

Firenze. A Palazzo Strozzi la retrospettiva dedicata alla grande e anticonformista pittrice moscovita, protagonista delle avanguardie europee e della stagione dei «Ballets Russes»

Goncharova, la diavola russa

Ada Masoero

Anticonformista, trasgressiva, profemministina («donne, dovette credere più in voi stesse, nei vostri diritti. Tutti, donne comprese, hanno un intelletto a immagine di Dio!», scriveva nel 1913), sempre «vestita alla diavola» (copyright Ardengo Soffici); in una parola, una «disobbediente». Natalia Goncharova (1881-1962) era nata in una famiglia della piccola nobiltà provinciale, decaduta ma ancora benestante. Educata a Mosca, crebbe nell'élite intellettuale della città, dove poté sviluppare la sua indole ribelle. Convisse, infatti, per tutta la vita con il pittore Michail Larionov, incontrato nel 1901 e sposato solo nel 1955, e solo per tutelare vicendevolmente il lavoro di



Natalia Goncharova (1881-1962)
La pittrice con il «trucco di base per un'artista del teatro futurista». In alto, Natalia Goncharova, «Autoritratto» Mosca, Galleria Statale Tretyakov

moda, che si tenne nella galleria più famosa della città, il Salone Artistico di Klavdia Mikhailova (altra donna di successo): qui i dipinti religiosi le guadagnarono un'accusa di blasfemia, da cui venne però assolta. Quella mostra decretò il suo successo: inaugurazione affollatissima, dodicimila visitatori, 31 opere vendute (tre alla Galleria Tretyakov) e una visita di Serge Diaghilev, l'impresario dei celeberrimi Ballets Russes, che le avrebbe cambiato la vita: da allora collaborerà infatti con lui, conquistando una fama internazionale. Lei, da parte sua, con la performance clamorosa in cui, con altri avanguardisti, aveva passeggiato per le vie eleganti di Mosca con il volto dipinto di segni brutali, era già un mito per le élite urbane e «ben presto - scriverà Diaghilev - nobiltà e

bohème uscirono in slitta con cavalli, case, elefanti dipinti sulle gote, sulla fronte, sul collo». La mostra curata da Ludovica Sebegondi, Matthew Gale e Natalia Sidlina, che Palazzo Strozzi le dedica (con la Tate Modern di Londra dove ha esordito, ma in forma diversa), accende una meritissima luce su questa vera, grande artista. E poiché il tratto distintivo della sua ricerca fu la fusione della tradizione artistica russa con la più attuale arte europea, la prima sala presenta importanti opere dei suoi modelli occidentali (Cézanne, Gauguin, Matisse, Derain, Picasso), da lei conosciuti nelle superbe collezioni moscovite di arte occidentale di Sergej Shchukin e Ivan Morozov e sulle riviste artistiche, ma poi reinterpretati con il suo sguardo fieramente «orientale». Di

li in poi, va in scena la sua pittura dai colori sfolgoranti e dalle forme primitiviste, in cui dapprima rievoca le estati passate a contatto con i contadini nelle tenute di famiglia, in tele ispirate alle arti popolari russe, dai lubki, le ingenu e bellissime incisioni sacre collezionate da Larionov, ai ridotti idoli di pietra che punteggiavano le campagne, ai giocattoli: Goncharova amava la Russia «profonda» e non a caso, nel magnetico *Autoritratto con gigli gialli*, 1907-1908, sembra voler accentuare i tratti slavi di quel suo volto «non bello ma seducente», a detta di chi l'incontrò.

Nella magnifica sala dedicata alla mostra moscovita del 1913, ecco gli espliciti nudi femminili dello scandalo, e altre sue opere non meno potenti, che introducono agli altrettanto «scandalosi» dipinti sacri (quando mai una donna, in Russia, si era permessa di dipingere opere religiose? E per di più con modi moderni?), poi alle litografie del 1914, di denuncia della guerra, e alla sala che celebra i suoi trionfi con i *Ballets Russes*.

L'avvicinamento alle avanguardie europee, dal Cubismo al Futurismo, e la creazione con Larionov del Raggismo, le suggeriranno altre opere di grande intensità, qui messe a confronto con importanti lavori dei futuristi Boccioni, Balla, Depero, Soffici. Peccato che il catalogo, che riflette la mostra di Londra, non documenti questa e altre felici specificità di Firenze, come la saletta di inediti che esibisce i lavori da lei donati, nel 1916, all'amica futurista (allieva di Balla e cognata di Marinetti) Rougena Zatková. A quel tempo, lei e Larionov erano a Roma per lavorare con Diaghilev, per il quale nel 1915, dopo il trionfo delle sue scenografie per *Le Coq d'or*, la coppia si era trasferita a Parigi: nei loro progetti, un soggiorno di qualche mese, che però, con lo scoppio della Rivoluzione d'Ottobre, fece della Francia la loro nuova patria. Fu una cesura, quella del 1915, con cui Goncharova scandì sempre il suo lavoro e la sua vita, e «dopo la Russia» s'intitolò infatti l'ultima sala, con le celebri *Donne spagnole* e le opere, sempre originalissime, che lei creò fino alla fine.

