

Artribune

15^{ANNI}
/ 89

N. 89 • MARZO – APRILE 2026 • ANNO XVI



ISSN 2280-8817

PostaPremiumPress

Aut. n° centro/00826/06.2015
Valida dal 18.06.2015

Posteitaliane

La Taipei
della cultura,
tra musei, templi
e gallerie

Come si muovono
i capolavori.
Dietro le quinte
della logistica d'arte

Biennale 2026.
L'Italia che non c'è
+ Un ricordo di
Giancarlo Politi

+ GRANDI
MOSTRE

11 March - 29 May

Valletta | Il-Birgu | Victoria | Ix-Xaghra

Clean | Clear | Cut

maltabiennale.art

Malta Biennale '26



Fondazione
Accorsi - Ometto
TORINO

Giovanni Antonio Bazzi
detto il
Sodoma
Alla conquista del Rinascimento

31.03-06.09.2026

MUSEO DI ARTI DECORATIVE
ACCORSI-OMETTO, TORINO

fondazioneaccorsi-ometto.it / [f](#) [i](#) [@museoaccorsi](#)

Con il patrocinio di



ENDING

85 **Politi: l'arte, la poesia, l'imprenditoria e la televisione (con Mike Bongiorno)**
di Gianfranco Maraniello

58
di Niccolò Lucarelli
Una mostra in

58
di Niccolò Lucarelli
Una mostra in

GRANDI MOSTRE | 51

28 **OSSERVATORIO RESIDENZE**
SWIT. La residenza per curatori
tra l'Italia e la Svezia
di Caterina Angelucci

44

di Livia Montagnoli

SULLA LOGISTICA DELL'ARTE

COME SI MUOVONO I CAPOLAVORI?

Gli attori principali, le professioni, le sfide. Il mondo della logistica delle opere d'arte è ancora poco conosciuto, ma è un tassello fondamentale e insostituibile del sistema

58
di Niccolò Lucarelli
**Una mostra in
Danimarca riscopre
la produzione su
carta di Basquiat**

65
di Marta
Santacatterina
**Il ruolo delle
Fondazioni bancarie
nei progetti
espositivi.**
Parola a Gilberto
Muraro

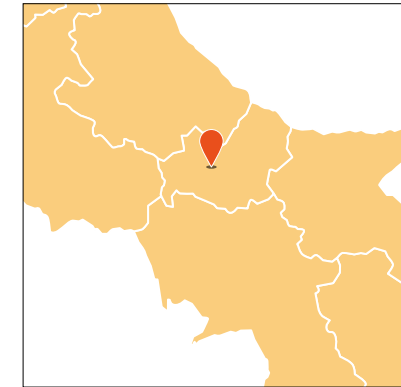
66

DURONIA

giro d'Italia

MIRIAM IACOVANTUONO giornalista [testo]

CLAUDIA MANN [foto]



SONO LÌ SEDUTA SU QUELLA PANCHINA, la stessa che ascolta inosservata le conversazioni, conserva parole appena sussurrate, osserva gli sguardi di chi si siede anche solo per pensare o tornare indietro nel tempo con la mente e riabbracciare i ricordi. È la panchina all'ingresso del paese in questo angolo di Molise che per me è il posto del cuore.

Un piccolo pezzo di terra che tra i vicoli, dietro le finestre, dove le luci sembrano essere soffuse, nasconde storie e conserva momenti indelebili di un paese che negli anni è cambiato.

Volgendo lo sguardo verso la parte più alta ripercorro con la mente ogni strada. Scorgo i sorrisi delle donne che davanti agli usci delle case erano intente a chiacchierare, lavorare a maglia o semplicemente a giocare con i propri nipoti. Risa, voci allegre e imprecazioni per un pallone che rotolava troppo velocemente e si nascondeva come un bravo giocatore di nascondino.

Qualcosa è cambiato, quelle voci sono di meno così come anche le signore sedute davanti casa, ma che, come allora, anche oggi, sono pronte a dire una parola gentile e accogliente a chi decide di passeggiare lungo i vicoli di Duronia. Molto spesso sono le persone del luogo, ma succede anche che qualche turista o visitatore decida di scoprire le bellezze di un posto sconosciuto ai più, ma che negli ultimi anni ha dato qualche motivo per essere visitato.

Visitatori e turisti che incrociano la propria esperienza con chi ha deciso di restare e portare avanti l'attività di famiglia e far crescere qui i propri figli. Con chi, proprio in questo angolo di mondo, dopo aver viaggiato, ha deciso di avviare una sua attività. Con giovani determinati che dal basso cercano di costruire il proprio futuro e contribuire a scrivere un nuovo domani.

Ed eccomi che arrivo nella parte più alta del paese, San Tommaso, che per chi è nato e cresciuto a Duronia è un luogo magico, là dove a 360 gradi si possono scorgere decine di paesi del circondario.

Avvolto dalle rocce, questo luogo per molti è il proprio posto dell'anima, dove le emozioni si fanno più vive e tangibili.

Dalla parte opposta, a osservare e custodire i segreti degli abitanti di Duronia e non solo, il Gigante. Una maestosa roccia con le sembianze di un volto umano che da secoli è lì ad ascoltare i desideri di chi si perde con lo sguardo nella natura incontaminata di questo piccolo paese.

Il Gigante di Duronia, unico monumento naturale della regione Molise, negli ultimi anni è diventato un punto di riferimento. Un luogo da visitare. Un filo rosso che ci collega alla storia dei Sanniti, poiché dimora sulla Civita, quella che era la roccaforte sannita, a guardia delle vie di transumanza.

E così pensando ai bei momenti e le lunghe passeggiate del passato, mi trovo a camminare a ridosso del tratturo, quella autostrada verde che per anni greggi e pastori hanno percorso e che oggi i camminatori decidono di esplorare, immergendosi tra erbe spontanee e il profumo della natura.

Un paese che durante l'anno si schiude come un fiore. Dopo il lungo e silenzioso inverno, a primavera germoglia fino a dischiudersi per andare incontro a una stagione che apre le porte a chi decide di tornare lì dove ha dei legami indissolubili. In quel luogo che lo ha visto crescere e dove ritrova gli abbracci e i sorrisi delle persone con cui ha condiviso momenti della propria vita.

La piazza si anima. I vicoli tornano a ravvivarsi. E poi la gioia della condivisione e della socialità, da cui ripartire.

Duronia è un piccolo paese delle aree interne del Molise che nel tempo è diventato più fragile e vulnerabile. È stato protagonista del fenomeno dello spopolamento, ma come tanti altri paesi può diventare un originale laboratorio di rigenerazione comunitaria. Un luogo dove pensare a nuove forme di relazioni sociali e ambientali. Un posto dove iniziare a scrivere una nuova pagina intitolata futuro.







