

Venezia «Crescerà» il museo Accademia

Entro il mese sarà convocata la conferenza dei servizi incaricata di avviare il progetto per l'ampliamento del museo nazionale Gallerie Accademia delle Belle Arti di Venezia. Lo ha annunciato ieri il vicepresidente del Consiglio Walter Veltroni, illustrando i contenuti del protocollo d'intesa siglato venerdì scorso dal governo, dalla Regione Veneto, dalla Provincia e dal Comune di Venezia per l'allargamento degli spazi delle Gallerie grazie all'utilizzo della sede del complesso della Carità. All'incontro erano presenti anche il sindaco Massimo Cacciari, il presidente della Provincia Luigi Busatto e la soprintendente ai Beni artistici e storici Giovanna Nepi Scirè. «Finora - ha sottolineato Veltroni - si potevano esporre in questi spazi tremilacinquecento quadri sui duemila che costituiscono il patrimonio della Galleria. Adesso se ne potranno esporre altri cinquecento e verranno realizzati anche i servizi aggiuntivi che potranno rendere ancora più accogliente questo straordinario patrimonio della cultura italiana». Un altro punto importante del protocollo d'intesa riguarda il trasferimento delle attività didattiche e amministrative dell'Accademia di Belle Arti in una parte dell'ex Ospedale degli Incurabili, alle Zattere, in coabitazione, almeno in una prima fase, con il carcere dei minori. Al Ministero dei beni culturali e ambientali è affidato il compito di destinare ad uso museale i locali del complesso della Carità lasciati liberi dall'Accademia, mantenendo però nella sede storica della Scuola la gipsoteca, l'archivio della sezione storica e la biblioteca. Sempre il Ministero dovrà provvedere con propri fondi, secondo quanto stabilisce l'accordo, a restaurare l'area dell'ex Ospedale degli incurabili destinata all'Accademia. La Provincia è invece chiamata a provvedere alla fornitura del materiale didattico e scientifico, mentre al Comune è chiamato a trovare una soluzione soddisfacente per le esigenze del Ministero di grazia e giustizia, individuando gli immobili necessari alla giustizia minorile.

A Palazzo Grassi di Venezia la grande mostra sull'arte dei Paesi Bassi e del Belgio nel Novecento

Olandesi, fiamminghi o geniali? In viaggio da Van Gogh a Mondrian

Allestita da Gae Aulenti, curata da Fuchs & Hoet, l'esposizione rimescola carte e pone interrogativi: siamo certi che l'avanguardia fosse soltanto una faccenda francese? Guardando i quadri di Rops e Magritte viene qualche dubbio.

