il suo giudizio. Il padre del Surrealismo, dopo averlo osservato attentamente, lo battezzò *Le Déjeuner en fourrure*, Colazione in pelliccia. Marcel Duchamp aveva inaugurato per primo questa stagione di interesse per "l'oggetto trovato" modificato nelle sue funzioni trasformate in opera d'arte. A questo i surrealisti aggiunsero l'indagine del livello psichico contenuto in essi, così da instaurare relazioni simbiotiche e al contempo svelare la qualità organica interna alle cose inanimate. Per la prima volta i celebrati i valori tattili della scultura smettevano di essere solo una categoria estetica, per diventare un contenuto primario sul piano sensoriale e concettuale.

- I CAPOLAVORI: SCULTURA AMERICANA, ASTRATTISMO -

ALEXANDER CALDER: TRAPPOLA PER ARAGOSTE E CODA DI PESCE

(1939. Mobile sospeso: cavo di acciaio dipinto e lamina di alluminio). I *Mobiles* di Alexander Calder richiamano alla mente giochi infantili o il delicato effetto dei paraventi orientali, che per tradizione, vengono appesi all'esterno e delicatamente mossi dal vento. Allo stesso modo, i *Mobiles* sono strutture articolate e sospese, capaci di movimento autonomo grazie alla presenza di ganci o fili metallici, che non le vincolano rigidamente al braccio portante. Il movimento di ogni singola parte può essere indotto dalla mano dell'uomo o da un semplice soffio di vento. Colpisce la loro leggerezza e affascina il meccanismo di casualità della loro messa in azione. La levità e il delicato movimento delle sue parti ricordano il galleggiare di oggetti sull'acqua oppure evocano la presenza

di forme invisibili, la cui discreta presenza pare rivolgersi più all'anima che ai nostri sensi. La struttura in metallo è appesa al soffitto e lungo il filo che la sostiene si cala una sagoma allungata di colore rosso, su cui sono incastonate forme semicircolari nere. Questa sagoma stilizzata ricorda un'aragosta trasportata dalle correnti, pericolosamente diretta verso una possibile trappola che pende da un'estremità del braccio portante, mentre dall'altra sopraggiunge veloce un branco di pesci. In realtà, l'intento di Calder non era quasi mai di tipo figurativo e anche quando accettò la commistione di un'opera da installare nella zona dello scalone d'entrata del MoMA, non rinunciò a quel suo linguaggio astratto, in cui tanta parte svolge la casualità dei dinamismi spontanei. Certamente la sua formazione di ingegnere meccanico avrebbe avuto un grande ruolo sulle sue scelte future e gli studi sul moto perpetuo o sul bilanciamento delle forze avrebbero trovato una diretta applicazione nella sua scultura. Tuttavia, per il suo esordio, scelse di creare dispositivi azionati da motorini elettrici, attratto soprattutto da un'idea di scultura dinamica che superi il vincolo dell'immanenza statica. Solo successivamente Calder scoprì il segreto delle spinte bilanciate e dei sofisticati equilibri che smaterializzano la gravità delle sue componenti. Da quel momento, la sua scultura acquistò una leggerezza aerea, ma anche la qualità organica di struttura complessa.

- I CAPOLAVORI: PITTURA OLANDESE, DE STIJL -

PIET MONDRIAN: *BROADWAY BOOGIE-WOOGIE*

(1942-1943. Olio su tela). Nel 1940 Piet Mondrian lasciò l'Europa, ormai tragicamente avviata la guerra e si rifugiò a New York. Rimase subito affascinato dalla struttura urbanistica di quella metropoli, con il suo reticolo stradale e le lunghissime Avenue, in cui la luce si incanalava dentro alvei di grattacieli e asfalto. Le insegne sfavillanti, il traffico frenetico, la musica jazz colpirono fortemente la fantasia dell'artista, all'epoca settantenne, che di fronte alla vivacità di quella città ritrovò il volto di una modernità armonizzata, capace di offrire nuovi stimoli e suggestioni alla sua pittura. In quest'opera, Mondrian impiega gli stessi elementi che avevano contraddistinto il suo stile dall'epoca di De Stijl, ma introduce alcune novità stilistiche e la sua nota griglia ortogonale. Il dipinto, pur mantenendo ancora la tipica rigidità geometrica, non presenta più le linee nere, che fino ad allora avevano contornato le aree di colore primario e al loro posto mostra strisce più fitte di colore giallo, sulle quali si alterna un'intermittenza di piccoli tasselli cromatici, secondo un complesso schema di simmetrie e bilanciamenti interni. Tale svolta fu suggerita dall'artista anche dalla scoperta del nastro adesivo colorato, da poco disponibile sul mercato, il cui utilizzo permetteva un'istantanea verifica delle variazioni combinatorie e confermava la modernità del suo linguaggio astratto, che aveva preconizzato non solo le future svolte dell'estetica industriale, ma anche gli aspetti funzionali e di sintesi visiva tipici della cultura modernista. Come nelle opere del passato,

però, anche in *Broadway Boogie-Woogie* egli crea una struttura aperta, perfettamente bilanciata nei suoi equilibri interni. Un paesaggio cristallizzato, in cui la veduta aerea e il piano orizzontale sono coincidenti. Ancora una volta l'opera non termina all'interno del supporto, ma le linee che la strutturano continuano all'esterno andando a invadere lo spazio dell'osservatore, chiamato a completare idealmente quella parziale indicazione visiva.

- I CAPOLAVORI: PITTURA AMERICANA, ESPRESSIONISMO ASTRATTO -

JACKSON POLLOCK: LA LUPA

(1943. Olio, gouache e stucco su tela). Il quadro *La Lupa* venne esposto nel 1943, in occasione della prima mostra personale di Pollock nella galleria di Peggy Guggenheim. Fu la prima opera del pittore a entrare in un museo, il MoMA, che lo acquistò l'anno seguente. Le opere più note di Pollock, quelle ottenute attraverso la tecnica del dripping (sgocciolamento) sono di qualche anno successive a questa tela, che tuttavia riveste un'importanza decisiva nella produzione del pittore, in quanto opera di transizione fra la sua fase giovanile, ancora figurativa e quella matura, definitivamente astratta. All'epoca, Pollock che era influenzato soprattutto dai surrealisti, che incoraggiavano gli artisti newyorkesi ad attingere dall'inconscio (attraverso la liberazione incontrollata del gesto pittorico) per dare espressione alla propria personalità artistica. Contò molto anche l'esempio del maestro Thomas Hart Benton, che gli spiegò la costruzione del quadro, secondo precise linee di forza, viste nell'opera di Van Gogh e dell'Espressionismo tedesco. Pollock era attratto anche dalla cultura degli Indiani nativi d'America, così come dal loro ricco universo simbolico e magico. Il ricorso al soggetto della Lupa, in questo quadro va interpretato pertanto come l'incontro di tutti questi elementi, senza però una precisa direzione programmatica, perché, come lui stesso dirà: "*La Lupa è nata perché io dovevo dipingerla. Ogni tentativo da parte mia di dire qualcosa o di spiegare l'inspiegabile porterebbe solo alla sua distruzione*". Queste parole confermano la sua conoscenza delle teorie junghiane, quelle secondo cui esiste una zona del nostro inconscio in cui risiedono memorie ancestrali comuni a tutte le culture: dalle profondità dell'inconscio collettivo scaturisce un universo di immagini e simboli riconducibili a uno strato generatore comune a tutti gli uomini. La Lupa pertanto è un'immagine simbolica, attraverso cui Pollock può ritrovare un profondo legame con le energie primitive celate nel suo inconscio. La risultante pittorica è uno stile violentemente scosso da pennellate dense ed energiche, quasi che Pollock nel tracciare la forma dell'animale compisse un rito di evocazione sciamanica.

- I CAPOLAVORI: PITTURA AMERICANA, ASTRATTISMO -

MARK ROTHKO: MAGENTA, NERO E VERDE SU ARANCIO

(1949. Olio su tela). A partire dal 1949, la pittura astratta di Mark Rothko si manifestò con lo stilema ricorrente dei rettangoli di colore, la cui grandezza e intensità determinano un diverso grado di effusione e di espansione luminosa. Per i suoi esordi di pittore era stata importante la fase surrealista, all'interno della quale aveva potuto sperimentare i motivi affioranti dall'inconscio, ma anche i soggetti della mitologia e del teatro tragico, la cui universalità giungeva fino al presente senza soluzione di continuità. Progressivamente, a partire dalla fine degli anni Quaranta, Rothko si allontanò anche da questa figurazione aniconica, per approdare alla classicità dei suoi rettangoli di colore, che costituiscono la cifra stilistica della sua pittura. Sebbene questa tela sia quasi un incunabolo rispetto alla fase più matura dell'artista, essa esprime già il disegno consapevole del proprio orizzonte stilistico. Diversamente dal filone gestuale dell'Espressionismo astratto, che in quegli stessi anni era rappresentato da talenti come Pollock e De Kooning, la pittura di Mark Rothko è completamente affidata all'intensità del colore, steso su tele di grande formato attraverso una sapiente sovrapposizione di velature cromatiche. Del resto, i Colour field painters (così fu definita la cerchia di Rothko) perseguivano un approccio alla pittura quasi di tipo mistico, che faceva coincidere l'atto del dipingere con quello di una rivelazione trascendentale. *“L'arte è un'avventura in un mondo sconosciuto che può riguardare solo chi se ne assume il rischio”* diceva e in questo senso il colore, con le sue profondità e i suoi riverberi, diventa una possibile traduzione del sublime contemporaneo. *“Non c'è pittura migliore di quella che dipinge il nulla”* continuava ancora Rothko, che fino alla sua morte (si suicidò nel 1970) continuò a sperimentare le vette e gli abissi di quella sua arte astratta, fatta di campiture in dissolvenza, rettangoli sfocati e bande orizzontali variamente combinate nella tensione del loro equilibrio luminoso.