NATALIA GONCHAROVA. UNA DONNA E LE AVANGUARDIE, TRA GAUGUIN, MATISSE E PICASSO
Firenze, Palazzo Strozzi
fino al 12 gennaio.
Catalogo Marsilio

Trieste. Il recupero dell'edificio storico realizzato per Generali Real Estate

Pioggia di nuova luce su Palazzo Berlam

Mario Bellini

Costruire *ex novo* o recuperare - quando possibile - un edificio esistente? La pratica e la disciplina dell'architettura, del suo restauro e di una sua eventuale trasformazione d'uso, alimentano sin dall'Ottocento questo ricorrente interrogativo. Interrogativo divenuto oggi attuale un po' in tutto il mondo, ma più intensamente sentito da noi in Italia e nel resto d'Europa dove - oltre al degrado naturale connotato con la vita di ogni opera d'arte, edificio o monumento - si devono mettere in conto anche gli eventi e i sommovimenti rivoluzionari e bellici del diciannovesimo secolo, che hanno inferto dolorose ferite o perdite totali a quell'inestimabile patrimonio artistico da sempre testimonianza imprescindibile di storia e civiltà di popoli e nazioni. Questa medesima questione ha assunto e ha tuttora, proprio in Italia, un significato particolare anche perché il nostro è stato per secoli, come pochi altri, un Paese crocevia di popoli, culture e dominazioni le più diverse. Basti pensare che cosa è successo in Italia prima, durante e dopo, i 12 secoli dell'impero romano. L'Italia ha visto passare, o stanziarsi e assimilarsi, etruschi, greci, bizantini, longobardi, visigoti, germani, arabi... popoli che con le proprie culture materiali, rituali e amministrative hanno tutti contribuito ad arricchire e modificare le nostre città, il paesaggio, il patrimonio artistico e architettonico e a lasciarvi tracce indelebili senza le quali oggi faticheremmo persino a riconoscerne.

E, dunque, costruire *ex novo* o recuperare un edificio esistente? La risposta per un architetto consapevole di tutto ciò è quasi scontata: salvare, recuperare, riusare. Anche perché al di là del singolo edificio ciò che si vuole - anzi si deve - conservare è il suo significato. Visto anche in rapporto con il più ampio contesto urbano o paesistico, valori che nel frattempo abbiamo imparato a riconoscere e tenere in dovuta considerazione. Poiché il tessuto urbano è esso stesso un patrimonio morfologicamente significativo per noi cittadini, abitanti e «azionisti» dei luoghi in cui viviamo, come hanno contribuito a comprendere le fondamentali teorie dell'urbanista Marco Romano, massimo studioso della «bellezza delle città».

Il caso di Palazzo Berlam è stato per me l'ultima occasione in ordine di tempo per riflettere su questo tema anche se il committente stesso - Generali Real Estate - era ben lontano dal pensare di demolire o manomettere l'edificio di sua proprietà per finalità puramente immobiliari, fin dal giorno in cui quattro anni fa ci ha decretati vincitori del concorso indetto per dare nuova vita al palazzo. Recuperare è stata per entrambi la parola d'ordine in questi quattro anni di lavoro che hanno portato, pochi giorni, fa all'inaugurazione del nuovo, nuovissimo Palazzo Berlam.

Un radicale restauro rinnovò e recuperò fatto nel segno del Dna di questo edificio rispettandone e valorizzandone i caratteri intrinseci originari: coraggiosi e osare e innovare; curiosità per lo sperimentazione d'oltre oceano; ricerca dei linguaggi non convenzionali delle avanguardie artistiche del suo tempo. Un'eredità straordinaria e al contempo impegnativa se si vuole che essa diventi il fermento di una rinascita, di un futuro non improvvisato ma piuttosto capace di generare progresso e innovazione, nutrendosi della storia senza lasciarsene irretire, e cogliendone le reali e autentiche opportunità.

Destinazione: sede di Generali Group Academy, ovvero un Training and Learning Center di valenza internazionale. Intuizione felice e fortunata perché Trieste è la sede storica di

Generali e delle sue radici, ma è anche una città che, nonostante la dimensione contenuta, mostra e vanta ancora intatto il suo *standing* di ex Città-Porto dell'impero Austro-Ungarico e in ogni caso di Città, con eleganti caratteri neoclassici da «capitale» e un privilegiato impianto urbano spettacolare che si sviluppa tra il Carso e le Rive dell'Adriatico.