SIMONE MARCONI

studio visit

di SAVERIO VERINI

È RARA LA CAPACITÀ di Simone Marconi di passare con disinvoltura da un mezzo espressivo all'altro, spesso combinandoli nella stessa opera; opere che somigliano più ad ambienti nei quali immergersi, lasciando che il suono affondi nelle orecchie e che la tridimensionalità delle installazioni catturi l'occhio. Attraversando gli spazi occupati dagli interventi di Marconi – che siano contesti espositivi o luoghi pubblici – si ha l'impressione che l'umanità sia altrove, che abbia abbandonato il mondo che conosciamo lasciando dietro di sé tracce esatte del proprio passaggio. Tuttavia, i lavori dell'artista non risultano mortiferi: la tensione tra le parti che compongono le opere conferisce loro **un'energia perturbante e un senso di attesa carico d'inquietudine**. Quasi tutti gli interventi di Marconi sono animati da una sapiente precarietà, come se l'artista avesse terminato l'allestimento pochi secondi prima che l'osservatore entri nello spazio espositivo, facendone percepire la propria presenza sfuggente.

Rifugi temporanei e fragili, desolazione, un senso imminente di fine mondo: le tue opere sembrano delineare scenari apocalittici. Di tanto in tanto, tuttavia, appaiono sprazzi di vitalità: tracce tenui di una presenza umana che, tenacemente, cerca di resistere. Mi piacerebbe se mi parlassi di questa attitudine nel tuo lavoro e di quale sentimento prevalga tra pessimismo e barlumi di speranza.

Non credo di essere pessimista. Nel mio lavoro c'è piuttosto un ruzzolone continuo, fisico o emotivo, come se la realtà sia una superficie instabile su cui impariamo a stare in equilibrio solo perdendolo. Un libro che ha influenzato questo mio interesse è *Lingua Ignota* di Huw Lemmey.

Nato in un contesto rurale, dove il tempo sembrava dilatarsi, sono sempre stato affascinato da storie che provocassero scetticismo. Non è un caso che mia nonna toglie il malocchio e mio nonno segnava il verme. Oggi lavoro su questo paradosso. Le opere stanno in bilico, po-

BIO

Simone Marconi è nato a Recanati nel 1996. Attualmente vive a Venezia e lavora all'artist-run studio Zolfo Rosso. Dopo aver vissuto sette anni a Bristol ed essersi diplomato in Art and Writing alla UWE, si trasferisce alla fine del 2025 a Venezia dove inizia il corso magistrale in Arti Visive e Cinema Espanso allo IUAV. Nel 2025 ha prodotto e presentato *Tidal Leads*, pubblicazione e performance partecipativa in deep listening commissionata per il Promenade Weekender (Weston-Super-Mare), e performato *Carosello*, una performance collaborativa, parte dello Spike Island Open Studio 2025. Nel 2024 viene selezionato per la British Council Biennale Fellowship con la quale sviluppa *Archetypes of Salvation*. Tra gli spazi espositivi che hanno ospitato il suo lavoro: Palazzo Diedo Berggruen Arts, Venezia (2026), La Fucina del Futuro, Venezia (2026), Spike Island, Bristol (2025), 571 Oxford Road, Reading (2024), Safehouse2, Londra (2023) e Avantgarden Gallery, Milano (2023).

trebbero attivarsi oppure apparire come reliquie di una storia dal finale amaro. In quella sospensione, più che nella rovina, cerco una forma di resistenza.

Il suono è spesso presente nelle tue opere e mi pare sia forte anche l'attenzione alla parola, scritta oppure orale. Da dove nasce la volontà di combinare tridimensionalità installativa e smaterializzazione sonora?

Il sonoro è entrato nella pratica quando la parola è diventata indispensabile, da quando ho sentito la necessità di creare mondi che non riguardassero il comprendere o il controllare tutto. Mi interessa abbattere gerarchie e plasmare interdipendenze, come se un medium esistesse solo grazie all'altro. Credo che l'aspetto audio, insieme alla parola e al visivo, favorisca un'immersione emozio-

nale. Nel mio ultimo lavoro video *Docile Sodom (Where Does It End?)* la sceneggiatura si fonde con l'audio amplificandosi e diventando un tutt'uno. In *Tidal Leads* invece, la voce diventa elemento ambientale site-specific. Esploro voci trascurate, tracce nascoste e narrazioni ai margini del reale per sviluppare e raccontare storie. Come scriveva Calvino, dall'altro lato delle parole c'è qualcosa che cerca d'uscire dal silenzio. È proprio in quel silenzio che si apre la mia ricerca.

In una società sempre più caratterizzata dalla nostra passività, mi piace pensare che il passante diventi performer senza accorgersene

Mi ha colpito una tua opera, *Hiding From a Self I Am No Longer*, ispirata a un testo di Palma Bucarelli su Pino Pascali. Quanto entra la storia dell'arte nella tua pratica?

Hiding From a Self I Am No Longer fa parte della serie *Archetypes of Salvation*, habitat ostili e precari per lavori testuali che possano essere vissuti quasi fisicamente. Più che la storia dell'arte, forse è proprio la storia in sé che entra a gamba tesa con tutte le sue tensioni e riferimenti. La frase che mi aveva stimolato una riflessione è: *“Quando si è nel gioco bisogna giocare, e la necessità non è libertà”*. È un progetto nato quando l'idea di tornare in Italia si stava concretizzando. La storia entra come contesto e punto di osservazione nelle pagine strappate, nei dettagli naturali che appassiscono e nell'audio in cuffia che mette in scena un nascondino col mio ego riflettendo sulla confusione dialettica e il suo ruolo attivo nella storia.

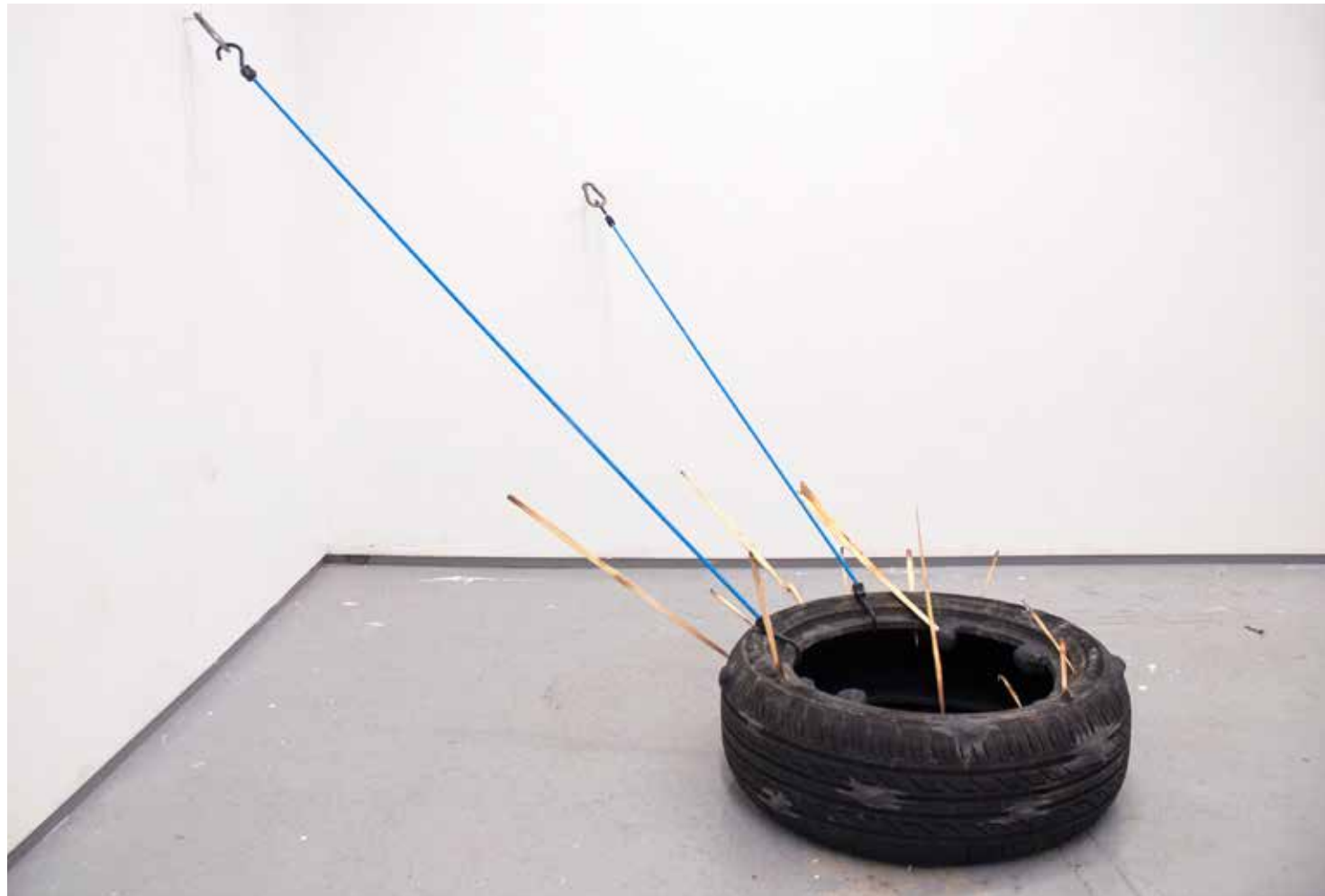
Dal 2022 lavori a una serie di interventi, *ID-E(enter)-E(exit)*, che toccano lo spazio urbano. Si tratta di opere effimere, che nascono con l'intento di sfondare