-I CAPOLAVORI: PITTURA AMERICANA, ESPRESSIONISMO ASTRATTO -

WILLEM DE KOONING: DONNA I

(1950-1952. Olio su tela). È la donna rappresentata nella sua brutalità, che aggredisce l'osservatore, oppure è lei stessa a essere attaccata dalle violente sciabolate di colore? Probabilmente le due cose assieme concorrono a determinare la terribilità di questa presenza femminile, che è valsa al pittore l'epiteto di “grande misogino”. Willem de Kooning è uno dei massimi esponenti dell'Espressionismo astratto, movimento che si affermò in America a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta del Novecento. L'attenzione per i valori espressivi del colore e per l'intensità del gesto costituivano i caratteri principali di questa pittura, che anche De Kooning persegue, pur senza mai rinunciare completamente al referente figurativo. Diversamente dalla lezione di Jackson Pollock infatti, egli si mantiene sulla soglia di una figurazione che è sempre riconducibile a un soggetto

dato. *Donna I* è il primo di una famosa serie di ritratti che all'epoca suscitò molto scandalo, poiché la sua sensuale brutalità sembrava la negazione dell'ideale classico di bellezza femminile. Con la sua mole maestosa e fiera, *Donna I* riassume i tratti di una divinità primitiva, ma al contempo vuole alludere a una dimensione di femminilità moderna e consapevole, certamente lontana dagli stereotipi culturali della società americana degli anni Cinquanta. Gli occhi sgranati, la dentatura regolare del suo ghigno animalesco, i grandi seni corazza e le braccia massicce raccolte sul grembo conferiscono a questo corpo il carattere aggressivo di una sensualità sfrontata. De Kooning esaspera gli elementi che tradizionalmente connotano la sensualità del corpo femminile, dipingendo la postura del corpo in modo provocatoriamente sfrontato. Rimosso ogni appeal da quel corpo, rimane la sua cruda fisicità, sottolineata dal piano ravvicinato e dalla forza di pennellate che ne scandiscono le masse. L'accentuata volumetria del corpo, violentemente spinto in primo piano, è ancora più rimarcata dalla scarsa definizione dello sfondo prospettico, troppo breve e senza dettagli per distoglierci da quella presenza immanente. A impedire un eccesso di drammaticità interviene però il colore, che dissimula la durezza scultorea dei segni neri e alleggerisce la composizione in un piacevole rapporto figura-sfondo.

ANALISI DELL'OPERA

Una grande donna seduta, che ricorda *Les Femmes d'Alger* di Picasso, siede occupando tutto lo spazio della tela. L'artista ha mescolato i colori in modo volutamente rozzo: ha tracciato i contorni con il nero, per poi cancellarli a causa di ripensamenti. Nel suo metodo di lavoro, De Kooning non esegue schizzi preparatori, ma dipinge direttamente sulla tela con impasti di colore su cui interviene con nuovi segni, in un processo creativo continuo. La donna impone il suo enorme seno come un elemento più aggressivo che accogliente, sfida l'osservatore con lo sguardo febbrile e un ghigno poco rassicurante. Segni simili a sciabolate delimitano zone di colore, segmenti sconnessi del corpo, come se la donna fosse assimilata a un insetto sezionato. Poco prima di esporre il quadro, il pittore ha deciso di aggiungere la fascia grigia che occupa il lato destro, in modo da decentrare la figura, accentuando così il senso di caotico disordine.

- I CAPOLAVORI: PITTURA AMERICANA, NEW DADA -

JASPER JOHNS: BANDIERA

(1954-datata sul verso. Encausto, olio e collage su tessuto montato su compensato). Jasper Johns è attratto dal potere delle icone o dalla grafica elementare di lettere, numeri, bersagli, insegne stradali. Diversamente dalla generazione degli espressionisti astratti che lo aveva preceduto, egli mantiene una stretta adesione al referente figurativo e la sua gestualità non ha la fisicità di Pollock,

ma una misura più contenuta e complessivamente orchestrata. La sua *Bandiera* ha anticipato di qualche anno l'esplosione della Pop Art americana, che avrebbe ricavato proprio dall'evidenza di quei simboli culturali i motivi fondanti del proprio lessico visivo. Curiosamente, questa avanguardia di fine anni Cinquanta (in precedenza definita New Realism) non procedette più secondo la pratica dello shock o della iconoclastia, ma accettò la propria ortodossia, al punto da divertirsi banalizzando ancora di più l'evidenza dei propri contenuti. In questa rinuncia del valore simbolico e metaforico, nella consapevole eliminazione del livello psicologico dell'autore, risiede il vero messaggio di queste opere, di cui *Bandiera* è uno dei tanti esempi: creazioni cioè, che agiscono su un livello occulto della visione, che è quello preesistente alla stessa immagine, quello determinato dal nostro bagaglio visivo, che corrisponde sempre a un livello di coscienza profondo e per certi versi ancestrale. Inutile ricordare la quantità di valori simbolici, morali, patriottici che possono essere evocati dalla presenza di una bandiera. Se poi si fa coincidere il suo perimetro con quello della tela stessa, allora il processo di identificazione è totale e il nostro transfert completato (coincidenza fra immagine reale e simbolo ricreato). Per evitare il rischio di semplice calcolo fotografico e per indurci a riflettere su un'idea non retorica di bandiera nazionale, Jasper Johns ricorre all'antica tecnica dell'encausto (una miscela di olio, cera e pigmento) che non simulando il tessuto, ma la superficie scabra di un affresco, attiva pensieri contraddittori, lontani da ogni cliché di facile nazionalismo.

ROBERT RAUSCHENBERG: LETTO

(1955. Tecnica mista-combine: olio e matita su cuscino, trapunta e lenzuola su supporto in legno). Il letto è il luogo che raccoglie i segreti più intimi dell'uomo: sonno, sogni, malattie e sesso. Robert Rauschenberg, usando in quest'opera le sue stesse lenzuola, il cuscino e la trapunta, apre al mondo la propria dimensione più intima, con naturale scandalo per il pubblico dell'epoca che, come accadde nella sua prima italiana di Spoleto, giunse al punto di vietare l'esposizione di quei materiali. E pensare che Rauschenberg l'aveva definita come una "*delle opere più amichevoli che abbia mai dipinto*". Senz'altro egli l'aveva concepita come un autoritratto, trasladando il suo significato verso un'idea di racconto biografico, testimoniata appunto dalla crudezza di quella testimonianza fisica. Attraverso opere come questa, alla fine degli anni Cinquanta, si andava affermando l'estetica del New Realism, che mostrando gli elementi della quotidianità, trascinava l'arte nella vita, instaurando una nuova riflessione sul ruolo dell'artista e sulla poeticità dei materiali poveri. L'effetto cui si giungeva non era più una bellezza di tipo consolatorio, ma una visione dell'arte svuotata dei suoi valori eterni, in nome di una caducità e di un antieroismo, sentiti come la vera chiave della contemporaneità. Rauschenberg durante un soggiorno italiano a metà degli anni Cinquanta, era rimasto colpito dall'opera di Alberto Burri, il quale per primo, gli aveva mostrato opere realizzate con

materiali extra artistici, come sacchi, catrame, legno, plastica. Più tardi a New York, Rauschenberg ebbe modo di consolidare questa attitudine che del resto, oltre al precedente storico del Dadaismo, aveva avuto anche l'esempio di Duchamp, con i suoi ready made. Si dedicò così alla creazione di combine paintings, opere costituite da collage eteroclitici, in cui la combinazione di materiali diversi su un unico supporto determinava una condizione di equilibrio fra pittura e scultura. Scrive a proposito l'artista: *“La pittura si rapporta sia all'arte che alla vita. Io provo ad agire nello spazio vuoto fra le due”*.

- I CAPOLAVORI: PITTURA AMERICANA, POP ARTIFICIALE -

ANDY WARHOL: BARATTOLI DI CAMPBELL'S SOUP

(1962. Vernice di polimeri sintetici su 32 tele). Diceva Andy Warhol: *“Se volete sapere tutto su di me non avete che da guardare la superficie dei miei quadri”* e a ben vedere i soggetti, l'aspetto seriale, la tecnica impiegata nella sua pittura sono spie indicatrici di un progetto estetico coerente e riconoscibile. Warhol era affascinato dalla forza delle immagini pubblicitarie, la cui semplicità grafica schiudeva un mondo di assoluta perfezione. Era il fascino infantile e un po' consolatorio dell'America in pieno boom economico che dopo gli anni bui della Grande Depressione, ritrovava la propria identità anche nei simboli del consumo diffuso o nei volti sorridenti dei divi di Hollywood. La scelta di replicare serialmente uno dei prodotti alimentari di maggior consumo, come le zuppe Campbell, significava per Warhol accettare che l'arte potesse anche rinunciare alla sua aura di sacralità e scendere tra gli elementi della cultura popolare, dopo che per secoli si era occupata degli interni borghesi e aristocratici. Ciò non gli pareva blasfemo, ma squisitamente contemporaneo e non lo imbarazzava neppure il ricorso alle tecniche di stampa seriale, così spersonalizzanti ma così infallibili nel garantire la replica dei suoi progetti. *“Mi sembra di aver consumato lo stesso pranzo (Campbell Soup) ogni giorno, per 20 anni”* diceva, ammettendo che l'abitudine a quel prodotto, la sua rassicurante bontà, suggellava ormai l'intimità di un rito con cui si identificava il consumatore medio e quindi l'America stessa. La replica in serie, i filari allineati e sovrapposti che decuplicano l'immagine del prodotto, finiva per ricreare la gioiosità di un'estetica da supermarket, che riconduceva tutte le interpretazioni iconografiche a un semplice principio di identità tra l'oggetto e la sua raffigurazione. La scomposizione in infinite repliche di uno stesso prodotto, la rifrazione del suo messaggio grafico, vengono infatti da noi sempre ricondotte ad unum per un principio di economia della visione e questo significa ritornare all'immagine fondante, all'intero del nostro esclusivo barattolo Campbell.

