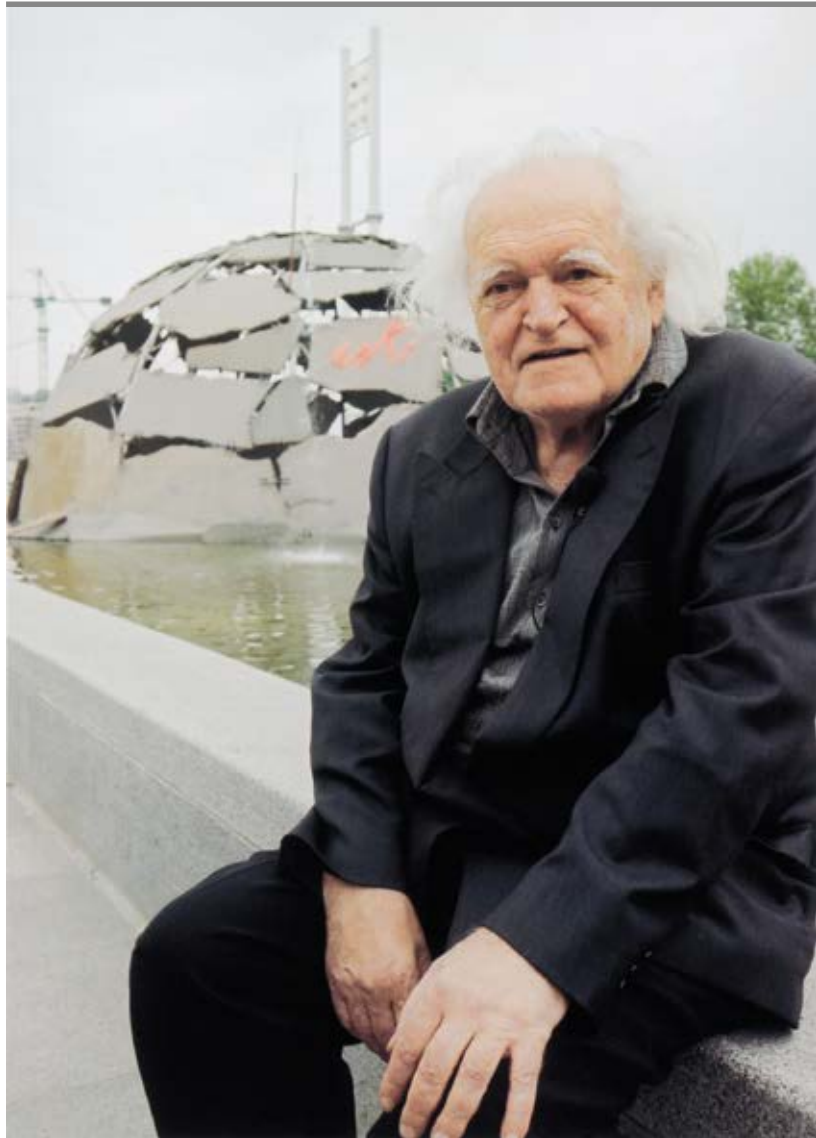


IL GIORNALE DELLE MOSTRE



Mario Merz davanti all'Igloo fontana, Torino, 2003

Madrid

Solitario, visionario e anarchico

Sessanta opere di Mario Merz nel Palacio de Velázquez

Madrid. Come presentare Mario Merz (Milano, 1925-Torino, 2003), un artista «appartenente all'ultima generazione di visionari, solitari e nomadi che crea dal caos, considerando la pulsione interiore come criterio primario», secondo la definizione del suo grande estimatore (e similmente anarchico) Harald Szeemann? Conviene puntare sulla lettura postmoderna che lo individua come interprete di una cronologia circolare, di una storia ciclica, capace di evocare le due polarità di preistoria e futuro («Mario Merz. Il tempo è muto» è il titolo della rassegna)? O piuttosto connettere, come sarebbe di moda oggi, la sua opera a una temperie e a una visione politiche? In effetti l'incarnazione di Merz come artista neoromantico proposta da Szeemann consentirebbe entrambe le tesi, ambedue evidenziate da una retrospettiva aperta dal 10 ottobre al 29 marzo al Palacio de Velázquez, sede distaccata del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. «Un igloo è una fusione di tanti linguaggi e pensieri, di osservazioni geometriche, aritmetiche e geografiche (...) L'igloo dà un'interpretazione di un posto, sfugge alla

