

**DOPPIO
SOGLNO**

DOPPIO SOGLNO.
PITTURA E SCULTURA AL POLO REALE di TORINO
a cura di Luca Beatrice e Arnaldo Colasanti

Dal 31 gennaio al 30 aprile cinquanta opere di pittura del Novecento inaugurano i nuovi locali espositivi del Polo Reale di Torino a Palazzo Chiablese

Conferenza stampa e anteprima per la stampa venerdì 31 gennaio alle 11
Inaugurazione venerdì 31 gennaio alle 18

Torino 31 gennaio 2014 – **Apri al pubblico la seconda parte di Doppio Sogno, un percorso tra scultura e pittura a cura di Luca Beatrice e Arnaldo Colasanti**, che ha avuto un'anteprima nello scorso novembre con la collocazione di quattordici sculture negli spazi antistanti il Polo Reale.

La sezione di pittura inaugura i nuovi spazi espositivi del Polo Reale di Torino a Palazzo Chiablese, con accesso da piazzetta Reale: 1.000 mq che un tempo ospitavano la collezione e la biblioteca dell'ex Museo del Cinema e che da oggi sono parte integrante del complesso del Polo Reale e sono interamente dedicati a servizi, mostre ed eventi, che avranno una continuità al termine di Doppio Sogno.

Questa esposizione porta una novità nel campo dell'arte e della cultura in Piemonte, con ampi spazi di comunicazione attraverso i *social network*: con un sito dedicato www.polorealedoppiosogno.it, una pagina Facebook con l'opportunità di scaricare un coupon di ingresso ridotto, aggiornamenti Twitter e immagini su Flickr, il tutto collegato a informazioni sui musei del complesso del Polo Reale di Torino.

"Doppio Sogno" è un'esposizione che indaga immagini contrapposte e complementari, linguaggi e simboli in relazione e opposizione: pittura e scultura, interno ed esterno, modernità e reminiscenza del classico, realismo e onirico, figurazione e astrattismo, immagine e parola scritta.

"Questa mostra, che inaugura un nuovo spazio espositivo nel cuore barocco di Torino all'interno del Polo Reale, nasce dal tentativo di mettere in dialogo una serie di

concetti opposti, solo apparentemente inconciliabili – sottolinea il direttore regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Piemonte **Mario Turetta** – *Il primo, forse il più ovvio, è il rapporto tra esterno e interno. Dalla metà di novembre cittadini e turisti in visita nel capoluogo sabauda possono ammirare una serie di opere di scultura installate tra la Piazzetta Reale, il cortile di Palazzo Reale e quello di Palazzo Chiablese e l'area archeologica antistante l'ingresso la Galleria Sabauda. All'interno dei nuovi spazi polifunzionali del Polo Reale a piano terra di Palazzo Chiablese, con accesso da piazzetta Reale, si inaugura un nuovo spazio che nei mesi prossimi sarà destinato ad accogliere i visitatori del Polo con mostre temporanee. Si consegna così a Torino un altro luogo d'arte, cultura e aggregazione".*

"Una passeggiata tra Novecento e contemporaneità attraverso una cinquantina di opere, in una modalità dialogica e non cronologica, con accostamenti talora impliciti altrove azzardati, naturali eppure bizzarri – spiega **Luca Beatrice**, co-curatore con **Arnaldo Colasanti** di 'Doppio Sogno' - *Da De Chirico a Andy Warhol, da Felice Casorati ad Alighiero Boetti, da Alberto Savinio a Damien Hirst, tanto per citare alcuni dei protagonisti. Oppure, per meglio dire, dalla Metafisica alla Pop Art, ad esempio di Mario Schifano, Enrico Baj e Mimmo Rotella per rimanere in Italia, e ovviamente l'icona Pop Andy Warhol. Dall'Arte Povera (Boetti, Giulio Paolini, in parte Claudio Parmiggiani) alla Transavanguardia (sia quella italiana di Enzo Cucchi e Sandro Chia sia la tedesca AR Penck e Rainer Fetting, fino a quella americana di David Salle; dalla nuova figurazione italiana (qui i casi interessanti sono molti, Daniele Galliano, Valerio Berruti, Andrea Martinelli, Luca Pignatelli, Velasco, Bernardo Siciliano, Alessandro Papetti, Giorgio Ortona ecc...) all'era globale (il giovane Carlos Donjuan, il maestro colombiano Fernando Botero)".*

Un percorso quello tracciato dalle opere scultoree che permette di conoscere e scoprire le suggestive location che compongono il Polo Reale. Una passeggiata *en plein air* attraverso le figure femminili interpretate da Francesco Messina, Giuliano Vangi e Giuseppe Bergomi, allestite rispettivamente nel Cortile di Palazzo Chiablese, nella Sala degli Svizzeri di Palazzo Reale e nel Cortile di Palazzo Reale, i soggetti d'ispirazione mitologica come il *Teseo Screpolato* di Mitoraj e *l'Ulisse* di Manzù, ed ancora i temi biblici rappresentati da *Fuga da Sodoma* di Antonietta Raphaël Mafai. Si prosegue con i lavori imponenti di Giuseppe Maraniello e Marino Marini, le sculture di Augusto Perez - *Crepuscolo* e *Crocifisso di Apollo del Belvedere* - e le *Black Hands* di Patrizia Maïmouna Guerresi, collocate in Piazzetta Reale. Infine rivelano una matrice contemporanea i personaggi scelti dal canadese William Hadd McElcheran, con l'installazione *Businessman* lungo lo Scalone di Palazzo Chiablese, il *Branco* di Velasco Vitali allestito nell'area del Teatro Romano del Museo Archeologico, e l'assemblaggio di strumenti a fiato realizzato in bronzo da Arman, dal titolo *Flon Flon* 1990, disposto lungo i portici di Palazzo Reale.

Doppio sogno mira a essere una mostra letteraria, grazie a un'ideale staffetta tra i due curatori. A **Luca Beatrice** il compito di scegliere le opere, ad **Arnaldo Colasanti** quello di ordinarle in un racconto con l'intenzione di restituire al pubblico un'ipotesi comunque differente, onirica, sospesa nel tempo e nello spazio. *"Forse più somigliante a un romanzo, a una poesia"*, ha sottolineato Arnaldo Colasanti.

L'esposizione è stata realizzata grazie al sostegno di Reale Mutua: *"La Società Reale Mutua di Assicurazioni, tradizionalmente vicina alla cultura e allo sviluppo artistico del territorio in cui opera da più di centottantanni, ha voluto confermare ancora una volta il suo sostegno a favore di iniziative di prestigio come questa, atte a ridare anima e valore all'enorme patrimonio artistico di cui dispone la nostra Regione"*, ha dichiarato **Luigi Lana**, Direttore Generale Reale Mutua.

DOPPIO SOGNO.

PITTURA E SCULTURA AL POLO REALE di TORINO

a cura di Luca Beatrice e Arnaldo Colasanti

31 gennaio – 30 aprile 2014

Palazzo Chiabrese

Orari

da martedì a domenica dalle 10.30 alle 18.30

(ultimo ingresso ore 18)

Chiuso il lunedì

Per informazioni dal martedì alla domenica dalle 10,30 alle 18,30 tel **349 8735297**

Biglietti

Intero: 8 €

Ridotto: 6 € Coupon Facebook, scaricabile dalla pagina dedicata a Doppio Sogno

Ridotto: 5 € ai ragazzi tra i 15 e i 18 anni; alle aziende convenzionate; ai gruppi di almeno 15 unità; ai visitatori con biglietto del Polo Reale, alle aziende convenzionate.

Omaggio: bambini da 0 a 14 anni; persone con disabilità; abbonamenti Musei Torino Piemonte; abbonamenti Torino + Piemonte Card; abbonamenti Torino + Piemonte Card Junior

Coordinamento curatoriale: **Corinna Carbone**

Coordinamento mostra, organizzazione e catalogo: **Showbyte Torino**

Foto: **Ernani Orcorte**

Ufficio stampa: **Loris Gherra**

Sito Internet: www.polorealedoppiosogno.it

Le immagini delle opere in mostra e i testi della cartella stampa sono scaricabili dalla sezione press del sito www.polorealedoppiosogno.it

Doppio Sogno è stata realizzata grazie
al sostegno di Società Reale Mutua di Assicurazioni



E grazie al contributo di Showbyte Torino

SHOWBYTE

e Studio Copernico



Ufficio Stampa Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Piemonte
Loris Gherra, tel. 011 5220450, loris.gherra@beniculturali.it, www.piemonte.beniculturali.it

DOPPIO SOGNO

SCHEDA DELLA MOSTRA

Titolo: **DOPPIO SOGNO. Pittura e Scultura al Polo Reale di Torino**

Curatori: **Luca Beatrice, Arnaldo Colasanti**

Sezione Pittura: **inaugurazione 31 gennaio 2014**

Periodo mostra Pittura: **31 gennaio – 30 aprile 2014**

Location: **Palazzo Chiabrese (nuovi spazi espositivi, piazzetta Reale)**

Artisti in mostra:

Enrico BAJ, Isabelle Van Tuill_ Madame de Charrère, 1975
Valerio BERRUTI, Mirror, 2007
Alighiero BOETTI, Tutto, 1987/88
Nicola BOLLA, Orpheus's Dream, 2009
Fernando BOTERO, Circus Lady on Horse, 2008
Felice CASORATI, Abbandono (nudo di schiena), 1929
Sandro CHIA, Tempest, 1985
Andrea CHIESI, Ombra 6, 2009
Enzo CUCCHI, Eroe senza testa, 1981
Giorgio DE CHIRICO, Autoritratto 1940/45
Stefano DI STASIO, Dialogo sotterraneo, 1991
Carlos DONJUAN, Dreamers, 2013
Rainer FETTING, Desmond Cadogan, 1987
Enzo FIORE, Appropriazione Davide con la testa di Golia, 2011
Pietro FORTUNA, Saulo, 2006
Omar GALLIANI, Grande siamese nella costellazione di Orione, 2012
Daniele GALLIANO, Urbi et orbi, 2011
Damien HIRST, No Love Lost, 2008
Alex KATZ, Double Vincent, 1979 e Mrs Kahn, 1980
Felice LEVINI, La dominatrice di pulci, 2003
Andrea MARTINELLI, Visionaria, 2013
Antonio NUNZIANTE, Interno-Percorsi, 2013 e Il mare dentro, 2013
Luigi ONTANI, Il ratto delle Sabine, d'après David, 1974
Giorgio ORTONA, Cantiere, 2011
Mimmo PALADINO, Corale, 1997
Giulio PAOLINI, Ora come ora, 2010
Claudio PARMIGGIANI, Senza Titolo, 1998
Luca PIGNATELLI, Treno, 2007
Alessandro PAPETTI, Nudo notturno, 2005
A.R. PENCK, Prototyp, 1989
Giorgio RAMELLA, Verso Itaca, 2013
Mimmo ROTELLA, I due visi, 1962
Nicola SAMORI', Spronk, 2010
Davide SALLE, After Michelangelo, the Flood, 2005
Giuseppe SALVATORI, Angelo con intorno contadini, 2008
SALVO, Ottomania, 1987
Alberto SAVINIO, Autoritratto in forma di gufo, 1936
Mario SCHIFANO, Miraggio, 1984
Bernardo SICILIANO, Nicole, 2008
Tino STEFANONI, Senza titolo Z236, 2013
Luigi STOISA, Narciso, 1985
Giuliano VANGI, Il cielo, 2012
Velasco VITALI, Vela, 2006
Andy WARHOL, Vesuvius, 1985
Eric WHITE, 1974 Mercedes-Benz (Annie Hall), 2011

Sezione Scultura: inaugurazione 14 novembre 2013

Periodo mostra Scultura: 15 novembre 2013 – 30 aprile 2014

Location: Palazzo Reale-Sala degli Svizzeri, Piazzetta Reale, Cortile e Portico Palazzo Reale, Cortile e Scalone di Palazzo Chiabrese, area del Teatro Romano del Museo Archeologico.

ARTISTI IN MOSTRA E RISPETTIVE OPERE:

ARMAN, Flon Flon, 1990

Giuseppe BERGOMI, Cronografia di un corpo, 2012

Patrizia Maïmouna GUERRESI, Light Signs, 2000

Antonietta Raphaël MAFAI, Fuga da Sodoma, 1935/1968

Giacomo MANZU', Ulisse, 1983/1990

Giuseppe MARANIELLO, Il gatto dorme rotondo, 2009

Marino MARINI, Grande cavallo e cavaliere, 1956/1957

William Hadd McELCHERAN, Businessman, 2013 (installazione site specific di più elementi)

Francesco MESSINA, Lady McBeth, 1980/1992

Igor MITORAJ, Teseo Screpolato, 2011

Augusto PEREZ, Crocifissione Apollo del Belvedere, 1974 e Crepuscolo, 1984

Giuliano VANGI, Ragazza con le trecce, 1995

Velasco VITALI, Branco, 2005/2013

COLLOCAZIONI OPERE:

Piazzetta Reale: **Giuseppe Maraniello, Marino Marini, Igor Mitoraj,**

Antonietta Raphaël Mafai, Patrizia Maïmouna Guerresi, Augusto Perez

Palazzo Reale - Salone degli Svizzeri: **Giuliano Vangi**

Cortile e Portico Palazzo Reale: **Arman, Giuseppe Bergomi, Giacomo Manzù**

Cortile Palazzo Chiabrese: **Francesco Messina**

Scalone di Palazzo Chiabrese: **William Hadd McElcheran**

Area del Teatro Romano del Museo Archeologico: **Velasco Vitali**

Coordinamento curatoriale: **Corinna Carbone**

Coordinamento mostra, organizzazione e catalogo: **Showbyte Torino**

Foto: **Ernani Orcorte**

Ufficio Stampa: **Loris Gherra**

Sito Internet: **www.polorealedoppiosogno.it**

Doppio Sogno è stata realizzata grazie
al sostegno di Società Reale Mutua di Assicurazioni



E grazie al contributo di Showbyte Torino

SHOWBYTE

e Studio Copernico



STUDIO COPERNICO

DOPPIO SOGNO

I LAVORI DI RESTAURO E RIFUNZIONALIZZAZIONE DEI LOCALI A PIANO TERRENO DI PALAZZO CHIALESE: SARANNO DESTINATI A BOOKSHOP E SPAZI ESPOSITIVI DEL POLO REALE

Il progetto di rifunionalizzazione del piano terreno di Palazzo Chiablese è un altro tassello che si aggiunge alla realizzazione del più ampio programma per la costituzione del Polo Reale a Torino.

La scelta di destinare alcuni locali del piano terreno di Palazzo Chiablese a servizi di prenotazione, informazione, bookshop, sosta e facilities dell'intero Polo Reale, oltre che a spazi per mostre temporanee, deriva, oltre che da motivi strategici e logistici in relazione alla loro posizione all'interno del complesso, anche dalla necessità di rispondere agli standard museali di riferimento, che richiedono una superficie di almeno 600 metri quadrati per i servizi integrati di accoglienza degli afflussi di visitatori. Una tale superficie non potrebbe essere ricavata all'interno del Palazzo Reale a meno di compromettere la sua attuale consistenza e le attività che ospita.

In particolare, l'opportunità di collocare le funzioni di accoglienza del pubblico in Palazzo Chiablese trova giustificazione nella sua adiacenza a Palazzo Reale, a cui è collegato sia al primo che al secondo piano in corrispondenza dello spigolo nord-ovest della Piazzetta Reale – luogo di accesso principale al Palazzo Reale stesso.

Il portico di transito al piano terreno, inoltre, è un adatto collegamento tra la piazza del Duomo e la suddetta Piazzetta Reale, configurandosi come elemento di cerniera tra due zone della città di forte valenza urbana. Ed è proprio su questo elemento di snodo che il progetto fonda la propria essenza, infatti già nel 2009 grazie al contributo della Compagnia di San Paolo sono stati avviati i primi lavori finalizzati all'utilizzo di alcuni dei suddetti locali per l'Ostensione della Sacra Sindone, era stato rimosso il muro di tamponatura presente sotto l'attuale arcone di ingresso riconfigurando almeno formalmente il passaggio a tre forni verso piazza San Giovanni.

L'attuale progetto, completato oggi, ha modificato e restaurato l'assetto dei locali. Si è inteso rafforzare e valorizzare tale collegamento innanzitutto eliminando il dislivello altimetrico esistente tra l'interno e l'esterno quindi riducendo tutto ad un unico piano di calpestio; poi optando per una pavimentazione in pietra di Luserna di grande pezzatura in continuità materica con quella esterna, infine utilizzando grandi infissi vetrati per l'apertura principale su Piazzetta Reale e per le due minori prospettanti sul portico laterale in modo da eliminare le barriere visive tra i due spazi.

All'interno di tale spazio "filtro" è stata portata alla luce un'antica colonna in pietra inglobata nella muratura probabilmente in occasione della sopraelevazione del soprastante corpo di collegamento col Palazzo Reale a metà del Settecento. Nello stesso ambiente è stata rimossa la finta volta incannicciata che nascondeva la struttura voltata sottostante in muratura e sono stati portati alla luce e restaurati vari lacerti di intonaco dipinto riconducibili a successive fasi costruttive della struttura.

La porzione di edificio interessata dall'intervento di restauro si sviluppa su una superficie utile di 763 metri quadrati e comprende una sequenza di locali distribuiti su due fronti (Piazzetta Reale e cortile interno del palazzo). Questi locali, che nel 1958 erano stati in parte adibiti a sede del Museo del Cinema, e che dagli anni Novanta erano chiusi al pubblico e utilizzati come depositi, nel tempo erano stati frazionati e soppalcati.