ROY LICHTENSTEIN: RAGAZZA CHE AFFOGA

(1963. Olio e acrilico su tela). Si legge nel fumetto rappresentato da Lichtenstein: “*Non mi importa! Preferisco andare a fondo piuttosto che chiedere aiuto a Brad!*”. La carica emotiva e personale di questo messaggio (solo la ragazza sa chi è Brad e perché non gli voglia chiedere aiuto) contrasta fortemente con lo stile personalizzato e la tecnica fumettistica di questa tela. Roy Lichtenstein gioca proprio su questo contrasto, come un dato di ambiguità attorno al carattere artistico della sua opera. Nonostante l'apparente banalità, la pittura di Lichtenstein prevede una profonda conoscenza del mondo contemporaneo, della sua ossessione per le immagini a ogni livello di fruizione. Per intensificare la forza visiva dei suoi soggetti, egli utilizza solo colori primari, stesi in campiture piatte, ricorrendo a contorni netti e alla tecnica grafica della retinatura puntinata. Fa tutto questo con l'evidente scopo di imitare pittoricamente l'arte grafica dei fumetti, come in questo episodio tratto dalle *Comic Strips*, isolato e ingigantito, come il macroscopico ingrandimento fotografico di un fatto reale. Il messaggio risulta piuttosto chiaro: l'uomo della civiltà contemporanea non è più abituato a sperimentare personalmente, ma conosce solo attraverso l'immagine che gli viene proposta. L'inserimento della nuvoletta in alto a sinistra, i tratti neri fortemente marcati e l'esagerazione della puntinatura ora richiamano l'attenzione sui mezzi espressivi, quasi a voler affermare che è più importante la tecnica del messaggio. Più significativa la forma del contenuto. La critica, davanti all'apparente banalità di queste opere, ha quasi sempre mantenuto un approccio superficiale, facendo dimenticare o sottovalutare la portata culturale dei suoi presupposti concettuali. Alla domanda su cosa era la Pop Art, Lichtenstein rispondeva: “*Servirsi dell'arte commerciale, credo*”. Si comprende così il motivo del suo ricorso a fumetti molto noti e popolari, nei quali era possibile ritrovare gli stereotipi e tutte le tipologie più consacrate del carattere americano. Lo straniamento di queste figure produce su di noi un senso critico sull'esatto valore di questa mitologia americana.

- LE BIOGRAFIE DEGLI ARTISTI -

EDGAR DEGAS

(Parigi 1834-1917). Giovanissimo, si dedica alla copia di disegni e dipinti conservati al Louvre. Nel 1855 entra nello studio del pittore Lamothe, seguace di Jean-Auguste-Dominique Ingres, poi si iscrive all'École des Beaux-Arts di Parigi. Dopo un soggiorno in Italia (1859-1860) dove scopre la pittura dei grandi maestri del Rinascimento, rientra a Parigi ed esegue varie opere di soggetto storico e una serie di notevoli ritratti di amici e familiari, che risentono ancora dell'influenza di Ingres (*La famiglia Bellelli* 1858-1860 e *Testa di giovane donna* 1867, entrambi a Parigi al Musée d'Orsay). Questi anni sono per Degas estremamente importanti: entra in contatto con pittori antiaccademici, come Édouard Manet e scopre le stampe giapponesi e la fotografia, che lo indurranno

a sperimentare nuove soluzioni formali e compositive. Abbandonati i soggetti tradizionali, Degas si dedica alle scene di vita contemporanea: le corse dei cavalli (*All'ippodromo* 1869-1872, Parigi, Musée d'Orsay), il teatro lirico e la danza costituiscono alcuni dei temi più ricorrenti di tutta la produzione dell'artista. Predilige soprattutto le ballerine, ritratte negli spogliatoi o durante gli esercizi (*Lezione di danza* 1873-1876, Parigi, Musée d'Orsay) e i nudi femminili colti nell'atto di compiere gesti intimi e quotidiani (*Donna che si pettina di schiena*, 1885, San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage. *Donna che si spugna nella tinozza*, 1886, Parigi, Musée d'Orsay). Nel 1874 l'artista partecipa alla Prima Esposizione degli Impressionisti. Anche se non condivide pienamente l'orientamento del gruppo da un punto di vista strettamente pittorico, tuttavia è vicino a questo movimento nella scelta dei contenuti, nel catturare appunto, impressioni di vita, come nel celebre *L'assenzio* del 1875-1875 (Parigi, Museo d'Orsay). I suoi ultimi pastelli, raffiguranti donne alla toeletta, sono caratterizzate da colori accesi e antinaturalistici. La sua opera esercita un'influenza profonda sui contemporanei e in particolare su Henri de Toulouse-Lautrec.

PAUL CÉZANNE

(Aix-en-Provence 1839-1906). Figlio di un banchiere, studia al collegio Bourbon di Aix-en-Provence, dove stringe amicizia con lo scrittore Émile Zola. Interessato alla pittura sin dal periodo universitario, si reca nel 1861 a Parigi, dove frequenta l'Accademia Svizzera e studia al Louvre le opere di Diego Velázquez e di Caravaggio, i pittori veneti e gli olandesi. Tra il 1860 e il 1869 vive tra Aix e Parigi. Nella capitale francese conosce la pittura di Eugène Delacroix e di Gustave Courbet, vede il Salon des Refusés del 1864, partecipa alle riunioni del Café Guerbois, dove incontra il pittore Camille Pissarro che avrà grande influenza sulla sua ricerca artistica. I suoi quadri vengono sistematicamente rifiutati ai Salon ufficiali di Parigi. Nel 1866, amareggiato dal rifiuto della critica, esprime in una lettera all'Intendente delle Belle Arti un violento dissenso contro la cultura artistica ufficiale. Nel 1872-1873 si stabilisce a Auvers-sur-Oise, presso Pissarro, che lo induce ad abbandonare i temi letterari e drammatici del suo primo periodo per dedicarsi alla pittura all'aria aperta. Cézanne si avvicina al paesaggio, abbandonando i toni cupi delle prime opere (*La casa dell'impiccato*, 1873, Parigi, Musée d'Orsay). Su incitamento di Pissarro, l'artista partecipa nel 1874 alla prima esposizione dei pittori impressionisti. Nel 1878 si ritira a L'Estaque, villaggio situato all'estremità del Golfo di Marsiglia, dove vive sempre più isolato, continuando a inviare quadri, puntualmente rifiutati, ai Salon di Parigi. Nel 1886, in seguito alla pubblicazione del libro di Zola *L'Opera*, dove il pittore fallito Claude Lantier adombra la figura di Cézanne, rompe i rapporti con lo scrittore. L'opera di Cézanne influenza alcuni pittori post-impressionisti come Émile Bernard, Paul Sérusier, Maurice Denis e altri artisti del gruppo dei Nabis. L'interesse per la sua opera comincia a manifestarsi al Salon des Independants del 1889. Nel 1904 il Salon d'Automne gli riserva

un'intera sala e nel 1907 viene organizzata una grande retrospettiva postuma che ne sancisce la definitiva consacrazione.

CLAUDE MONET

(Parigi 1840-Giverny 1926). Inizia giovanissimo a disegnare caricature, ma intorno al 1858 avviene l'incontro fondamentale con Eugène Boudin, che lo indirizza verso la pittura dal vero en plein air, secondo la tradizione olandese. Nel 1859 va a Parigi, dove si aggiorna studiando le opere di Corot e Daubigny esposte al Salon. Frequenta inoltre l'Accademia Svizzera, dove incontra Pissarro e successivamente entri in contatto anche con Renoir, Sisley e Bazille. Insieme a quest'ultimo soggiorna nel 1863 nella foresta di Fontainebleau, dipingendo dal vero paesaggi vicini ai modelli della scuola di Barbizon e di Daubigny. Nel 1865 conosce Gustave Coubert, di cui subisce l'influenza (*Camille in abito verde*, 1866, Brema). Il suo interesse per i contemporanei e per le novità del momento è testimoniato dal dipinto omonimo della tela di Manet del 1863 *Le Déjeuner sur l'herbe* (1865, frammenti al Musée d'Orsay di Parigi) e da *Donne in giardino* (1866-1867, Musée d'Orsay, Parigi). I paesaggi dipinti in questi anni a Parigi e sulle rive della Senna (*La grenouillère*, 1869, New York, MoMA) rappresentano le prime realizzazioni impressioniste. Fu proprio un quadro di Monet del 1870, *Impression, soleil levant*, esposto dal fotografo Nadar nel 1874 a suggerire a un critico ostile la definizione dispregiativa di "impressionisti" poi assunta come denominazione ufficiale del gruppo. Nel 1870, Londra approfondisce la conoscenza di Constable e Turner. Sempre più interessato a rendere i diversi momenti di luce durante la giornata e le sue infinite variazioni atmosferiche, realizza una serie di quadri di uno stesso soggetto, dalla stazione di Saint-Lazare alla cattedrale di Rouen, per passare tra il 1900 e il 1926, alla celebre serie di tele dedicate alle ninfee del giardino della sua villa di Giverny, dove si era trasferito dal 1883.

HENRI JULIEN FÉLIX ROUSSEAU

(Laval, 1844-Parigi, 1910). Impiegato nell'ufficio comunale del dazio di Parigi a partire dal 1870, nel 1893 decide di lasciare l'impiego per dedicarsi completamente alla pittura. Nel mondo artistico rimarrà noto come "Rousseau il doganiere". Rivelato al pubblico da Guillaume Apollinaire, è amico di Picasso e dei maggiori pittori d'avanguardia che vedono nella sua arte una ingenua reazione all'Impressionismo da un lato e all'arte corta dall'altro. Nei ritratti, come quello di *Pierre Loti* (1891, Zurigo) e soprattutto nelle visioni fantastiche nelle rievocazioni di motivi esotici, la sua pittura raggiunge un altissimo valore poetico. Tra le sue opere più note vi sono: *La guerra* del 1894 e *Incantatrice di serpenti* del 1907 (entrambe a Parigi, Musée d'Orsay). *Zingara addormentata* del 1897 e *Il sogno* del 1910 presente al MoMA. *Il poeta e la sua Musa* del 1909, *La foresta vergine al tramonto* del 1910 (Basilea).

