

VENEZIA

Con vari passaggi a "bassa definizione" l'artista belga, esposto a Palazzo Grassi, indaga lo statuto dell'immagine. Ma la parte dell'opera più intrigante è quella di fine Novecento

ALESSANDRO BELTRAMI
Venezia

D a alcuni anni le mostre della collezione Pinault a Venezia si configurano come una lauta *entrée* del ricchissima offerta che nella Biennale ha il centro. Palazzo Grassi, dopo la ridondanza della *fabula* di Damien Hirst nel 2017 e la pittura post-ideologica di Albert Oehlen l'anno scorso, ospita la prima personale italiana dell'artista belga Luc Tuymans, "La Pelle". La mostra, splendidamente allestita, è a cura di Caroline Bourgeois e dello stesso Tuymans, assai attivo anche come curatore, veste nella quale ha firmato recentemente *Sanguine*, alla Fondazione Prada a Milano, sul barocco storico e contemporaneo.

Luc Tuymans muove sempre da un'immagine trovata, intesa come un'operazione di astrazione rispetto al reale, mentre la fisicità del dipinto mantiene salda la necessità dell'esperienza. Nel passaggio dalla riproduzione meccanica (trovata su un libro o sul web) al quadro, l'immagine è sottoposta a una serie di passaggi: viene rifotografata, oppure dipinta e quindi rifotografata, di solito con tecnologie a "bassa risoluzione" (come la Polaroid). A ogni passaggio si perdono informazioni mentre cresce il tasso di "rumore" e la leggibilità diminuisce. Con il riversamento, tecnico o tecnologico, l'immagine diventa altro, come un testo che venga tradotto di lingua in lingua. Nell'oggetto che arriva appeso alle pareti qualcosa resta per sempre *lost in translation*. Ci sono però "due" Tuymans. Il primo, che corrisponde agli anni 80 e 90, è un artista estremamente interessante. Le sue immagini sono dure, dipinte con un bisturi. È una pittura secca, a tratti persino gessosa, concentrata, violenta. I tagli sono spesso brutali, come brutale è la forza con cui l'immagine si riversa su chi guarda. Gli occhi chiusi di Albert Speers in *Secrets*, il corpo fantoccio di *Body* (entrambi del 1990), l'insetto kafkiano di *Superstition* (1994), il coniglio fantasma di *The Rabbit* (1994) e soprattutto la cruda oggettività di *Der diagnostische Blick*, serie del 1992 in cui Tuymans prende spunto dalle illustrazioni di un volume medico (*Diagnostica a prima vista*). È una linea che resiste almeno fino a *Orchid* (1998) e ai primi anni Duemila, come nel notevole *Bend Over* (2001), pure desunto da un volume di



Luc Tuymans, "Turtle" (2017), in mostra a Palazzo Grassi, a Venezia

cui lo si agguanta. Tuymans ne prosegue il tracciato ma la superficie su cui camminare è fragile, come aveva intuito il pittore tedesco. Lo sfasamento, che in Richter è inafferrabilità della pittura e imprevedibilità del reale, in Tuymans non sfugge al rischio di diventare maniera. Se nelle opere della prima fase il rapporto tra linguaggio e contenuto è essenziale all'economia dell'immagine, nel Tuymans attuale il contenuto appare non di rado come una sovrastruttura: mentre prima bastava la percezione di un segnale forte per quanto oscuro, ora è richiesta una spiegazione *a latere*, un sostegno esterno. Il contenuto è un congegno mentale che serve a dare un valore etico, avvertito come necessario (esemplare è *Schwarzenheide*, l'iperdecorativo mosaico allestito nel cortile di palazzo Grassi, che riproduce un disegno realizzato in un campo di concentramento) a una pittura che è tutta proiettata al proprio interno. Il che di per sé non è un problema, perché è lì che brucia il cuore del fatto artistico: lo dimostra un lavoro come *Candle* (2017).