Oltre al locale d'ingresso di cui si è conservato il palinsesto, l'altro ambiente che presentava superfici dipinte e pavimentazione in quadrelle di cotto è stato totalmente restaurato e dotato di illuminazione d'accento per metterne in risalto la decorazione.

Con alcuni interventi sulle murature di tramezzo e limitate demolizioni di porzioni di struttura portante (in particolare i solai di alcuni piccoli vani al piano mezzanino e parti circoscritte di muri per permettere l'apertura di passaggi e collegamenti) è stato possibile riconfigurare la spazialità e l'aulicità degli spazi assicurando al tempo stesso la conservazione dell'edificio e la flessibilità degli ambienti necessaria a rispondere alle esigenze dettate dalla nuova destinazione d'uso. In particolare sono state ricavate:

- 10 SALE ESPOSITIVE per una superficie utile di 603 mq
- 1 SALA CONVEGNI per una superficie utile di 65 mq
- 6 BAGNI (di cui 1 per disabili e 1 per operatori) per una superficie utile di 33 mq
- 2 SPOGLIATOI per operatori per una superficie utile di 12 mq
- 1 LOCALE TECNICO per una superficie utile di 7 mq
- PASSAGGI/USCITE per una superficie di 43 mq
- 2 ACCESSI (Piazzetta Reale e Portico San Giovanni)
- 3 USCITE (Portico San Giovanni + 2 di sicurezza sui cortili interni di Palazzo Chiabrese)

Nel corso dei lavori di scavo necessari per abbassare la quota di calpestio in alcuni ambienti sono emersi antichi piani pavimentati: in particolare è stato portato alla luce un pavimento in cotto e un sottostante pavimento in ciottoli intervallato da assi di legno. E' stata inoltre individuata una successione di grossi pilastri a interasse regolare a delimitazione di tale acciottolato che verosimilmente potrebbe ascrivere ad uno spazio aperto delimitato da un porticato su due fronti. La campagna di scavo è stata documentata con rilievi, foto e descrizioni.

Responsabile Unico del Procedimento: **arch. Luisa Papotti**

Progettisti: **arch. Gennaro Napoli, arch. Stefano Trucco**

Progettista e Direttore operativo opere edili: **arch. Roberto Vincenzi**

Progettista e Direttore operativo impianti fluidomeccanici, elettrici e speciali: **ing. Gianfranco Lo Cigno**

Progettista e Direttore Operativo Opere Strutturali: **ing. Giuseppe Pistone**

Direttore dei lavori: **arch. Gennaro Napoli**

Collaboratori D.L.: **arch. Daniela Sanseverino, geom. Giuseppe Butera**

Coordinatore per la sicurezza in progettazione: **arch. Roberto Vitale**

Coordinatore per la sicurezza in esecuzione: **arch. Roberto Mortarino**

Funzionario responsabile restauro superfici decorate: **dott. Roberto Medico**

Funzionario responsabile scavo archeologico: **dott.ssa Luisella Pejrani**

DATI DELL'APPALTO

Finanziamenti: MiBAC - programma integrativo annuale 2011 – Cap. 7435/1

Approvazione progetto esecutivo: Decreto n. 137 del 03/05/2012

CUP: F14B11000970001

Importo finanziamento: € 1.500.000,00

Importo a base di gara: € **938.831,16**

Categoria lavori: OG2, classifica III

Impresa aggiudicataria: I.C.A. srl, via Forlì 154, Torino

Ribasso offerto: 24,77%

Contratto di cottimo: rep. 562 del 15 ottobre 2012

DOPPIO SOGNO

Mario Turetta “Doppio Sogno”

“Doppio Sogno” è un percorso tra scultura e pittura che inaugura i nuovi spazi espositivi del Polo Reale al piano terreno di Palazzo Chiabrese, con l'accesso da Piazzetta Reale.

La mostra, a cura di Luca Beatrice e Arnaldo Colasanti, indaga immagini contrapposte e complementari, linguaggi e simboli in relazione e opposizione: pittura e scultura, interno ed esterno, modernità e reminiscenza del classico, realismo e onirico, figurazione e astrattismo, immagine e parola scritta.

Doppio Sogno nasce dal tentativo di mettere in dialogo una serie di concetti opposti, solo apparentemente inconciliabili.

Il primo, forse il più ovvio, è il rapporto tra esterno e interno. Da metà novembre 2013 cittadini e turisti in visita a Torino possono ammirare una serie di opere di scultura installate negli spazi del Polo Reale, tra la Piazzetta Reale, il cortile di Palazzo Reale e quello di Palazzo Chiabrese e l'area archeologica del Museo di Antichità, antistante l'ingresso la Galleria Sabauda. Oggi, all'interno degli spazi polifunzionali del Polo Reale a piano terra di Palazzo Chiabrese, inauguriamo la sezione dedicata alla pittura, che mette in mostra una cinquantina di opere scelte di grandi artisti contemporanei.

La volontà di destinare questi spazi di Palazzo Chiabrese – circa mille metri quadrati che un tempo ospitavano il primo museo del cinema voluto da Adriana Prolo, nel 1958 – ai servizi di informazione, bookshop, sosta e facilities dell'intero Polo Reale, e nel contempo predisporre un'importante area per mostre temporanee nel cuore aulico della città, oltre che da motivi strategici e logistici in relazione alla loro posizione all'interno del complesso, questa scelta deriva anche dalla necessità di rispondere agli standard museali di riferimento, che richiedono una superficie di almeno 600 metri quadrati per i servizi integrati di accoglienza degli afflussi di visitatori. Una tale superficie non avrebbe potuto essere ricavata all'interno del Palazzo Reale a meno di compromettere la sua attuale consistenza e le attività che ospita.

La porzione di edificio che è stata interessata dall'intervento di restauro si sviluppa su una superficie utile di 763 metri quadrati e comprende una sequenza di locali distribuiti su due fronti (Piazzetta Reale e cortile interno del palazzo). In totale sono stati ricavate dieci sale espositive, 1 sala convegni, servizi e locali tecnici.

Un ringraziamento particolare va fatto alla Regione Piemonte, alla Città di Torino, a Showbyte e in particolare a Federico Sacco, allo Studio Copernico, ai curatori Luca Beatrice e Arnaldo Colasanti e ai loro collaboratori per l'impegno profuso nella realizzazione di questa mostra, che ci porta verso il 2014, anno nel quale il Polo Reale di Torino avrà la sua definitiva realizzazione con l'apertura della Galleria Sabauda nella Manica Nuoca di Palazzo Reale, affermandosi con uno dei poli museali principali in Italia e fra i più importanti d'Europa.

Mario Turetta

Direttore Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Piemonte



DOPPIO SOGNO. PITTURA E SCULTURA AL POLO REALE DI TORINO

E' motivo di orgoglio per la Regione Piemonte ospitare sul suo territorio la mostra **Doppio Sogno** che esplora linguaggi e simboli, pittura e scultura, interno ed esterno, figurazione e astrattismo, immagine e parola scritta.

Questa mostra ha infatti il pregio d'inaugurare un nuovo spazio espositivo nel cuore barocco di Torino all'interno del Polo Reale. Un'area che nei prossimi mesi sarà ancora più protagonista della vita culturale e quindi destinata ad accogliere nuovi visitatori con altre mostre temporanee. **Doppio Sogno** è un'opportunità unica per far apprezzare la qualità della produzione artistica in una scenografia di grande effetto, che saprà sicuramente conquistare il pubblico. La mostra è anche un'occasione per iniziare a riflettere sul rapporto tra le arti anticipando, in parte, alcune delle tematiche che saranno protagoniste in occasione di Expo 2015. Un ringraziamento particolare deve essere rivolto a tutte le persone che si sono impegnate per questo risultato, alla Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Piemonte, e ai due curatori, Luca Beatrice, che ha selezionato le opere, e Arnaldo Colasanti che le ha ordinate in racconto.

Michele Coppola
Assessore alla Cultura
e alle Politiche Giovanili



CITTA' DI TORINO

Assessore alla Cultura, Turismo e Promozione della città

Il Polo Reale sabauda ospita Doppio Sogno, esposizione a cura di Luca Beatrice e Arnaldo Colasanti offrendo al pubblico un suggestivo percorso attraverso la pittura e la scultura.

La mostra Doppio Sogno, che fin dal titolo si presenta come un tributo al racconto di Arthur Schnitzler, sembra pensata per indagare sulle assonanze e sui contrasti delle immagini e delle forme, applicando un punto di vista simile a quello del celebre scrittore viennese tramite una costante tensione fra il piano materiale e quello onirico.

Un emozionante viaggio nel tempo e nei linguaggi dell'arte all'insegna dell'innovazione e della contaminazione, che consente a questa città di confermarsi come un punto di riferimento autorevole sulla scena internazionale, un laboratorio di contemporaneità, una palestra di futuro.

Maurizio Braccialarghe

DOPPIO SOGNO

Luca Beatrice

Le ragioni di Doppio sogno

Questa mostra, che inaugura un nuovo spazio espositivo nel cuore barocco di Torino all'interno del Polo Reale, nasce dal tentativo di mettere in dialogo una serie di concetti opposti, solo apparentemente inconciliabili.

Il primo, forse il più ovvio, è il rapporto tra esterno e interno. Dalla metà di novembre cittadini piemontesi e turisti in visita nel capoluogo sabaudo si saranno accorti della presenza di una serie di opere installate tra la Piazzetta Reale, il cortile di Palazzo Reale e quello di Palazzo Chiabrese, dove un tempo si affacciavano i locali del vecchio Museo del Cinema e della sua biblioteca, la zona archeologica antistante l'ingresso la Galleria Sabauda. Si tratta di sculture di conclamati maestri che occupano una posizione di rilievo nella storia dell'arte recente: da Antonietta Raphael Mafai, esponente di spicco della Scuola Romana, a Marino Marini, che ha attraversato con la sua personalità tutta la scultura italiana del '900 per mezzo di frequenti richiami alla tradizione del primitivismo e al panorama internazionale; da Arman, punta di diamante del Nouveau Réalisme, che all'inizio degli anni '60 ha contribuito a dissacrare le certezze della società dei consumi, ai grandi interpreti della figurazione italiana, si vedano Francesco Messina con la teatrale Lady Macbeth, Giacomo Manzù nella rilettura di un Ulisse giovinetto, Augusto Perez con due presenze monumentali e Giuliano Vangi di cui il capolavoro Ragazza con le trecce è stato installato nella Sala degli Svizzeri, all'interno di Palazzo Reale. Avvicinandoci poi al presente, si passa dal grande intervento di Giuseppe Maraniello, artista emerso con la generazione degli anni '80, alla gigantesca testa di Igor Mitoraj, specializzato nelle opere da esterno che abbelliscono diverse città italiane, ad esempio Milano e Roma. Insieme ai lavori di Patrizia Guerresì, una mano aperta che accoglie come in un grembo molle il visitatore e la sua macchina fotografica, del canadese William Hadd McElcheran e la sua ironica neo-figurazione, giungiamo infine alle opere di artisti che rinvigoriscono la tradizione della scultura d'immagine: il Branco di cani di Velasco (sufficiente identificarlo con il nome di battesimo, di cognome fa Vitali, il padre Giancarlo è uno dei pittori figurativi più sensibili fin dagli anni '50), installato sulle Mura Romane della Sabauda, un intervento secco e aspro ma ricco di poesia; e la lastra di metallo sulla quale Giuseppe Bergomi inserisce preziose figurine di donna in bronzo, dal titolo Cronografia di un corpo, inserendo così nella dimensione statica l'elemento dinamico del tempo.

All'interno, invece, si apre un nuovo spazio che nei mesi prossimi sarà destinato ad accogliere i visitatori di Palazzo Reale con mostre temporanee. Si consegna così a Torino un altro luogo d'arte, con l'inaugurazione della parte "in" di Doppio sogno. Una passeggiata tra Novecento e contemporanea attraverso una cinquantina di opere, in una modalità dialogica e non cronologica, con accostamenti talora impliciti altrove azzardati, naturali eppure bizzarri, studiati dallo scrittore e critico letterario Arnaldo Colasanti. Da De Chirico a Andy Warhol, da Felice Casorati ad Alighiero Boetti, da Alberto Savinio a Damien Hirst, tanto per citare alcuni dei protagonisti in quella formula nota "da...a" non sempre esaustiva e rivelatrice della complessità progettuale che sta dietro a una mostra. Oppure, per meglio dire, dalla Metafisica alla Pop Art, ad esempio di Mario Schifano, Enrico Baj e Mimmo Rotella per rimanere in Italia ma anche Warhol e Claes Oldenburg con il bellissimo fiore appartenente alla collezione del Castello di Rivoli; dall'Arte Povera (Boetti, Giulio Paolini, in parte Claudio Parmiggiani) alla Transavanguardia (sia quella italiana di Enzo Cucchi e Sandro Chia sia la tedesca di Markus Lupertz, AR Penck e Rainer Fetting, fino all'americana di David Salle e James Brown); dalla nuova figurazione italiana (qui i casi interessanti sono molti, Daniele Galliano, Valerio Berruti, Andrea Martinelli, Luca Pignatelli, Velasco, Bernardo Siciliano, Alessandro Papetti, Giorgio Ortona ecc...) all'era globale (il giovane Carlos Donjuan, il maestro colombiano Fernando Botero).

Se nel caso della mostra "esterna" parlare di scultura vien quasi implicito, qui il termine pittura appare più complesso da sciogliere, anche se esperienze come quelle dei protagonisti dell'Arte Povera rivelano più di un legame, magari non immediato, con il linguaggio più antico e tradizionale del mondo. E che forse tra i Medicine Cabinet di Hirst e le figure surreal-circensi di Botero le differenze sono talmente evidenti da sembrare addirittura appartenere a mondi diversi. Nell'accezione contemporanea "pittura" non riguarda soltanto l'atto del dipingere a olio e acrilico su un supporto bidimensionale, tela o tavola, ma implica tutte quelle forme linguistiche, anche indirette, in cui all'opera viene attribuito un punto di vista unilaterale e unico, preferenziale anzi obbligatorio. Da che ne consegue che i materiali possono essere molti e non necessariamente quelli della tradizione classica. In tale accezione, insomma, sono pittori sia i fedelissimi dell'olio su tela e dell'immagine come Antonio Nunziante e Stefano Di Stasio, Salvo e il giovane Nicola Samòri, Tino Stefanoni e Andrea Chiesi, ma tracce di pittura, citazioni indirette simbolo della temperie postmoderna, si ritrova anche nella fotografia di Luigi Ontani e nel suo d'après David e in buona parte di quelle tendenze emerse negli anni '80, tra Neo Manierismo (Omar Galliani) e ennesima riproposizione della scuola romana (Pietro Fortuna, Pino Salvatori, Felice Levini), fino alla rotta di collisione tra pittura e concettuale, ad esempio nel Narciso di Luigi Stoisà. Il terzo concetto oppositivo nasce dal rapporto tra le opere e lo spazio. Abituamente l'arte contemporanea vive nel dogma del

cosiddetto white cube, zona neutra, completamente priva di elementi connotativi, sempre uguale a sé stessa in una sorta di meccanismo di ripetizione per certi versi rassicurante. In *Inside the White Cube*, una raccolta di saggi pubblicati per la prima volta nel 1976 sulla rivista *Artforum*, tradotti in italiano dalla casa editrice Johan and Levi, l'artista concettuale Brian O'Doherty afferma che gli artisti devono concepire il proprio lavoro in relazione allo spazio espositivo e, più in generale, al sistema dell'arte. Tale ideologia, alla lunga, ha mostrato i propri limiti, perché capita sempre più spesso che opere perdano completamente il loro senso se estrapolate dal contesto espositivo e dalla scatola che le contiene. Per ovviare a questo problema di "credibilità interna", sono in diversi a tentare il confronto con spazi completamente diversi: musei d'arte antica, dimore storiche, musei tematici, interagendo con gli elementi decorativi presenti, senza la pretesa di azzerare la storia in una sorta di rivoluzione culturale cinese dell'arte.

Le cronache recenti parlano di mostre memorabili d'arte contemporanea al Louvre o alla Reggia di Versailles, per un inesausto cortocircuito tra antico e moderno, classico e attuale, memoria e presente. Risulta dunque sempre più interessante capire come reagisce l'arte di oggi alle prese con un contenitore storico, se riescono a dialogare e interagire due pubblici sostanzialmente diversi e con differenti motivazioni. E se davvero l'arte contemporanea, privata del proprio ombrello protettivo in cui la fa da padrona la teoria del contesto, riesca a mantenere le sue motivazioni iniziali. Nel nuovo spazio espositivo del Polo Reale torinese, progettato con tutti i crismi e nel rispetto delle regole del gusto corrente, basta spostare lo sguardo di pochi metri per ritrovare i gioielli della decorazione, dell'architettura e della pittura barocca, a favorire così un diverso livello di lettura delle opere esposte e presentate al visitatore.

E infine: riesce la parola scritta a raccontare con altrettanta energia le stesse avventure delle immagini davanti ai nostri occhi? Dal punto di vista linguistico questa è la sfida più interessante: restituire con un altro mezzo le medesime sensazioni arricchendole anzi di ulteriori interpretazioni. Dove ogni tanto la critica specializzata si arena nel conformismo dialettico, viene in soccorso la categoria del letterario, che qualcuno vede come un difetto ma che invece rappresenta un'ottima ipotesi narrativa pur lasciando per strada la più rigida filologia. E Doppio sogno mira a essere una mostra letteraria, proprio perché si è creata un'ideale staffetta tra i due curatori. A chi scrive il compito di scegliere le opere, ad Arnaldo Colasanti quello di ordinarle in un racconto con l'intenzione di restituire al pubblico un'ipotesi comunque differente, onirica, sospesa nel tempo e nello spazio. Forse più somigliante a un romanzo, o una poesia, che non a un accrochage come si conviene.