PAUL GAUGUIN

(Parigi, 1848-Isole Marchesi, 1903). Trascorrere la prima infanzia a Lima in Perù. Tornato in Francia, studia a Orléans e a Parigi e nel 1865 si arruola come cadetto in Marina. Rientrato a Parigi, inizia a dipingere e a scolpire da dilettante, ma viene presto in contatto con il gruppo degli impressionisti con cui espone tra il 1879 e il 1886. Nel 1885 è per la prima volta a Pont-Aven dove incontra Émile Bernard e Charles Laval, con il quale si reca in Martinica nel 1887. A partire dall'anno successivo è nuovamente a Pont-Aven e ad Arles, dove si consuma la drammatica rottura della sua amicizia con Vincent Van Gogh. In quegli anni Gauguin abbandona l'Impressionismo per elaborare un nuovo stile, antinaturalistico e simbolista, definito Sincretismo (*Visione dopo il sermone* del 1888, Edimburgo, National Gallery). Nel periodo trascorso in Bretagna, prima a Pont-Aven e dal 1890 a Le Pouldu, l'artista ritrae la gente del luogo (*Madame Ginoux* del 1888, Mosca, Museo Puskin. *La belle Angèle* del 1889, Parigi, Musée d'Orsay) e realizza una serie di dipinti caratterizzati da uno spiccato misticismo (*Cristo giallo* del 1889, New York, Buffalo Art Gallery). Sempre in quegli anni Gauguin sperimenta altre tecniche espressive, come la scultura in legno, con cui ricrea forme proprie dell'arte primitiva (*Siate misteriosi*, Parigi, Musée d'Orsay). Al seguito di Gauguin, in Bretagna si forma la cosiddetta Scuola di Pont-Aven, a cui appartengono, tra gli altri, Bernard, Seguin e Sérusier. Dopo un breve soggiorno parigino, l'artista si imbarca nel 1891 per Tahiti, alla ricerca di una civiltà pura e incorrotta. Qui ritrae i Maori nelle loro attività quotidiane (*Donne sulla spiaggia* del 1891, Parigi, Musée d'Orsay. *Ta matete*, Basilea. *La Orana Maria*, New York, Metropolitan Museum of Art) e fissa in alcuni diari le sue impressioni (l'antico culto maori Noa Noa). Rientrato a Parigi nel 1893, continua a trarre ispirazione dall'esperienza tahitiana (*Mahana no atua*, Chicago, The Art Institute) e realizza una serie di incisioni su legno che ricordano gli idoli maori. Ritornato a Tahiti nel 1895, sempre più solo, indebitato e depresso, esegue vaste composizioni allegoriche sul destino umano, come *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?* (1897, Boston, Museum of Fine Arts) ma fra i suoi soggetti preferiti, continuano a esserci le donne tahitiane (*Rupe rupe*, 1899, Mosca, Museo Puskin. *Due tahitiane* 1899 e *Seni dai fiori rossi*, entrambi al Metropolitan Museum of Art).

LOUIS COMFORT TIFFANY

(New York, 1848-1933). Louis Comfort Tiffany è figlio di Charles Lewis Tiffany, fondatore della famosa società di gioielleria Tiffany & Co. Studia pittura presso lo studio di George Inness e Samuel Coleman a New York e di Leon Bailly a Parigi. Diviene membro della Society of American Artist nel 1877 e nel 1880 della National Academy of Design, della American Water Color Society della Société Des Beaux Arts di Parigi. All'età di 24 anni inizia a interessarsi alla fabbricazione di oggetti in vetro e nel 1885 fonda a Brooklyn una vetreria, la T. Glass Co., dove elabora un processo

per la produzione di vetro opalescente. Nel 1893 introduce una nuova tecnica, il Favril Glass, per realizzare vasi soffiati a mano. Si dedica all'arte applicata e alla decorazione di interni, creando disegni per mobili, tessuti, ceramiche, vetrate e mosaici seguendo il movimento Arts and Crafts fondato da William Morris in Inghilterra. La sua opera a mosaico più famosa si trova nella Cappella Tiffany, nella cripta della cattedrale di Saint John the Divine a New York. Nel 1918 fonda la Louis Comfort Tiffany Foundation for Art Students a Oyster Bay, presso New York, alla quale lega la sua collezione d'arte.

VINCENT VAN GOGH

(Zundert, Olanda 1853-Auvers-sur-Oise, Francia 1890). La vita di Vincent Van Gogh ci è nota grazie alla fitta corrispondenza con il fratello Theo. Figlio di un pastore protestante, terminati gli studi si impiega dal 1869 presso la galleria d'arte Goupil, nelle varie sedi (L'Aia, Londra e Parigi). Licenziato e tornato in Olanda, in mancanza di lavoro si iscrive alla scuola di Evangelizzazione Pratica di Bruxelles e viene nominato predicatore. Nel 1878 parte per le miniere di Borinage, dove vive tra miseria e tormenti. Dopo un periodo di sbandamenti e solitudine, quasi trent'anni, decide di dedicarsi alla pittura, realizzando disegni e acquerelli. Alla fine del 1883 si trasferisce dai genitori a Nuenen, un periodo decisivo per la sua formazione artistica. Realizza infatti, molti disegni e dipinti che ritraggono i luoghi e gli abitanti, soprattutto i contadini e i tessitori poveri (*Busto di contadino* del 1884-1885, Parigi, Musée d'Orsay. *I mangiatori di patate* del 1885, Amsterdam, Van Gogh Museum). Dal 1886 al 1888 vive a Parigi, dove scopre la pittura e i pittori impressionisti, in particolare Gauguin e approfondisce l'interesse per l'arte e le stampe giapponesi. Dopo Parigi, si trasferisce ad Arles. Entusiasta della luce dei colori accesi della Provenza, realizza alcune delle sue opere più significative, tra cui la *Camera dell'artista ad Arles* (1889, Parigi, Musée d'Orsay) e la serie dei *Girasoli* (1888-1889). Alla fine del 1888, dopo un furibondo litigio, con Gauguin che lo aveva raggiunto ad Arles, si taglia un orecchio (*Autoritratto con l'orecchio bendato*, 1889, Londra, Courtauld Gallery). In preda a forti crisi depressive, viene ripetutamente ricoverato nell'ospedale di Arles e poi internato nell'ospedale psichiatrico di Saint Paul, a Saint Remy du Provence. Qui, nei momenti di lucidità, dipinge intensamente, realizzando opere cariche di potenza visionaria, espressa attraverso un segno sempre più vorticoso e una maggiore accensione cromatica (*Notte stellata sul Rodano* del 1888, Parigi, Musée d'Orsay). Nella primavera del 1890 lascia il manicomio per trasferirsi ad Auvers-sur-Oise, vicino a Parigi, dove viene accudito e curato dal dottore Gachet e dal fratello. In questi ultimi mesi di vita dipinge ancora moltissimo, soprattutto paesaggi e ritratti (*Il dottor Paul Gachet*, 1890 e *La chiesa di Auvers-sur Oise*, 1890, entrambi a Parigi al Musée d'Orsay. *Veduta della Piana di Auvers*, 1890, Monaco, Pinacoteca. *Campo di grano con corvi*, 1890 Amsterdam, Van Gogh Museum). Muore suicida, dopo due giorni di agonia, senza aver venduto quasi nessuna opera.

GUSTAV KLIMT

(Vienna 1862-1918). Figlio di un orafo e incisore e di una cantante lirica, Gustav Klimt studia la Scuola di Arte e Mestieri di Vienna. Nel 1897 fonda la Secessione di Vienna: capofila del gruppo, partecipa inoltre alla progettazione del Palazzo della Secessione, realizzato dall'architetto Joseph Maria Olbrich e alla redazione della rivista *Ver Sacrum*. A un gusto art nouveau per la decorazione, con richiami anche ai preraffaeliti e alla pittura di Gustave Moreau, Klimt unisce l'interesse per una rappresentazione fortemente simbolica. Negli affreschi decorativi dell'Aula Magna dell'Università di Vienna, realizzati nel 1900-1902, l'artista utilizza tecniche e materiali delle arti applicate (l'oro, l'argento, il mosaico) in un complesso allegorico dedicato ai vari rami del sapere. Con il fregio di Palazzo Stoclet a Bruxelles (1909-1911) il processo di simbolizzazione attraverso l'elemento decorativo è pienamente realizzato. I soggetti (*L'Albero della vita*, *L'Attesa*, *L'Abbraccio*) presentano personaggi dai volti trattati con intenso realismo, incastonati in un intrico di materie preziose e rilucenti (*Il Bacio*, 1907-1908. *Giuditta II*, 1909). Giunto all'apice del decorativismo, Klimt incontra un periodo di crisi artistica e psicologica, che produce un rinnovamento del suo linguaggio, d'ora in poi aperto principalmente alle possibilità espressive del colore (*Le tre età* del 1905). Il dinamismo e i contrasti cromatici dei suoi nuovi dipinti (*La Vergine* del 1913. *La Sposa* del 1917-1918) denunciano una chiara anticipazione delle correnti espressioniste e il rapporto con i due maggiori esponenti austriaci del movimento Egon Schiele e Oskar Kokoschka. Contemporaneamente, Klimt si dedica alla pittura di paesaggio, avviata fin dal 1900 in quadri che escludono la presenza umana e che nell'inquadratura ravvicinata di infinite e minute particelle di colore, sono come sospesi in un attimo di quiete fuori dal tempo (*Rose sotto gli alberi* del 1900 circa).

VASILIJ KANDISNKIJ

(Mosca 1866-Neuilly-sur-Seine 1944). Nel 1892, Kandinskij si laurea in Legge a Mosca e nello stesso anno sposa la cugina Anya Chemiakin. Quattro anni dopo rifiuta un posto di docente all'Università di Dorpat in Estonia e decide di studiare arte presso l'Akademie der Bildenden Künste di Monaco, dove diventa allievo di Franz von Stuck e conosce Paul Klee. Nel 1901 crea la scuola e la galleria d'arte Phalanx, che si prefigge di abolire la distanza tra arte e colta e popolare e di rompere con la pittura realista. Incontra Gabriele Münter, che diventerà la sua compagna. Nel 1904 Phalanx chiude e l'artista inizia a viaggiare in Europa e in Oriente. In questi anni dipinge soprattutto quadri ispirati a un mondo fiabesco e al folklore russo, con un cromatismo vivace e un disegno bidimensionale. Nel 1908 Kandinskij torna a Monaco. L'anno successivo sceglie una seconda residenza a Murnau, lavorando alternativamente in città e in campagna. Dal 1909 inizia a dipingere la sede delle *Improvvisazioni*, composizioni non più basate su una figurazione esteriore oggettiva, bensì su emozioni musicali. La sua analisi sui rapporti determinati dalla semplice organizzazione plastica

delle forme e dei colori si concretizza sul piano teorico in uno scritto che sarebbe diventato fondamentale per la storia dell'arte del Novecento, *Lo Spirituale nell'Arte* del 1912. Nello stesso anno, con Franz Marc e August Macke dà vita al movimento Der Blaue Reiter che organizza due esposizioni che fanno scalpore e che pubblica nel 1912, *L'Almanacco*. Nel 1913 partecipa all'*Harmony Show*, mostra di artisti europei a New York. A causa della guerra, è costretto a lasciare Monaco. Tornato a Mosca, dopo la Rivoluzione Russa, fonda l'Accademia delle Scienze Artistiche, ma alla fine del 1921 decide di tornare in Germania. Nominato nel 1922 professore al Bauhaus di Weimar, ritrova Paul Klee e insegna Teoria delle forme. I quadri del periodo del Bauhaus, che dura fino alla chiusura della scuola nel 1933 dopo gli spostamenti prima a Dessau e poi a Berlino, accentuano la tendenza a geometrizzare le composizioni basate su figure primarie (cerchio, triangolo, quadrato) e colori, in una moltitudine di combinazioni che stabiliscono tensioni lineari e dinamismo cromatico. Nel 1926 pubblica un nuovo libro, *Punto, Linea e Superficie*. La notorietà di Kandinskij continua a crescere: esposizioni, incontri e viaggi si moltiplicano e per il suo sessantesimo compleanno una mostra circola in Europa. Ancora per tutti gli anni Trenta e Quaranta è considerato un grande modello per l'Astrattismo. Nel 1930 partecipa all'importante mostra internazionale di arte astratta organizzata dal gruppo Cercle et Carré. Nel 1934 si trasferisce a Parigi. Le opere della sua maturità perdono il rigore geometrico e si aprono a un'impostazione compositiva più fluida e libera, che trasmette serenità e rimanda al mondo organico della biologia.