necessità meccanica di un rapporto con il luogo e quindi diventa più visionario. Anzi, sceglie la visionarietà perdendo la volontà di servire a qualcosa»: era lo stesso Merz, in una conversazione con il curatore Danilo Eccher in occasione di una sua mostra allestita nel 2002 a Buenos Aires, a sottolineare la molteplicità di significati racchiusi in un archetipo architettonico assunto come tipologia costante nella sua opera. L'igloo, che richiama a un tempo all'immanenza della cupola e alla transitorietà della capanna del nomade, a un luogo della vita (o della sopravvivenza) ma anche al tumulto funerario, appare in diverse versioni nella mostra madrilena, curata da Manuel Borja-Villel e Teresa Velázquez e organizzata in collaborazione con la Fondazione Merz di Torino. Due rimandano al ciclo della vita e alla sua proliferazione («Igloo Fibonacci», 1970 e «La goccia d'acqua», 1987), gli altri a una qualche forma di militanza che dalla politica può essere innestata su una metafora della creazione artistica («Tenda di Gheddafi», 1968-81 e «Igloo di Giap», con la scritta al neon «Se il nemico si concentra perde

terreno se si disperde perde forza», 1968). Ma nel complesso, in mostra, la tentazione di un'interpretazione dell'arte come forma di politica e la riaffermazione di Merz come ultimo dei liberi visionari sono piuttosto equilibrate. C'è un'opera chiave come «Che fare?», la faticosa domanda leniniana scritta al neon sulla cera contenuta in una pentola d'alluminio (1968-73), ma ci sono anche gli esordi pittorici (del resto la pittura sarà una costante nella ricerca anche del Merz più maturo); c'è il rinoceronte dipinto nel 1979 attraversato da un tubo al neon, all'insegna di quella compresenza tra «caldo» e «freddo» (qui l'archetipo zoologico e la neutralità della luce artificialmente prodotta tramite un gas) che è uno dei fili conduttori dell'opera di Merz, e il neon che proclama lo «Sciopero generale azione politica relativa proclamata relativamente all'arte» in un'installazione del 1970. Una sessantina di opere ben selezionate, comprensive di lavori su carta che evidenziano la ricchezza espressiva dell'autore, abbracciano tutto l'universo merziano: ecco il tema del tavolo («pianura sopraelevata, elevazione della casa e della terra, antipaesaggio, altare», nelle parole dell'artista), altro elemento primario dell'abitare, nella progressione a spirale in una carta del 1974, e nella sua manifestazione reale e utilizzabile nel «Tavolo a spirale» in cristallo, completato da un violino di cera della moglie Marisa Merz, del 1989. Ecco l'artista nel 1983, mentre molti colleghi indulgevano a un non sempre limpido ritorno alla pittura, autoritrarsi come «Pittore in Africa» (ulteriore esplorazione di una primarietà culturale che non è mai, in lui, esotismo) attraverso una semplice scritta luminosa su una rete metallica; ed ecco, infine, il celebre «Impermeabile» (1963-78) dello stesso Merz che lo tramuta, con cera, legno e lampi al neon, in una sorta di armatura preistorica e «spaziale», l'abito di un artista che ripropose con forza la riflessione sulla relazione tra uomo e natura.