DOPPIO SOGNO

Arnaldo Colasanti

Doppio sogno

1. (*Opera unica*). Ciò che più conta nella vita è la libertà. Ma certo non la libertà delle scelte o del compimento di un progetto – entrambi impossibili. La libertà che vale è quella che permette di aderire all'imprevedibilità dell'esperienza. È quella che nasce dal coraggio di essere pronti a lasciare andare le cose per il loro verso, senza prevederne il corso: è quella però che, in quel coraggio, permette l'intelligenza, cioè non farci restare indietro rispetto al nostro tempo, al presente, all'epoca che viviamo, perché la libertà non teme ma possiede principi propri, gesti, parole, sentimenti, da contrapporre ai fatti perentori e fluttuanti del mondo.

Con la vita occorre essere visionari, ci si deve saper giocare: e in piena, entusiasmante serietà. La libertà è un esercizio di sperimentazione di noi stessi, a patto che la sperimentazione non sia conformismo, luoghi comuni, astrazioni intellettualistiche, ambiguità del vuoto, conservatorismo: la presunzione fatale dell'ideologia. Era von Hayek (nel Novecento il genio irridente contro qualsiasi modello costruttivistico collettivistico di controllo) a chiamare, appunto, fatale quella presunzione, che, di fatto, spalanca la porta larga della schiavitù. Per l'economista austriaco "la libertà è essenziale per far posto all'imprevedibile e all'imprevedibile": ne abbiamo bisogno come l'aria per esercitare la nostra umanità. La libertà è creativa, è scorretta con il giudizio, ma non è scettica, né furba o egoista; sa ammirare, è "riconoscente" (per parafrasare il grande, umile pensatore italiano, Enrico Castelli): vale a dire che, come la ragione, "riconosce ciò che è, riscopre l'Essere da cui proviene". Se Popper (genio di una spiritualità laica irridente di qualsiasi nuova e antica *cupiditas scientiae*) affermò ragionevolmente che "uno dei peggiori sbagli sia credere che una cosa astratta sia concreta", anche noi possiamo dire, e in piena libertà, che solo ciò che è concreto è essenziale, è una percezione, l'immagine, il respiro del corpo che fa parte della processualità della vita. Ciò è l'ideale a cui *veniamo*.

Non c'è atto di maggiore libertà se non l'opera d'arte: a patto di verificare che l'opera sia la pura resistenza di un'individualità imprevedibile e necessaria. L'opera mette in gioco la creaturalità ad un'appartenenza (il senso della storia), riuscendo comunque a far deflagrare qualsiasi spiegazione causalistica, qualsiasi contesto delle prese di posizione. Certo, lo sappiamo: il sistema dell'arte (dalla storiografia al mercato) è nell'arte. Ma non sarà mai possibile pensare l'arte – e l'arte contemporanea – non facendo i conti con il grido nietzschiano "Die Wüste wächst: weh dem, der Wüsten birgt!", cresce il deserto: guai a colui che in sé cela un deserto. La pura individualità dell'opera combatte l'aridità. Potrà esser pur vero, oggi, che la sfera del mondo e la globalizzazione del sistema portino l'uomo ad una nuova "seconda innocenza", cioè a volere il nulla, piuttosto che non volere. Senza dubbio, potrà essere persino plausibile che l'arte contemporanea continui a respirare "l'aria malsana dell'epoca", in mezzo ai "tanti lavori di demolizione" (Hoffmansthal). Tuttavia, sono la libertà e la radicale individualità del senso e del metodo dell'opera a promettere, ancora una volta, che l'arte è battaglia, è contrapposizione dell'individuo sull'uomo postumo, la forza contro l'ateismo della seconda innocenza globale. Oggi l'arte, se è, è gloria, è la conquista di un ruolo di responsabilità. La proprietà perduta che si ribella e risponde: il congedo dal deserto. "Contro i crampi del pensiero", avrebbe aggiunto Wittgenstein.

2. (*Questioni di metodo*). Il *Doppio sogno* di Arthur Schnitzler e quello di Stanley Kubrick in *Eyes wide shut* è senza dubbio un'estrema riflessione sul bene e sul male. Ma non è qui il punto: tutta l'arte appartiene a quella riflessione. La questione essenziale è altrove. L'opera, nella sua radicale contraffazione dell'illusione e insieme nel suo desiderio struggente di verità, riesce a distruggere il cerchio magico in cui vive l'Io. Dostoevskij diceva che il prossimo è colui che si odia: e un francese del Novecento, con un fare rancoroso, confessò a ricasco che l'"Enfer, c'est les autres". La questione della violenza ruota attorno al fatto che il prossimo sia sempre lo specchio di un'ipocrisia. Per fare, però, in modo che la tragicità di voci, fra loro opposte, si sciolga lungo il piano allucinatorio e specchiante di un dialogo possibile dell'Io, viene richiesta la presenza "imbarazzante" di un estraneo: di colui, appunto, che *non è più* il prossimo. Ecco, uno specchio magico mette in un falso dialogo l'Io e il Tu, che sono di fatto due monologhi irriducibili. C'è bisogno di una finzione, che sposti la fissità dello specchio in un terzo punto completamente illusorio ma utile e in cui quella stessa fissità fa finta di risolversi nella definizione di un nuovo punto prospettico e tridimensionale: diciamo l'accordo tra due; la causa comune di una società o di un'alleanza; un'astrazione ideologica che funge di essere una ragione e un fatto concreto. Cosa c'è in quel punto terzo? L'estraneo, dunque; l'indifferente. È semplicemente questo lo spirito della guerra: quando e in che modo annullare l'estraneo.

L'atto della violenza mette in campo un sacrificio che sposta l'odio e la paura contro l'estraneo. Lo spostamento è il divenire di una volontà comune che si accorda e stringe un "contratto sociale" utilitaristico dell'Io e del prossimo contro un obiettivo terzo. L'ideologia vuole che la rappresentazione del suo divenire appaia come una parabola "epica", il segno geometrico di un'evoluzione, di un'ascesa prima faticosa e bellica e poi liberatoria, fino a diventare una discesa, il compimento escatologico di un giudizio universale (nessuna ideologia morale o politica può infatti pensare il "proprio" futuro, il *Day after* della vittoria). L'estraneità diventa il puro male: il più grande male è il suo non-significato, appunto l'insignificanza incomprensibile dell'estraneo.

Il dialogo fra i soggetti dell'lo nasce, allora, come l'accordo di assassini, come la rimozione esibita e virulenta della paura. Resta appena la retorica nella sua invasività, avrebbe detto un giovane intellettuale italiano: la persuasione è impossibile. E quella retorica, a ben vedere, non è altro che la materia brutta di ciò che forma le culture, cioè le configurazioni della storia: il laicismo come le chiese confessionali, la loro profonda e comune presunzione fatale. "Degli dèi crediamo, degli uomini sappiamo, che dominano ovunque possano", scrisse con sasso e spada Tucidide.

E l'arte? Può essere altro da tutto questo l'arte? L'arte è riconoscente: perdona. Solo l'opera ha la possibilità spirituale della persuasione, persino oltre il circolo ermeneutico. L'arte infatti annulla la sacrificale volontà dell'estraneo fuori di noi: distrugge il triangolo tragico di dèi e uomini; nega la logica bellica dello specchio a favore di un significato ritrovato nell'unità, perché l'opera d'arte è sempre una pura esperienza, è la forza singolare di un'immagine in cui tutto emblematicamente si fa compiuto, finito, in traducibilmente condiviso. L'arte convince: la condivisione piena di chi guarda e di chi fa è l'origine, è un movimento reciproco di chiarezza: la profonda virtù della convinzione e del convincimento.

Ritorna in mente un pensiero agostiniano: "Initium ut esset creatus est homo" (fu creato per esser un inizio?, fu creato perché si desse il nuovo, la storia? E come si traduce?, si domanda con forza Roberta De Monticelli). E c'è di più, ancora di più. Marc Rothko scrisse "un quadro non riguarda un'esperienza: è un'esperienza". È questo *initium* di interdizione e insieme di assoluto a sapere segnare lo spazio e il tempo definiti, in cui l'unità dell'arte, il suo metodo, l'individualità dell'opera, diventano un significato, il *sensu* di un discorso, sbaragliando la logica demoniaca della dialettica e dello storicismo. Occorre essere perentori: l'arte denigra la "seconda innocenza", il suo ateismo; annulla il fatale triangolo dell'accordo che prima inventa e poi uccide l'estraneo; spezza l'assedio dell'"Enfer" e dichiara che, nella pura esperienza, accade una reale trasmissione del senso, perché, appunto, il "si dice" del linguaggio diventa "io dico", il lungo *discorso della bellezza* in cui l'io e il Tu" si rivelano come una soggettività condivisa che finalmente riconosce l'Essere da cui proviene. Ecco, l'opera vale ed assume senso nel momento in cui esprime una convinzione e toglie all'artista e al fruitore qualsiasi tara di ipocrisia. Viene alla mente *Black over Reds* custodito a Baltimora: una bellezza infinita chiusa in un tremolio di sofferta attenzione e rigorosa semplicità. "La coincidenza fra i due", scrive Rothko, è quella di un luogo e di un quadro: l'arte arriva ad uno spazio contenuto ("place contained), in cui scorre l'acqua pulita della speranza, la medesima, sognava Marc, di Michelangelo nella Biblioteca Laurenziana: l'unità della vita con la vita.

Poi un ricordo perlaceo e confuso, forse un respiro ritrovato. Un segno di matita sulla pagina del libro aperto, il tavolo tondo al centro e sopra un'incerata lisa, un sonno di primo pomeriggio a lume acceso, la foto di mia madre morta: fu Hegel a dire che lo scopo dell'arte fosse quello di "spogliare il mondo esterno della sua caparbia estraneità".

3. (*Prologhetto del viaggio*). Ma quella persuasione è un sogno. Di nuovo Rothko: "l'autoinganno conduce il progetto a conclusione nella speranza di un miracolo". Il sogno dell'arte – che vale di più della minuziosità dell'arte del sogno – non è certo una parte della veglia: è il miracolo. Vale piuttosto come la sintesi di un'immagine in cui l'opera mette in gioco la propria intraducibilità (l'autoinganno) e il suo essere un tempo di coincidenza (il progetto), nel nome della spazialità di un'esperienza che è assoluta. Il sogno, in buona sostanza, è il compito e non il contenuto della parola "arte": è la sua razionalità visionaria. Nel volumetto *Contemplazioni* del 1919 Arturo Martini profetizzava l'imprevedibilità che contiene il massimo significato: "Se tutte le cose diventassero verdi, ancora gli uomini le chiamerebbero alberi". Come dire: l'arte è la creazione riconoscente e lei non rassomiglia a nulla, come la natura, come l'universo, se non a sé stessa, al suo nudo sogno, *inscape* e dunque *initium*, luce dentro, presente e insieme nuova origine dell'esperienza che ricrea. Qualsiasi discorso attorno all'arte contemporanea non può eludere la riflessione sull'insormontabile individualità dell'opera – sulla pienezza del senso. Del resto, chi di noi avrebbe altre maniere per dribblare e per difendersi dai virus che incidono la complessità del contemporaneo?, dico i paletti commerciali (chiacchiere rumorose) che si chiamano stile, scuole, ismi e contro ismi, ideologie: l'insostenibile pesantezza delle presunzioni più fatali?

4. (*Costellazioni d'insieme*). Il significato di questa mostra è dunque radicalizzare l'individualità delle opere d'arte, cercandone di verificare la libertà espressiva. Il metodo e le ragioni dell'allestimento diventano essenziali. Le opere non vanno insieme per motivi esteriori "caparbiamente estranei", come cronologie, scuole, geografie, tassonomia di maestri e allievi, stili affini e evolutivi, processi, sviluppi o ideologie storiche. L'opera d'arte va ricondotta nella sua forza di enigmatica personalità. Con un obiettivo: il senso dell'opera d'arte è il metodo della sua stessa verifica; è il carattere di una forza concreta e individuale, lo specifico dell'arte. L'opera è sul trapezio senza rete.

Bisogna saper auscultare. Per questo servono i paradossi. Per esempio, quello romanzesco di questa mostra: per sostenere l'opera, la sua forma logica e poetica, occorre metterla in una condizione di pressione e di sforzo, se non di duello. In altri termini, un'opera, come tutto, può o non può esistere – va verificato. La misura della sua possibilità di senso e di bellezza è proporzionale alla sua capacità di sostenere lo sguardo, dico lo scontro con un'altra opera che le sta accanto. Questo scontro non è però una comparazione, ma, appunto, un racconto: un tango stretto, l'attrazione rischiosa e insieme avvincente fra due individualità assolute e incomparabili. La questione essenziale di *Doppio sogno* è e sarà semplice: un'opera esiste e sa sostenere il tempo contemporaneo, solo se elude qualsiasi motivazione retorica (la documentazione come l'appartenenza topografica alla storia) e se implica la necessità dell'altro prossimo, la libertà di esperienze e di significati che non disegnano uno schema storico ma una costellazione, una visione di umanità affidata alla bellezza. L'accoglienza è un duello. Ciascuno deve vincere a modo suo.

5. (*A teatro*). Un sogno è sempre doppio, così come il miracolo è il doppio di conti, fatti, pensieri che non tornano mai e che pure ritrovano, in questo scandalo, la forza della parola. La mostra di Palazzo Chiablese è un'esibizione, è il dono erotico per l'apertura di un luogo, a Torino, rimasto segreto. Contro il deforme e il globale, la mostra suppone che ogni opera abbia la propria irriducibile individualità, di cui la forma fisica (l'arte) rende conto. Il *Cielo* (2012) è il vestibolo di Vangi. Come una soglia orfica

(la terra non è più terra ma soglia dell'aria che cerca il limitato infinito della pittura), Giuliano Vangi offre una forma canoviana e dantesca, sembra la Frari con in più una recondita luce paesaggistica raffaellesca che proviene dall'aperto di Palazzo Reale. Anche per questo la natura si fa improvvisa illusione: il *Cielo* assume un che di sipario sollevato all'inizio di un teatro in azione.

Primi giochi d'acqua e di cristalli: i primi trofei. Della Diva a cavallo e poi del Dio mutilato. Non sono tuttavia trofei che dicano la sopraffazione di ciò che è creato per annientare il suo creatore. Le pulsazioni visionarie e ironiche di Botero (*Circus Lady on Horse*, 2008) e di De Chirico (*Trofeo con la testa di Giove*, 1930, non esposto ma qui *par cœur*) solo in apparenza risultano perturbanti. Messe accanto, sulla striscia di un racconto che è un ipotetico nastro di Möbius, diventano visioni allegre e improvvisamente austere. Negano, per esempio, il terrore di Jean Arp quando pensò, un giorno, che "la morte cresceva e smangiava il quadro e la vita". Il "trasumanar" invece (dico meglio: la resistenza del senso alla deflagrazione delle forme e alla morte del linguaggio) è anch'esso un compito, prima che una metafora, del sogno dell'arte. È come se esistesse una pittura capace di abitare un mondo che nessun Dio ha ancora creato e distrutto. Botero e De Chirico, opposti e incomparabili, diventano lungo la narrazione del nastro sognante del Chiabrese un teatro diffuso, quella specie di "totalità in formazione", in cui individualità e spazio si riconoscono.

Intanto si appiattiscono, dietro le quinte, invisibili tragedie. Un uomo e una donna combattono l'eros del silenzio: ma nessuno di loro sa ancora chi sia l'angelo. Stefano Di Stasio (*Dialogo sotterraneo*, 1991) dipinge in un ricordo fulminato, eppure, al tempo stesso, partecipa di quell'ironia macerata, perfetta, perdutamente nostalgica, che è dell' *Eroe senza testa* (1981) di Enzo Cucchi. Inutile cercare una genealogia impossibile. Vale di più la variazione barocca e musicale (Guarino Guarini osserva dall'alto la fattura del racconto) che stringe ciò che è sciolto e lega di nuovo ciò che è nato unito. La saldatura fra i due, in effetti, è il disegno. Cose e visioni diverse, Cucchi e Di Stasio, si rendono reciprocamente lo specchio di una medesima condizione umana: è questa la scommessa del *Doppio sogno* torinese.

Lontano, lontano, la fantasia della pittura s'è fatta indicibile. Curerebbe i morsi dei mostri sulla pelle, se solo potesse usare quell'oro santo (nascosto in sé) come una luce fluida di sorgente ingresiana, invece di lasciarlo sospeso, problematico, sontuoso, in un sogno contemporaneo. Ma il coraggio è anche nell'accogliere, prima che solo nell'ammettere, la vanità delle cose. L'Unicorno, (*Orpheus' Dream*, 2009) di un antico guazzo diventato chiarore marino, cristalli, pietruzze luminose della mente, galoppa, già quasi vola in questa infinita volta della *vanitas*: è l'opera magica di Nicola Bolla che non disperde quella bellezza infantile Swarowski, come un falò di bastimenti abbandonati.