HENRI MATISSE

(Le Cateau-Cambrésis 1869-Cimiez, Nizza 1954). Inizia a dipingere sotto la guida del pittore simbolista Gustave Moreau (1826-1886). Dopo un breve passaggio attraverso il Pointillisme affida sempre di più le composizioni alla forza espressiva del colore, soprattutto in virtù dell'influenza di Van Gogh e di Gauguin. Contribuiscono alla sua formazione la conoscenza dell'arte africana orientale, della ceramica persiana e delle stoffe arabe. Espone nel 1905 al Salon d'Automne con i Fauves, di cui è considerato il maggior protagonista. Al Cubismo, che analizza razionalmente l'oggetto, Matisse oppone l'intuizione sintetica del tutto, la massima complessità espressa con la massima semplicità. L'importanza rivoluzionaria della sua pittura sta proprio nella sua radicale semplicità. Matisse sommette dalla tela ogni dettaglio, ma le scene conservano gli elementi essenziali della forma plastica e della profondità spaziale. La sua è una visione vitalistica in cui ogni elemento, ogni colore viene accordato secondo fattori emozionali e armonici: ogni cosa partecipa alla gioia di vivere che è compito dell'arte rivelare. La sua opera, insieme alla funzione creativa del colore, approfondisce, soprattutto dopo il periodo fauve, le potenzialità della linea e delle arabesque. Nell'ultimo periodo il continuo processo di sintesi lo porta vicino all'Astrattismo, soprattutto dopo il 1950 nelle gouaches découpées. La produzione matissiana comprende anche sculture in bronzo,

grandi decorazioni (esemplare la Cappella del Rosario di Vence del 1951 della quale si devono a lui le vetrate, le sculture e lo stesso progetto architettonico), incisioni, ceramiche, collage. Insieme in opposizione a Picasso, Matisse rappresenta un punto di riferimento costante per tutta l'arte del XX secolo.

PIET MONDRIAN

(Amersfoort 1872-New York 1944). Frequenta l'Accademia d'Arte ad Amsterdam tra il 1892 e il 1895. L'inizio dell'attività vede l'artista olandese impegnato come pittore di paesaggi e come copista di opere d'arte antica, che il maestro realizza per vivere. Dopo il trasferimento a Domburg nel 1908, si avvicina al Simbolismo attraverso il quale avvia un processo di semplificazione che lo porta a usare colori puri, privi di sfumature e stesi in modo uniforme analogamente ai maestri fauves. Il periodo trascorso a Parigi tra il 1911 e il 1914 avvicina Mondrian al Cubismo di Picasso e Braque, che spinge l'artista a intraprendere una scomposizione del reale dei volumi in forme semplificate e geometrizzanti. Esemplifica il progressivo passaggio dal naturalismo all'astrazione e la serie degli *Alberi*, realizzati tra il 1909 e il 1913. Dal 1914 al 1919 risiede in Olanda, dove nel 1917 fonda con van Doesburg la rivista *De Stijl* e promuove il Neoplasticismo, movimento artistico i cui principi teorici sono riassunti dagli stessi autori nei due manifesti del 1918 e del 1920. Sono gli anni in cui Mondrian approda alle composizioni rigorose astratte che lo hanno reso famoso in tutto il mondo, basate sull'uso dei soli colori fondamentali e di linee perpendicolari che creano rettangoli e quadrati (*Quadro I. Composizioni*). Tornato a Parigi nel 1909, l'artista abbandona la rivista *De Stijl* pochi anni più tardi e aderisce prima, nel 1930, al gruppo astrattista Cercle et Carré e poi nel 1932 al movimento Abstraction-Creation. Nel 1940 Mondrian si trasferisce negli Stati Uniti dove la sua pittura ha un'ultima ventata di rinnovamento sotto le sollecitazioni dei ritmi del jazz e della modernità delle città americane (*Broadway Boogie-Woogie*, 1943). Ancora per tutti gli anni Quaranta, Mondrian rappresenterà un modello per l'Astrattismo internazionale.

CONSTANTIN BRÂNCUȘI

(Pestisani Gori 1876- Parigi 1957). Dopo aver studiato tra il 1898 e il 1902 all'Accademia di Belle Arti di Bucarest, lavora a Vienna e poi a Monaco e nel 1905 si trasferisce a Parigi. Frequenta lo studio di Antonin Mercié e Auguste Rodin e nel 1906 partecipa a un'esposizione al Musée du Luxembourg. Nel 1908 abbandona il simbolismo per nuove ricerche formali, che si muovono in direzione antinaturalistica e antiromantica. L'opera *Il Bacio* (Museo di Cracovia) sancisce questo nuovo indirizzo, attraverso una stilizzazione delle forme in volumi chiusi, puri, impersonali, primordiali, ottenuti attraverso la sistematica eliminazione degli attributi accessori. Stringe in seguito amicizia con Amedeo Modigliani, Erik Satie, Marcel Duchamp, mentre il suo interesse per il Primitivismo

si fa evidente, dal 1914 al 1918, in una serie di sculture in legno. Contemporaneamente diviene preponderante nella sua produzione il gusto per l'astrazione, che si traduce nella ricerca della forma-tipo, della forma generatrice. Si avvicina così alla scultura egizia, cicladica, messicana, i cui diversi influssi fonde in un'unità stilistica esemplare. Dopo la guerra compie diversi viaggi: prima a New York, poi in Romania, dove esegue sculture per il giardino pubblico di Târgu Jiu e si spinge fino in India, dove su richiesta del Maragià di Indore, progetta un tempio.

KAZIMIR MALEVIČ

(Kiev 1878-San Pietroburgo 1935). Inizia la sua attività artistica a Mosca, influenzato dalla corrente francese dei Fauves. Dal 1911 è a Parigi, dove si avvicina allo stile geometrico di Léger. È in contatto con i poeti formalisti e futuristi russi e successivamente con la pittura cubista e il Futurismo italiano. Partecipa alle esposizioni organizzate da Larionov e dal gruppo del Raggismo. Dipinge scene di lavoro nei campi stilizzando la forma e scomponendo i piani a zone di colore in uno stile vicino a quello di Léger (*L'Arrotino* del 1912). Nel 1915 approda all'Astrattismo puro, nel tentativo estremo di portare la pittura agli antipodi della raffigurazione oggettiva della realtà. A San Pietroburgo lancia il Suprematismo durante l'ultima mostra futurista *0.10*, dove espone *Prato nero su sfondo bianco* (con oltre 35 composizioni). Scrive insieme a Majakovskij i capisaldi del movimento nel *Manifesto del Suprematismo*, in cui si dichiara la necessità di ricercare la "supremazia della sensibilità pura nelle arti figurative". Dopo il 1920, nel periodo in cui gli artisti sovietici tentano di dare contributi specifici alla costruzione di un nuovo mondo, smette di dipingere e si iscrive al IEFT (Federazione degli Artisti di Sinistra). Si dedica quindi alla progettazione di strutture suprematiste di abitazioni ideali, svolgendo un'intensa attività didattica presso le accademie di Mosca e di San Pietroburgo. L'influenza della sua opera all'avanguardia artistica degli anni Venti si può rintracciare nel gruppo olandese De Stijl e in quello tedesco del Bauhaus. La politica culturale staliniana lo induce negli ultimi anni a tornare a uno stile più classico.

PAUL KLEE

(Berna 1879-Locarno 1940). Nato in una famiglia di musicisti, si interessa molto presto al disegno e alla pittura. Dopo gli studi a Monaco da Franz von Stuck e un viaggio in Italia, torna a Berna. Si trasferisce a Monaco nel 1911 aderisce al gruppo Der Blaue Reiter, ma si muove in maniera autonoma. Nel 1912 a Parigi avviene l'incontro decisivo con Robert Delaunay. Un viaggio in Tunisia nel 1914 si rivela importantissimo per le suggestioni coloristiche colte in quei luoghi. "Il colore e io siamo un tutt'uno. Sono un pittore" scrive nel suo diario. È interessato alle attività grafiche dei bambini che gli sembrano atti di un pensiero che procede per immagini anziché per concetti. L'arte infatti è per lui comunicazione non mediata dal riferimento alla natura. Le forme dei suoi quadri

emergono da una profondità primordiale che lui stesso definisce “*sogno, idea, fantasia*”. Nel 1921 è invitato da Gropius a unirsi al Bauhaus di Weimar, dove tiene un corso di disegno sul vetro e uno teorico sulla forma. Nel 1924 inaugura una personale a New York. I dipinti degli anni Venti raggiungono una semplificazione del disegno che accentua la loro forza espressiva. Anche in seguito continua a dipingere quadri allusivi e inquietanti, in cui elementi reali trasfigurati si legano ad astrazioni totali (*Ville fiorentine* del 1926. *Maschera con bandierina* del 1925. *Canto in novilunio* del 1939). Colpito da una grave malattia, rallenta il ritmo della sua produzione che acquista un carattere più drammatico, con visioni di forme distorte e figure dal ghigno demoniaco. Unica per la varietà inesauribile dei temi affrontati e dei mezzi usati, la sua opera segnerà profondamente la generazione degli anni Cinquanta, sia in Europa sia in America.