□ Franco Fanelli

Vienna

Scopritori di sentimenti

Caravaggio, Bernini e la Roma del Seicento al Kunsthistorisches



Vienna. Sono tre i dipinti di Caravaggio di proprietà del Kunsthistorisches Museum (Khm) «Le sue opere al di fuori dell'Italia sono numerose, ma tre dipinti non li ha nessuno», ci dice con soddisfazione Stefan Weppelmann, direttore della Pinacoteca del Khm. «Abbiamo la «Madonna del Rosario», «L'incoronazione di spine» e una versione del «David con la testa di Golia». Nonostante ciò, finora il maestro italiano non aveva avuto alcuna mostra a Vienna, ma dal 10 ottobre al 19 gennaio rimediamo con «Caravaggio e Bernini. La scoperta dei sentimenti»». L'iniziativa, curata dallo stesso Weppelmann, assieme a Gudrun Swoboda e Fritz Scholten e realizzata in collaborazione con il Rijksmuseum di Amsterdam, dove si trasferirà da metà febbraio, inserisce il Caravaggio nel fecondo ambiente artistico romano dei primi decenni del Seicento grazie a sculture di Bernini e opere di numerosi coevi, fra cui Nicolas Poussin, Mattia Preti, Guido Reni, Pietro da Cortona, Francesco Mochi, Giuliano Finelli, Alessandro Algardi, François du Quesnoy: «Ciò che ci preme porre in risalto di quel periodo è la scoperta di sentimenti ed emozioni. Caravaggio e Bernini sono due indiscussi protagonisti nella rappresentazione dei moti dell'animo ed ebbero grande influsso in Europa. Ma an-

che gli altri artisti che presentiamo crearono opere altrettanto eccelse», prosegue Weppelmann. La selezione proveniente da musei e collezioni private comprende 11 dipinti del Merisi e altrettante sculture di Bernini, e tutt'attorno una cinquantina di lavori di primo piano: «Per esempio l'enorme dipinto «La strage degli innocenti» di Guido Reni, prestato da Bologna, sottolinea Weppelmann. Scultori come Algardi o Finelli hanno prodotto opere fantastiche, così come pittori quali Domenichino o Guercino, cosicché pensiamo che il percorso espositivo possa essere davvero un'immersione nella Roma dell'inizio del XVII secolo, grazie a capolavori nell'ambito della ricerca dei sentimenti, che improvvisamente emerge nella produzione artistica di quel tempo». In preparazione della mostra è stata eseguita un'indagine scientifica sul «David con la testa di Golia» con lo spettrometro cronomacro-xrf acquisito dal Khm a inizio anno. Da precedenti analisi radiografiche era stato appurato che sotto al dipinto ve ne era un altro: «Finora non era stato possibile sapere molto di più, perché si sarebbe dovuto intervenire sull'opera in modo invasivo. Ora sappiamo con certezza quali aree e come vennero ridipinte da Caravaggio, che prima di riutilizzare la tavola di legno, la ruotò di 90°. Lo documentiamo dunque in mostra e nel catalogo». Un ulteriore elemento di novità è costituito dalla presentazione per la prima volta al pubblico di «Maria Maddalena in estasi» di Artemisia Gentileschi, proveniente da una collezione privata. Riscoperta nel 2011, nel 2014 era stata acquisita in asta da Sotheby's per 865.500 euro. Fra le ulteriori opere esposte: di Caravaggio «Narciso», «Fanciullo morso da un ramarro», «San Giovanni Battista», il «Ritratto di Antonio Martelli». Di Bernini, «Medusa», un busto del cardinale Richelieu, una statua di san Sebastiano e un modello per l'«Estasi di santa Teresa d'Avila».

□ Flavia Foradini



«L'incoronazione di spine» (1603 ca) di Caravaggio, Vienna, Kunsthistorisches Museum

Madrid

Le due facce dell'emancipazione

Sofonisba Anguissola e Lavinia Fontana al Prado



Madrid. «Nel Cinquecento essere donna e pittrice era motivo di meraviglia e sorpresa, ma nel XXI secolo l'opera delle donne non può più essere trattata come un'anomalia, deve essere contestualizzata e valorizzata esattamente come quella degli uomini». Lo afferma Leticia Ruiz (nella foto), a capo del Dipartimento di Pittura spagnola del Rinascimento del Prado e curatrice della mostra «Storia di due pittrici: Sofonisba An-

guissola e Lavinia Fontana», che inaugura la stagione del museo madrileno il 22 ottobre. Aperta fino al 2 gennaio, riunisce 65 opere delle due pittrici italiane che riuscirono a vincere gli stereotipi e lo scetticismo della società dell'epoca, conquistando notorietà e riconoscimento in vita, «nonostante e, al tempo stesso, proprio per il fatto di essere donne», afferma la Ruiz. Sofonisba e Lavinia rappresentano le due facce di una stessa medaglia. Pittrici di grande talento, raggiunsero la fama per strade diverse, ma dopo la loro morte furono dimenticate fino agli anni '70 del Novecento, quando la storiografia statunitense ha iniziato a riscoprirle». So-