Ma ora che ci farebbe, se fosse esposto, la *Bambina con bambola* (1929) di Casorati e chi di loro due poi è davvero naturale, chi è che sta giocando con l'altra? Se non ci fosse lo schianto, la donna bambina non inizierebbe ad ascendere, staccando i piedini da terra come un angelo femmina bizantino davanti ad una Maddalena gotica di pezza, che si sbraccia. Gli abiti a festa, il gioco di travestirsi da adulti, un salottino dell'infanzia, la cantilena di un monologo che sembra una preghiera, ci dicono che stiamo assistendo alla celebrazione di un rito. La pittura sospende e permette il destino: la separazione delle cose. Sarebbe, domando, possibile sognare un sogno più difficile, visto che quella brocca, la natura morta sulla tovaglietta di casa, sta lì solo per essere consumata, per quanto nessuno di noi sappia più da chi e da quale dio? Felice Casorati ha sognato forse di dipingere una *Passione*, la più sconcertante: la passione della Vergine.

Rovinoso come un'erba selvatica urticante, quella tela nera con al centro, appeso, un panno bianco, macchiato di un'escrescenza gialla, sembra il sudario e insieme un sipario in attesa o forse un animale notturno volatile; oppure, all'improvviso, una culla di legnetti messi in ordine, colla, gesso e spago, come la culla inventata e costruita dai bambini per un cucciolo di peluche. Sorprende, come sempre, di Claudio Parmiggiani (l'opera senza titolo del 1998) una velocità di passaggi descritta come un puro stato di immobilità. Come nella poesia naturale e astratta di Antonio Riccardi. La sua "grande maniera" è quel tenere un corporale rigore nella fluttuazione dei segni. Il teatro come epica e tempo di fatica: gli impianti del dovere e della guerra.

6. (*Paesaggio*). Dove va il mondo quando muore? Solo Mario Schifano, con *Miraggio* (1984), poteva rispondere a certi strappi di Cy Twombly o alla tragedia concettuale di Richard Serra che lasciò, nella sua arte, persino un gesto interrotto, come se i gesti fossero lì a dire che il puro caos è un ricordo. *Miraggio* è una proporzione aurea dentro la forma di un vento di sabbia: veleggia, ricordando una calligrafia che va per via divinatoria da Mark Tobey a Steve Jobs, immergendosi nel blu rosso e arancio di Roma. In questa sala del Chiabrese, pensata senza decorativismo come un'antica architettura militare, il miraggio proviene e viene diffuso da *Vesuvius* (1985), cioè dal maestro dei grandi sortilegi moderni. Andy Warhol, dentro il migliore informale statunitense (zip virtuale, uno squarcio, le vernici di colore), ribalta l'immagine nell'astrazione, fa che quest'ultima derivi da quella, secondo un contorcimento volontaristico che consegna un'immagine vera eppure consumata e (più importante) mai vista, mai nata, tuttavia insindacabile, come se *Vesuvius* fosse il più assurdo e potente antimagittismo visionario: un'immagine di culto abbandonata alla sua splendida irrealtà di cartone.

Perché ci sono immagini che resistono e altre che muoiono o arrivano all'eternità? Cos'è che rende il passo, la schiena curva, la mani nelle mani, gli occhi strizzati dell'Adamo di Masaccio un'immagine-tempo che perdura segreta in Michelangelo e Raffaello e diventa memorabile? Marilyn Monroe ha annichilito il suo autore, è diventata eterna: ma come un sepolcro o una madre morta? L'immagine di Andy Warhol è un'immagine corriva e dissipata del mondo o è l'isolamento della relatività degli sguardi di chi guarda? Domanda vana ma non esiziale: il perturbante di Warhol è che non ci permetta la scelta, lasciandoci in una fatale accettazione del doppio, in un'immagine-senza tempo. Warhol è inabitabile, proprio perché assente e privo di tragedia. Nonostante tutto, in lui ogni cosa è possibile: e per questo è magnifico. Risuonano minori (in un'insufficienza e minorità di turbamento), per quanto siano maggiori (posseggono immagini-tempo come Masaccio), i maestri pop Renoir e Balthus, se per

apertura pop si intende, in primo luogo, quella profonda adesione ad un “senso comune” delle parole e delle immagini; se, insomma, le ragazzine di Renoir, in cui continua Raffaello e il Sud, sono ragazzine che appartengono al mondo, alla coscienza del mondo; se le stesse ragazze madri di Balthus, in cui perdura Cranach e il Nord, continuano a far parte dell'inconscio del mondo, del suo muro di terra, e non sono inventate dalla volontà.

Persino di una pura irrealtà potrebbe nutrirsi l'*Ottomania* (1987) di Salvo, quel paesaggio visto da dietro un paesaggio, quella sua luce catarifrangente, come mettere un pensiero urbinato di Piero dentro lo specchio concavo di un cotto di sabbia. Irreale è la frontalità, l'esibizione, la stessa voluta e desiderata rivelazione: l'irreale in Salvo vuol dire accecare il paesaggio dentro uno sguardo, in cui vedere è sempre il sogno di una lastra di cenere solare, tavola di una pienezza specchiante e ipnotica, quasi una lontana e assurda ispirazione piranesiana. Raffronto quest'ultimo che potrebbe essere ancor più utile per toccare e capire il *Cantiere* (2011) di Giorgio Ortona. Niente di meno simile, eppure tanto, tantissimo di filogenetico, come se Ortona quelle carte di Piranesi le avesse strappate, lasciandole per mesi sotto l'acqua piovana di un'astrazione postcubista e razionale, sotto il giallo di magnesio di una pittura fotografata e materica. Sembrano sospiri potenti, persino fogliame di citazioni, i paesaggi della seconda sala.

Avremmo voluto chiedere a Claudio Parmiggiani di rimettere, in un vasetto pop di pesche sciropate, il mappamondo, le fatiche geologiche del tempo, i luoghi persi e un giorno esplorati di geografie accartocciate nel cristallo. Il *Globo* (1968) è un cantiere ai Poli, brilla, in questa sala, come un faro davanti al Settentrione o come dinanzi alla Croce del Sud, intravista *in absurdum* dal Baltico, quasi fosse la luce purpurea dell'ultimo giorno, la bellezza estrema di quello che resta, in un pugno, alla fine di tutto. I sogni sono bizzarri. Non è, dico, *Globo* la solitudine di Atlante, quella luce in cui si specchia, incredibilmente vicino, il miraggio di Schifano? Ma è lecito mettere in contatto l'esistente e l'inesistente, un miraggio e un atlante del 1968, in vetro, mappamondo e etichetta? Sì, se l'individualità più incomparabile dell'arte si appella all'unità sfinita di un romanzo. Sì, cioè, se un paesaggio dentro e intimo di percorsi (Antonio Nunziante, *Il mare dentro*, 2013; *Interno-percorsi*, 2013) è niente di più diverso da Parmiggiani eppure è anche ciò che ha assorbito quell'internità (il vasetto grigio del mondo), lasciando che la pittura si faccia tutta grigia e perlacea e finisca di imporre sé stessa per il suo tono di luce, per la sua intonazione melodica di colore, come accadeva agli antichi (Domenico Caporali dipinse l'*Annunciazione* di Perugia come un unico uovo di grigio) o al puro realismo dell'astrazione italiana. Antonio Nunziante, con le sue tempere e olio, rimette il paesaggio in un'ossessione di frontalità. Cioè lo colloca in un interno pensandolo come un puro esterno. Una tela sparata di luce, una finestra. Le ombre divorate dal riflesso della luce che disegna la materia di uno spazio compiuto. Per questi percorsi potrebbero scorrere persino le presenze di un “viaggio” o di una scena di “teatro”. Come dire: i temi romanzeschi del *Doppio sogno* di Palazzo Chiablese.

Ci accorgiamo, all'improvviso, che l'acrilico di Tino Stefanoni (*Senza titolo Z236* del 2013) appartiene a quegli stessi argenti musicali e onirici. È l'ambiguità il punto di forza di Stefanoni. Chiamare questa tela un paesaggio naturale sarebbe come credere che un vaso di fiori di Chardin, di Mafai, i petali di Tancredi o le foglie di Morandi non siano quello che sono, dico un ritratto naturalistico, ma il tratto di un decorativismo floreale di tradizione nordica. Di fatto, Stefanoni non dipinge un paesaggio perché quella casa, quell'albero, quella siepe di bosco non esistono. Piuttosto dovremmo abituarci a vedere un punto di luce col suo doppio. Un punto di luce si espande (sembra il fronte della casa), la sua forza si duplica in una retta orizzontale metallica, così come un albero è sdoppiato da una distensione boschiva. In buona sostanza, la pittura funziona come un ago di luce che prima si diffonde in altezza, poi cede in orizzontale: una bomba. E i colori? Il verde è deflagrazione del blu, perde luce, ritornando gravitazionale su un piano, spegnendosi in un buio notte. E allora? Tino Stefanoni ha dipinto un monocromo in forma di paesaggio: tiene narrativamente stretti gli incommensurabili, *Vesuvius* e *Miraggio*. Il paesaggio è l'unica casa possibile – pensò in un'allucinazione la grande poesia di Beppe Salvia. E “sembra d'aver qui/ nella casa un'altra casa, d'ombra,/ e nella vita un'altra vita, eterna”.

7. (*Memoria. È vero solo ciò che possiamo ricordare*). Si dice che la memoria sia l'unica eredità possibile, giacché i veri eredi sono coloro che hanno perso tutto. Cosa sono le quattro tavole di Giuseppe Salvatori, *Angelo con intorno contadini* (2008), se non un polittico della vita e della speranza compiuta? L'iconografia potrebbe riempire pagine e pagine e decifrare la poesia di figure, animali, abbracci, uccelli, visioni, sciolti lungo il polittico come acqua colorata di scoglio. Certo, è impossibile testimoniarla in questa sede: possibile, invece, riconoscerne la profonda intonazione. Le grandi miniature della rustica casa di Oreno e del palazzo Borromeo non si staccano più sull'azzurro oltremare del cielo e dei laghetti (completamente mangiato dal tempo) ma sull'originaria composizione rosso mattone del fondo. Eppure, per chi guarda, non è un dolore. Arriva dal fondo un ampio calore chiaro: il gioco della palla, quello dei tarocchi e della palma, e poi la cattura dell'orsacchiotto o la piscina degli uccelli a Oreno, affidano al rosso cotto e al bianco della memoria un disegno fatto con il polpastrello, il volto o lo sguardo di ragazze accolto da una materia ideale che non muore, come in una carezza di Vermeer. Il maestro dei giochi Borromeo è stato costretto a sciogliere la lucentezza della miniatura nella fatica antica dell'arazzo, ma questo, ripeto, non fa male: la vita ancora corre in movimenti di fiamma; è volatile, resta vita vissuta e esemplare e insieme vita sognata; possiede un racconto docile come profondamente popolare, stracolmo di suoni. Giuseppe Salvatori è lì, nel medesimo cielo, il settimo, quello beato: aranci, verdi, gialli, la carne del legno e il viola o il celeste trascolante per figure ed esistenze che hanno fatto della metempsicosi (una pura memoria) l'unità della mente – la visione della pittura.

Non è distante al medesimo gioco ma è come il contenente della medesima oscura gioia per una memoria trafitta e così sovrabbondante di pensiero *La dominatrice di pulci* (2003) di Felice Levini. Dall'ultimo Boccioni ad un'esilità ilare e nervosa, che gira *allez et retour* da Paolo Uccello ai capillari delle figurine della Pala di Santa Maria dei Fossi, Levini, il grande contemporaneo, scompone parole e segni, ricostruisce l'immagine piantando in mezzo al quadro una concettualità perentoria, lancinante, da

editto. La stessa allegria, prima che essere pienamente ironica, diventa un'ombra allucinatoria, la visione negra, cavernosa, piena di tempo e di sparizione, ma vestita a festa, come tutti noi nel giorno del Giudizio Universale.

Si narra in Tacito (VI, 19) che Sesto Mario, "il più ricco di tutta la Spagna", fosse accusato di incesto colla figlia e dunque gettato dalla rupe Tarpea. Non è una storia di giustizia, ma di terrore. Tiberio accaparrò le immense miniere d'oro e d'argento dell'ispanico, poi iniziò la strage, inebriato dal sangue. Corpi putrefatti venivano trascinati nel Tevere, dove galleggiavano o spinti contro le rive: nessuno aveva il coraggio di purificarli col fuoco o solo di toccarli. Tacito stesso inorridisce: "la violenza del terrore aveva spezzato ogni vincolo di umanità e quanto più la ferocia si accaniva, tanto più era cacciata in bando la compassione". Cosa ha visto Giulio Paolini con il suo *Sextus Marius* (1982), una fotografia su tela emulsionata? L'immagine è un documento bellico straziante. Una rete militare di torri o forse il contorno a catena della Biblioteca di Pergamo si danno offensivi: la specularità dei colonnati si infetta di diplopia, si frantuma, diventa il lago del glaucoma sopra la retina della visione. Un che di lacerato e percussivo, l'immagine del "Galata morente con la moglie", sprofonda e ancora, irruente e melmoso, riemerge, sebbene quella materia di frammenti e fratture lungo il cristallino dello sguardo si dia in lampi e in improvvise cecità: come se le rovine e i cocci di un'architettura ideale narrassero contro voglia la mostruosità di uno scheletro posto al centro. È una fotografia di orrore. La memoria non dimentica l'ansia. E non permette compassione: come quei corpi sul Tevere intoccabili, che nessuno sa più piangere. Forse Sesto Mario, per l'artista, ebbe davvero la colpa dell'incesto. E l'odore del sangue di Tiberio, quello che stringe la voracità dei metalli alle putrefazioni della vita altrui, è l'ultimo ricordo nascosto come una talpa insaziabile nel fondo di una Biblioteca. Forse è così. L'ombra di tutto questo scava poi un tunnel, un buco fra la terra. La memoria ora è fatta di muri ingabbiati dalla rete e di porte chiuse. Diventa il nero senza aria dell'*Ombra 6* (2009) di Andrea Chiesi: un olio versato sulla tela come ghiaccio secco che lacera le dita, lungo un binario, quasi cinematografico, di deportazione e delirio.

Dove è andato le *Grand Jeu* di Salvatori e Levini? Lo smalto *Saulo* del 2006 di Pietro Fortuna offre una risposta priva di ulteriori appelli. L'opera mette in campo due promesse diverse eppure, entrambe, mai mantenute, perché irriducibilmente inevase. L'opera di Fortuna è un gioco delle carte di truffatori veloci e teatrali, che fuggono dopo la prima vittima, riaprendo il tavolino per ripetere da millenni la medesima verità. Pietro Fortuna, geniale in questo rigore, è come sulla soglia della biblioteca deforme di Chiesi e da lì non si sposta, evitando di entrare. Una sorta di Caronte, deprivato dal traghettamento: fermo a Damasco e immobile nella sua verità "inspendibile", spietatamente reale.

Ma è anche Fortuna a farci aprire gli occhi. Ecco, il *Sextus Marius*, in questa sala, non è esposto, non è rintracciabile. Abbiamo sognato? Cosa sta accadendo? Il visitatore, solerte, rovista fra le opere, è pronto anche a percorrere possibili, immaginari pertugi: nicchie che il Chiablese, nel suo splendore, potrebbe nascondere. L'ombra di Chiesi toglie luce; la velocità icastica a coltello di Fortuna, come carta sotto l'unghia, confonde, ci abbandona in una ricerca frustrata. È un errore di allestimento? qualcosa, per esempio, come un annuncio di presenza poi non mantenuta? Eppure come potremmo vederli veramente quei corpi sul Tevere, se nemmeno il sommo Tacito ha potuto attestarli?

All'improvviso il piccolo collage *Ora come ora* (2010) dice la verità: diventiamo spettatori muti così come s'è fatto spettatore di se stesso, l'artista Giulio Paolini, davanti alla propria opera. Non ci sono corpi, né sangue, ma un cocchio di pezzi di parole e segni tondi di una pittura vascolare, una specie di fermagli taglienti e mattone o ceramica aguzza, quanto artigli di bestie morte, l'immagine che sembra esplosa e strappata in un gesto tanto forte quanto interrotto. La composizione dei frammenti fa tornare alla memoria lo splendido collage di Jean Arp, *Papiers déchirés* del 1933. Non è l'atto informale a convincerci, bensì la maniera di quella comune violenza brutale, che sia in Paolini sia in Arp va percepita tanto definitiva quanto limitante e controllata, appunto interrotta. Il concettualismo della "messa in scena" vive di un rigore superiore a Jean Arp: mira alla consapevolezza che l'atto dell'arte, la sua concettualità, sono una scatola formale che governa la violenza dei frantumi, felci sospese, lasciando che ciascuno di loro galleggi come un annegato sul vero specchio dell'azione, la fotografia nello sfondo.

Anche Richard Serra, ad un certo punto, ha creduto possibile lo strappo metodico di un foglio di piombo, con l'atteggiamento di chi lascia agli altri, *ad libitum*, quella smaterializzazione dell'essere. Paolini invece cambia, cerca autorevole la propria via. Se non ci fosse la foto smangiata di un sito archeologico con tutta la sua fatica e inabitabilità, la sua arida insensatezza mnemonica, quei cocci di pensieri sarebbero appena cartigli di malinconie e non la forza assoluta in cui appaiono: un vuoto chiaro e nitido; il lapsus, la parola mancata, la fissità incancellabile di una perdita in cui l'immagine si dà concettualmente quale il tutto. Sì, è vero solo ciò che si ricorda: ma il ricordo è anche la più falsa presenza, il contorno della sparizione del mondo.