Simone Marconi, *Too Loose (Garza che Perde)*, 2024, acqua, sabbia, tubo, terracotta, pompa peristaltica, microfoni a contatto, casse, 230 x 180 x 250 cm





Simone Marconi, *Hiding From a Self I Am No Longer*, 2025, legno, audio, elastici, corde, iuta, cuffie, proiezione video, sacco a pelo, cemento, carta, gessetto, 260 x 240 x 180 cm, 13'



Simone Marconi, *B-Arairo*, 2024, pneumatico, legno, plastilina, corda, gancio, 130 x 135 x 120 cm



Simone Marconi, *Standard Lead Stem*, 2024, sabbia e poliuretano, 60 x 45 x 25 cm. Veduta dell'installazione di Corroded Between, a cura di Hannah Hornby all'OpenHand Open Space, Reading, 2024. Photo Alice Farrington.

nel regno del reale (luoghi pubblici, strade, parchi...): qual è l'esigenza che ti spinge a realizzare queste azioni?

L'urgenza è proprio sabotare i pattern di controllo che regolano lo spazio pubblico e la società odierna. Nata dall'esperienza nel graffiti-writing, l'esigenza era sfocare i confini tra accettabile e no. Sono interventi ibridi e spontanei che non nascono da una fagocitante bisogno di emergere, perlopiù di scomparire nel nulla e rendersi, una volta tanto, spettatori. Confondono il genitore e fanno ridere il bambino; banali prove di forza che generano un piccolo scarto percettivo. In una società sempre più caratterizzata dalla nostra passività, mi piace pensare che il passante diventi performer senza accorgersene.

La tua formazione è avvenuta prevalentemente all'estero, in particolare in Gran Bretagna. Da cosa è stata dettata questa scelta? E come vedi la scena artistica italiana, dal punto di vista di artista emergente?

Come la gran parte di chi se ne va, la scelta è stata dettata dalla necessità di fuggire. La provincia può diventare un

Il Paese che trovo non è quello che avevo lasciato.

Il conservatorismo sorprende ancora, ma la scena artistica è propositiva e con una coscienza critica impressionante

circolo vizioso; è difficile andarsene, ma è ancora più faticoso tornare. Non sono approdato in Inghilterra con l'intento di studiare. La formazione è iniziata quasi per caso. Ringrazio soprattutto Lizzie Lloyd e Kit Poulson e il loro progetto WITTA, con cui ho sperimentato la scrittura come mezzo alchemico e di ricerca. Dopo sette anni, sono rientrato in Italia. Il Paese che trovo non è quello che avevo lasciato. Il conservatorismo sorprende ancora, ma la scena artistica è propositiva e con una coscienza critica impressionante. Fondi e opportunità sono

ridotte, ma sembra si stia combattendo con tutte le armi disponibili il clima di tensione che ci circonda.

Hai in cantiere nuove opere, mostre e progetti?

Sono appena entrato a far parte dell'artist-run studio Zolfo Rosso e sto lavorando a più progetti. Attualmente sto approfondendo la scrittura come un fenomeno fluido e scultoreo, e sperimentando l'intaglio e la stampa da integrare ai lavori installativi. Lateralmente sto portando avanti una collaborazione con Andrea Venanzoni (sound artist): una ricerca site-specific che mescola sonoro, scritto e visivo, per indagare paradossi ambientali e sociali del nostro tempo. Si tratta di un percorso che vorremmo idealmente sviluppare in residenza, proseguendo il filo di lavori come *Tidal Leads* e *Docile Sodom (Where Does It End?)*. Sto inoltre sviluppando una serie di workshop, che mi piacerebbe attivare nella seconda metà dell'anno, che coinvolgono scrittura, installazione e performance per indagare sul distacco e la caduta, non l'atterraggio, lavorando sulle radici delle tracce che restano dopo un'azione.

Artesicura®

PROTEGGI

*le tue opere d'arte
prima che sia troppo tardi*

Numero verde 800.933.612

www.artesicura.com



noicompriamo
quadri.it

LA NASCITA DEL GIORNO ALLEGORIA DELLA VITA, 1921-1932 DETTAGLIO - COLLEZIONE BRUNO PIZZININI



TRENTINO

LUIGI
BONAZZA

TRA SECESSIONE E DÉCO

Il Mart è sostenuto da



MART ROVERETO
06.12.25-03.05.26

A CURA DI
ALESSANDRA TIDDIA



MART.TN.IT/BONAZZA

DIRETTORE
Massimiliano Tonelli



DIREZIONE
Santa Nastro [vicedirettrice]
Giulia Giaume [caporedattrice]

COORDINAMENTO MAGAZINE
Alberto Villa
Valentina Muzi [Grandi Mostre]

REDAZIONE
Caterina Angelucci | Vittoria Caprotti
Carolina Chiatto | Laura Cocciolillo
Irene Fanizza | Claudia Giraud
Cristina Masturzo | Livia Montagnoli
Ludovica Palmieri | Valentina Silvestrini
Giulio Solfrizzi | Alex Urso

PROGETTI SPECIALI
Margherita Cuccia

PROGETTO GRAFICO
Alessandro Naldi

PUBBLICITÀ
Cristiana Margiacchi | 393 6586637
Rosa Pittau | 339 2882259
Valentina Bartarelli | 347 6590514
adv@artribune.com

EXTRASETTORE
download Pubblicità s.r.l.
via Boscovich 17 — Milano
via Sardegna 69 — Roma
02 71091866 | 06 42011918
info@downloadadv.it