PABLO PICASSO

(Malaga 1881-Mougins 1973). Frequenta l'Accademia di Belle Arti a Barcellona a partire dal 1894. Dopo avere girovagato tra Barcellona, Horta de Ebro e Parigi, il pittore si stabilisce definitivamente nella città francese nel 1904. Qui Picasso conduce un'intensa vita sociale che lo porta a stringere amicizia con i poeti Max Jacob e Apollinaire e con Matisse. Si usa indicare col nome di *Periodo blu* la fase stilistica degli anni 1901-1904, caratterizzata da opere raffiguranti soprattutto poveri, saltimbanchi e i suoi affetti familiari, nelle quali prevale questa intonazione cromatica (*Donna in blu* del 1904). A questo momento succede il *Periodo rosa* (1905-1906) caratterizzato da una particolare sensibilità coloristica (*La famiglia di acrobati*, 1905). L'attenzione del pittore è comunque attratta soprattutto dal problema della rappresentazione della realtà e della volumetria, già evidente nel *Ritratto di Gertrude Stein* del 1906. L'avvicinamento alla semplificazione delle forme dell'arte africana e lo studio dell'opera di Cézanne lo porta all'elaborazione nel 1907, del dipinto intitolato *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)*. L'incontro con George Braque induce Picasso ad approfondire le potenzialità di questo nuovo linguaggio, dando vita al movimento del Cubismo analitico, che vede il maestro spagnolo impegnato in ritratti, paesaggi e nature morte (1908-1910). Sono di questi anni il *Ritratto di Vollard* e la *Fabbrica di Horta de Ebro*, opere caratterizzate dall'analisi e dalla scomposizione delle componenti plastiche che definiscono l'oggetto. Il successivo passaggio al Cubismo sintetico segna la completa autonomia del fatto artistico, non più espressione dell'apparenza delle cose. Il pittore è pertanto libero nell'elaborazione delle immagini, realizzate anche utilizzando nuove tecniche e materiali diversi quali: sabbia, giornali, corde (*Bicchieri e bottiglia di Suze* del 1912. *Natura morta con sedia di paglia* del 1912. *La chitarra* del 1913). Nel 1917 il poeta Jean Cocteau lo convince a partire per l'Italia per raggiungere Diaghilev, impresario e produttore dei balletti russi, impegnato con la compagnia in alcuni spettacoli a Roma. Un viaggio che si rivelerà denso di conseguenze. Nasce la collaborazione per *Parade* uno spettacolo con testi di Cocteau, coreografie di Diaghilev,

musica di Satie e costumi e scenografia di Picasso, che aprì la strada a molte altre collaborazioni con i balletti russi (*Pulcinella* del 1920. *Cuadro Flamenco* del 1921. *Mercure* del 1927). Il viaggio in Italia, soprattutto la visita a Pompei e alle Stanze di Raffaello, stimola un ritorno all'arte figurativa e un avvicinamento alla pittura di Ingres, poi dimostrato nelle opere neoclassiche eseguite negli anni Venti, che hanno come tema privilegiato il nudo femminile e la maternità. Contemporaneamente Picasso, fedele alla sua natura, non coltiva solo una tendenza particolare, dipinge anche nature morte e arlecchini e crea le due famose versioni dei *Tre suonatori* (1921) con forme, piatte, semplici e rettilinee, che diventano simili a ideogrammi, simboli di realtà, facilmente leggibili. Inoltre non vi è mai una drastica separazione tra le attività del pittore e scultore. Dal *Bicchieri di assenza* ai numerosi assemblages bidimensionali (*Il Mandolino*, 1910) degli anni del Cubismo, la famosa *Testa di Toro* (1943) ottenuta con un sellino e un manubrio di bicicletta, le sue ricerche sono sempre condotte su più fronti. Esempio supremo del linguaggio maturo di Picasso è la colossale *Guernica* (Madrid, Museo Reina Sofia) del 1937, lavoro del quale si conservano i numerosi e interessanti studi. Il dipinto illustra il bombardamento della cittadina spagnola durante la guerra civile, periodo nel quale Picasso era direttore del Museo del Prado. Altro capolavoro degli anni Cinquanta è *Las Meninas* (1957) ispirato dal famoso dipinto di Velázquez, che intrigò Picasso per lo strano rapporto tra il pittore, il modello e lo spettatore. Oltre all'impegno politico e sociale per la pace nel mondo, Picasso si dedica negli anni della maturità alla realizzazione di un laboratorio di ceramica a Vallauris. Considerato il più grande artista del nostro secolo, Picasso ha costituito l'esempio supremo per molti artisti europei e americani contemporanei.

UMBERTO BOCCIONI

(Reggio Calabria 1882-Verona 1916). Vive nel Sud Italia fino a quando nel 1889, si trasferisce a Roma dove frequenta la Scuola Libera del Nudo e insieme a Severini, allo studio di Balla. Con quest'ultimo approfondisce le sue ricerche sulla pittura impressionista e sulla tecnica divisionista. Nel 1906 è a Parigi, dove ha modo di studiare Cézanne. Verso la fine del 1907 si stabilisce a Milano e inizia a dipingere cercando di rendere la vibrazione dinamica della luce e del colore. Nel 1910 conosce Marinetti e firma il *Manifesto dei pittori futuristi* e il *Manifesto tecnico* insieme a Balla, Russolo, Severini e Carra. La sua ricerca si concentra sull'uso delle forme e dei colori in funzione di una più diretta espressione di sensazioni ed emozioni. Lo spazio è dilatato in modo tale che la compenetrazione dei piani e la costruzione del soggetto, fondata su linee di forza, sottolineano la tensione dinamica in rapporto all'ambiente circostante (*La città che sale*, 1910-1911). A Boccioni interessa rendere la simultaneità, la sintesi tra ricordo, percezione, emozione e intuizione, che avviene nell'istante di un'azione (*Stati d'animo* del 1911). Nel 1911 visita con Apollinaire lo studio di Picasso, ma la sua sintesi è l'opposto dell'analisi cubista che esclude ogni emotività. Fino al 1914 è

l'animatore di tutte le mostre di pittura del gruppo. Sono anche anni di grande elaborazione tecnica (*Manifesto tecnico della scultura cubista* del 1912. Il volume *Pittura e scultura futurista* del 1914) in cui struttura meglio i temi fondamentali della visione futurista: la rappresentazione del movimento, la ricerca della simultaneità, il dinamismo nella scultura, la ricerca dei moti della materia. Nel 1915 parte volontario (con Marinetti e altri futuristi) per la guerra, dove perde la vita nel 1916, in seguito a un banale incidente a cavallo. Nella sua opera di quest'ultimo periodo (*Dinamismo di un footballer* del 1913. Ritratto del Maestro Busoni del 1916) Boccioni ritorna a un'analisi informale basata sull'insegnamento di Cézanne.

AMEDEO MODIGLIANI

(Livorno 1884-Parigi 1910). Amedeo Clemente Modigliani nasce il 12 luglio a Livorno, quartogenito di Flaminio, commerciante di stoffe di origine romana ed Eugenia Garsin. Entrambi appartengono alla tradizione israelita. Al momento della nascita di Amedeo, la famiglia si trova in difficili condizioni economiche. Nell'estate del 1895, Modigliani comincia a soffrire di pleurite, malattia che inciderà per sempre sulla sua salute. Dopo qualche anno si ammala di tifo con complicazioni polmonari e interrompe gli studi. Comincia a frequentare la scuola di pittura di Guglielmo Micheli, allievo del noto pittore macchiaiolo Giovanni Fattori. Quest'ultimo è maestro di Modigliani all'Accademia di Belle Arti a Firenze, dove il giovane artista segue la Scuola Libera di Nudo. Insofferente degli insegnamenti tradizionali, ancora basati sull'uso della macchia, Modigliani si interessa prima alla pittura dei maestri viennesi della Secessione e poi si trasferisce a Parigi nel 1906. Nella città francese, il pittore affitta uno studio a Montmartre in rue Caulaincourt, nei pressi del Bateau-Lavoir, luogo di ritrovo di artisti e intellettuali, tra cui Pablo Picasso, André Salmon e Max Jacob. Stringe amicizia con Maurice Utrillo e frequenti corsi di nudo all'Académie Colarossi. Conosce il medico e collezionista Paul Alexandre, che diventa il suo primo estimatore e lo persuade a iscriversi al Salon des Indépendants, al quale partecipa con sei opere tra cui *L'Ebreo* (1908). Ha occasione di confrontarsi con i maestri Fauves e con il Cubismo di Picasso, ma è soprattutto la pittura di Cézanne a impressionarlo: rivela questa influenza *Suonatore di violoncello* (1909). Diventato membro della Société des Artists Indépendants dal 1908, Modigliani comincia a esporre le proprie opere, fra le quali alcune sculture: nel 1912 infatti, ne espone 8 al 10° Salon d'Automne. A questo genere artistico il maestro si è avvicinato in seguito alla conoscenza di Constantin Brâncuși, che attira la sua attenzione verso l'arte africana e vi si dedica fino al 1913, quando le cattive condizioni di salute gli impediscono di continuare l'attività. I dipinti eseguiti a partire dal 1913-1914 rivelano la maturità artistica raggiunta da Modigliani, artefice di uno stile personale libero da ogni influenza. Il pittore persegue una bellezza pura e una perfezione delle forme che si uniscono a un vivo senso del colore, dovuto alla formazione toscana. Esegue soprattutto ritratti, tra i quali quello

di *Moïse Kisling* del 1915 (Milano, Pinacoteca di Brera), quello di *Paul Guillaume* del 1916 (Milano, Museo del Novecento) quello dell'amico e collega *Chaim Soutine* (Washington, National Gallery). I grandi e sensuali nudi femminili scandalizzano il pubblico, che comincia ad apprezzare l'opera del maestro solo negli ultimi tempi della sua esistenza. La vita dissoluta e la cattiva salute conducono alla morte Modigliani nel 1920. Il giorno dopo il suo decesso, la giovane compagna Jeanne Hébuterne modella di tante sue opere, si suicida.