Forse è questo il punto magico della sala dedicata alla memoria. Il settimo cielo è il luogo del pieno realismo dell'arte: la decorazione e il documento appartengono alla medesima e incredibile proprietà perduta del ricordo. Se non fosse così, non capiremmo quelle immagini sgranate, offerte come un lavoro che distrugge mentre riempie di figurazione la tela: dico Enzo Fiore, David Salle, Nicola Samorì. *L'Appropriazione. Davide con la testa di Golia* (2011) va letta come una rigida anatomia della memoria dell'arte. È solo ciò che si ricorda l'unica cosa vera. Ma ciò che si ricorda, narra la sala di *Doppio sogno*, è anche tutto ciò che è potentemente perduto. L'eredità, di cui racconta Enzo Fiore, è questa immagine che non arriva di slancio ma si ricostruisce faticosa attraverso un lavoro di tecnica mista, fatta di terra, foglie, radici, resina, insetti, colore. È come se le rovine di Paolini o la grande macchina, il ragno che consuma lo spazio interno di Andrea Chiesi, fossero dentro la grammatica di Fiore, che dunque arriva all'immagine della memoria artistica senza, di fatto, ritrovarla, ma, appunto, in un'illusione di appropriamento. Davide o Golia sono come il Galata suicida, come Sestio Mario e Tiberio: un doppio orrore. La biblioteca di Chiesi schizza le proprie metastasi nelle parole negre di Levini. Le dolci visioni del Maestro lombardo di Oreno e del palazzo Borromeo, quelle che sentivano in Salvatori, ora si danno in una diversa chiarezza. *L'Angelo con intorno contadini* faceva finta di non curarsi dei silenzi sopra quel rosso fondo che annota la sparizione dell'azzurro in cielo. La perdita dei corpi, la loro ultima apparizione in

contorni sottili di matita è il settimo cielo di una figurazione struggente e malinconica: è la pura bellezza che, se perdona, non può, non può dimenticare quanto il tempo narri anche la fine del tempo.

Di Nicola Samòri si espone *Spronk*, 2010, un doppio ritratto graffiato dalla tigna, sebbene il primo pensiero vada a *Notre Dame* (2013), in cui l'artista non sfugge ad un'ossessiva illusione apocalittica. Il senso del lavoro di Samòri è una razionalità che seleziona e organizza la figura, specie del corpo umano, come una questione fisica e materica dell'immagine. Ma accade sempre un click: prevedibile nella sua portata (è la consapevolezza del fare artistico) quanto del tutto imprevedibile nel suo accadimento, cioè nel suo concreto atto di collocazione sulla tela. Ed è questa imprevedibilità il punto di massima forza espressiva. Si potrebbe persino dire che l'arte di Samòri possieda qualcosa di superiore rispetto alla stessa mente che la progetta. Questa superiorità dell'immagine sull'artista è la vera apocalisse della pittura. Quel corpo, al centro, che sta partorendo anche se è un corpo scuoiato, una carne torturata, viene misurato da una grammatica attenta (di fattura espressionistica) che regola la cifra del disegno. Tuttavia sta qui il sospetto: se avesse seguito solo la regola della sua scrittura compositiva, Samòri non sarebbe arrivato a quell'immagine. Ha invece dovuto cedere e ridimensionarsi, come un Giovanni del deserto per lasciare spazio a qualcosa sulla tela che l'artista stesso teme fino all'adorazione. Attorno al gioco superiore/imprevedibile Samòri ha parlato talvolta di masochismo, come per segnare un tratto polemico e persino contestatorio, quasi che il gesto dell'arte fosse mettere l'autore contro la propria stessa opera, l'una contro l'altro, in attesa di soluzione.

È dunque un espressionismo teologico, è l'attesa incenerita, barocca, di un "nome proprio" (attraverso l'immagine) dentro la visione del mondo, la grande estasi di *Notre Dame*. Samòri è uno snodo importante di Palazzo Chiabrese. Ma qui *Notre Dame* non c'è, c'è invece *Spronk*. La pittura di Samòri è autoaccusatoria, è il processo del Grande Contemporaneo: così come l'arte non può che essere un esercizio di ribellione fino all'attacco finale contro tutto ciò che è mondo, nella sua fenomenicità illusoria. D'accordo, ma *Spronk*? L'anima vacilla. È chiaro, quel doppio ritratto non è la cenere del tempo e la stessa immagine, così, non è grattata via. Al contrario: l'immagine è tanto più irrealista quanto più risulti evidente la sua inappartenenza al tempo, il suo non provenire dalla storia, dall'arte, dai cataloghi del mondo. Quell'immagine vive nella e, se possibile, della sua scomparsa, della propria cancellazione. È fantastico, al Prado, cercare di capire i movimenti degli occhi e dei corpi per comprendere, prima del significato, cosa stia accadendo davvero ne *Las Meninas*. Lo specchio in fondo si dà come la più grande, reale finzione. Alla fine è chiaro: sullo specchio si sta ritraendo la tela a cui lavora Velazquez; davanti agli sguardi e agli occhi dei personaggi sul proscenio, non c'è nessuno, tanto meno noi visitatori, allibiti, in quelle famose "tre ore" passate al Prado di Madrid. L'effetto psicologico di *Spronk* è il medesimo: ci sembrava di capire e forse di riconoscere un'iconografia, la mano di un olandese o la citazione di un'immagine notissima; e invece alla fine restiamo sconcertati: quell'immagine è nulla, appartiene all'ombra. E l'ombra non è un luogo ma solo un presagio senza senso.

Cosa avrebbe detto il veleno sublime di *Notre Dame* all'*After Michelangelo, The Flood* (2005) di Davide Salle? Il visitatore resterebbe basito al primo esperimento di avvicinamento. Eppure, eppure. Anche l'olio di Salle è un "diluvio", l'allagamento, una figurazione apocalittica nella forma dello scandalo. Scandalose quanto inevitabili le lezioni primarie della *dejeuner* di Manet o del surrealismo europeo, già pop, rinsaldato comunque (specie per il linguaggio del colore) in un espressionismo americanissimo e irascibile di pittori, per esempio, addirittura, Helen Frankenthaler, che apre lo spazio della pittura trascinandolo dentro (e a tradimento) Tiepolo o i grandi pannelli del decorativismo europeo. Salle mette nella memoria un'ansia, un ingombro, qualcosa di non consumato che viene da lontano. Nessun esistenzialismo, però. Direi ancora quella specie di frattura tra autore e immagine: la sperimentazione di un deragliamento di sé stessi. Ciò che sembra un sortilegio fantastico per Salle, come per Samòri era un tonfo.

Vero, falso? La filologia deve essere esatta, quanto capace di sottili nozze chimiche, che la coerenza magica della mostra di Palazzo Chiabrese può proditoriamente mettere in gioco. Il visitatore accoglie e capisce, resta attonito. Ma è anche questa la potenza sognante dell'epoca postmoderna. Attenzione: alla fine della modernità e sulla soglia del più generico postmodernismo, deve restare la linea rossa di un'individualità poetica, capace di riportare l'arte nella sua irriducibilità di senso. La luce della poesia di Claudio Damiani: un vuoto chiaro e nitido, che è sempre la preghiera di un desiderio. O come ci insegnò Gino De Dominicis, con *L'artista e il suo doppio* (forse anni Ottanta), uno degli enigmi più chiari della nostra contemporaneità. Va stenografata nella mente del Contemporaneo una non-via di uscita, il labirinto che apre ad altri labirinti, una luce altra, oscura, che ci investe e ci tiene in vita: le nozze chimiche, appunto, delle logiche del significato. Lo pensò così François Lyotard (lo trovi in *Discours, figure*) e lo facciamo nostro, parafrasandolo: il contemporaneo è un debito contratto con un creditore insaziabile e non si può estinguere.

8. (*Viaggio*). Se volessimo mettere sullo stesso piano del righello Meerman, Ramella, Velasco Vitali, White e Pignatelli, avremmo una sicura rappresentazione del viaggio contemporaneo: ma sarebbe troppo facile. Certo, sul piano romanzenesco, il tema del viaggio è un tema concreto, semplice, comunicabile. In tutti i casi, questa sala si offre con maggiore chiarezza e risulta di sicuro una sosta comoda per il visitatore. Tuttavia, la chiarezza non è che sia meno problematica. Guardiamo *Verso Itaca* (2013) di Giorgio Ramella. Lo sguardo distante e dall'alto inchioda nella mente certe visioni a volo d'uccello non prive di sorprese. *La caduta di Icaro* di Pieter Brueghel il Vecchio parla della futilità della tragedia umana. Un contadino attento ara, il cavallo al giogo segue la perfezione di un recinto millenario. In basso le pecore e un cane guardiano, intanto che un pastore, appoggiato al suo bastone, fissa ottuso l'aria. La splendida marina mostra un veliero con le vele gonfie di raffinatezza e poi scogli, altre barche, città distanti abitate da altri uomini e donne prese dalle cure sempre uguali della vita. Solo un uomo a destra è accovacciato e guarda un punto preciso del mare. È senza dubbio un perdigiorno e con un fare stravagante addita la tragedia. Laggiù quel poco di gambe che riaffiorano dagli spruzzi del mare manifestano lo schianto dell'eroe più grande, preso dalla *hubris* di tutti i

sogni, volare. È Icaro. Non importa che muoia; i miti non hanno senso: domina l'insistita quotidianità della ripetizione. Anche quel pezzetto di scheletro, nel cespuglio di sinistra, sembra solo un oggetto tra gli oggetti, un mucchietto di rovi tra i rovi. La grandezza del quadro è etica e spirituale: non vale niente morire, non giustifica una lacrima: siamo destinati al nulla e basta. Anche il figlio, Pieter Brueghel il Giovane, quarant'anni dopo, nel 1605, si dichiarò fedele a questo struggente cinismo delle vittime.

La Trappola per uccelli racconta di una splendida festa paesana nell'occasione gioiosa del fiume congelato in cui giovani e vecchi a braccia aperte possono finalmente giocare e ridere, distraendosi dalla fatica. Anche le bestie hanno bisogno di smettere di pensare. Quegli uccelli, affamati per il freddo, mangiano felici le briciole di pane o grano lasciato in abbondanza sotto la trappola di un legno che fra poco scatterà uccidendoli. E sarà così per gli uomini, confessa il pittore. L'abbondanza dell'arte e della vita è niente. Ecco, il ghiaccio del fiume crepa, sta per rompersi: il gioco diventerà un silenzio nero per le risate di vecchi e di bambini, che non sanno niente e nulla immaginano.

I Brueghel, maestri di antica saggezza, sanno che nel dettaglio non si nasconde Dio ma la morte. E Ramella? Che c'entra in tutto questo? Guardate dall'alto questo mare immenso e infinito: sarà difficile riconoscere la nave dell'eroe e senza dubbio impossibile scorgere la terra del ritorno. Il dettaglio di questo viaggio è come negli antichi: una perdita della vita; una dichiarazione di umanità mortale. Anche la casa di Alexander Blok o la stessa Itaca, quella memorabile della poesia di Kavafis, tramontano in questo blu pieno di tutti i blu del mondo: il viaggio per Ramella è sempre pittura, una via di non ritorno. "Tutto il pensiero è segreto e sognato/ dietro ciascuna faccia/ di guardiano o guerriero viaggiatore" - stenografa la commozione del poeta Stefano Dal Bianco.

L'aviatore del *Saint* (2004) di Bas Meerman ci sarebbe stato benissimo a Palazzo Chiabrese. Così audace, tenebroso, maschile, un'icona gay o solo del cinematografo di anni fa, conserva la bellezza di un fotogramma di armonia e di eroismo noncurante, quello della partenza. Potrebbe essere Dick Fulmine o il Comandante ungarettiano, pronto alle partenze. Mescola in sé la luce sparata e la brillantina della pettinatura secondo una virilità bellica, che è per gente pratica e d'onore, magari un po' immorale, se non maschilista, ma certo affascinante e trasgressiva. Eppure, eppure. Occorre osservare meglio la geometria della composizione, il volto crocifisso dalle eliche che tagliano l'aria e il colore, mentre un braccio lega il cerchio sotto l'ala e il gomito stretto dell'arroganza. Appare una tridimensionalità, per primo, scandalosamente antica (la schiena, il culo, un angelo di Masaccio sopra gli azzurri di Masolino o un David smorfioso donatelliano) e poi in una forma (o meglio formato) perdutamente pop, come la striscia di un vecchio fumetto o la stampa di un poster tirato giù da sopra il letto. Cos'è un viaggio per Meerman? Tutto o forse niente: per esempio, un'esistenza impossibile, appena sognata; l'incapacità radicale di lasciare la propria stanza. Questo diventa chiarissimo anche in un altro olio (anche questo non esposto e quasi gemmato dal *Saint*) che continuiamo ad immaginare. Che cosa stia facendo l'uomo nudo di *Oriental Night* (2001), noi non lo vogliamo lontanamente sapere, sebbene ci siano molti sospetti. Gli aforismi del bagno, la kippah ricamata, il blu di Prussia o il violetto delle notti orientali; un culo loquace, la strana distorsione del braccio sinistro, non lontana da quella del destro: infine quella mano nascosta, impegnata in chissà quali furori di solitudine. È l'eros che sorprende: in tutta la sua tridimensionale fisicità. Un atteggiamento elegante e femminile, come un odore di pelle confuso agli umori bagnati della camera di abluzioni. Poi quel collo tozzo (da fotogramma di animazione) e la figurina che prende a muoversi – prima un tremolio, poi una danza, infine una corsa veloce attorno a sé stessi. Il solito paradosso di Meerman, la sua idea di viaggio: girare attorno al desiderio eccitato per una solitudine immobile. Ma non si dice proprio questo nel libro più bello di viaggio dell'Ottocento, *Viaggio in Oriente* di Gérard de Nerval, una frase giusta per una notte orientale? Ecco: "L'Oriente non dubita mai di niente: tutto è possibile".

Velasco Vitali è uno degli apici dell'arte italiana contemporanea. I suoi cani extramoenia, le vedute di barche rosa e di città incistate sulla pelle della terra sono un formidabile pensiero artistico, una straordinaria potenza di visione e di senso. La sua *Vela* (2006) vale un viaggio inammissibile e totale; è ciò che blocca e insieme pettina la vita per troppo desiderio di vita; è un tratto anticamente barocco, gesuitico, architettonico, perché il cuore ha deciso di non voler dimenticare nulla, come se la luce che precipita dall'alto del cielo non fosse altro che una deflagrazione di ferro, vento e sasso, materia dentro la materia, per fare in modo che il mondo non sia mai vuoto. Dove porta il suo viaggio, la sua vela-ala da prestare a Guido Reni? Sarebbe difficile pensare che conduca ad un rapporto con Eric White, il quale, con la sua spavalda *1974 Mercedes Benz (Annie Hall)* del 2011 farebbe pensare piuttosto all'aviatore di Meermann, l'Olandese volante in pausa pranzo sulla sua fuoriserie. Ne siamo sicuri? La questione, come al solito, non è l'intreccio esoterico: un'eventuale linea analogica che leghi un artista al vicino in sala. Il problema di *Doppio sogno* è sempre altro: come fare in modo di appartenere tutti ad un romanzo comune che sappia narrare il tempo della contemporaneità, cercando connessioni di senso e di visionarietà, piuttosto che metafore vuote e nessi ideologici. A ben vedere, la frontalità scontornata e colma di White colloquia con la pienezza sfinita di Velasco così come la sfrontatezza di Meerman aderisce al *Treno* (2007) di Luca Pignatelli. Anche in questo treno c'è il cinema e l'esperienza dei manifesti pubblicitari; ma, al contempo, la presenza inquieta di un messaggio carico di preoccupazione. Quel treno guarderà pure alla frontiera del Far West ma potrà essere, per le medesime ragioni inconsce, un treno che procede verso il gelido polacco e siberiano Est, in nome di destini di deportazioni o di rivoluzioni, comunque dentro la cabala di numeri poco sotterologici, bensì votati all'ecicidio, alla disumanizzazione dell'individuo reso una cifra. Anche Pignatelli si nutre della macchia veloce e terrosa dei disegni di Velasco; anche questo *Treno* corre con la medesima eroica insipienza di una vettura ferma, di un aviatore colto in una posa tragicamente comica. La famiglia Brueghel non è poi così lontana: come mai l'antico dal futuro, "un impasto di frasi sull'asfalto" (Milo De Angelis), dentro la soglia potente del contemporaneo.

9. (*Panico*). Il titolo della sala potrebbe essere panico: il suo nome poetico è il Tutto. In quel capolavoro, che è il racconto del 1981 *l'Enciclopedia dei morti* di Danilo Kiš, una voce femminile narra d'aver trascorso nella Biblioteca Centrale forse un attimo o una notte intera, leggendo il Libro dei morti in cui "nulla è stato dimenticato". La voce è chiara, quasi naturale, assurdamente

priva di stupore “davanti a questa esigenza di registrare tutto, tutto quello che ha costituito una vita umana”. La donna cerca subito la biografia del padre, la legge. Segue piano piano il computo di un’esistenza, coglie la stenografia dei particolari, l’arrivo “delle piogge autunnali, i maiali che scavano il terreno, le bestie inquiete, bisogna mettere al riparo il teodolite che attira i fulmini” e poi “l’acquavite di prugne, lo spiedo che gira”, le foglie che verdeggiano e cominciano a ingiallire, suo padre “che siede all’ombra dei susini in fiore, poi si ripara sotto una tettoia, i lampi illuminano il paesaggio della sera, l’eco dei tuoni si perde nelle vallate”.