Edificio costruito tra il 1926 e il 1928 (su progetto dell'architetto Arduino Berlam con Carlo Polli) e non sottoposto a tutt'oggi a un vincolo monumentale, ma soltanto a un vincolo paesaggistico, a Trieste è una presenza iconica soprattutto perché si trova sulle Rive e perché ha quell'inconsueto colore rosso dei mattoni, presenza che spunta tra il color bianco dei palazzi neoclassici adiacenti quasi tutti costruiti in pietra d'Aurisina (è noto che si è stato esplicitamente concepito guardando ai «nuovi grattacieli di New York in mattoni rossi» e traendo coraggiosa ispirazione dagli stili, allora ancora d'avanguardia, come la Wiener Secession e l'Espressionismo Nordico). Non ci ha nemmeno sfiorato la tentazione di demolire e ricostruire ma la via del restauro ci è sembrata l'unica percorribile. Un «restauro scientifico», secondo le varie definizioni di tipi di restauro possibile che si sono via via teorizzati e messi in pratica a partire dall'Ottocento, con epitetico più recente proprio in Italia. Non più puramente filologico come ai tempi di Camillo Boito, non storico secondo le regole di Luca Beltrami, e tantomeno «romantico» come ai tempi di John Ruskin.

Lasciando inalterato l'aspetto esterno mi sono posto per una sfida ambiziosa che parte da un fatto storico curioso. Palazzo Berlam è meglio noto ai triestini come il «grattacielo rosso» perché avrebbe dovuto essere un grattacielo vero ma che poi rimase incompiuto e si fermò al piano numero nove. Accadde infatti che durante i lavori di costruzione gli architetti si trovarono davanti a fondamenta troppo fragili per pensare di costruire più piani e quindi si fermarono ben prima.

La mia sfida è stata allora una sola: cercare di portare all'interno dell'edificio quella luce più intensa che avrebbe avuto se fosse stato un grattacielo vero. E così ho trasformato e aggiornato gli infissi originali (numerosissimi) dotandoli anche di pinne specchianti verticali in grado di raddoppiare la luminosità e l'ampiezza delle vedute esterne. Ho realizzato poi una sorta di «prima di luce» al posto dell'angusto cavedio interno, catturando tutta la luminosità del cielo a vantaggio degli interni di tutto l'edificio. Ho liberato infine dagli impianti e rese fruibili le superfici multiple delle terrazze poste in copertura, facendone uno spettacolare belvedere a 360 gradi tra le colline da un lato e le «Rive» con il mare dall'altro.

Un radicale restauro rinnovò e recuperò fatto nel segno del Dna di questo edificio rispettandone e valorizzandone i caratteri intrinseci originari: coraggiosi e osare e innovare; curiosità per lo sperimentazione d'oltre oceano; ricerca dei linguaggi non convenzionali delle avanguardie artistiche del suo tempo. Un'eredità straordinaria e al contempo impegnativa se si vuole che essa diventi il fermento di una rinascita, di un futuro non improvvisato ma piuttosto capace di generare progresso e innovazione, nutrendosi della storia senza lasciarsene irretire, e cogliendone le reali e autentiche opportunità.

© RIPRODUZIONE RISERVATA



Recupero
Il Palazzo Berlam di Trieste appena ristrutturato con un progetto di Mario Bellini

I suoi modelli, i suoi ritratti, le opere a soggetto religioso e i nudi «scandalosi»

entrambi, ma il loro fu - come si direbbe oggi - un legame poliamoroso, tanto che a curare la loro eredità artistica fu l'ultima compagna di Larionov (accettata da Natalia, che coltivava a sua volta storie parallele) Alexandra Tomilina, da lui sposata subito dopo la morte di Natalia e poi sepolta con loro, in una tomba a tre, a Ivry-sur-Seine.

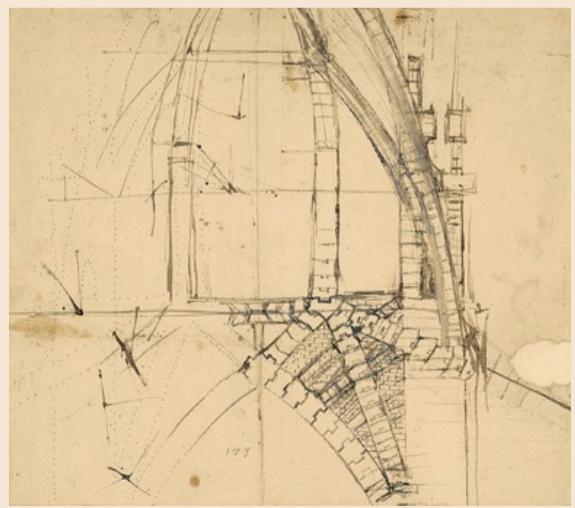
La Russia zarista era del resto (nelle città) molto più libera di costumi di quanto oggi si possa immaginare e le giovani donne dell'élite urbana potevano viaggiare e studiare. Nel 1914 rappresentavano un terzo della popolazione universitaria e sin dal 1871 poterono iscriversi all'Accademia di Belle Arti (a Parigi invece, solo dal 1898). Ciononostante, i pregiudizi perduravano: nel 1910, prima donna in Russia a esporre nudi femminili, Goncharova fu processata (e assolta) per offesa alla morale. Inutile stupirsi, però: solo pochi mesi fa l'ottuso algoritmo di Instagram ha censurato per qualche giorno un suo nudo, ora esposto a Firenze. Lo stesso accadde nel 1913, nella grandiosa retrospettiva moscovita (prima personale in Russia di un artista d'avanguardia, per di più donna), ricca di quasi 800 lavori tra dipinti, acquerelli, pastelli, bozzetti teatrali, tessuti, figurini di