MARCEL DUCHAMP

(Blainville 1887-Neuilly 1968). Si forma nell'ambiente parigino, frequenta l'Académie Julian di Parigi, lavorando come bibliotecario e come disegnatore per il *Courrier Français*. Influenzato inizialmente dalla lezione impressionista e cubista, tanto da apparire tra i fondatori della corrente della Section d'Or, dipinge allora il famoso *Nudo che scende le scale*, che denota un allontanamento dalla regola cubista e che suscita grande scalpore quando viene esposto nel 1913 all'*Harmony Show* di New York. Del 1913 è il suo primo ready made, *Ruota di bicicletta*, ma è nel 1915 che espone a New York i ready made con i quali trasforma in opere d'arte oggetti di uso quotidiano, che toglie dal loro contesto e dota di un nuovo titolo (*Fontana. Portabottiglie*). Compie così un'aperta polemica nei confronti della produzione artistica e del comune senso estetico. Con queste opere diventa, accanto a Picabia, uno dei protagonisti del Dada newyorkese, legato alle contemporanee manifestazioni dadaiste del Cabaret Voltaire a Zurigo. Dal 1915 al 1923 lavora al grande dipinto su lastra di vetro *La mariée mise à nu par ses célibataires même*, che segna per l'artista l'abbandono della pittura. In esso l'uomo viene assimilato alla macchina, mentre numerosi sono i riferimenti alla tradizione alchemica ed ermetica. Dirige nel 1917 le riviste *The blind man* e *Rongwrong*, per poi estendere i suoi interessi e ricerche ed esperimenti ottici, realizzando cortometraggi surrealisti (*Anemic Cinema* del 1925) e fotografie sperimentali. Dopo un periodo di inattività, durante il quale si dedica soprattutto al gioco degli scacchi, realizza oggetti ironici assurdi, quale la serie delle *Boîtes-en-valise*, valigie appunto, in cui sintetizza alcune delle sue opere fino al punto di renderle portatili. Si avvicina infine al Surrealismo, legandosi con Ernst e Breton e organizzando le mostre surrealiste di New York (1941) e Parigi (1947).

GIORGIO DE CHIRICO

(Volos 1888-Roma 1978). Nato in Grecia da genitori italiani, alla morte del padre (1905) parte per l'Italia con la madre e il fratello Andrea (Alberto Savigno) visitando Venezia, Milano e Firenze. A Monaco (1906-1908) frequenta l'Accademia di Belle Arti, conosce la filosofia di Nietzsche, Schopenhauer e Weininger e viene attratto dalla pittura visionaria, imbevuta di classicismo di artisti tardo romantici come Max Klinger e soprattutto Arnold Böcklin. Nel 1910 si trasferisce a

Firenze e dipinge i primi quadri, già proto-metafisici (*L'enigma dell'oracolo. Enigma di un pomeriggio d'autunno*). Nel 1911 raggiunge il fratello a Parigi, dove entra in contatto con i maggiori esponenti del Cubismo e in particolare con Apollinaire, rimanendo però estraneo alle ricerche delle avanguardie, rispetto alle quali manterrà sempre un atteggiamento ostile e polemico. A Parigi dipinge opere come *L'incertezza del poeta* e *La torre rossa* (1913) che già riflettono puntualmente quelli che saranno i principi dell'arte metafisica. A questo primo soggiorno parigino risalgono infatti anche i primi manichini, emblemi enigmatici dell'uomo-automa contemporaneo, che diventeranno presenze caratteristiche delle visioni metafisiche. Allo scoppio della guerra, De Chirico e Savigno tornano in Italia per arruolarsi e vengono inviati a Ferrara (1916) dove conoscono Filippo de Pisis e in seguito Carlo Carrà. Con Savigno, de Pisis e Carrà, i quali nel 1918 si aggiungerà Giorgio Morandi, de Chirico avvia l'elaborazione teorica della pittura metafisica (il manifesto *Noi metafisici* del 1919). A questi anni risalgono le opere più tipicamente metafisiche (*Il grande metafisico* del 1917. *Le muse inquietanti* del 1918). Successivamente, la poetica dechirichiana vivrà in direzione progressivamente più classicistica. Tra il 1920 e il 1921 vive tra Roma, Milano e Firenze. Intraprende nel frattempo, la pratica della copia da dipinti rinascimentali, pratica che sostanzia ulteriormente il suo pensiero circa la necessità di fondarsi sui grandi classici dell'arte, introducendolo alla stesura di uno dei suoi più importanti testi teorici, *Il ritorno al mestiere* (1919). Nel 1921 con il gruppo di Valori plastici (alla cui rivista collabora dal 1918) partecipa alla mostra itinerante organizzata da Mario Broglio allo scopo di fare conoscere la nuova pittura italiana in Germania. Intanto stringe rapporti con i surrealisti francesi: nel 1920 a Parigi, partecipa alla prima mostra del Surrealismo, ma già l'anno successivo il sodalizio si è rotto e tra il pictor classicus (come ama definirsi dal 1919) ai vivaci sostenitori di una libertà espressiva assoluta, all'insegna dell'infrazione delle tradizioni figurative, è guerra aperta. Il forte richiamo alla tradizione continuerà fino agli ultimi anni a permeare variamente la pittura dechirichiana, prima in accezione specialmente archeologica (*Gladiatori in riva al mare* del 1929), poi dagli anni Quaranta in termini barocchi (*Autoritratto in costume del Seicento* del 1953). Gli ultimi vent'anni della sua produzione artistica sono caratterizzati dalla rivisitazione dei temi affrontati nei periodi precedenti.

GERRIT THOMAS RIETVELD

(Utrecht 1888-1964). Importante interprete del Neoplasticismo architettonico, nel 1919 aderisce al movimento di van Doesburg, ma già nel 1917 (anno in cui fu fondato De Stijl) realizza la famosa *Sedia rossoblù*, una vera e propria applicazione delle teorie neoplastiche. L'oggetto è scomposto nelle sue parti principali, i listelli di legno che costituiscono la struttura portante della sedia sono elementi geometrici semplicemente incastrati. Rietveld rinnega le forme morbide e curvilinee dell'arredamento Art Nouveau. Il mobile deve contrastare il peso del corpo. L'oggetto dichiara la

sua destinazione funzionale e allo stesso tempo si pone come prototipo del nuovo linguaggio neoplastico. Lo schienale e la seduta sono costituiti da semplici piani inclinati di legno, colorati rispettivamente di rosso e di blu: colori di Mondrian. Le ricerche di Rietveld proseguiranno in studi sul mobile e sugli oggetti d'uso realizzati dagli allievi del Bauhaus. Nella Casa Schröder (1924) applica nuovamente le teorie neoplastiche: l'edificio non si presenta come un organismo architettonico unitario. I volumi sono scomposti sistematicamente e ricomposti assemblando semplici superfici, differenziate dall'uso del materiale e del colore. Il tutto secondo una tecnica assimilabile a quella del collage. Negli anni Trenta si avvicina al Razionalismo, come dimostrano le case a schiera realizzate per l'esposizione del Werkbund austriaco (Vienna, 1932). Ma le tematiche neoplastiche rimangono al centro della sua attenzione. Fra le ultime opere, si ricorda il Van Gogh Museum ad Amsterdam (1963-1972).

EGON SCHIELE

(Tulln an der Donau 1890-Vienna 1918). Dal 1906 al 1909 studia all'Accademia di Vienna dove entra in contatto con Gustav Klimt. Già dal 1911 si distacca dal clima della Secessione austriaca esprimendo nei suoi dipinti l'immagine di una umanità drammatica, continuamente lacerata dal problema della morte. Più che ai colori stridenti, Schiele affida al segno tagliente e sottile, la sua lucida espressività. Lo spazio è ridotto a una sorta di tragico vuoto da cui emerge una continua visione della crudeltà della vita (*Autoritratto con le dita aperte* del 1911. *Madre cieca* del 1914). Anche i suoi paesaggi denotano un identico senso di oppressione. Il matrimonio gli dona un periodo di serenità che si manifesta anche nella sua opera: le figure sono meno emaciate e più distese (*Famiglia* del 1918). Nel 1918, nello stesso anno del suo riconoscimento in una mostra a Vienna, muore a causa della febbre spagnola.

ALEXANDER CALDER

(Philadelphia 1898-New York 1976). Nato da una famiglia di artisti, preferisce in un primo tempo gli studi di Ingegneria (1915-1919). Si iscrive poi a una scuola serale di Disegno e quindi all'Art Students League di New York (1923-1926) dove studia con il pittore Robinson. Collaboratore per la cronaca della *Police Gazette*, segue, ricavandone disegni giocosi, gli spettacoli del Circo Barnum. A questa esperienza si può fare risalire la prima intuizione di una dinamica dei movimenti nello spazio. Nel 1926, dopo aver esposto una serie di pitture figurative e incominciato a scolpire il legno, si trasferisce a Parigi. Già l'anno successivo espone le sue prime sculture in fil di ferro che creano giochi ingegnosamente animati, ispirati al mondo del circo. Tornato a New York nel 1928, dove espone nuove opere, nel 1930 attorno a Parigi, dove dopo i decisivi incontri con Léger, van Doesburg e Mondrian, indirizza la sua ricerca artistica all'Astrattismo e si iscrive al gruppo

Abstraction-Création. Tralasciando la pittura si dedica alla costruzione in metallo di elementi geometrici dipinti con colori primari. Queste sculture esposte nel 1932 vengono chiamate *Da Art Stables*. Poco dopo, Calder, eliminata la spinta meccanica, crea il suo primo mobile, due forme di latta sospese su un perno e danzanti nello spazio per naturale spinta dell'aria. Ha inizio così questa straordinaria fusione di fantasia artistica e di calcolata ricerca di equilibri che lo hanno reso celebre. Calder trova poi altri sviluppi alla sua arte attraverso gli *Stables-Mobiles*, le *Tours* (1950) e gli *Stables-Géants*. Nel 1969 nascono i *Mobiles-Fleeces*.

MARKUS ROTHKO

(Daugavpils 1903-New York 1970). Emigra, ancora bambino nel 1913, negli Stati Uniti, dove si avvicina all'attività artistica a New York. Inizialmente si interessa l'automatismo psichico surrealista, per poi legarsi al gruppo della Scuola di New York, convogliando nelle proprie opere, una trasposizione rarefatta della realtà. Nel Dopoguerra la sua pittura infatti, si fa maggiormente astratta, con quadri dalle dimensioni sempre più ampie, vero e proprio spazio in cui stende grandi campiture di colore, tipiche del suo operare, alla costante ricerca dei rapporti cromatici. Da ricordare sono infatti opere come *Number 10* del 1950, *Rosso, bianco e marrone* del 1957 o *Composizione* del 1960-1966. Egli mette a punto una tecnica particolare, disciogliendo l'impasto pittorico in acquerelli, ottiene una cromia intensa e vibrante che stende in diverse velature, spesso dalla forma rettangolare, nebulose dai contorni sfrangiati che illuminano la tela.