fonisba Anguissola (1535-1625) figlia di un nobile decaduto, si servì del proprio talento per diventare un'influente dama della corte di Filippo II, grazie anche alla campagna di promozione orchestrata dal padre. La sua fama era tale che tutti volevano un suo ritratto, nonostante il pittore ufficiale della corte fosse Alonso Sánchez Coello.

Lavinia Fontana (1552-1614), come Artemisia Gentileschi, era figlia di un pittore e si formò nell'ambito familiare, ma fece un salto qualitativo superando il maestro e aprendo, cosa mai vista prima, un proprio studio. Partorire 11 figli non le impedì di dedicarsi professionalmente alla pittura, mentre il marito si occupava delle faccende domestiche, un ruolo che gli valse critiche e lazzi. «Lavinia si misurò con tutti i generi, compresi i grandi formati e i nudi di

CONTINUA A P. 28, I COL.

Anversa

Comunista e poeta

Al M-HKA

l'ironia di Broodthaers



Marcel Broodthaers

Anversa (Belgio). Il museo d'arte contemporanea M-HKA di Anversa presenta «Sole Politico», una retrospettiva di Marcel Broodthaers (dal 4 ottobre al 19 gennaio). A partire dal 2015, diverse istituzioni, tra cui il MoMA, il Reina Sofía e il K21 di Düsseldorf, hanno ospitato un'importante mostra itinerante dedicata all'opera dell'artista belga, modificandola a seconda delle specificità di ciascun museo. Distinguendosi dai colleghi internazionali, il M-HKA ha deciso di dar vita a un progetto proprio e inedito, che consente di presentare al pubblico documenti rari, frutto delle ricerche svolte per l'occasione. In particolare, uno dei cardini della mostra è il ruolo svolto dalla storica galleria di Anversa Wide White Space (chiusa nel 1976), che tra gli anni Sessanta e Settanta ospitò alcune delle mostre maggiori dell'artista.

Figlio di padre fiammingo e madre vallona, Marcel Broodthaers (1924-76) è considerato uno dei protago-

nisti più affascinanti dell'arte del Novecento. Giovane appassionato di poesia e membro del partito comunista, Broodthaers inizia il suo percorso nel mondo dell'arte all'inizio degli anni Sessanta, intuendo le tendenze del mercato e sfruttando ironicamente il principio della Pop art. «Sole Politico» è realizzata in stretta collaborazione con Maria Gilissen e Marie-Puck Broodthaers, rispettivamente moglie e figlia dell'artista. Tra i prestiti di maggiore spicco, un'installazione del 1975 «Decor: A conquest by Marcel Broodthaers» proveniente dalla V-A-C Foundation di Mosca, visibile in Belgio per la prima volta.

L'esposizione conclude una serie di monografiche che il M-HKA ha dedicato a tre protagonisti della storia dell'arte contemporanea, particolarmente legati alla città di Anversa: prima di «Sole Politico», il museo ha inaugurato retrospettive dell'opera di Joseph Beuys (nel 2017) e di James Lee Byars (nel 2018). □ Bianca Bozzeda