COPERTINA ARTRIBUNE
Davide Monaldi, *Senza titolo*, ceramica
smaltata, dimensioni variabili, 2020-2021,
veduta installazione (2026).
Photo Riccardo Giancola

COPERTINA GRANDI MOSTRE
Antoon van Dyck, *Self portrait*, RH.S.216,
Rubenshuis, City of Antwerp

DIRETTORE RESPONSABILE
Paolo Cuccia

EDITORE & REDAZIONE
Artribune s.r.l.
Via Ottavio Gasparri 13/17 — Roma
redazione@artribune.com

Registrazione presso il Tribunale di Roma
n. 184/2011 del 17 giugno 2011

Chiuso in redazione il 9 marzo 2026

STAMPA
CSQ — Centro Stampa Quotidiani
via dell'Industria 52 — Erbusco (BS)



di Alberto Villa

IL LATO GIUSTO DELLA STORIA

IN GRAMMATICA E NON SOLO, “guerra” è un sostantivo tragicamente comune. Mentre scrivo, il conflitto cresce. Allo stesso ritmo cresce il privilegio di occuparsi di cultura, di avere intorno a me la tranquillità che mi consente di stare seduto a una scrivania a scrivere, invece che dentro un bunker a contare il silenzio tra un’esplosione e l’altra. Vorrei tanto evitare di aprire l’ennesimo numero di questa rivista menzionando la situazione geopolitica internazionale, ma puntualmente i notiziari me lo impediscono. L’escalation del conflitto tra gli USA di Trump, l’Israele di Netanyahu e l’Iran degli Ayatollah riguarda da vicino tutti noi, nessuno escluso. Ancora non si vede la fine di questa fase che abbiamo imparato a chiamare “permacrisi”, e che oggi è sempre più facile chiamare “normalità”. Non è normale continuare a leggere notizie e articoli che propongono una “terza guerra mondiale” come inevitabile. Non è normale assistere, impotenti, ai potenti che sputano sul diritto internazionale e – se non bastasse – sulle vite innocenti. Non è normale giustificare ingerenze violente su territori altrui con la scusa del porre fine all’autoritarismo, per quanto deprecabile esso sia. Dovremmo essere in grado, nel 2026, di vedere oltre la coltre di una geopolitica binaria e di capire che non può esistere un lato giusto della Storia se esso non prevede l’autodeterminazione libera dei popoli.

A questo punto sembra banale ribadirlo, ma banale è non farlo: nulla è più urgente della pace. Un altro sostantivo comune, anche se questa volta solo in grammatica. E “pace” non significa solo interruzione dei conflitti, né quiete immobile. La pace è una lotta continua all’orrore e ai suoi poteri – tutti, a partire da un’élite pedofila davanti a cui non siamo né abbastanza scandalizzati né abbastanza arrabbiati. La pace è poter scrivere della scena artistica di un Paese come Taiwan senza dover ribadire la precarietà della sua indipendenza. La pace è un rinnovato patto con il pianeta che abitiamo, è un luogo che non lascia spazio a strategie mediatiche sempre più ingannevoli. Tutte cose che abbiamo affrontato in questo numero di *Artribune*, con la convinzione che pace sia soprattutto continuare a fare cultura, e a raccontarla, anche per chi non può più farlo.

100 anni senza Margherita di Savoia. La sovrana ‘influencer’ celebrata in una mostra a Torino

Claudia Giraud → Quest’anno ricorre il centenario della morte di **Margherita di Savoia**, la prima regina dell’Italia unita e figura centrale nella costruzione dell’immagine pubblica della monarchia sabauda. Così, una delle sue residenze private preferite, dove ha trascorso gli ultimi anni della sua vita – la Palazzina di Caccia di Stupinigi (vicino Torino) – la celebra con un programma diffuso che intreccia storia, costume, mobilità e gusto per raccontarne la sorprendente modernità. Il progetto trasversale *Margherita. Un secolo di storia*, sviluppato grazie alla collaborazione con il MAUTO – Museo Nazionale dell’Automobile, ha al suo cuore la mostra *Sulle strade della Regina. Alle origini dell’automobile moderna* ospitata nella Citroniera di Ponente. Undici automobili originali di fine Ottocento e inizio Novecento, affiancate da nove carrozze storiche provenienti dalla prestigiosa collezione privata Nicolotti Furno, raccontano un momento di svolta: quando cavalli e motori condividono le stesse strade.



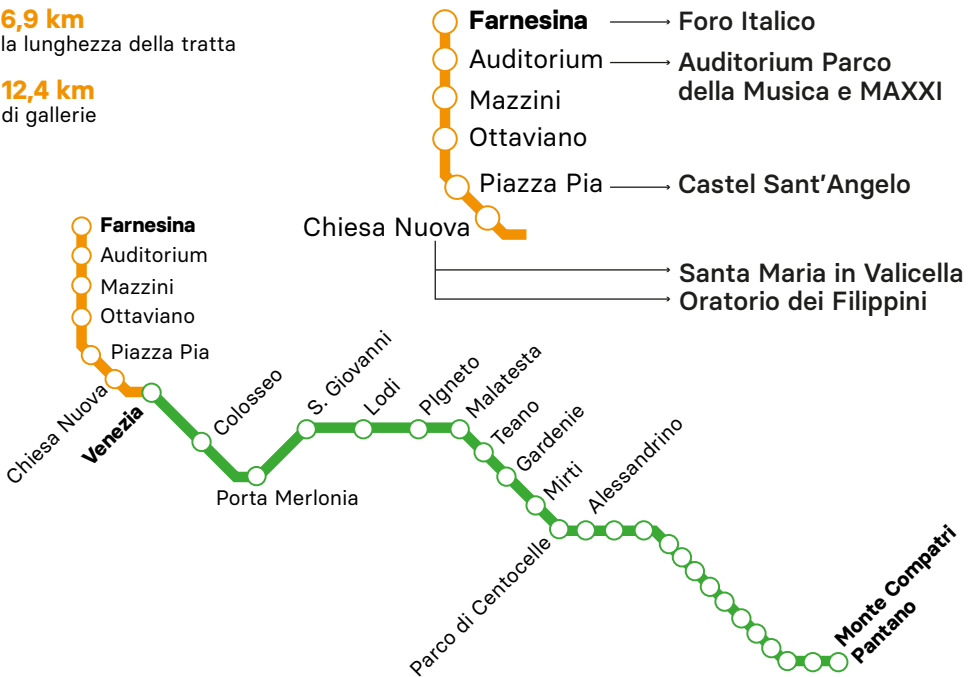
Si chiama “Ridicola” l’ex edicola di Torino che diventa uno spazio espositivo aperto 24 ore su 24

Valentina Muzi → Continua la ricognizione di ex edicole trasformate in spazi culturali e luoghi di scambio, trovando il modo di reinventarsi e “sopravvivere” alla rivoluzione digitale. A Torino, in Via San Tommaso 13 (tra Piazza San Carlo e Piazza Castello), prende forma **Ridicola**, uno spazio espositivo nato a giugno del 2025 in un ex chiosco. I volti che si celano dietro il progetto sono quelli di **Marco Scellato** e **Riccardo Colombo** dell’Associazione Pigmenti che, dal 2011, si occupa dello sviluppo di progetti legati all’arte urbana. Le scelte curatoriali di Ridicola seguono la linea dell’associazione, ovvero i linguaggi dell’arte urbana, mentre per l’editoria c’è una selezione di fanzine, poster e magazine autoprodotte che seguono quattro macrotemi: arte, design, fotografia e viaggi.