Milano

La «consulenza» di Leonardo per il Duomo

Nella seconda metà del Quattrocento il cantiere del Duomo di Milano conobbe un momento di grande fervore. Non solo perché la fabbrica procedeva alacremente con la progettazione di altari e vetrate, ma perché la vita musicale della cattedrale si era notevolmente rianimata dopo una lunga crisi con la nomina nel 1484 di Franchino Gaffurio a maestro di Cappella.

L'edificio della cattedrale era inoltre giunto a un punto nodale: si doveva affrontare e risolvere il problema architettonico del tiburio, la struttura destinata a chiudere il vasto spazio creatosi tra l'abside, i transetti e le navate. A tal proposito, la Veneranda Fabbrica sollecitò i pareri dei più eminenti architetti e ingegneri del tempo, da Donato Bramante a Luca Fancelli, a Francesco di Giorgio Martini. Ma poiché a Milano risiedeva in quegli anni anche Leonardo da Vinci, fu inevitabile chiedere un parere anche a lui. La mostra *Il Duomo al tempo di Leonardo*, allestita fino al 23 febbraio 2020 al Museo del Duomo di Milano, ruota attorno al fatidico incontro tra la Ve-



Codice Atlantico
Leonardo da Vinci, «Studio per il tiburio del Duomo di Milano», (part). Milano, Biblioteca Ambrosiana

neranda Fabbrica e il genio di Vinci. La rassegna (sostenuta da Borsa Italiana e Eberhard Italia) è stata realizzata sotto la direzione del Comitato Scientifico della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, patrocinata dall'Arcidiocesi di Milano, dal Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti, dal Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo, da Regione Lombar-

dia, dal Comune di Milano, dal Comitato Nazionale per la Celebrazione dei 500 anni della morte di Leonardo da Vinci, e promossa in collaborazione con il Politecnico di Milano.

La mostra è importante perché in essa troviamo esposti - tra l'altro - quasi tutti i documenti originali superstiti della storica «consulenza» del Vinciano. Leonardo compilò innanzitutto la minuta di una lettera indirizzata alla Fabbrica nella quale espresse valutazioni generali sulla figura dell'architetto che doveva essere in grado di «curare», come un medico, il «malato domo» (evidentemente a Leonardo la cattedrale di Milano pareva giunta a una preoccupante *impasse*). Nella lettera, datata 1487, Leonardo parla anche del modello ligneo da lui preparato per il progetto del tiburio: «Il modello da me fatto ha in sé quella simmetria, quella corrispondenza, quella conformità, quale s'appartiene al principato edificio».

Leonardo lavorò intensamente e in più riprese a questo modello presentato ai Fabbricieri, e su di esso apportò anche le modifiche indicate

dalla Fabbrica stessa, e di cui si trova eco nei disegni per il tiburio oggi conservati nel Codice Atlantico (in mostra), nel Codice Trivulziano e nel Manoscritto B di Parigi. L'Archivio della Fabbrica del Duomo conserva per parte sua la documentazione relativa ai pagamenti erogati a Leonardo proprio per la realizzazione del modello ligneo del tiburio.

Ma come si presentava il tiburio ideato da Leonardo? Esattamente non lo sappiamo. Lo studio illustrato da Leonardo nei fogli 850 e 851 del Codice Atlantico sembra assomigliare al progetto elaborato durante la riunione dei Fabbricieri il 27 giugno 1490 (riunione alla quale però Leonardo non è presente). Siamo davanti a un tiburio ottagonale con nervature e quattro torri angolari, archi rampanti collegati alla cornice superiore della volta e archi di scarico costruiti con blocchi di pietra. Tuttavia non è dato sapere se la soluzione ideata da Leonardo abbia influenzato le decisioni finali dei Fabbricieri.

—M.Car.
© RIPRODUZIONE RISERVATA