Foto: © Maria Gilissen

Vienna

La memoria è colorata

Pierre Bonnard al Kunstforum

Vienna. Si conclude al Kunstforum dal 10 ottobre al 12 gennaio il percorso della mostra «Pierre Bonnard: Il colore della memoria», organizzata da Tate Modern, Ny Carlsberg Glyptotek e Kunstforum Wien. Dopo Londra e Copenhagen, la mostra riunisce a Vienna circa 100 delle migliori opere di Bonnard, da musei e collezioni private internazionali, così da porre in piena luce quanto le sue intense coloriture e l'innovatività delle sue composizioni abbiano influenzato la pittura del primo e del secondo Novecento. Come Henri Matisse, suo contemporaneo e amico, Bonnard fu riferimento per artisti dei decenni successivi, da Mark Rothko a Jackson Pollock o Patrick Heron. La peculiare padronanza di Bonnard nel catturare sulla tela la fugacità intensa di ricordi, attimi, emozioni è il focus della mostra nel suo ripercorrere dal 1912 alla sua morte nel 1947 la carriera del pittore e l'evoluzione creativa della sua poetica, espressa in paesaggi piegati sotto strati di fitta vegetazione, «L'été», 1917 (Fondation Maeght), scene di strada brulicanti di vitalità, «Piazza del Popolo», «Roma», 1922 (collezione privata), interni, «Le café», 1915 (Tate Modern) e «Nu dans un intérieur», 1935 ca (National Gallery of Art, Washington), che catturano quiete intimità d'ogni giorno, perlopiù figurate sulla moglie Marthe de Mélny. I nudi di Marthe nel bagnarsi e asciugarsi sono fra le tele più simboliche della poetica di Bonnard: tappe di una narrazione esistenziale catturata nella pittura, sensuali (erotiche perfino) e malinconiche, momenti perduti nel tempo ma ritrovati sulla tela: la vista da una finestra, uno sguardo rubato, una stanza lasciata vuota dall'assenza. Questa la chiave di lettura di opere cardinali come la «Salle à manger à la campagne», 1913 (Minneapolis Institute of Art), o Ruelle à Vernonnet, 1912-14 (Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo) in cui le squillanti coloriture evocano l'intensità, tanto vibrante e gioiosa quanto densa di proustiana malinconia, del «tempo perduto» e «ritrovato». Perché, ha annotato lo storico dell'arte Nicholas Watkins, «come Proust, Bonnard è affascinato dal modo in cui la nostra percezione del mondo è rimodellata dalla memoria». All'ispirazione naturalista nei soggetti dipinti e a quella impressionista dell'immediatezza della visione, Bonnard aggiunge poi la suggestione enigmatica e simbolista delle opere di Mallarmé, altro poeta a lui particolarmente caro e sintonico, così da rendere



«Nu dans un intérieur» (1935 ca) di Pierre Bonnard, Washington, National Gallery of Art

la figura di Marthe «un'Ofelia inquieta che sempre annega e sempre rivive», come ha scritto Vincent Huguet. Col tempo, la rivisitazione della realtà nella memoria conduce Bonnard verso una sempre maggiore astrazione. Già evidente nelle bande di colore contrastanti de «La palissade violette», 1922 (Carnegie Museum, Pittsburgh), nei suoi anni finali (quelli della seconda guerra mondiale vissuta nell'angoscia dell'invasione a Le Cannet in Costa Azzurra), raggiunge il confine con la pura astrazione in «Atelier au mimosa», 1939-46 (Centre Pompidou).

□ Giovanni Pellinghelli del Monticello

L'emancipazione comincia da qui



«Ritratto di Costanza Alidosi» (1595 ca) di Lavinia Fontana, Washington, National Museum of Women in the Arts e «Ritratto della regina Anna d'Austria» (1573) di Sofonisba Anguissola, Madrid, Museo Nacional del Prado

SEGUE DA P. 27, V COL.

argomento mitologico ed evidente carica erotica», rileva la curatrice, sottolineando che nel caso delle donne gli errori di attribuzione si moltiplicano e che questa mostra è anche servita a dare impulso agli studi. «Per molto tempo tutti i ritratti non firmati della corte di Filippo II sono stati attribuiti a Sánchez Coello. Era un'epoca in cui le convenzioni prevalevano sull'originalità e spesso vari artisti collaboravano in una stessa opera. Il ritratto del principe don Carlo di Sofonisba piacque tanto che fu rifatto 12 volte. Poi dal 1970 si passa a un eccesso di attribuzionismo e ora finalmente abbiamo rimesso ordine», assicura la Ruiz che a Madrid ha scoperto un'opera anonima del 1588, «Matrimonio mistico di santa Caterina», ora attribuita a Sofonisba senza ombra di dubbio. Il dipinto, restaurato per l'occasione, viene esposto per la prima volta, così co-

me una «Sacra Famiglia» conservata in una collezione di Milano, di cui non aveva notizie e che le è stata offerta dai proprietari. In mostra per la prima volta anche un ritratto di gruppo che arriva da Vienna, attribuito nel 2010.