In alto: Sala da gioco di Margherita di Savoia

A Roma partono i cantieri per un nuovo pezzo di Metro C. Due nuove archeostazioni e fermate per Maxxi e Auditorium

La recente apertura delle stazioni Colosseo e Porta Metronia della Metro C ha riscosso grande consenso e stupore per la qualità dei ritrovamenti musealizzati. Ma la linea metropolitana che entro il 2037 raggiungerà il Palazzo della Farnesina tocca molti altri punti di interesse storico-artistico: Piazza Venezia, Piazza della Chiesa Nuova, Piazza Pia – Castel Sant’Angelo, Ottaviano, Mazzini, Auditorium e Farnesina



In Sicilia inaugura il Museo dei relitti greci di Gela. La nave scoperta 38 anni fa ha finalmente una casa

Quel che resta dell’antica **nave greca**, afondata tra il VI e il V Secolo a.C. a 800 metri dalle coste di **Gela**, è stato finalmente musealizzato e restituito alla collettività. La città siciliana inaugura il suo **Museo dei relitti greci**, un edificio appositamente progettato nel cuore del Bosco littorio che ha l’ambizione di diventare polo attrattivo per il turismo culturale. L’edificio si articola in un grande corpo centrale dedicato alla nave, preceduto da una sala d’ingresso ottagonale e altri piccoli corpi giustapposti, destinati ad attività didattiche e uffici. La copertura in legno lamellare restituisce la forma di una carena rovesciata, mentre un ballatoio percorre tutto il perimetro, consentendo una strepitosa visione dall’alto.



sopra: Museo dei relitti greci di Gela. Ph. Giuseppe Nicoletti - Soprintendenza BB.CC.AA. di Caltanissetta
in alto a destra: Rembrandt van Rijn, *Visione di Zaccaria al Tempio*. Photo Rijksmuseum/Kelly Schenk

Scoperto un nuovo dipinto di Rembrandt. Il Rijksmuseum conferma l'attribuzione di un'opera giovanile riapparsa dopo 65 anni



Nel 1633, un giovane **Rembrandt van Rijn** (1606 – 1669) dipingeva una *Visione di Zaccaria nel Tempio* che già rivelava il suo enorme talento. Ma l’attribuzione dell’opera, che dal 4 marzo 2026 è esposta in mostra al **Rijksmuseum**, è stata confermata solo di recente proprio dal team di ricerca interno al museo di Amsterdam, che negli ultimi due anni ha lavorato per rivelare la mano del maestro olandese. La “scoperta” del nuovo dipinto, proveniente da collezione privata e dimenticato per decenni (da oltre 60 anni non se ne conosceva più l’ubicazione), smentisce una valutazione che nel 1960 aveva escluso l’attribuzione al maestro. Per i ricercatori del Rijksmuseum, sollecitati dall’attuale proprietario a ripetere le indagini con le nuove tecnologie a disposizione, invece, non ci sono dubbi.

Il polo culturale BASE di Milano potrebbe diventare molto più grande

Giulia Giaume → Continua a **Milano** la riconversione del vecchio complesso industriale Ansaldo di Porta Genova, mastodontico processo iniziato oltre 10 anni fa con la reinvenzione di parte del Municipio 6. Qui hanno aperto il Tortona Fashion District intorno a Superstudio, il MUDEC e BASE Milano, questi ultimi gemmati dal recupero di palazzine ex Ansaldo. Ora il progetto continua: il Comune ha lanciato un bando per raccogliere proposte per la ristrutturazione e la gestione culturale degli edifici 14 e 15, oltre agli edifici 12A, 12, 32 e 32 siti nel complesso ex Ansaldo, sede in scadenza di BASE Milano. Che torna a proporsi rilanciando con un nuovo, ambizioso progetto: **BASE Milano XL**, un presidio permanente su 15.200 mq complessivi dati dall’unione degli ambienti.

LA CERAMICA, MALGRADO TUTTO

Intervista a Davide Monaldi

Tanto buffi quanto inquietanti, gli animali che ci fissano dalla copertina di Artribune Magazine 89 nascono dalla mente - e dalle mani - dello scultore Davide Monaldi. Che in questa intervista ci racconta cosa vuol dire essere fedele al medium



di ALBERTO VILLA

DAVIDE MONALDI (San Benedetto del Tronto, 1983) ha incontrato la ceramica per caso, e per necessità. Da allora – circa 20 anni fa – ha portato questo materiale ai suoi estremi, conservandone semplicità e immediatezza, coltivandone ironia e malinconia. La sua ultima mostra personale nella sede milanese della galleria Ncontemporary è stata l'occasione per mettere in dialogo l'ultima produzione con nuove configurazioni di lavori passati, portando la pratica scultorea in una direzione progressivamente installativa. In questa intervista ripercorriamo gli inizi e gli sviluppi del suo lavoro, dove la ceramica appare come una costante, una compagna verso cui mostrare fedeltà, ma anche agonismo.

Partiamo dall'inizio. Quando hai capito che la scultura – e in particolare la ceramica – sarebbe stata il tuo linguaggio?

La scultura è arrivata durante gli anni di formazione, alla R.U.F.A. di

Roma. È stata anche una questione di incontri: il rapporto con il mio docente di allora, Davide Dormino, è stato determinante. Eravamo in pochi, in uno spazio minuscolo, e quella dimensione raccolta ha favorito un dialogo intenso, oltre che un rapporto più informale e – perché no? – anche di amicizia. Venivo dal disegno e dalla grafica. Per un periodo mi sono mosso dentro un immaginario illustrativo, ma a un certo punto non mi bastava più. Sentivo il bisogno di una traduzione tridimensionale che fosse immediata, che non prevedesse troppi passaggi tecnici. La ceramica si è imposta quasi naturalmente.

Ci sono degli artisti a cui guardavi durante i tuoi anni di formazione?

Sicuramente Klara Kristalova è stata un riferimento. Per quanto riguarda la tradizione della ceramica italiana del Novecento – penso a maestri come Lucio Fontana o Leoncillo – ne riconosco sicuramente il grande valore ma non mi ci sono mai relazionato direttamente, quindi non parlerei di influenza vera e propria. Oltretutto quando ho iniziato, intorno al 2008, quasi nessuno della mia generazione lavorava con questo materiale: era ancora piuttosto relegato a una dimensione decorativa. Forse proprio questa marginalità mi ha dato libertà.

Possiamo quindi dire che sei uno dei pionieri in Italia della recente riscoperta della ceramica. Come interpreti questo ritorno?

Credo sia in parte dovuta ad una necessità di reagire all'ipertecnologizzazione attuale. Oggi tutto passa attraverso dispositivi, schermi, software. Riavvicinarsi all'argilla significa ristabilire un contatto diretto con la materia, con una dimensione quasi artigianale del fare. È un gesto che ha qualcosa di primario. Per quanto mi riguarda, non è stata una scelta strategica. Come dicevo, è stato un avvicinamento spontaneo, quasi casuale.