Ecco, la vita è solo questo: il tutto che capita. Ma cos’è veramente il tutto? La registrazione ci dice che ogni elemento di questo arazzo è un caso, la possibilità. Ma è sempre questa tabella degli atti della vita a dirci che niente è probabile e che tutto è evidente: il tutto è unicamente ciò che accade. Per i redattori l’Enciclopedia è un “grandioso monumento alla diversità: insistono sul particolare, perché per loro ogni creatura umana è una cosa sacra”. Sì, tutto accade sempre e mai: “tutto si ripete all’infinito e irripetibilmente”. Il racconto assume un che di perfetto e di semplice; è la storia del grande Scrivano; è l’erpice dell’agrimensore di Kafka. Eppure quello che c’è di bello è il fatto che sulla pagina venga cancellata qualsiasi morbosità; niente è più importante di qualcosa, nulla ha un peso di giudizio o di valore. Solo nel finale qualcosa vacilla e anche la voce di Kiš si indebolisce in un trasalimento quasi impercettibile. Si arriva a questo: a “tutto ciò che un uomo vivo può sapere della morte”. Nelle ultime pagine, la voce scopre un fiore disegnato, come un appunto o una vignetta. Nella didascalia legge “quel fiore è il motivo floreale di base dei dipinti di mio padre”. Il segno sembra “un’enorme arancia sbucciata e spaccata, solcata da sottili linee rosse simili a capillari”. L’enigma provoca, però, una delusione: la prima di questa storia. La figlia non ricorda in nessuno schizzo del padre quel preciso disegno di fiore. Deve rassegnarsi: anche nell’Enciclopedia, nel libro esatto, accadrebbe una menzogna o almeno un errore: esclama, persino “loro possono sbagliare”. Non è vero, dunque, che tutto ciò che accade abbia senso: persino lungo l’esistenza qualcosa è fuori dallo spazio e dal tempo e non vale. La realtà è messa in crisi dalla menzogna. Tuttavia, le ultime righe del racconto diventano lancinanti: “Dj. M. aveva cominciato a dipingere nel momento in cui si era manifestato in lui il primo sintomo del cancro. E che quindi la sua ossessione di dipingere motivi floreali coincideva con la progressione del male”. Le ultime parole non appartengono dell’Enciclopedia ma alla voce: “Quando mostrai il disegno al dottor Petrovič, egli mi confermò, non senza stupore, che il sarcoma negli intestini di mio padre aveva proprio quella forma”.

È impossibile non riconoscere in Dj. M. la storia artistica ed esistenziale di Alighiero Boetti. Un’opera come *Tutto* (1987/88) è la trascrizione del racconto di Kiš, così come il grande arazzo è una forma poetica e logica per poter pensare ad una storia come questa, senza cadere nel genere letterario, nel fantastico di storie irreali. Alighiero è stato uno dei pochi e grandi rivoluzionari della cultura italiana. Come Aldo Capitini e Altiero Spinelli. Nessuna ansia nomenclatoria, nessun concettualismo fino a se stesso. Ma, direi, lavoro e lavoro, fatica artigianale e dispendio di emozioni, energie, sentimenti da mettere in circolo per sperimentare un’arte in cui il Tutto sia il mondo e la voce che lo racconta, l’orizzonte di una comunità universale.

Non è il luogo questo per raccontare quanto sia profondamente barocca, cioè naturalistica e insieme classica, la necessità desiderante di Boetti, il suo *dentelle* che aggiorna e rende inesauribile, ma anche solidale, condiviso, transitivo, ogni istante, qualsiasi immagini, il punto dopo punto del tessuto. Comunque una cosa può esser detta. Un’esperienza di panico è percorrere il lungo corridoio del Museo di Capodimonte che porta alla *Flagellazione di Cristo*. Niente come questo cammino dello sguardo e del corpo coincide con un’esperienza di luce e di materia astrale, che splende e prende forma fino a diventare una delle immagini più impressionanti del mondo. Caravaggio è l’azione esecutiva del pensiero: un esercizio continuo e aggiornato di tutto nel tutto. E il risultato è, appunto, una cantilena, la musica cosmica, il suono (un saggio ancora da scrivere) della pittura caravaggesca. Il passaggio a Boetti è consequenziale: nella sua opera nessun formalismo ansiogeno; piuttosto, per usare Cortazar, “quel bisogno barocco dell’intelligenza che la spinge a colmare i vuoti”. In Boetti scorre una leggerezza da navigante, l’imprevedibilità del cercatore di tesori, la risata del bambino che gioca, il sorriso sornione e profondo del vecchio che stringe nella bellezza del suo ago d’oro il mondo che è e che sarà, che non è mai stato. Questa leggerezza cavalcantiana è un punto inestimabile del *Tutto* di Alighiero Boetti. Permette di confermare, senza timore, un’idea che suggerivamo fin dall’inizio: l’arte perdona, l’arte è riconoscente; l’opera è la stessa compassione, è il bisogno barocco dei quattro poli (la Stella, la Croce del Sud, l’Aurora e il Tramonto in *finis terrae*) in cui si apre e resiste il mondo.

È proprio questa compassione a farci pensare ad una corrispondenza di amorosi intenti. Chi vada al secondo piano del Capodimonte per percorrere l’aspra via verso la luce caravaggesca, deve aver incontrato, al primo piano, un quadretto d’oro inestimabile, la *Crocifissione* di Masaccio. La notizia che avrà è chiara: la crocifissione del Cristo è la gloria di Giovanni; è l’ingresso definitivo del Figlio nel corpo santo dell’uomo. Che vuol dire: Masaccio, per primo e da subito, dai tempi della pala di Reggello, capisce e sa cosa significhi dire che la pittura è l’azione esecutiva del pensiero. Certo, il suo Rinascimento lo porta a credere che il Tutto sia ancora una problema di commistione di vuoti e pieni: non siamo ancora nella totalità di Caravaggio. Ma importa che il piano primo e il secondo a pochi metri, in quello splendore del museo nel Bosco, parlino ancora come se le opere fossero creature che vivono nell’aria, lungo i riflessi. Masaccio e Caravaggio e poi Boetti: il medesimo bisogno di un desiderio intelligente verso tutta la realtà; la medesima compassione. E di questo fa certo tesoro l’*Urbi et orbi* (2011) di Daniele Galliano, un grande olio su tela per provare a dipingere l’inesauribile, l’improsciugabile. Un click della memoria porta a pensare al *Number 27* 1950 del Pollock al Whitney Museum di New York. Certo, Pollock, nel suo espressionismo spirituale, trova tutte le applicazioni possibili del p greco con cui descrivere le ellissi enciclopediche dell’universo: il dripping è un intuizionismo matematico. Galliano, invece, lavora sul planetario, sulla frontalità di una prospettiva che è insieme dal basso e dall’alto, secondo un principio apparentemente informale ma, di fatto, leibniziano: una specie di stereotomia guarinesca, l’ortografia gettata in una volta, come un *coupe de pierres* disegnato da una chioma stellare in cielo. Galliano condivide, in questa sala del panico, il tutto di Boetti: accade fra di loro un’omologa conversione di emozioni. Il più giovane mostra ancora una predilezione per l’intreccio di vuoti e

pieni (come accadeva fra i piani del Capodimonte) rispetto all'assoluto astrale di *Tutto*. Galliano ha in mente lo spazialismo di Fontana e certa materia grossa, ancora combustibile, che abita, fosca e compassionevole, gli ex Essiccatoi di Città di Castello. Ma Galliano è anche uno schermo di visionarietà, lo snodo proiettivo che sposta l'occhio del visitatore dall'arazzo all'improvviso letto di contenzione di Damien Hirst, *No Love Lost* (2008).

Plexigas, un abbigliamento chirurgico, scatole ordinate: la farmacia di Hirst è il panico dell'arte nell'opera. Entra in *Doppio sogno* una forza brutale e selvaggia. La farmacia è un poltergeist, l'apparizione di incubi di guerre civili e resistenze in trincea. È il solaio scoperciato di catene e torture, la luce depressa di un frigobar in una stanza d'albergo dove un uomo si impicca; è l'obitorio di sacche di dialisi, aghi spuntati, le medicine in ordine dentro il ripostiglio, un attimo dopo che il corpo sia un cadavere e abbia perso il proprio istante di unità con la durata della vita. Hirst è un grandissimo. Il ritorno a Rembrandt o a Bacon, il suo no scandaloso all'immaginario di massa e ad un universo di cancellazioni o di muti ready-made (false muse, sibille e sirene stonate), è un ritorno finto, è piuttosto la partenza nuova di Tamerlano, il sovrano che brucia il mondo perché il mondo non è fatto di oggetti, manufatti, materiali, immagini (come vorrebbero Duchamps o Warhol) ma solo di corpi, carne e sangue, la menzogna della formaldeide, la verità pelosa del ragno che succhia dentro.

È la famosa "impossibilità fisica della morte nella mente di un vivo" che ancora batte come un panico dentro il miraggio glaciale di *No Love Lost*. Che poi possa esserci un pensiero di compassione o di consapevolezza anche in questo ordine compulsivo di farmaci e strumenti chirurgici è un'ipotesi che convive dentro lo spavento dei corpi macellati, giacché una consapevolezza così assoluta e panica diventa silenzio, follia, l'aurora, il sogno, un pensiero divino. Ciò che conta è che Damien Hirst, in questa sala, aspiri, respiri, come una cava preistorica o forse celtica, il mondo-tutto di Boetti e il mondo-disperso di Galliano, riconsegnando al visitatore un'emozione, direi, adorante (la virtù estrema di Hirst): un panico ("compiuta la tua ronda", scrive Eugenio De Signoribus) in cui ci si perde ma solo, finalmente, per vedere il tutto.

Siamo sulla soglia. Nella prossima sala entreremo forse nell'apice della pittura, il "nudo". Ce ne sono presagi? Anche il "nudo" è qualcosa che compete il tutto, giacché il "panico" è ovunque. Per questo il nudo è già qui: appunto, come una pretesa o un trasalimento. Sogno la *Poltrona Proust* (1978) di Alessandro Mendini. Ma come? Il nudo nella piena spersonalizzazione? Il nudo vero non ha pelle; sta nascosto sotto la pelle. Medita e desidera quell'assoluto. Anzi, è un esperimento di contatto. Diciamo meglio: la poltrona nuda è un'"espressione scultorea", letteralmente il ready-made del corpo che lo abita. Vengono in mente i "tessuti" e i "modelli" di Duchamps: e riemerge, al proposito, la grande lezione di Georges Didi-Huberman. Il nudo di Mendini partecipa del panico, esala la memoria di un odore che è apparizione, stampo, il tipo mobile, l'articolazione del tempo, come solo la lettura, l'interminabile scrittura del romanzo più coraggioso del Novecento, potrebbe segnare sul nostra retina di uomini che sognano. L'immagine del nudo sdoppiato nella nudità di un'apparizione persino ironica (i colori che danno quell'immagine in un intreccio di pieghe e ricami) è la presenza di una perdita a cui l'arte sovrappone la resistenza dell'opera, il suo senso: appunto, un'espressione scultorea nella stanza. Panico vuol dire essere, stare in pensiero. Scrivere e dipingere "perché ero in pensiero per la vita", dice Antonella Anedda.

10. (*Nudo*). "Il corpo più perfetto – scrive Jean Louis Schefer ne *L'uomo comune del cinema* – è un lombrico. Dunque, è quello che, fra tutti, sarà suscettibile della più estrema mollezza; allora, in quella condizione, sarà colpevole e vittima". Almeno per buon senso sarebbe davvero troppo vedere nell'*Abbandono* (1929) di Felice Casorati un corpo di lombrico. Per quanto risulti indubbio, quel nudo di schiena è perfettamente nudo come un verme. Ma la prova che un nudo in un sogno non sia suscettibile di niente è che quel nudo di schiena (romanzesco e della migliore tradizione: manierismo, Ingres, Cézanne) sia tutto tranne essere preso in un'ambiguità, l'orgia compiuta di chi è insieme vittima e colpevole. Il nudo di questa pittura, in effetti, non è orgiastico: il valore del suo significato è affidato al disegno. Ciò vuol dire che si elude la rappresentazione di un "corpo perfetto" e ci si apre, piuttosto, ad un divenire, ad una fluidità (la realtà solo vaginale di questo corpo, il flusso), che porta quel nudo di schiena ad essere la matematica di una curva evolutiva nella conchiglia di un Nautilus – o meglio, una specie di movimento curvilineo del disegno che sbriciola quel corpo in liquido, lasciandolo profondo e interminabile divenire della forma. Matisse fa da guardia. Ma anche questo, qui, importa poco. Serve ricordare che la schiena non è quella perfetta di un lombrico, giacché il nudo pittorico vuole essere uno scioglimento dell'esperienza estatica nel metro regolare ed estetico del disegno.

È straordinario vedere, lungo il labirinto di Palazzo Chiabrese, il dato conseguente della narrazione. Quella ragazza-donna flette e liquefa sé stessa ma, di fatto, rimane viva persino in un'immagine da perfetto reliquiario moderno, il *Sunset nude. Two legs up* (2003) di Tom Wesselmann. L'opera non è esposta, ma ricordiamo in lei lo scorcio di un movimento che è partito dalla schiena di Casorati per trasformarsi in un postcubistico pop tahitiano, fatto di scorci e ammiccamenti ossessivamente variati e ripetuti, come se avessimo ormai occhi da mosche, ipertattili e insieme virtualmente multidimensionali. Vedere insieme i due quadri è, primo, un'esperienza cinetica di identità in via di trasformazione; e, in secondo, una specie di sperimentazione della perdita di perfezione (l'eros, il corpo, il lombrico, l'orgia compiuta) lungo la via di un narcisismo postmoderno, subliminale, dove una possibile antica superficie di olio naturale è diventata colori di luci e oli artificiali.

La freccia del narcisismo dovrebbe spostarci perentoriamente verso Luigi Ontani e Stoisa. Il nesso narrativo è chiaro, ma ciò che conta è altro. Diciamola così. *Il ratto delle Sabine d'après David* (1974) è *hic et nunc* un'eccitazione dell'io pittorico fino all'autoinganno della citazione, proprio perché Ontani, qui ed ora a Palazzo Chiabrese, ha un rapporto diretto, cioè sonoramente diffusivo con Casorati, accettandone di essere una variazione (fatto più importante che una citazione) della medesima fluidità vaginale ora e qui sciolta nella virilità di un disegno "in movimento". Ontani è un ceroplasta, Antoine Benoist sovrano e regale: il naturalismo del suo ritratto al naturale, in cui massima è la mimesi con l'illusionarietà, conferma quella *idée fixe* che fu del grande Julius von Schlosser il quale, appunto, nell'incomparabilità perturbante e

morbosa della scultura in cera, cercava il punto di non ritorno, l'estremo del narcisismo artistico. Nel racconto di Palazzo Chiabrese, Ontani flirta, dovremmo dire danza con Casorati, così come Luigi Stoisia fa i suoi conti con Wesselmann. Ancora una volta, un tango stretto: non un'omologazione che sarebbe ridicola, tanto meno un contrasto. Ma solo danza: niente di più. Sappiamo che il *Narciso* (1985) nel catino è sospeso sognante su un pelo d'acqua, così come accade alla mitica luna dentro il pozzo. Pittura, dunque, che si lega a Méliés – ai suoi effetti – e che uccide, però, qualsiasi sentimentalismo perché l'acqua del catino è bitume, è un secco ghiaccio lunare, come a dire che Stoisia, dell'arte di Wesselmann, non accetterebbe mai il prospettivismo dell'occhio di mosca, dal momento che è preso, con una collera poetica, ad accettare il peso grave e austero di un narcisismo crudele, quello, mettiamo, della mosca immobile sulla guancia della Giovanna d'Arco di Dreyer.

Nicole è bella, Nicole è un gigante e un titano femmina, è la Dea alata nuda degli Assiri ritrovata un giorno, millenni dopo, a New York. L'Eterna Femminilità incute spavento; dà credito ad un pensiero antico. In un frammento riferito alla *Fisica* di Crisippo, si dice che “i demoni sono esseri psichici e gli eroi anime separate dai corpi: gli uni e gli altri sono buoni se le anime sono buone, sono malvagi se le anime sono malvagie” (Fr. 1102). Quello che saprebbe elevare e confortare, in realtà atterrisce. Ma Nicole non è un eroe, né un demone: è la Donna atleta. Non però novecentesca, ma contemporanea. *Nicole* (2008) di Bernardo Siciliano ha le ali di una plastica tecnologica sui piedi e un corpo perfetto unito all'anima, per poter essere la dichiarazione pubblica di ciò che è ancora il mondo. La nudità di Nicole non è molle o larvale, né demoniaca né semplicemente cover. Siciliano l'ha dipinta credendo che fosse un oggetto sacro che domina però mondi sacri a noi sconosciuti e intentati, provenienti da altre stelle che hanno incrociato la stella del Sole. Il suo sguardo è aguzzo, acuto (non lontano dall'ossessione astronomica di Gino De Dominicis: un profilo frontale) e la sua asta da lap e da atleta newyorkese è la colonna mantegnesca, come il *San Sebastiano* del Louvre. Ma quanto conta tutto questo? In questa mostra, tutto e niente: vale invece come oro fuso nel catrame della contemporaneità quanto Nicole continui a rimescolare (con Lucien Freud e il magico Robert Guinan) la schiena di Casorati e le *two legs up* incomparabili di Wesselmann, accanto al grande Narciso.