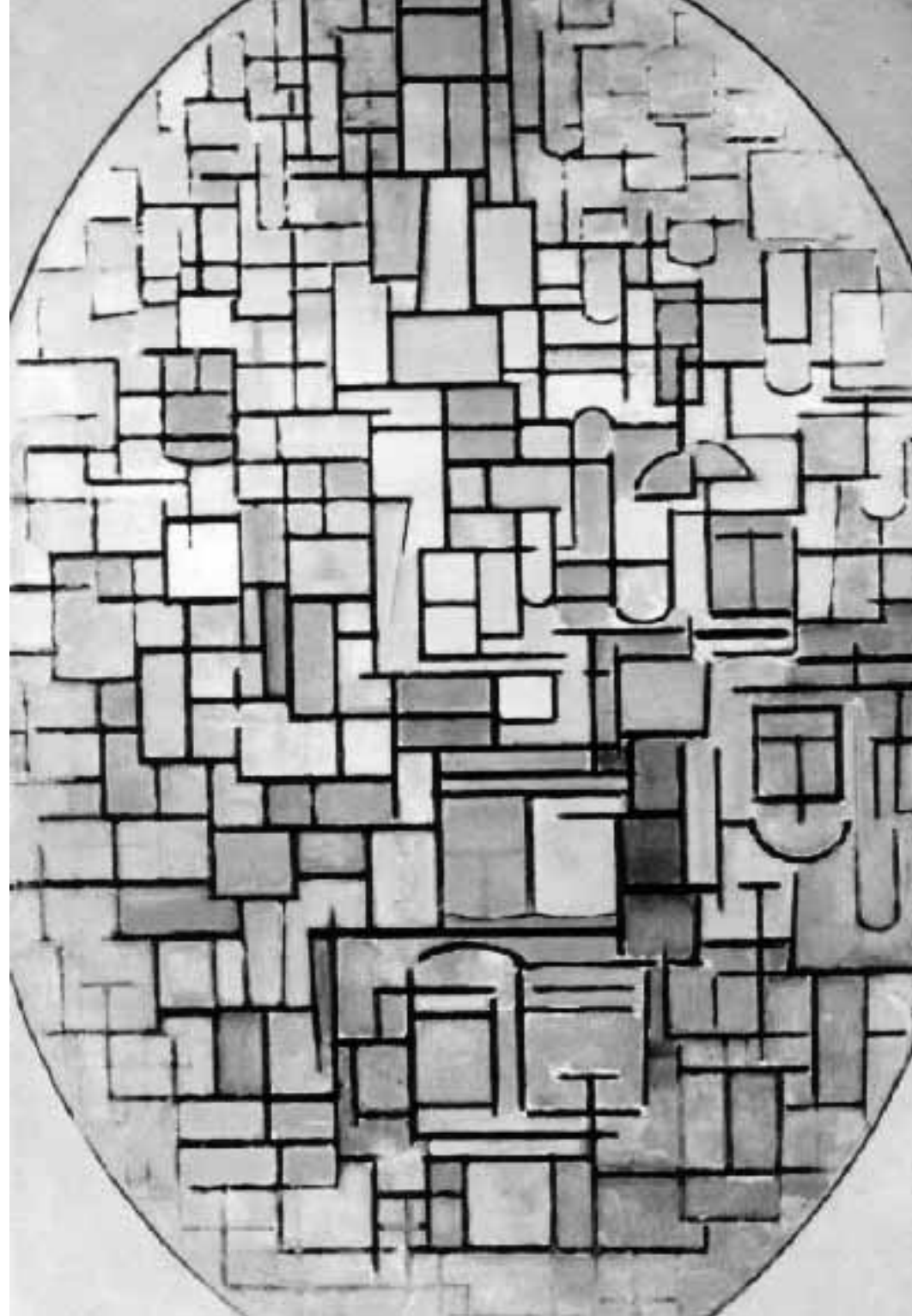
VENEZIA. Quando due critici coinvolti a tempo pieno nel contemporaneo divengono responsabili di musei e curatori di mostre storiche, c'è da aspettarsi, come minimo, un bel rimescolamento di carte. Le prospettive di giudizio si scompaginano rispetto a precedenti stereotipi e inducono a inediti confronti. È quanto accade a Venezia con la mostra *Arte del '900, la pittura fiamminga e olandese*, prodotta per Palazzo Grassi, nel consueto allestimento di Gae Aulenti, dalla coppia Rudi Fuchs - Jan Hoet, rispettivamente direttori dello Stedelijk Museum di Amsterdam e del Museo di Arte Contemporanea di Gand. Ma la carica ufficiale non inganni, perché Fuchs era già noto per l'essere stato responsabile di Documenta, l'evento espositivo che, ogni quattro anni, a Kassel, è deputato a fare il punto sull'attualità.

L'intento che ha presieduto alla mostra veneziana è esplicito: gettare un altro sasso contro il già vacillante canone storiografico che fa della nascita e percorso dell'arte d'avanguardia una faccenda francese. A Palazzo Grassi era già venuto in luce l'autonomo contributo apportato dalle ricerche dei futuristi, in una memorabile mostra affidata a Pontus Hulten. A sua volta Jean Clair, nella scorsa edizione della Biennale, vi aveva curato una rassegna che smentiva una linea progressiva, esclusivamente astratta o autoreferenziale, della pittura del Novecento. Ora Fuchs e Hoet replicano e rivendicano un ruolo di comprimari ai tanti artisti fiamminghi e olandesi, che, pur se magnetizzati da Parigi negli anni cruciali per la storia delle avanguardie, hanno serbato una spiccata connotazione d'identità.