Il processo progressivo di scollamento tra immagine e pittura finisce così per rendere fragile il legame tra questa e il tema del potere (delle istituzioni, delle immagini...), che vorrebbe essere il cuore della riflessione. C'è forse un limite nell'opera di Tuymans, presente anche in *Sanguine* (nella mostra milanese era di carattere storico), di una visione che si fa più debole quanto più cresce in ambizione. Lo si nota nella scelta stessa di intitolare la mostra *La pelle*, in relazione al romanzo di Curzio Malaparte. Per quanto la figura dello scrittore sia scelta come emblema dell'ambiguità, a Tuymans probabilmente sfuggono la reale complessità della figura (definito banalmente dall'artista «megalomane») quanto quella di un romanzo come *La pelle* che affonda la sua lingua nel racconto di un male non «banale» ma totale, del tutto privo di una prospettiva metafisica: una esplorazione della natura più tragica e profonda dell'anima uomo che abbandonate le vesti straccio della morale si abbandona all'istinto di sopravvivenza.

Se dunque per Tuymans l'arte non illustra la realtà ma la problematizza, restituendola allo spettatore come una forma interrogativa, alla fine del percorso gira sotto la lingua una domanda amara: e se la patina diafana del secondo Tuymans nascesse in realtà il tradimento di se stesso? Se nello squamarsi dei passaggi di stato anche l'autenticità del pittore fosse finita *lost in translation*?

A Punta della Dogana prosegue la tradizione di mostre collettive che riorganizzano sotto particolari punti di vista le opere della collezione Pinault. *Luogo e segni*, a cura di Mouna Mekouar e Martin Bethenod, sceglie una cifra (letteralmente) poetica, scegliendo come guida i versi e i temi della poetessa libanese Etel Adnan (Beirut, 1925). E nel catalogo (Marsilio, come anche per Tuymans: entrambi volumi magnificamente curati) alle opere degli artisti sono accostate liriche di autori diversi.

Come nelle mostre precedenti il percorso è rarefatto e non di rado arduo ma quest'anno c'è una bella corrispondenza tra idea e allestimento, che valorizza la dimensione sorprendentemente intima di uno spazio come quello creato da Tadao Ando. Uno dei temi chiave della mostra – insieme all'amicizia e alla memoria – è infatti il rapporto con gli ambienti e quello tra questi e la laguna. *Luogo e segni* prende il titolo da un'opera di Carol Rama, un metaforico autoritratto. Senza l'incontro con lo spazio e la sua interpretazione l'artista perde la sua libertà. Un continuo gioco di rispecchiamento e trasformazione, che si adegua al mutare della luce e dell'ora. In questo senso è forse la mostra più "veneziana" tra quelle allestite a Punta della Dogana.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Venezia, Palazzo Grassi

Luc Tuymans

La Pelle

Fino al 15 dicembre

Venezia, Punta della Dogana

Luogo e segni

Fino al 15 dicembre



Caravaggio, «Flagellazione» a Rouen

Caravaggio fulcro dell'arte partenopea

GIORGIO AGNISOLA
Napoli

Sono senza dubbio interessanti i confronti e gli intrecci tematici della mostra *Caravaggio Napoli*, aperta nella Reggia di Capodimonte, a cura di Maria C. Terzaghi e Sylvain Bellenger (catalogo Electa). Forse troppo nero, troppo buio l'allestimento, che nonostante la felice e concentrata illuminazione sembra attenuare piuttosto che favorire l'impatto visivo. Mostra comunque notevole. Vi sono esposte sei opere del grande maestro, cui si affiancano 22 dipinti di contemporanei che consentono una lettura dell'arte caravaggesca nel territorio partenopeo.