Ma nel tempo ho capito che questo materiale mi permette di mantenere un rapporto fisico e non filtrato con l'opera. La ceramica conserva una fragilità e una leggerezza che smorzano anche gli aspetti più cupi del mio immaginario.

La ceramica conserva una fragilità e una leggerezza che smorzano anche gli aspetti più cupi del mio immaginario

E infatti il tuo lavoro oscilla tra atmosfere ironiche e perturbanti. Il lavoro di copertina è emblematico in questo senso: gli animali su due "gambe" sono decisamente buffi, eppure ci fissano con insistenza inquietante. Come si costruisce questo equilibrio?

Non potrei raccontare le stesse cose con il bronzo. Sarebbe tutto più pesante, più assertivo. La ceramica introduce una soglia di ambiguità: attenua, ma non neutralizza. Nei miei lavori c'è più malinconia che disperazione. Un sentimento agrodolce che appartiene anche al mio modo di vivere. A mio avviso l'ironia è una necessità, non un espediente. Senza una certa dose di ironia si rischia di soccombere alla frustrazione – e questo vale sia per la vita che per la pratica artistica. Mi interessa creare situazioni in equilibrio precario, dove il comico e il tragico coesistono. Un "twist" che destabilizza e insieme riporta tutto a una misura umana.

Che poi è un po' la storia della nostra quotidianità, cercare di trovare un equilibrio tra la dimensione tragica della vita e una sua lettura anche leggera...

La mia ricerca nasce da lì. Dalla routine, da ciò che è ripetitivo, talvolta alie-



nante. Ho un rapporto ambivalente con la quotidianità: è una zona di comfort ma anche una prigione. È proprio in questo cortocircuito che si generano molte opere.

In questo tuo confronto con la quotidianità, scegli anche soggetti estremamente "banali". Per poi proporli in ceramica elevandoli e giocando su un certo illusionismo della materia.

Gli oggetti più dimessi – elastici, trucioli, gomme da masticare calpestate, uno zerbino, delle carte da parati – diventano pretesti per un autoritratto implicito. Non mi interessa la semplice trasposizione scultorea. Cerco una componente psicologica che giustifichi il passaggio di stato: un truciolo in ceramica non è più un truciolo, ma una riflessione sulla fragilità e sulla dignità del soggetto, sull'illusione, sulla trasformazione della materia. Con la ceramica il rischio del decorativismo è sempre presente. Per questo la scelta del soggetto è cruciale: deve sostenere una tensione ulteriore.

Nei tuoi lavori convivono sculture a tutto tondo, bassorilievi, installazioni. Mi racconti il tuo processo creativo?

Spesso non realizzo bozzetti preparatori. Ho un'idea di massima e poi lavoro direttamente sull'argilla. È un processo molto simile al disegno: la superficie diventa un foglio su cui posso intervenire, cancellare, ripensare. Anche nei bassorilievi più recenti l'argilla funziona come carta.

In generale cerco di evitare un controllo eccessivo, ma comunque di mantenere una certa consapevolezza, e soprattutto una freschezza.

Per la tua mostra da Ncontemporary a Milano hai realizzato anche un San Francesco, quasi assalito dagli animali. È un omaggio all'ottocento dalla sua morte?

In realtà no, l'ho scoperto dopo averlo realizzato. Era un soggetto che avevo in mente da tantissimo tempo: dieci anni fa comprai una statuina con mia madre in una in un'edicola a Roma, in Corso Vittorio Emanuele, e da allora

La ceramica è fragile, impone vincoli tecnici. Ma è proprio dentro questi vincoli che voglio trovare nuove soluzioni



questa immagine mi ha sempre accompagnato, ma non avevo mai capito in che modo volessi approcciarla artisticamente. Forse non c'è mai stata l'occasione giusta, la mostra giusta, e casualmente è arrivata proprio quest'anno.

Ti riconosci nel termine "ceramista"?

Non molto. Mi considero uno scultore che ha scelto la ceramica come campo di indagine. Mi piace darli dei limiti e lavorare dentro quei limiti. Credo che forzare la moltiplicazione dei linguaggi sia un modo pigro per affrontare le specificità di un medium: dopo vent'anni non ho ancora esaurito il mio lavoro con la ceramica, anzi mi sento portato ad esplorarne i confini, e ad estenderli. Interrompere questo impegno significherebbe rinunciare a una sfida, che in realtà poi è un motore. Con questo non intendo tuttavia negare la possibilità di ibridare le tecniche e i materiali.

Ovvero?

Recentemente mi interessa sempre più una dimensione installativa. Negli ultimi lavori ho iniziato a integrare oggetti di recupero – una porta di frigorifero, un tavolo trovato da un rigattiere – creando un dialogo tra elementi preesistenti e interventi in ceramica. Non è semplice. La ceramica è fragile, impone vincoli tecnici. Ma è proprio dentro questi vincoli che voglio trovare nuove soluzioni. Integrare altri materiali sì, ma senza forzature. Non voglio che sia un gesto opportunistico o decorativo: deve essere una necessità interna al lavoro.

CLASSICO ATTUALE

Greci e Romani ci vengono incontro in un nuovo libro

di DARIO MOALLI

NON UN REPERTORIO DI “RADICI”, MA UN ATLANTE DEL PRESENTE. Con *Classico attuale*, a cura di **Tommaso Braccini**, i classici smettono di stare alle nostre spalle e tornano a guardarci negli occhi: nei cartoni e nelle serie, nella pubblicità e nella moda, nella musica, nei fumetti, nei social e nei videogiochi. Il volume è corale, accessibile senza essere semplificato, pensato tanto per lettrici e lettori curiosi quanto per chi insegna. L’idea di fondo è semplice e feconda: non cercare l’Antico dove lo abbiamo sempre messo, ma dove ricompare, spesso con ironia, talvolta in modo imprevisto, nelle culture popolari e nei linguaggi digitali. Di questo “spazio immaginativo” che si fa pratica culturale abbiamo parlato con Braccini: come si costruisce una mappa così ampia, che uso “sul campo” immagina per scuole e università, e cosa impariamo quando l’Antico ci sorprende in avanti.

Nel libro inviti a smettere di cercare gli Antichi “alle nostre spalle” e a guardarli “in avanti”, là dove riemergono nella cultura pop e nei media. Che cosa cambia, in concreto, quando assumiamo questo punto di vista? Quale immagine “attuale” del classico emerge davvero?

Quella di una forza ancora viva e capace di far sognare e divertire fuori dagli schemi e dai paludamenti “classicistici”. E vedere come i classici vengono reinterpretati con allegria inconsapevolezza, o con un pizzico di irriverenza, da chi è felicemente ignaro di certi condizionamenti scolastici o accademici può essere liberatorio anche per gli “addetti ai lavori”.

Hai costruito un volume corale che attraversa cartoni animati, cinema, moda, fumetti, social media, sport, videogiochi, fino a poesia, teatro e opera. Quali criteri avete usato per tracciare i confini di questo atlante?