La dimostrazione offerta in mostra a tale ipotesi convince, e insieme affascina, grazie ai più di duecento pezzi di pittura, scultura, grafica e arti minori qui convocati dai musei di Belgio e Olanda e incardinati intorno alle figure chiave di Van Gogh, Ensor, Mondrian, Magritte. L'obiettivo è che un evento espositivo funzioni come una postazione interattiva tale da accendere quesiti, piuttosto che fungere da trasposizione a parete di un erudito catalogo a stampa.

I grandi nomi citati hanno un peso storico indiscutibile, ma le loro opere compaiono per le sale in ordine sparso, tanto da situarne l'origine in un contesto di nessi relazionali e non quali accadimenti solitari o epifanici.

Sempre per spiazzare le attese, la scelta proposta si svincola dal tributo alle opere più note, a parte il caso Van Gogh, i cui quadri, oggetto di un'inflazione riproduttiva, avvengono non fosse altro che per il loro statuto d'originalità. Grande risalto è conferito al lavoro di Ensor dell'ultimo decennio dell'Ottocento, dai sabba dei quadri con maschere alla grottesca, di-



Piet Mondrian, «Quadro III (Composizione ovale)», 1914

storsione dei soggetti religiosi, opere di ineguagliata tensione se comparate ai coevi Rops e Toorop. Più ristretta appare la presenza di Mondrian, con punte di intensa suggestione nella serie degli *Alberi* che, intorno al 1913, si scarniscono in un reticolo di segni e chiaroscuri, irrigiditi negli anni a venire in concettuale astrazione. Le opere esposte di Magritte, proprio perché meno frequentate, rilanciano la riflessione condotta dal pittore sull'artificio. Soprattutto nel caso dei surrealisti Magritte e Delvaux, è evidente il frutto del metodo contestuale instaurato da Fuchs e Hoet. La fissità spaesata delle loro

immagini acquista una precisa genealogia, se rapportata all'analogo e precedente clima del simbolismo belga da Khnopff a Spilliaert.

Più che per i supposti protagonisti, il percorso espositivo si accende in virtù dei raffronti vertiginosamente accorciati che vengono suggeriti dai curatori, con il loro integrare la mostra con una scelta di quadri dei maestri della pittura fiamminga e olandese. Basti accostare la *Rissa di contadini* di Bruegel il vecchio alle rozze e massicce figure dei realisti Permeke e De Smet, o la veduta di Saenredam alle fotografie di Amsterdam del land-artista Dibbets, o ancora la

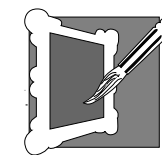
scandita distesa del *Campo di grano* di Ruisdael alle griglie di Mondrian, fino alla rete metallica percorsa da scarafaggi, lavoro recente di Jan Fabre.

È un gioco funambolico, inteso a porre in luce l'esistenza di un filo rosso identitario, rintracciabile nelle alterne vicende dell'arte nei Paesi Bassi.

A quanto pare, la produzione figurativa vi risulta segnata dall'emergere di filoni di fantasia privata, quanto spesso stralunate, nell'area fiamminga, e da una spiccata attitudine all'ordine e alla concretezza in quella olandese. Più attendibile appare la lettura che rife-

Cartoni e bronzi A Terni il lavoro secondo Sironi

I cartoni preparatori per le grandi opere monumentali; quaranta dipinti e oltre sessanta disegni; i temi della «solitudine arcaica»; i bozzetti per le copertine di giornali, per le scenografie teatrali, i costumi. Tutto, a «Sironi, il lavoro e l'arte», la grande mostra aperta da oggi a Terni e che inaugura la cittadella multimediale. La rassegna raccoglie diversi inediti e altre opere importanti poco note e riguardanti il nucleo centrale dell'ispirazione del grande artista. Riemergono i bronzi, i cartoni e i bozzetti che in realtà sono opere perfettamente autonome, come le opere della Triennale di Milano del '36 (esposte l'anno successivo a Parigi) e il vasto lavoro preparatorio dell'affresco che domina tuttora l'aula magna dell'università di Roma La Sapienza. La mostra e il catalogo sono stati curati da Maria Stella Margozi.



La pittura fiamminga e olandese. Da Van Gogh ai contemporanei.