Se non fosse così, non ci sarebbe motivo di pensare che l'asta mantegnesca del Gran Femminile di Siciliano dia la voce al *Nudo notturno* (2005) di Alessandro Papetti. È una donna addormentata come il *Cristo morto* di Brera. Qualcosa che è pura vita (la luce indico, un blu di Prussia avvelenato dai laser) trasforma il compianto in sonno e quest'ultimo in un sogno che resta doppio: perché anche Papetti, con quel corpo pesante e materico che sprofonda in cosce larghe su un mare fermo di lenzuola screziate come la pietra arcaica dell'Oriente sumerico, riporta in luce, dalle tenebre, una dea di Ninive, la statua femminile, datata XI secolo a.C. del British Museum. La nudità, a Palazzo Chiabrese, è una sacralità senza adorazione. Non allontana chi guarda, non lo domina: è la presenza di divinità che si fanno amare dai contemporanei, accettando, come in Papetti e Siciliano, di indossare persino la pelle vacua della porcellana più civile per rimanere serie, potenti, espressive: divinità profondamente selvagge. Sì, goccia a goccia, scriveva Patrizia Valduga: perché “non si piange dagli occhi, il pianto vero/ è invisibile, qui, dentro il pensiero”.

11. (*Natura*). Un sogno nella sala vuota: un papavero è caduto dal cielo. Il *Dropped Flower* (2006) di Claes Oldenburg è una natura piena di colore sgocciolata sulla terra. Il pop, il tema dei valori del mercato, la deiezione o meglio la deregulation della primarietà esistenziale ridotta ad un isterico scambio simbolico di ansie e ipertensioni mercantili, restano il mondo potente di Oldenburg. Ma la storia del fiore caduto non si ferma a questo: come ogni racconto di guerra conserva in sé una storia più struggente. È la solitudine ingombrante dell'opera a colpirci fin dall'inizio. Non possiamo far altro (sebbene gli storici facciano una smorfia) che pensare a quell'unicum in tempo astratto e sospeso che si trova a Venezia, nella Chiesa di San Francesco della Vigna. Gotico internazionale, sortilegio greco e adriatico, persino inconsapevolmente siriano, l'unicum (forse del 1470) di un autore misterioso come Antonio da Negroponte, la *Madonna* siede su un trono di alabastro, avorio, oro bianco e giallo ed è circondata da mille e mille corone di fiori e continue brezze di petali. Assistiamo ad un tripudio floreale. La felicità di vedere questa natura stracolma implica lo sconcerto: e poi subito un sorriso di comprensione. Guardate in alto l'immagine del Creatore che benedice la figlia e madre di Dio. Non è chiaro? Anche Dio Padre ha i colori dei fiori, è egli stesso un fiore: un enorme papavero. La bellezza di Oldenburg può donare la perfetta coscienza che la natura è sempre il futuro di Dio: il suo sogno di Padre Creatore. Restiamo nella stanza invisibile, ma così come staremmo nella Houston Chapel. Laggiù, nel Texas, avevamo imparato a pregare e a sognare in silenzio. Qui, a Torino, ci sembra di ripetere il sogno della creazione: quando un fiore cadde dai cieli, era bello e segreto come una cantilena semitica o una cetra mediterranea, era più bello dell'osso di Kubrick, più bello di un graffio sumerico sulle pietre. Oldenburg rimette per noi la natura nel luogo che le compete: la sovranità della bellezza - forse come Rothko rimise la santità nel luogo che più profondamente la contiene: l'esperienza.

Saranno felci sulle guance, saranno sospiri. Oppure illusioni o solo la voglia di non dimenticare nulla. Sarà quello che sarà. Ma ora ricordo un quadro del migliore Settecento veneto, la *Madonna della rosa* di Giovan Battista Pittoni. Lei, la Vergine, mette comodo il bambino sul braccio; allarga piene le dita come per offrirgli una conchiglia su cui poggiare. Ha gli occhi da ragazza, un vestito leggero e semplice da contadina. Le guance abbronzate dai lavori sui campi e un velo che quasi le sfugge, perché quel velo non la sacralizza, serve appena a coprire i riccioli dal vento delle mattine sotto gli ulivi. Con la mano sinistra offre una rosa al bambino. Tiene stretto il gambo con due dita. È attenta: non vorrebbe mai che suo figlio bambino potesse pungersi con una spina. Il piccolo nemmeno ride per quanto è concentrato in quel gioco eterno con la madre. Ecco, in questo quadro è finita l'allegoria, è sparita l'idea iconografica che la rosa sia il fiore di una passione profetizzata, inevitabile, clamorosa. In questa pittura c'è solo un figlio e una madre: un gioco fra bambini. Come, in definitiva, in Oldenburg. Certo, il pop resta (e come non dovrebbe?), la contemporaneità polemica e ardita dell'arte non cede a nulla. Però quel papavero reciso e caduto ha riempito la sala di una vasta unica memoria. Fa crescere le anime. Ma poi il sogno sparisce e la sala torna vuota.

12. (*Doppi ritratti*). La quadreria dei ritratti è ossessivamente una fedeltà manieristica: la certezza che qualsiasi ritratto nasconda un autoritratto in cui si esibisce il sogno dell'altro. *I due visi* (1962) di Mimmo Rotella è tuttavia un classico esemplare di decollage: cioè uno schermo di luce proiettata da una fonte esterna. Si dipinge in levare. Ma questo non confonda: non è un esercizio idealistico di ritrovamento dall'interno quanto il contrario: il ridurre la presenza dei segni sulla tela in modo che la selezione dell'immagine provenga da un'azione fenomenologica e, in definitiva, linguistica, come nel cinema. L'operazione si fa poetica: Leopardi ci insegna che l'intonazione è sempre nel coraggio del togliere. *I due visi* conservano tutti i sapori del tempo. Sono aromi che sanno di coraggio e arroganza: sono quelli della giovinezza artistica e di una cultura generazionale che non cercò vie di scivolo, ma il rigore metrico con cui rimettere in gioco la verità della ricerca. Ecco, il senso forte e ancora vivo della tela di Rotella, più che la progettualità dello strappo, è l'eleganza del nitore poetico di quel levare. La concettualità, quando non è astratta, si nutre di poesia.

I quadri di Alex Katz *Double Vincent* (1979) e *Mrs Kahn* (1980) potrebbero sostenere l'ossessione della quadreria di Palazzo Chiablese nel momento preciso in cui il ritratto, chiaramente di specchi giustapposti frontalmente, rivelasse l'arte cinematografica che è sussunta dal decollage di Rotella e soprattutto la forza proiettiva del disegno sulla materia. Così come accade. Mai come in questo caso percepiamo preponderante l'incontro del segno con l'oggetto. La luce sul marmo del primo olio e quella sull'alluminio di *Mrs Kahn* ha un valore percettivo massimo: ne calcoliamo il peso, la natura espansa di una fotografia che si spalma sul piano; veniamo attratti innanzi tutto dalla tecnica con cui un'immagine viene ridotta sul piano della materia. La cosa assume un grande valore poetico. Non verrebbe mai di chiedersi cosa si dicano quel doppio Vincent e perché Mrs Kahn abbia un contorcimento della testa, il contromovimento del peso dei capelli. Anzi, è proprio la meccanica con cui l'immagine accade a colpire la percezione: la sua deformazione non porta all'interpretazione (di cosa parlano? perché flette il capo?), quanto a calcolare l'effetto di espansione di una luce-disegno sulla materia della figurazione. Che vuol dire: primo, un'esaltazione dell'effimero potente di qualsiasi immagine (se vogliamo, l'ebraismo americano di Katz); secondo, l'europaismo orientale e nordico di Katz, il magrittismo di una "riproduzione interdotta" (il riferimento omonimo del '37), così come ci spiega anche un agguerrito filosofo italiano contemporaneo, Luca Taddio (*I due misteri*, 2012), che, a proposito di Magritte, scrive: "l'immagine fenomenica è tale ancor prima di essere immagine di qualcosa". Con un corollario utile per comprendere Katz: "l'immagine allo specchio, anche se empiricamente impossibile, riesce ad essere, nella sua apparenza fenomenica, un'immagine".

La soluzione di Valerio Berruti con *Mirror* (2007) è una fedeltà ampia che non dimentica le antiche procedure del decollage e soprattutto la materialità in levare katziana: il legno e la juta dell'opera diventano una sorta di elaborazione sistemica dell'immagine sopra un doppio specchio. Il tratto sistemico è un fatto importante per Berruti. Scansiamo l'ipotesi (se non come secondaria e di sottotipo) di una scrittura per animazione e scegliamo la via più feconda, quella di un quadro composto come un fotogramma di pellicola. Lungo questa via, anche Berruti lavora per un riduzionismo della figura in immagine: tenta una forma di smascheramento percettivo. Il risultato è lirico, forse intimistico, sicuramente liberatorio perché quel quadro doppio è improvvisamente la duplice ala degli sportelli di una culla.

I Dreamers (2013) di Carlos Donjuan probabilmente citano a memoria una canzoncina imparata in una festa a casa di David Salle. Ma questo importa soprattutto per la lucidità con cui un artista decide di dare esposizione narrativa, appunto una musica, ai sogni. Il suo doppio è tanto esibito quanto censurato. La forza con cui l'autore vuole mettere in crisi la propria immagine (un doppio orizzonte, gli occhi bendati, i corpi resecati, la cancellazione di tratti figurati, una connessione interrotta) fa capire quanto, in questo quadro, conti il desiderio di prendere di una percezione viva la sua quota di percezione sensoriale, il suo succo materico. Ed è sempre una questione di materia viva la sperimentazione del *Grande siamese nella costellazione di Orione* (2012) di Omar Galliani. La matita pettina il pastello, lo incide. Una luminosità astrale sgocciola comete in materia metallica: la pienezza appare soprattutto come assenza di privazione. Il punto di visione è dal retro, guarda le spalle. Tuttavia, ciò che vediamo assume un che di frontale, se non di epidittico. Le forme concave del cielo offrono racconti immaginari: la convessità delle chiome dei capelli riconsegnano viaggi e profili della vita. Viene in mente un *refrain* della filosofia medievale del Grossatesta: "La luce della verità è manifestamente inestinguibile e illumina pure il proprio annientamento". Che, in qualche misura, potrebbe essere la questione spirituale del *Grande siamese nella costellazione di Orione*. Ovvero: la pienezza dell'immagine mette in scacco qualsiasi privazione; tuttavia, pur in quella forza, rimane indelebile la pensabilità, l'ossessiva presenza della stessa privazione. Ecco, la luce illumina persino il proprio annientamento. Il doppio plateale di Galliani funziona come il paradosso perturbante di una verità logico formale. L'assioma è così perfetto e nitido da diventare perturbante. La bellezza del cielo notturno, le costellazioni, i disegni divini sono come i capillari di quei capelli che si tirano in trecce e orecchie eleganti, lungo il collo affusolato, come se tutto l'universo valesse la bellezza di questa ragazza. Siamo dentro una visione ipnotica. Ma l'assenza del volto, che potrebbe persino risultare confortante (non occorre identificarsi con la figura, né immergerla nella memoria: basta la visione di questo profilo meraviglioso), fa emergere un leggero quanto progressivo disorientamento, una nausea insinuante. Il tatuaggio, da decorazione, si trasforma in emorragia, qualcosa come una dermatite o una malattia della pelle, il ragno che prende a succhiare. Anche il buffo del vestito sulle spalline assume un che di sfilacciato, come dire lo strappo o la prima inevitabile deflagrazione del corpo, a cui stiamo assistendo in un *au ralenti* senza speranza. La nodosità legnosa, persino rude, dello sdoppiamento dei colli del *Grande siamese* diventa, all'improvviso, macabra. Come non ricordare il legno livido e cenere di Nostra Signora sull'albero secco di Petrus Christus al Thissen-Bornemisza? Anche quel punto di luce a basso, sulla colonna vertebrale in comune, comincia a brillare cattivo come un sarcoma sulla Tac. Sì, la bellezza narra persino il proprio annientamento: come la verità.

Il rapporto Omar Galliani con Andrea Martinelli, la *Visionaria* (2013), potrebbe essere quasi citatorio. Ma a Palazzo Chiablese è di più: diventa allucinatorio. Due mondi diversi abitano la medesima creatività. Nel rapporto narrativo fra i due andrebbe citato

un lavoro che qui non è esposto, ma che resta sottinteso. Il *Reflex* (2009) di Galliani (in una collezione privata di Torino) è una matita su legno con cui annegare, sotto vetro, il volto di una ragazza. La materia è persa, sgocciola, è mangiata via da quella stessa matita che, con acribia, dà forma al legno. Ci accorgiamo, analogamente al *Grande Siamese*, che qualcosa (un buco, un taglio, il trauma della pelle: macchie o spruzzature che sono, in realtà, perdita di tessuto) stia agendo come una specie di pollice-gomma che macera a fondo l'immagine. È come se la mano dell'artista, nel rigore di chi cerchi la stabilità per dare la massima precisione al segno, prendesse a sporcare la tavola di impronte fisiologiche. Ecco: la forma sembra cancellarsi quanto più venga riconsegnata in una perfezione. E Martinelli? La *Visionaria* è la stessa matita, il medesimo sogno di una donna muta allo specchio. Se il *Reflex* è l'"Ur-text" filologico, è perché Martinelli prende a svuotare il virtuale tubo di formaldeide di Galliani, ricavandone un ricordo dentro il ricordo, quasi un frammento astioso, sconfitto, sublime, una fotografia di ironia lasca, tratta dal cinema muto di *Femmine folli*. La *Visionaria* è addormentata, ma non è morta come la ragazza del *Reflex*. Il lavoro complesso di matita, tempera e pastello, ci fa capire allora come Martinelli, ricordando *Reflex*, stia cercando di capovolgere quell'incubo (si diceva) per svuotare quel tubo: e si può dire, adesso, per collocarsi dalla parte a retro dell'immagine. Con un corollario: il movimento della *Visionaria*, salvandoci dall'immagine-sepolcro di *Reflex* (un lacaniano specchio), governa un movimento di nuova chiarezza e finalmente di realtà, un sogno diverso, appunto il doppio sogno del *Grande siamese nella costellazione di Orione*, qui esposto. Ma le storie, specie nell'arte, sono sempre più complesse e libere.

È chiaro – lo so bene - che leggere i quadri l'uno accanto all'altro, mentre si cammina lungo il labirinto del Chiabrese, vuol dire cadere nelle trappole delle voci del Palazzo, forzando il senso: per esempio, dire che ciò che è presente muove relazioni coerenti con ciò che è assente. Bizzarrie critiche? Ma non è anche questo, del resto, ciò che cerca la mostra *Doppio sogno*, uno smarrimento sapiente e emotivo, *un accordo di intentate notizie*? Se ci interessa il romanzo, piuttosto che l'esposizione, quanto e fino a che punto si rischia o risulta lecito farsi prendere dal racconto, forzando i significati? Non vorremmo mai che il visitatore cadesse nella trappola ideologica del gusto gratuito dei curatori per accettare o meno l'idea di un allestimento. Non ho mai creduto nell'"en artiste": ma soltanto nella capacità o meno di mettere in circolo quella gravidanza di un'opera capace di duellare, ballare, amoreggiare con la sua vicina. E cos'è poi la gravidanza, se non *Le sens des réalités* di Magritte (il masso in aria sotto uno spicchio di luna), cioè tutto ciò che riesce a restare sospeso eppure in stretta relazione con tutti i possibili, individuali fatti e significati delle opere attorno? Galliani ha un che di elegiaco. È come se la sua immagine ascoltasse una voce sottofondo, il monologhetto che appartiene alla matita e che solo lei, la donna, ascolta, non certo noi visitatori che osserviamo attoniti. Martinelli ha un graffio italiano, una splendida matita strappata al calcare. Ritrova lo sguardo di una donna nella pura e nuda profondità del volto, come se il corpo fosse tutto e l'anima appena una promessa – ma, come dire, una promessa da mantenere (ride, con il sigaro in bocca, Pietro Fortuna da lontano) e da sognare ancora, nella resurrezione concessa al discorso dell'arte.

Come un animaletto allegro e buffo, l'*Isabelle van Tuill* (1975), collage su tavola di Enrico Baj, scompiglia come ciuffi al vento questa pura tensione delle matite sui volti. È una figura bizzarra, fatta di baffi-braccia e un corpo-poltrona da salotto, con attorno una ramata di mattoncini in fondo, che riconduce al segno tipico di Isabelle, l'arte della conversazione. Come dire, ancora Magritte e il suo olio omonimo del 1950. Ma Baj non cita, fantastica. Come per Magritte, l'intera immagine, distillata dal ramato e dai segni concentrici del viso e della chioma, gioca un mascheramento percettivo, qualcosa che sembrerebbe un pensiero ludico tuttavia per una destinazione complessa, ambigua, ai limiti della comprensione. E non è questo collage di Baj il nesso più sicuro che ci porta al doppio per eccellenza, i due fratelli scissi come una divinità egizia, il loro ritratto e doppio autoritratto, l'animale *Autoritratto in forma di gufo* (1936) di Alberto Savinio e il nudo antico, l'assenza di modernità come di storia dell'*Autoritratto* (1940/45) di Giorgio De Chirico? Isabelle entra in Savinio e quel gufo ha dita marce e invincibili come quelle del Cardinal Decano di Scipione. La smorfia allegra di burattino kleistiano di Baj non dimentica che i gufi appartengono ad espressionismi di quartiere, individualistici, con in mezzo agli occhi la smorfia e la forza di un assassino. Savinio è il ritratto di un Maestro, come quello di De Chirico il ritratto di un Dio. Chi avrebbe destino migliore? Noi sappiamo quanto il primo e il secondo debbano essere uccisi dalla modernità incessante: sono loro a volerlo e senza sacrificio; sono loro due a perpetrarlo (*"Canzoniere della morte"* recita l'immenso Salvatore Toma) nel pensiero sublime della Metafisica. Usciamo dunque da questa stanza, in cui il succo della pittura, il "ritratto" è stato sognato per quello che è: un veleno che ci spalanca gli occhi attraverso un cesto di paure.