WILLEM DE KOONING

(Rotterdam 1904-East Hampton, New York 1997). Si forma artisticamente in Olanda, che lascia nel 1926 per stabilirsi a New York, dove aderisce al gruppo American Abstract Artists, con una pittura che risente dell'influenza del Picasso degli anni Trenta. La sua graduale e lenta ricerca artistica culmina nella seconda metà degli anni Quaranta, quando diviene uno dei maggiori protagonisti dell'Action Painting americana. La sua pittura, frutto dell'immediata trasposizione sulla tela del gesto, è caratterizzata da un costante riferimento alla figura, specialmente quella femminile (*Regina di cuori* del 1943-1946 e *Donna I* del 1950-1952) che viene resa in modo sintetico e con sorrisi simili a veri e propri ghigni. Negli anni Cinquanta l'artista va progressivamente liberandosi da riferimento visuale, anche se continua a mantenere soggetti naturalistici, ricorrendo talvolta a paesaggi e figure (*Un albero a Napoli* del 1960). Occorre infine ricordare la sua partecipazione nel 1954 alla Biennale di Venezia, che sancisce definitivamente la sua fortuna in campo artistico.

JACKSON POLLOCK

(Cody 1912-Long Island 1956). Trascorre l'infanzia e l'adolescenza in Arizona in California, dove

impara ad apprezzare i disegni rituali degli Indiani navajo. Nel 1929 si trasferisce a New York, frequenti corsi di pittura e avvia la sua attività artistica lavorando dal 1938 al 1942 al Federal Arts Project. Nella sua formazione influiscono gli artisti messicani e poi il Surrealismo di Pablo Picasso e Joan Mirò. Verso la fine degli anni Trenta, Pollock è attratto dalle forme a carattere simbolico di espressione razionale e primitiva di cui sono ricchi i riti e le immagini degli aborigeni americani. Nelle opere di quegli anni prevalgono quindi le immagini totemiche, spesso a simbologia sessuale (*I guardiani del segreto* del 1943. *La Lupa* del 1943). Dal 1946, con la scoperta della tecnica del dripping, sgocciolatura del colore sulla tela, diviene il caposcuola dell'Action painting, corrente legata all'affermazione della non casualità e del valore assoluto di ogni atto creativo (*Occhi nel calore* del 1946. *Full fathom five* del 1947. *Numero 7* del 1949). La sua opera, che nell'ultimo periodo si caratterizza per l'accentuarsi della tensione espressiva nell'esplosione del colore e dei segni sulla tela, è determinante nello sviluppo successivo della pittura contemporanea.

MÉRET OPPENHEIM

(Berlino 1913-Basilea 1985). Nata da padre tedesco e madre Svizzera, Méret Oppenheim si trasferisce a Parigi nel 1932, dove realizza quadri astratti e spesso recanti iscrizioni e oggetti incollati. Nel 1933 diventa membro del gruppo surrealista insieme ad Alberto Giacometti e Hans Arp (con i quali partecipa a diverse esposizioni) e stringe una relazione con Man Ray, che la rende protagonista di molti suoi lavori. Lo stile feticista dell'artista caratterizza la sua opera più celebre (*Colazione in pelliccia* del 1936). Dopo essere tornata in Svizzera alla fine del decennio, la Oppenheim rimane inattiva fino ai primi anni Cinquanta, quando si cimenta nella progettazione di costumi teatrali e opere di design. Nel 1959 realizza il celebre happening *Festin Cannibale* dapprima a Berna e successivamente a Parigi, l'Esposizione Internazionale del Surrealismo, tenuta presso la Galerie Cordier. Si tratta di un banchetto apparecchiato sul corpo nudo di una donna presso cui partecipanti interagiscono direttamente, anticipatore della Body Art.

ROY LICHTENSTEIN

(New York 1923-1997). Nasce a New York, dove frequenta i corsi dell'Art Students League tenuti da Reginald Marsh. Nelle sue opere sfrutta le tecniche della riproduzione fotografica: infatti usa ingrandire le sequenze dei fumetti e in tal modo accentua la loro inespressività e con enfasi sottolinea la volgarità e la stereotipia semantica dell'immagine, così come è essa intesa dal senso comune. Tra le sue opere prodotte con questa tecnica si colloca *Good Morning Darling* del 1964. Successivamente propone immagini di personaggi popolari e anche riproduzioni di quadri del passato con uno stile che imita le cartoline d'epoca. Le sue opere sono state esposte alla Biennale di Venezia del 1966, 1968 e 1970. Nel 1981 l'Art Museum di Saint Louis organizza una completa retrospettiva dei

suoi lavori. Altre retrospettive sono state realizzate nel 1994 dal Guggenheim Museum e nel 1998 dal Museum of Modern Art di New York.

ROBERT RAUSCHENBERG

(Texas 1925-Florida 2008). Studia all'Académie Julian di Parigi e al Black Mountain College come allievo di Albers, che infatti influenza la sua prima produzione, improntata su serie di monocromi rossi, neri e bianchi, concepiti come specchi nei quali si può riflettere tutto ciò che accade davanti a loro. Nel 1953 si trasferisce a New York, dove si dedica sia alla pittura sia alla realizzazione di scenografie e costumi per la compagnia di danza di Cunningham, realizzando i suoi primi combine paintings. Questi ultimi sono assemblaggi, disegni, fotocopie, oggetti di ogni tipo, tratti dalla scena urbana quotidiana, che prendono ispirazione soltanto dal sovrapporsi nella memoria di informazioni, senza che venga rispettata alcuna gerarchia tra messaggi culturali e popolari (*Letto* del 1955. *Monogramma* del 1955-1959). Dagli anni Sessanta inizia a lavorare anche a immagini serigrafiche tratte da foto di riviste e quotidiani (*Stop*) vincendo nel 1964 il Gran Premio per la Pittura alla Biennale di Venezia. Si interessa poi all'accentuazione del valore delle immagini come stimoli visivi (*Brine*, 1975) contribuendo con la sua opera al rinnovamento del linguaggio artistico, sovvertendo le regole della tradizione, invece di ignorarle.

JASPER JOHNS

(Augusta, Georgia 1930). Dopo studi alla South Carolina University si trasferisce nel 1949 a New York, dove conosce Cage e Rauschenberg, divenendo uno dei maggiori interpreti del New Dada. Alla metà degli anni Cinquanta si impone all'attenzione della critica con tele in cui rappresenta a tutto campo la bandiera americana, come nel celebre *Tre bandiere* del 1958. Le sue opere si concentrano su un vocabolario di oggetti comuni come bersagli, mappe geografiche, pezzi anatomici, stampini di numeri utilizzati per indicare i prezzi delle merci. Tale uso ripetuto delle immagini convoglia l'attenzione non più su cosa viene rappresentato, ma sul metodo della rappresentazione. Delinea così il suo lavoro come indagine sulla natura della pittura, arrivando ad adottare varie tecniche, che vanno dal collage all'encausto, alle sculture ottenute con calchi e fusioni di bronzo dipinte, come in *Painted bronze II: Ale Cans* del 1964. Negli anni Sessanta inserisce gli oggetti d'uso in contesti pittorici dalla elaborata cromia, per volgersi nel decennio successivo, verso una ricerca puramente pittorica, concentrandosi sugli effetti compositivi e coloristici.

ANDY WARHOL

(Philadelphia 1930-New York 1987). Studia al Carnegie Institute of Technology e lavora negli anni Cinquanta a New York come grafico pubblicitario. Intorno al 1960 ha inizio il percorso artistico

che lo colloca tra gli esponenti più in vista della Pop Art. In quegli anni riproduce nelle sue opere vignette fumettistiche, pagine di giornali, bottiglie di Coca Cola, le famose lattine della minestra Campbell: tutte immagini e oggetti diffusi dai mezzi di comunicazione di massa e di fruizione collettiva. Dal 1963 Warhol si dedica in particolare all'analisi dei miti della società contemporanea: i divi dello spettacolo e della politica (serigrafie, riprese con i colori, di Elvis Presley, Marlon Brando, Jacqueline Kennedy, Marilyn Monroe, Liz Taylor, Mao Tse-Tung), i fatti di cronaca (la serie degli incidenti stradali) e giudiziari (la serie delle sedie elettriche). Sempre dal 1963 inizia, in collaborazione con gli operatori del suo studio, la famosa Factory, la produzione di film underground consistenti nelle registrazioni di scene di vita comune, quali il sonno, la droga, il sesso (*Sonno*, 1963. *Empire*, 1964. *Chelsea Girls*, 1966. *Nude restaurant*, 1967. *Fuck* 1969). Anche in questi lavori lo sguardo di Warhol si afferma come uno dei motivi fondamentali della Pop Art: la riflessione sulla condizione e le contraddizioni dell'uomo contemporaneo, spettatore impotente e oggetto consumistico della società di massa.

POSTFAZIONE FINALE DI COMMENTO

Concludo questo viaggio fantasmagorico e stupefacente di Chiara e della sua pittura in nome e all'insegna della diffusione della divulgazione di quanto abbiamo di accessibile e a disposizione da valorizzare nel crogiolo superlativo dell'arte universale, con un messaggio, che reputo condiviso e condivisibile anche da parte di Chiara nel suo percorso esistenziale e artistico. Inculcate nelle nuove generazioni, il giusto spirito di apprezzamento verso i musei e verso ogni forma di iniziativa e di situazione, che si erge a vessillo a favore della promozione dell'arte universale, della storia e della cultura. Soltanto con una campagna di formazione e di educazione predisposta a favorire la frequentazione responsabile e consapevole di questi contesti, le nuove generazioni potranno davvero diventare portavoce nel futuro di quanto fondamentali sono e devono rimanere, per avere gli strumenti necessari e indispensabili da utilizzare e tramandare poi di generazione in generazione. Formare ed educare non significa ovviamente limitarsi a fornire elementi standard e banalmente scontati, ma cercare e individuare al di fuori dei cliché stereotipati, quel quid di motivazione concreta e di condivisione matura, che apre a una condivisione effettiva e funzionale e sprona a una personale e soggettiva capacità di riflessione valutativa, scevra da prospettive superficiali e massificanti, ma bensì invece ricca e corposa nelle scelte selettive mirate e nelle dialettiche di dialogo positivo e propositivo. Ecco, perché a maggior ragione questo progetto artistico, che vede protagonista Chiara con il suo talento appassionato e il suo credo radicato e consolidato, diventa anche uno strumento di mediazione e intermediazione rivolto proprio ai più giovani, che hanno la possibilità di entrare nel merito di una argomentazione di livello e di spessore e di accendere il proprio lumen di sapere e di conoscenza. Il futuro è di chi saprà guardare nel passato e comprendere fino in fondo nel presente!