L'influenza di Merisi sui maggiori artisti barocchi fu bruciante, divorò il loro linguaggio, persino lo stravolse. Da Santafede a Battistello, da Stanzone a Ribera, artisti peraltro di gran carattere, furono tutti marchiati dalla luce del maestro. Che il pittore in fuga nella Napoli multanime, passionale ma anche violenta del primo Seicento, avesse trovata una casa, temporanea, certamente, ma non effimera, è indubbio. In essa Merisi restò quasi due anni, in due riprese, tra l'ottobre del 1606 e il giugno del 1607 e poi tra l'autunno del 1609 e i primi di luglio del 1610, allorché saputo della probabile grazia da parte di papa Paolo V, prese la fatale via del ritorno alla capitale, morendo a Porto Ercole per sfinimento e malattia. A Napoli produsse capolavori inimitabili. Eppure la sua opera più celebre, quella esposta permanentemente al Pio Monte della Misericordia, ma intimamente connessa con la mostra, testimonia un Caravaggio che, sì, riproduce il clima partenopeo della folla e dei vicoli, ma di fatto è differente. Bene è stato non spostarla, al di là dei motivi di opportunità. Le *Sette Opere di Misericordia* è un quadro unico, fondato su una colta interpretazione simbolica.

Caravaggio conserva il suo carattere passionale, il suo umore sanguigno, ma diventa nell'opera anche interprete di una committenza devota e illuminata. Al centro dell'allestimento della Sala Causa di Capodimonte è la celebre opera *La Flagellazione*, che l'artista realizzò per la Chiesa di San Domenico, a cui eccezionalmente si affiancano quella del Musée de Beaux-Arts di Rouen e una copia dell'opera, sempre di Rouen. Fanno da cornice una *Flagellazione* di Fabrizio Santafede e due *Cristo alla colonna*, rispettivamente di Battistello e Ribera. Un simile modello espositivo, con originale, eventuali copie ed opere di epigoni è riprodotto nelle altre sale, che hanno come fulcro, tra l'altro, le *Salomé* di Londra e Madrid e la *Sant'Orsola* di Palazzo Zevallos.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Napoli, Museo di Capodimonte

Caravaggio Napoli

Fino al 14 Luglio

Il rumore di fondo di Tuymans

medicina: sono immagini che escludono ogni neutralità e dalla violenza tanto più forte perché compressa in un sottotesto psicanalitico. Non sembra essere un caso che le tele degli anni 80 e 90 siano quasi tutte di piccolo e medio formato, a volte piccolissimo: dimensioni che garantiscono la massima concentrazione in un rapporto paritario con chi guarda. Ma dalla metà degli anni 2000 Tuymans si gonfia pittoricamente – le immagini si sfaldano, i colori si dilavano – e dipinge formati sempre più grandi. E insieme si estetizza. Per inteso, Tuymans resta un grande pittore: il trittico *Murky Water* (2015) è un capolavoro nel suo galleggiare tra fascino pittorico e immagine patologi-

ca. Ma qualcosa evapora. Lo spartiacque è segnato dall'ingresso del digitale nella storia delle immagini: nella loro creazione, nella loro fruizione, nella loro disseminazione. Un'opera chiave nella presa di coscienza in Tuymans nello scarto irrisolvibile è il dittico *Against the day*, un altro dei vertici della mostra nella sua enigmatica inquietudine domestica. L'artista si accorge di un'analogia iconografica con *Il guardiacaccia* di Knopff (1883) ma, osserva, «la luce era del tutto diversa, ed era chiaro che la mia veniva dall'era digitale (...) questo significa che ogni epoca ha una specifica qualità alla quale è possibile risalire proprio per via visiva». I soggetti della seconda fase della sua

pittura sono disparati: si va dai criminali all'iconografia dei totalitarismi, oggetti che rimandano alla storia del Novecento, particolari di opere d'arte, molto cinema, elementi quotidiani, programmi tv. Tuymans parte da dove era arrivato Gerhard Richter con il suo ciclo *18 Oktober 1977* (1988), dedicato alla cattura e alla morte dei membri della banda Baader-Meinhof: una serie che condensa simbolicamente i dipinti "grigi", di cui ne costituiscono il commiato. È un lavoro epocale, in cui Richter si confronta con il problema antico della pittura di storia nell'epoca dell'informazione di massa. Pittura senza centro, senza ancoraggi: ogni punto a cui fissarsi cede nel momento in

REGGIO EMILIA

Fontanesi dagli ultimi naturalisti a Burri

A duecento anni dalla nascita la città natale dedica al pittore paesaggista una retrospettiva che mette in luce la sua eredità fino alle avanguardie del Novecento e l'alternativa alle ricerche impressioniste