Da un lato, abbiamo voluto dare ai lettori un giro d’orizzonte che, per quanto possibile, passasse in rassegna la “fortuna” dei classici negli ambiti principali



Tommaso Braccini (a cura di)
Classico attuale.
L'antico nella cultura contemporanea
Carocci Editore, 2026
pag. 316, € 28
ISBN 9788829033942

Per acquistare il libro scannerizza il QR code qui in basso (grazie all'affiliazione Amazon riconosce una piccola percentuale ad Artribune sui vostri acquisti)

in cui si articola la cultura di oggi, compresi quelli più canonici. Ma dall’altro, per parafrasare Giambattista Marino, il nostro fine è stato anche la “meraviglia”, il mostrare non senza emozionato stupore come Greci e Romani facciano capolino anche da ambiti apparentemente lontanissimi da loro, come i social o la pubblicità.

Il libro è pensato sia per lettrici e lettori non specialisti sia per chi insegna o fa ricerca, con indici analitici e percorsi trasversali. Come immagini che venga usato “sul campo” e quale tipo di alfabetizzazione visiva/mediale può attivare?

L’esperienza in classe mostra che passare dal moderno, specie quello più “pop”, all’antico è un immediato catalizzatore di attenzione e divertimento. Gli

indici e i rimandi servono a facilitare questo tipo di lavoro, e allo stesso tempo possono funzionare anche in senso contrario, per andare dall’antico al moderno e scoprire le seconde e terze vite di personaggi, miti e opere d’arte classici.

Avendo scritto in prima persona il capitolo sui videogiochi, proponi il medium ludico come spazio privilegiato di riscrittura del mito. Che cosa impariamo dai videogame rispetto ad altri media: interattività, world-building, regole? E quali rischi vedi (semplificazione, stereotipi) quando l’antico diventa gameplay?

Il grande *atout* dei videogiochi è la capacità di trasportarci in un altro mondo e di farci interagire con esso: vivere avventure nell’antichità realizza il sogno segreto di ogni appassionato di Grecia e Roma. Queste ricostruzioni spesso sono superficiali o stereotipate, è vero, ma non bisogna demonizzare i videogames, quanto piuttosto prenderne il buono e utilizzarne anche gli errori come spunti per spiegare come stavano realmente le cose, senza dimenticare che spesso, anche nel passato, la realtà era molto più sorprendente della fantasia!

L'AUTORE

Tommaso Braccini, 49 anni, è professore ordinario di Filologia greca e latina presso l’Università di Siena; ha pubblicato, oltre a un manuale di filologia classica (*La scienza dei testi antichi*) giunto quest’anno alla seconda edizione, numerosi libri che esplorano il folklore dell’antichità e del Medioevo, con particolare attenzione per figure della paura come il vampiro e l’orco; ha poi indagato la leggenda di Costantinopoli e il mito di Bisanzio attraverso i secoli, e ha tradotto e commentato opere classiche e bizantine come il *Libro delle meraviglie* di Flegonte di Tralle e il poemetto dello *Ptocholeon*.

I CONSIGLI DI LETTURA DI ARTRIBUNE

FOTOGRAFARE MUSSOLINI. LA COSTRUZIONE DI UN’ICONA POLITICA



La politica come immagine: il libro di Alessandra Antola Swan mostra quanto la fotografia non sia stato un semplice corredo del fascismo, ma un ingranaggio centrale nella costruzione del mito di Mussolini. Non un album illustrato, bensì una **biografia delle immagini**: come nascono, chi le realizza, quali circuiti le selezionano e diffondono, come vengono ritoccate, autorizzate, rimosse. Il volume ricostruisce con ordine l’ecosistema visivo del regime, dai fotografi “di corte” ai cinegiornali, dalle agenzie alla ritrattistica d’autore, e spiega perché il volto del Duce diventi un marchio riconoscibile ovunque, dalla stampa quotidiana alle cartoline, fino ai muri delle città. La mappa è chiara già dall’indice: i “creatori” dell’immagine, l’Istituto Luce e il fotogiornalismo, il capitolo su Ghitta Carell, quindi la “presenza visiva”, le prime fotografie, il “carisma fotografico”, il richiamo emotivo e il marketing dell’icona. È un avanzamento per tasselli che porta dal laboratorio alla piazza, mostrando il passaggio dalla documentazione alla propaganda: la fotografia come fonte e, insieme, agente della storia. Cruciale il tema del controllo: autorizzazioni preventive, editing, pose codificate, un lessico gestuale e fisionomico reiterato fino a diventare **grammatica collettiva**. Così l’immagine non illustra la politica; la organizza, la coreografa, la stabilizza nel quotidiano. Il merito del libro è duplice. Da un lato, restituisce il lavoro (spesso invisibile) di istituzioni e professionisti che fabbricarono la “presenza” del capo in un paese che imparava a riconoscersi attraverso la cultura di massa. Dall’altro, offre **strumenti per leggere il presente**: quando il leader coincide con il suo profilo fotografico, la comunicazione non è un semplice involucre ma un dispositivo di potere. Guardare quelle immagini oggi significa decifrare le regole di un immaginario che, nato nell’analogico, parla ancora al tempo degli schermi.



Alessandra Antola Swan
Fotografare Mussolini.
La costruzione di un’icona politica
Meltemi Edizioni, 2026
pag. 410, € 25
ISBN 9791256154319

QUANDO IL MEME INCONTRA LA GASTRONOMIA



Archivio-mashup e saggio insieme, *Cooking Memes* di Alessandro Mininno (Krisis Publishing) prende il meme gastronomico sul serio: non come curiosità pop, ma come dispositivo che racconta potere, identità, mercato. Il volume alterna un ampio repertorio iconografico ben incernierati che mappano le grandi costellazioni del **“food online”**: geopolitica, culture clash, genere, lavoro, salute, religione, droghe, AI, nonsense. L’indice, una tassonomia agile che va da “Deep Fried” a “AI la carte”, funziona da bussola per attraversare il caos della memesfera senza addomesticarla. La cura editoriale non è un orpello: prefazione di Clusterduck, progetto grafico di Francesco D’Abbraccio e Andrea Facchetti, impaginazione pensata per restituire la materialità “sporca” del meme (ri-crop, compressioni, screenshot). Il libro mostra come il cibo, ridotto a immagine e slogan, diventi segno posizionale, arma satirica, soft power: ciò che mangiamo (e postiamo) dice chi siamo, da che parte stiamo, a quale tribù apparteniamo. Ne esce una **lettura convincente del presente**: tra marketing che ingloba lo slang di rete e comunità che usano l’ironia per ridefinire confini culturali, *Cooking Memes* illumina il passaggio “dal food porn al feed” e prova che una battuta sul piatto del giorno può essere, allo stesso tempo, documento storico e gesto politico. Un manuale di alfabetizzazione visiva per chi studia cultura digitale, ma anche per chi lavora con brand, immagini e pubblico.