Venezia, Palazzo Grassi
Dal 16 marzo al 13 luglio

Maria Grazia Messina

risce alla soffocante marcatura, operata da un tessuto sociale ristretto, la trasgressione visionaria o l'esperazione patetica di gesto e colore, così ricorrenti nell'arte di entrambe le aree. Invece che nelle classificazioni territoriali, il pregio del progetto espositivo di Fuchs e Hoet risiede nell'aver adottato una sorta di feconda prospettiva a ritroso. L'occhiale delle presenze contemporanee, ben documentate in mostra, induce a riconsiderare una storia pregressa, che solo nel confronto con l'oggi rivela le proprie, insospettite, latenze.

Maria Grazia Messina

Giovanni Fattori
Milano
Fondazione Arte e Civiltà
Dal 13 marzo
al 29 giugno
Ingresso lire 10.000

Il libro della Kristov

Tobias, l'assassino esule dall'Est

Nella testa di Tobias Horvath, protagonista del nuovo romanzo di Agota Kristov *Ieri*, si snoda un «sentiero di sassi», una terribile *via crucis* che riconduce ogni pensiero verso un'origine infida e tenebrosa. Nella ricca mitologia interiore di Tobias, questa perpetua fonte di disagio possiede un nome e una figura. È *l'uccello morto*, che invoca da Tobias un'impossibile sepoltura, mentre «negli angoli delle sue membra spezzate i rimproveri si muovono come vermi». Ascoltare impotenti quel rimprovero, esistere nella prossimità di quella decomposizione: è a partire da questa patologia della coscienza che, per la Kristov, il gesto della scrittura acquista il suo inconfondibile profilo malinconico.

In *Ieri*, pubblicato in francese nel '95, il talento visionario della scrittrice ungherese dà forma a una storia d'amore che assomiglia a una melodia gitana per violino, semplicissima e struggente.

Come un altro geniale transfuga dall'Europa dell'Est, Cioran, la Kristov ha trovato nel francese lo strumento di una paradossale autenticità. La sua apparente povertà di strumenti verbali finisce per coincidere con un'illimitata libertà espressiva, la stessa che tocca in sorte, come un terribile privilegio, agli orfani. Ed è, questo, un carattere fondamentale della Kristov ben compreso da Marco Lodoli, che si è impegnato a riprodurre in italiano la radicale essenzialità. Anche il protagonista del libro, del resto, è un esule che trova nella scrittura in lingua straniera un'irripetibile occasione di consapevolezza: «È diventando assolutamente nulla - pensa - che si può diventare uno scrittore». È questa stessa condizione di *nullità*, vissuta con mistico rigore, a garantire a Tobias l'esperienza del desiderio amoroso e l'esercizio della memoria che lo rende possibile.

Tobias e Line hanno vissuto l'infanzia in un miserabile villaggio contadino dell'Europa orientale. Line, la figlia del professore, è al vertice della piramide sociale di quello spregevole e disperato microcosmo, mentre Tobias, figlio della puttana, è destinato al gradino più infimo. Fin dall'inizio, il loro legame vive sotto il segno saturnino di un'allucinata impossibilità. Per giunta, sono fratellastri: il professore, padre legittimo di Line, ha generato senza dubbio anche Tobias. Il quale fuggerà dal villaggio convinto di aver assassinato entrambi i genitori, accoltellandoli nel sonno. È su questo *ieri* che Tobias, rifugiato in Occidente, deve costruire il suo presente di amante e scrittore. Operaio in una fabbrica di orologi, è riuscito a trasformare la propria esperienza del tempo nella disciplina stremante dell'attesa. Line dovrà riapparire nel limbo di mondo che Tobias ha scelto di abitare. Scrivere di lei, e ricordarla, sono le due maniere che Tobias conosce per prepararle una dimora, e forse affrettarne l'avvento. Fino al momento in cui Line appare.

Facendo ruotare il racconto sul perno di un legame amoroso più forte del tempo, la Kristov comunica che la forza dell'amore è quella stessa energia misteriosa che vanifica ogni tragitto in direzione dell'altro, che mura ogni singolo vivente in una solitudine abissale. Come la scrittura, condannata a vagheggiare il suo oggetto senza potersi unire ad esso, così all'amante non rimane che uno sguardo a distanza e il fantasma di un passato il cui profilo non cambia mai con la forma di un presente divenuto inconoscibile ed ostile.