13. (*Alla fine conta solo ciò che ritorna*). E se fosse proprio così? per rientrare nell'Eden perduto, occorre fare il giro del mondo e scovare la porta di servizio dove gli angeli stanno addormentati? L'arte è un manuale di sopravvivenza; è il metodo imprevedibile per non perdersi più. L'arte indica con un dito la propria responsabilità ma indica insieme la via sbagliata per confondere. Chi? La Morte. Quanto più racconta alla morte come lei sia sconfitta – nessuna eternità, nessuna precarietà dell'attimo le sarà davvero possibile – tanto più l'arte fa propria l'arte del campare e del farcela. Alla fine rovista tra i rovi, mentre le ali degli angeli stanno abbassate. E trova il pertugio.

Abbiamo fatto di tutto, in questa mostra poetica e surreale, per mettere alla fine ciò che avevamo vissuto sala dopo sala, come se soltanto la ripetizione, il doppio sogno della sala F e G, ci permettessero il nuovo ingresso. La *Corale* (1997) di Mimmo Paladino è una sala "Teatro": un'incisione accurata sul rame stringe i doni di sempre, la scultura, la pittura, lo spettacolo. Come non leggere in questa opera qualcosa di spiritoso e insieme di surrettizio? un incubo fatto di voci e di rumori sordi, che si accavallano fino a diventare, però, una magnifica armonia, il lavoro corale per orchestra, quasi dovessero essere la corona gloriosa di grani e grani attorno all'immagine dell'uomo. Paladino conosce il mistero della combinazione; ragiona come un regista quanto più ritorna alla pittura. E se il suo teatro è tutto, è chiaro che lo stesso *Prototyp III* (1988) di A.R. Penck è il tutto della sala "Viaggio". Certo, la memoria corre veloce ad un altro lavoro *Metropolitana adesso* (1990); tuttavia, la coerenza di Penck è lunare, intuitiva, e insieme razionale. La figurina in acrilici a dispersione è un tatuaggio del sociale brutto, sono i graffiti della memoria mentre viaggiamo lungo le strade, le piazze, i caffè. Il tribalismo della società è stanato, acquisisce l'uso di simboli e allegorie che appartengono all'etnico, allo storico, all'antropologico, come se mai più la società occidentale riuscisse ad essere tonda,

geometrica o orizzontale, come pensavano gli antichi, ma duramente orizzontale, su linee parallele, strati su strati, snodi e curve a gomito, piazze cieche. Tuttavia, guarda dall'alto l'ambiente sociale così come lo vede A.R. Penck: sembra una creatura, un essere animato con tutti i talismani che lo fanno sopravvivere.

Se il viaggio è tutto, anche la memoria di Sandro Chia è il tutto. Le cose del mondo sono fatti e eventi, sono state ed esistono veramente. Ma ora che le guardiamo dall'alto della memoria, ci dicono quanto il loro grado di vita pronunci l'incompletezza: ciascuna di loro è la parte esterna del limite sul nulla. *Tempest* è un olio del 1985; sembra dipinto in memoria di un angelo. Eppure, non è altro che il ritratto di una divinità preistorica, affidata al tempo dei giganti e dei titani. Ciò che lo rende un dio, è solo la brutale connessione con la forza tellurica del fulmine. Il doppio del volto non è maggioranza: ma il limite brutale del suo potere. È il mondo che ha creato? Nulla: un sospiro che nega. La sua nudità non è madre, né padre. Le gambe tozze stanno in mezzo ad un'acqua di palude e i corpi, come pezzi di uomini-giocattoli, stanno riversi e sparpagliati. Il ricordo del *S. Giorgio* di Carpaccio a quello di tutta la pittura, da Scipione a Goya, dalla metafisica agli assetati di Arnolfo di Cambio, alle Pomone di Marino Marino, in cui si nasconde il grande Piero, si incenerisce, è niente: inutili esercizi di memoria e erudizione. Ciò che conta in questo Uranio di Chia è la sensualità vorace e sterile che si nutre di sé stessa, in un cannibalismo onanistico della propria carne. Che vuol dire: la scoperta della minorità della potenza.

Il tratto avvincente di Chia è quello di raggiungere sempre la pienezza della figurazione per toccare la minorità della memoria. Ogni passaggio è una caduta, certo mai un errore, ma, come dire, un'esperienza dell'altro (immagine, pensiero, le regressioni temporali: il ricordo) fuori degli automatismi manipolatori. È interessante vedere come gli ismi con cui Chia gioca siano per lui semplicemente il vuoto che costituisce la grande memoria: non tanto la dimenticanza dentro il ricordo; piuttosto la notizia di un dettaglio che corre sempre lungo la parte esterna del limite delle immagini, mentre si osserva il nulla. Niente di più originale come questa elegia del baratro: una pittura che è tutto proprio perché è capace di restare a lume spento, dentro una nudità senza pelle. Non so se Chia senta propri questi versi di Boris Pasternak, ma certo le parole tratte da *Lasciamo cadere le parole* parlano della sua pittura: "Non so se sia stato svelato/ l'enigma dell'aldilà,/ ma la vita, come il silenzio/ autunnale, è fitta di dettagli"

Lungo questa linea, ci sarebbe stata benissimo un'opera come *Untitled* (1983) di James Brown: un olio su carta intelata, sebbene alluda ad una fotografia sbiadita di un album di famiglia. Colpisce il grande corpo nudo visto di spalle, la perfetta e massiccia geometria del torso e della schiena. Riemerge pian piano una memoria pierfrancescana (l'esposizione di scorcio, la visione di dietro, una variante di *profil perdu*), a cui si aggiungono riflessi dalla *Leggenda della Croce*, come i cappelli che diventano borsa per la spesa o cartelle per documenti processuali di un uomo potente che pure è già stato condannato, individuo irrecognoscibile ma al Sinedrio o uomo in mezzo alla folla, che guarda di sottocchi. Potrebbe anche non essere così. Ma ciò che conta è che Brown cerca nel suo olio la ripetizione di ritratti perfetti, ancora una volta il loro Tutto, l'uno accanto all'altro, come se ci prendesse per mano, qui a Palazzo Chiablese, per farci rivivere la grande sala dei "Ritratti".

E Rainer Fetting ritorna intanto alla "natura". *Desmond Cadogan* (1987) ha dentro un graffitismo originale che si riversa per diventare scultura, quella matericità di un peso esistenziale che di nuovo riemerge, espanso, come olio sulla tela. Il *Desmond* di Basquiat fu un acrilico bellissimo del 1984. Tra Fetting e Desmond corre una profezia: la morte di Basquiat (1988). Desmond, in Fetting, è un guerriero, un arciere alessandrino, mentre per l'acrilico camminava col passo veloce dei giovani lungo le avenues della Grande Mela. Eppure cosa lega i tre nel medesimo destino? Prendo a prestito un passaggio intelligentissimo di Démosthènes Davetas: "L'uso che Basquiat fa della linea coincide con il suo modo di registrare ciò che ha avuto modo di vedere. In qualunque punto si focalizzi lo sguardo in un dato momento, l'opera è di una chiarezza cristallina...La sua linea è il risultato di un processo mentale, la fattiva evidenza del passaggio dal pensiero interiore alla pronuncia distinta". L'acrilico è la linea cristallina e assoluta: è la lezione americana che Fetting mette in pratica per concepire la perfetta pronuncia delle sue sculture. Ma la linea basta se la materia permette un circolo, un movimento attorno a sé stessi, come avviene nell'olio del '87. È in questo momento che la scultura accoglie il massimo di graffitismo per rimettere in gioco una pittura

nuovamente europea, direi tedesca, in cui l'espressionismo sente identitario quanto originale la sua forza figurativa, gli strati della storia – l'alessandrinismo capzioso dell'immagine. E Desmond? Per entrambi, direi, è il punto di maggiore coesione sul tema della natura: la negritudine come corpo perfetto di segno e gravità. Fetting ci riporta nella sala della "Natura", dove avevamo visto il papavero di Oldenburg.

Markus Lüpertz, con *Inquisition* del 1989, sarebbe stata la suggestione che impone un ritorno alla sala del "Paesaggio". La memoria del visitatore è febbrile, quasi in scrittura automatica: l'opera esposta e quella inesistente, ricordata con un tic involontario, appartengono alla medesima realtà. L'olio di Lüpertz ha intonazioni europee orientali e permette un gioco analitico di interpretazione. Vediamo sullo sfondo un campanile e la chiesa popolare, un Foro, la sinagoga, una cattedrale e la moschea, ma anche un aeroplanino (tra Chagall e il futurismo) che forse cade o sta mitragliando il formicaio umano in trincea. Persino il patibolo, in primo piano, fornisce un livello multiplo di letture. Il cappio segna occhi sbarrati. La croce un corpo insaccato nel sudario, quasi fosse davvero impossibile la resurrezione. La ghigliottina, invece, ha già messo in azione la propria meccanica: il giustiziato, come un santo tedesco barocco, porta in braccio la propria testa decapitata. Assistiamo ad un espressionismo romanzesco, con toni e timbri da grande affresco storico, sebbene la cifra più lancinante sia la solita francofortiana visione di Lüpertz: negare il potere. Ma tutto questo è, appunto, un paesaggio: come i miraggi o gli interni psicologici, fisiologici, la testa propulsiva di un Vesuvio che erutta collera e sovranità.

C'è tutto. È ritornato tutto. Il *Doppio sogno* ha finito il suo sentiero ininterrotto a circolo, dentro la vicenda di un palazzo stupendo che ora, i torinesi, possono finalmente ammirare. Mancherebbe solo la sala del "nudo". Ma no, è ovvio. Il nudo è la profonda

individualità dell'opera, è il suo perché, è "in ogni cosa": mentre il "panico" è ovunque. In fondo, questa mostra non è altro che il sogno di una nuda totalità, in cui ritrovare noi stessi. Lungo "un arco chiaro, un'ala enorme/ che ci tocca dentro, e io divento/ quest'abulia sospesa e questo guscio/ pieno di fessure" (Maurizio Cucchi).

14. (*Out. In forma breve di ballata*). Dal davanzale della porta di ingresso *Flon Flon* (1990) di Arman suona l'adunata, mentre splendidi cittadini, chiusi nei loro pensieri in cima alle scale, dicono la *Cronografia di un corpo* (2012), quello del grande Giuseppe Bergomi. Il bronzo *Businessman* (2013) di William Hadd McElcheran vorrebbe installare la zoomata di quei corpi operosi, se di fatto il *Light Signs* (2000) di Patrizia Maimouna Guerresi non battesse sul palato dell'asfalto come un singhiozzo, quanto il palmo mite di luci amare. La *Lady Macbeth* (1980-82) di Francesco Messina, sovrana della piazza interna, balla come una sirena sul suolo demente della tragedia. L'*Ulisse* (1983-90) di Manzù, invece, è un ragazzino, porta l'ulivo, sembra il contrappasso, pur bellissimo, delle vittime troiane e dell'eroe alla *Tomba François* di Vulci. La madre femmina, la *Fuga da Sodoma* (1935-68), è il sale divenuto metallo, legno e chiodo nel nome misterioso di Antoinette Raphaël Mafai: sfida ora il bronzo sublime della *Ragazza con le trecce* (1995) di Giuliano Vangi, la seduce. Le bestie diventano città senza tetti, tentano, così come possono, le pieghe della creazione: il *Gatto dorme rotondo* (2009) di Maraniello, il *Grande cavallo e cavalieri* (1956-57) di Marino Marini, bronzo che pare legno da ardere; e infine Augusto Perez, con la *Crocifissione apollo del Belvedere* (1974), dove anche una statua monumentale sembra il racconto sussurrato di un libro segreto dell'*Eneide*. Più lontano il *Teseo screpolato* (2011) di Igor Mitoraj ha un odore di bene che deve convivere col male: il labirinto non è stato sconfitto, i mostri sono la nostra gravosa meditazione. Perez, ancora, col *Crepuscolo* (1986), costruisce un'ara, un altare di reliquiari senza fedeli o liturgie: perché il mondo, quando finisce, non saluta più nessuno; lascia che il tempo si svuoti nel tempo.

Siamo fuori dal Palazzo Chiablese. Come per le sale della pittura, cerchiamo anche l'inesistente che sembra presente, come se *Doppio sogno* fosse soprattutto un'immagine tesa, l'immagine attesa che parla. Cosa non faremmo per ritrovare in questa piazza la trasognante leggerezza angelica di Mattiacci o il fiore bronzeo di Marcello Mascherini - uno dei suoi fiori maligni, oppure un *Gabbiano*, *Pan* o la *Chimera* (tutti del 1974), come per capire come il rosso del bronzo sia il vero colore della terra e del cielo. Sogno il fantasma del *San Lazzaro* di Giacinto Cerone. Lo rivedo così. Difficile cogliere la scultura perché la materia non ha nulla di statico. Vista di spalle, la forma sembra pesante, serrata in un disegno di accademia selvaggia: una tunica sacerdotale etrusca. Mi sposto sul lato di sinistra. La materia ora si gonfia, pare crepare, assumendo un nodo, il cuneo, quasi un groviglio di tessuti, lasciando che la materia sia quella di un corpo ingravidato. Vista davanti, la scultura assume un definitivo chiarore pittorico, con un che di figurativo, forse malinconicamente di decorazione. Il lato sinistro è sempre prospettico, come un taglio d'ascia. Il corpo di Lazzaro esplose dall'interno: la materia sembra imprigionarlo con una notevole forza di pressione. Ecco, la vita risorge, confessa l'opera di Cerone, ma resta cieca nel suo involucro. Lazzaro, il risorto, dovrà morire ancora una volta, cento, un milione di volte.

Un suono, un grido dalla piazza: e sparisce il sogno. Ci accolgono come fantasmi di un mondo in riposo, ma vivo e ardente, gli splendidi cani di Velasco, il suo *Branco* (2005-2013). Che potrebbe abbaiare, mentre, in realtà, canta il silenzio.

SOCIETÀ REALE MUTUA DI ASSICURAZIONI

La Società Reale Mutua di Assicurazioni è la più grande Compagnia assicurativa italiana costituita in forma di mutua.

Autorizzata all'esercizio dell'assicurazione, nelle varie forme e in tutti i rami danni e vita, il suo *business* riguarda l'offerta di servizi assicurativi e di soluzioni innovative per individui, famiglie, imprese e professionisti.

Nata nel 1828, Reale Mutua ha percorso da allora quasi due secoli di storia; un lungo cammino fatto di professionalità, affidabilità e innovazione, caratteristiche che ancora oggi fanno della Società un punto di riferimento nel proprio mercato.

La missione della Società è strettamente legata alla sua natura mutualistica: porre sempre i Soci/Assicurati al centro delle proprie attenzioni, garantendo loro qualità e certezza delle prestazioni, attraverso il costante impegno di persone competenti e professionali.

Nella Mutua assicuratrice il Cliente che sottoscrive una polizza diventa anche Socio e, in quanto tale, gode di particolari attenzioni e vantaggi. Tra questi, i benefici di mutualità, che consistono, per le polizze danni, in riduzioni del premio e, per le polizze vita, nel miglioramento delle prestazioni assicurative originariamente previste in polizza.

La Società evidenzia una solidità tra le più elevate del mercato, testimoniata da un indice di solvibilità che si attesta, a fine 2012, al 462%.

Con oltre 1.200 dipendenti e 340 agenzie distribuite in tutta la penisola, Reale Mutua è anche capofila di un Gruppo presente in Italia e in Spagna, che impiega circa 3.000 persone e tutela più di tre milioni e mezzo di Assicurati, avendo attestato nel 2012 una raccolta premi di circa 3,5 miliardi di euro.

La vicinanza ai propri Soci/Assicurati si manifesta anche con iniziative di Responsabilità Sociale. La sostenibilità è, infatti, un valore fondamentale per Reale Mutua, che da sempre adotta una gestione etica e trasparente dei propri affari, sostiene lo sviluppo di attività culturali e si impegna a favore dell'ambiente, della tutela sociale, delle persone e della comunità.

La Società è stata la prima Compagnia assicurativa ad aver ottenuto, nel 2012, la certificazione UNI EN ISO 14001. Un grande risultato frutto delle strategie di sviluppo sostenibile attivate dal Gruppo e implementate grazie all'adozione di una politica ambientale e di un Sistema di Gestione Ambientale (SGA).

Per ulteriori informazioni: Ufficio Stampa - Società Reale Mutua di Assicurazioni

ufficio.stampa@realemutua.it

Tel. 011-4312309

Tel. 011-4315911

www.realemutua.it





SHOBYTE Srl nasce dall'unione delle competenze nell'ambito della comunicazione tradizionale e del saper fare nelle tecnologie digitali per la rete. Da questa unione deriva un completamento vantaggioso per i Clienti con un completamento unico e di qualità, verticale nella specializzazione ma integrato. I soci hanno seguito le maggiori aziende italiane per anni, hanno una profonda esperienza nella comunicazione del turismo, dei beni culturali e nella promozione del territorio. Showbyte è una struttura agile con una rete di rapporti internazionali, votata a lavori di qualità e complessità strategica, gestione del brand e consulenza direzionale. Per Doppio Sogno, Showbyte ha elaborato un modello di comunicazione digitale della mostra e una innovativa promozione, monitorabile per canali e controllabile, in un quadro più ampio di costruzione di un ecosistema digitale del Polo Reale.



www.showbyte.it