GIANCARLO PAPI
Reggio Emilia

La vita di Antonio Fontanesi attraversa la parte centrale del XIX secolo, quando, fino al primo decennio del Novecento, il paesaggio diviene espressione del desiderio dell'uomo di andare oltre le apparenze, svelando i legami che lo uniscono all'anima dell'universo. Testimone e partecipe della parabola che nel corso di una cinquantina d'anni porta la pittura di paesaggio a essere protagonista dell'apertura alla modernità nelle arti figurative, Fontanesi dà alla natura un'interpretazione di solenne, penetrante malinconia, divergendo dal mero dato dei pittori naturalisti, così come dalla pura ricerca della vibrazione di luce impressionista che disgrega la forma.

Dapprima è interprete di una pittura dalle brumose cadenze romantiche, poi lettore del vero naturale che trascende il tempo collocandolo fuori dalla storia e ciò specie nel-

l'ultima parte della sua ricerca quando lo struggimento dei suoi paesaggi in controluce si fa più acuto e drammatico.

Esule e nomade, rivoluzionario e repubblicano, combattente con Garibaldi e nella seconda guerra di Indipendenza, Fontanesi diviene uno dei pittori di paesaggio più apprezzati dalla borghesia europea di metà Ottocento lasciando un'eredità creativa che oggi è oggetto della retrospettiva in corso al Palazzo dei Musei di Reggio Emilia, la sua città natale, a duecento anni dalla nascita.

Curata da Virginia Bertone, Elisabetta Farioli e Claudio Spadoni, la mostra, attraverso un numero di opere di importanti opere (da *Le nubi* del 1880 a *Buferia imminente* del 1874, da *Solitudine* del 1875 a *Il mattino* del 1855-1858) riflette sull'influenza che la pittura di Fontanesi ha avuto sugli artisti che dopo di lui si sono riconosciuti nel suo particolare approccio alla natura reinterpretata secondo una interiore volontà di fissare un'emozione, un ricordo, un'immagine che si stempera su cieli annuvolati. È una natura immersa in un profon-

do silenzio, percorsa da un fremito come di brezza o vento che piega rami e arbusti, mentre il colore avvolge ogni elemento compositivo approdando a un "dire" in cui – ha scritto l'artista al discepolo Carlo Stratta – si poteva ravvisare l'intenzione di rendere visibile l'invisibile dove il vero, il finito altro non sono che l'infinito di leopardiana memoria.

La mostra, in particolare, evidenzia la riscoperta della lezione di Fontanesi da parte dei divisionisti attraverso il confronto con le opere di Vittorio Grubicy, Giuseppe Pellizza da Volpedo, Angelo Morbelli, così come si sofferma sulla rilettura dell'opera fontanesiana, negli anni Venti, da parte di Carlo Carrà, Felice Casorati, Arturo Tosi.

Il percorso espositivo è articolato in sezioni tematiche che, partendo dagli ultimi anni di vita dell'artista, indagano a ritroso l'inarrestabile processo della sua affermazione per poi dedicare ampio spazio alle interpretazioni critiche degli anni Cinquanta di Roberto Longhi, che pure non era stato tenero con i suoi anatemi nei confronti dell'Ottocento, e di Francesco Arcangeli che individua una continuità tra la concezione moderna e la tradizione ottocentesca indicando in Fontanesi un punto di riferimento nell'evoluzione di un naturalismo che nel dopoguerra arriva a Ennio Morlotti, Mattia Moreni, Pompilio Mandelli per spingersi fino alle ricerche materiche di Alberto Burri.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Reggio Emilia, Palazzo dei Musei

Antonio Fontanesi e la sua eredità

Da Pellizza da Volpedo a Burri

Fino al 14 luglio



Due opere di Antonio Fontanesi: a sinistra, «Eremo dopo il temporale» (1846 circa); e a destra, «Il mulino» del 1858 circa



Reggio Emilia, Palazzo dei Musei

Antonio Fontanesi e la sua eredità

Da Pellizza da Volpedo a Burri

Fino al 14 luglio