Emanuele Trevi

Ieri
di Agota Kristov
Traduzione
di Marco Lodoli
Einaudi, Torino 1997
pp. 95, lire 15.000

In mostra a Milano una collezione di «fogli» che documenta l'attività incisoria del maestro toscano Butteri e buoi, l'Italia di Fattori in acquaforte

I temi sono scene di vita domestica e paesaggi, rappresentazione di un universo popolare osservato dall'artista con obiettività.

MILANO Occasione rara vedere esposta l'intera opera incisoria di Giovanni Fattori, il grande maestro toscano, massimo esponente dei «Macchiaioli». Nato a Livorno nel 1825 e morto a Firenze alla bella età di 83 anni, Fattori seppe accostare la propria pittura agli aspetti più minuti della quotidianità, pur mantenendosi fedele alle vedute militari, non necessariamente di guerra, che sono quelle che Visconti seppe tradurre in magnifiche visioni nel film «Senso».

Conosciuto soprattutto per i dipinti, Fattori fu anche uno straordinario acquafortista. Duecento otto sono i fogli da lui firmati e, di questi, ben 146 sono quelli che Luigi Francini ha donato nel 1990 all'Accademia Carrara di Bergamo e che ora sono oggetto della mostra milanese nella sede della Fondazione «Arte e civiltà». Come scrive Federico Zeri nella prefazione del Catalogo sarebbe «difficile sopravvalutare l'importanza del dono», trattandosi di una collezione di acquaforti «tra le più importanti mai messe insieme». Nelle acquaforti,

Fattori non si discosta dai temi dei dipinti: paesaggi, scene di vita domestica, butteri, cavalli, soldati, barocchi e barocci, ritratti.

Un universo dimesso che forma «un documento straordinario della scoperta di un'Italia sommersa, osservata con l'obiettività di chi non ha la mente alterata dai vellei classicheggianti, l'Italia non già terra di eroi, poeti e Santi, ma il povero Paese che seppe far miracoli nel grande periodo che va dal 1860 alle «giornate radiose», quelle che, bloccando l'ascesa popolare, aprirono una crisi superata soltanto da pochi anni, grazie all'insediamento in un circuito economico in progresso». Così scrive Zeri, che coglie l'occasione dell'analisi dell'opera grafica di Fattori, per proporre un riesame dell'Ottocento italiano, bistrattato ingiustamente anche da storici di grosso nome e soltanto da poco in parte rivalutato. Certo, nel secolo scorso la grande stagione dell'Impressionismo non è paragonabile ad altre scuole europee. E però che l'Ottocento italiano debba essere



considerato figurativamente un secolo muto, è una valutazione ingiusta. Non mancano, infatti, anche nelle nostre contrade, nomi di spicco e Giovanni Fattori è sicuramente uno di questi. Uomo schietto, fece dell'osservazione della realtà la propria stella polare. Il volto senza fronzoli del popolo si trova nelle sue tele e nelle sue stampe. Soldati e butteri hanno gli stessi tratti, figli di povera gente. Sono gli aspetti più sofferiti della realtà che attirano la sua sensibilità: «Amo gli infelici, i bambini poveri e gli animali». In una sua incisione, si vede un povero ciuchino al sole, attaccato con una catena al muro, in uno scenario che più desolante non potrebbe essere. In un altro foglio, un buttero seduto, sta mangiando un pezzo di pane che sembra duro come un sasso, senza che si veda ombra di companatico. È questo il mondo, al quale più ama avvicinarsi il maestro toscano, che rifugge i salotti e la mondanità. Un altro toscano, che si intendeva di vita agra, Luciano Bianciardi, ha scritto che «Fattori non

emigrò a Parigi, non diventò un pittore alla moda, ma valse più lui da solo che qualche gruppo di impressionisti che ai suoi tempi andarono per la maggiore e che fecero il buono e il cattivo tempo. A Parigi ci andò da turista, e ne fu subito stufo. Doveva tornare alla sua Maremma. E questa ci pare la lezione grande e umile che di lui ci deve restare». Un po' esagerato, lo scrittore grossetano, ma qualcosa di vero c'è nel suo giudizio.

Iblio Paolucci