Di Lavinia vengono esposti tutti i nudi, tra cui una meravigliosa Venere della Casa de Alba, prima ascritta a Carletto Veronese e varie opere di raccolte private di Bologna, «una città all'epoca particolarmente propizia alle artiste e dove curiosamente oggi le più importanti collezioni appartengono a donne», sottolinea Leticia Ruiz, che si è ritrovata anche a percorrere il processo inverso. È il caso dei ritratti dell'Infanta Isabel della Galleria Sabauda di Torino e dell'Infanta Micaela, esposti in mostra con una nota che mette in dubbio l'attribuzione a Sofonisba.

□ Roberta Bosco

Qui non succede niente

New Haven (Stati Uniti). Che fossero le canestre di frutta di Caravaggio, i bicchieri e i pampini d'uva di Pieter Claesz, i corbezzoli e le grandi pagnotte di Luis Menéndez Pidal, le arance sbucciate e le ciambelle di Raphaelle Peale fino alle caraffe antropomorfe di Picasso e alla scarpa multicolore di Miró, attraverso la storia della pittura le nature morte hanno sempre incantato lo spettatore. E così continuano a fare le opere di William Bailey, immagini di quotidianità infusa di magia, cui la Yale University Art Gallery dedica fino al 5 gennaio una mostra che comprende l'intera opera del pittore e professore emerito all'Università di Yale, dal titolo «William Bailey: Looking through Time». La rassegna dedica particolare attenzione alle nature morte dell'artista che guardano da una parte ai maestri del Rinascimento italiano, da Raffaello a Piero della Francesca, e, dall'altra, a Giorgio de Chirico e Morandi. Spesso hanno anche titoli italiani come «Montemigiana Still Life» (1979) o «Piano scuro» (2003). Perfette composizioni di caraffe di ceramica, vecchie caffettiere di metallo, vasi, tazze e ciotole, assieme a uova bianche e scure, rese con una tavolozza in cui prevalgono sempre i colori della terra

© 2019 William Bailey/Artists Rights Society (ARS), New York



e gli azzurri. A una domanda riguardo il tipo di interazione che si aspetta si instauri tra lo spettatore e i suoi quadri, l'artista ha risposto: «Se ci si aspetta che succeda qualcosa di sorprendente si resterà insoddisfatti...». E ha ribadito che i suoi quadri necessitano invece di un momento di pausa, di riflessione; sono lì per assorbire l'osservatore. □ Viviana Bucarelli

Matisse da film

Nizza (Francia). Henri Matisse e il cinema: questo il tema della mostra «Cinématisse» che si tiene fino al 5 gennaio al Musée Matisse. In quattro sezioni, i due curatori Claudine Grammont, direttrice del museo, e Dominique Paini, ex direttore della Cinémathèque française, a Parigi, tracciano i legami che l'artista fuave

ebbe con il cinema e come la sua arte influenzò a sua volta i cineasti. Matisse (1869-1954) frequentò i ciné-concert della Jetée-Promenade di Nizza, antico casinò sul mare della città mediterranea distrutto nel 1944, e fu amico di Rex Ingram, il regista statunitense de «I quattro cavalieri dell'Apocalisse» arrivato in Costa Azzurra nel 1924 dove fondò gli storici Studios de la Victorie. A Tahiti l'artista seguì le riprese di «Tabù», l'ultimo film del regista tedesco Friedrich Wilhelm Murnau. A sua volta Matisse ispirò il cinema. Fu un'importante fonte di ispirazione soprattutto per i cineasti della Nouvelle Vague. Jean-Luc Godard filmò «La blouse romaine» nel 1965 e Jacques Demy citò Matisse nei suoi musical «Gli ombrelli di Cherbourg» (1964) e «La favolosa storia di Pelle d'Asino» (1970). La mostra traccia anche paralleli tra alcune opere di Matisse e dei passaggi di film. I grandi disegni di alberi come «Le platane et le buisson» del 1951 dialogano con «Una gita in campagna» di Jean Renoir (1951). □ Luana De Micco