Alessandro Mininno
Cooking Memes
Krisis Publishing, 2026
pag. 496, € 28
ISBN 9791282345040

LA TURISTIFICAZIONE DEL MEDITERRANEO È UNA QUESTIONE POLITICA

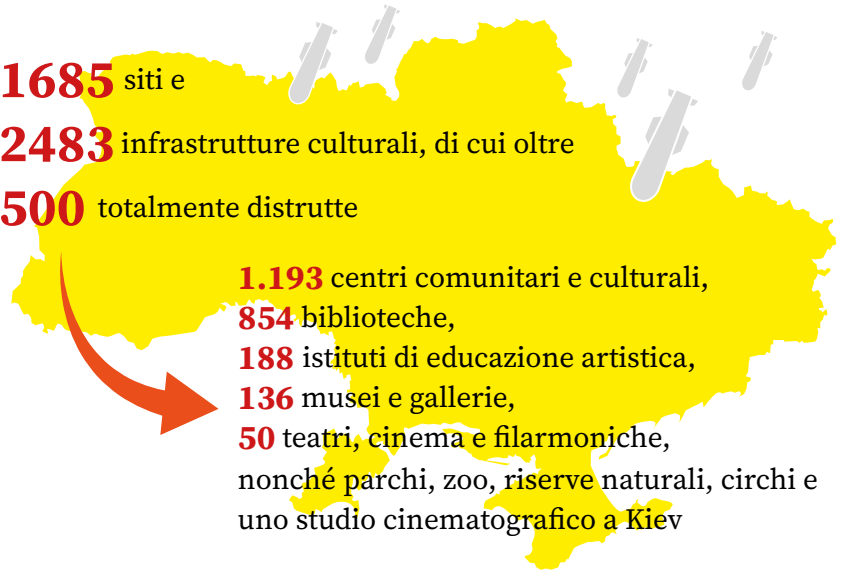


Antonio Di Siena parte da Atene ma parla a tutto il Sud Europa. Il suo libro mette a fuoco la trasformazione silenziosa che ha seguito la crisi: la città non “riparte”, cambia funzione. Case, quartieri, perfino le relazioni diventano materia prima di una **monocultura del turismo** che estrae valore a ogni check-in. La tesi è netta: la turistificazione non è un effetto collaterale, è un dispositivo di governo che riconfigura lo spazio urbano secondo la logica della rendita e delle piattaforme, spostando ricchezza e potere lontano dai residenti. Il racconto alterna sopralluoghi, testimonianze e analisi politica. Ne esce una mappa del “dopo-crisi” in cui sfratti, aste telematiche, rigenerazioni cosmetiche e affitti brevi compongono lo stesso meccanismo. Di Siena chiama “welfare surrogato” quel mix di precarietà e rendita che pacifica il conflitto e monetizza l’emergenza; la prefazione di Thomas Fazi inquadra la cornice europea di questa traiettoria, tra disciplina finanziaria e specializzazione turistica delle economie mediterranee. Non è un reportage né un saggio accademico: è un **inventario di pratiche, norme e immaginari** che spiegano perché interi quartieri si svuotano di abitanti e si riempiono di key-box. Il merito del libro sta nel saldare la scala micro (il condominio, il negozio che chiude, la comunità che si sfilaccia) con quella macro (le politiche del debito, la finanziarizzazione immobiliare), mostrando come l’“asterità urbana” lavori per stratificazioni lente più che per shock. Leggendolo, si riconoscono pattern già in atto da Napoli a Lisbona: la casa come asset, il quartiere come piattaforma, **la città come contenuto**. È un promemoria operativo per amministratori, attivisti e cittadini: nominare i processi è il primo passo per contrastarli.



Antonio Di Siena
Turisti a casa nostra. Tra le macerie invisibili del neoliberalismo urbano
LAD edizioni, 2026
pag. 196, € 18
ISBN 9791281995079

QUATTRO ANNI DI GUERRA IN UCRAINA.
I DANNI AL PATRIMONIO CULTURALE IN NUMERI



Le perdite dirette del settore culturale ucraino sono di **4,2 miliardi** di dollari che aumentano fino a superare i **31 miliardi** se si considerano anche le conseguenze sul mancato fatturato



Oltre **35mila** reperti museali trafugati dalla Russia

Più di **1,7 milioni** di manufatti di valore storico e artistico in aree temporaneamente occupate, con il rischio di essere distrutti

Dopo anni la Russia torna a partecipare alla Biennale d'Arte di Venezia 2026: riapre il padiglione ai Giardini

Giulia Giaume → Era il 2022 quando gli artisti russi Kirill Savchenkov e Alexandra Sukhareva e il curatore lituano Raimundas Malašauskas annunciarono il loro ritiro dal **padiglione russo alla Biennale Arte di Venezia** di quell'anno: il loro impegno, avevano detto, era incompatibile con l'invasione dell'Ucraina. Per l'edizione seguente, nel 2024, la federazione russa aveva prestato il suo padiglione ai Giardini alla Bolivia. Come confermato dalla Biennale, che in nessuna delle precedenti edizioni aveva applicato alcuna restrizione per "causa bellica" contro la federazione (così come contro Israele), la Russia ha deciso di riaprire il suo padiglione nazionale in vista dell'edizione 2026, in apertura il 9 maggio. A confermarlo è **Mikhail Shvydkoy**, delegato russo per gli scambi culturali internazionali ed ex ministro della cultura del Paese, che ha anticipato il coinvolgimento di più di 50 giovani musicisti, poeti e filosofi provenienti dalla Russia e da altri Paesi in una mostra intitolata *The Tree is Rooted in the Sky*.

Servono oltre 60 milioni di euro per restaurare il Campanile di Giotto (e i monumenti di Piazza del Duomo a Firenze)



cifra complessiva che supera i 60 milioni di euro. Un programma che guarda alla conservazione, ma anche alla funzione sociale del patrimonio nel centro storico. Si parte il restauro integrale del Campanile, per la prima volta oggetto di un intervento completo dopo decenni di operazioni parziali documentate dal 1939.

A Firenze hanno distrutto l'Uomo Comune dello street artist Clet

Dal 2011 era una presenza fissa sul Ponte alle Grazie di **Firenze**, ma un mattino l'hanno ritrovato sull'argine del Circolo dei canottieri, vicino al Ponte Vecchio, dopo essere stato buttato nell'Arno. È l'**Uomo Comune** di **Clet**, al secolo Jean Marie Clet Abraham, artista che 20 anni fa ha aperto il suo studio nel quartiere di San Niccolò diventando famoso per le modifiche ai cartelli stradali con degli sticker che ne trasformano il significato. Molto amato, e molto discusso, Clet ha chiesto aiuto sui social perché della statua hanno reperito tutto tranne la testa, e ha promesso di offrire una sua opera a chi gli riporterà il pezzo mancante.

Il British Museum si è aggiudicato per 4 milioni di euro il "Cuore Tudor"

Giulia Giaume → Del periodo del primo matrimonio del re d'Inghilterra **Enrico VIII** con **Caterina d'Aragona**, il cui annullamento nel 1533 portò allo scisma con la Chiesa cattolica, non resta molto. Dal 2019, però, c'è un monile, un unico prezioso gioiello in oro 24 carati che testimonia la presenza della principessa spagnola in terra inglese. Il raro pezzo era da mesi a rischio di acquisizione da parte di un privato: questo, fino all'intervento del **British Museum**. Il pendente d'oro a forma di cuore decorato con una rosa bianco-rossa e un melograno intrecciati, anche noto come **"Cuore Tudor"**, è stato acquisito dal museo inglese grazie a una raccolta fondi che ha raggiunto in pochi mesi 3,5 milioni di sterline, circa 4 milioni di euro.

Il British Museum rimuove la parola "Palestina" dai suoi pannelli espositivi

Giulia Giaume → *"I test sul pubblico hanno dimostrato che l'uso storico del termine Palestina... in alcune circostanze non è più significativo"*: a dichiararlo è l'associazione UK Lawyers for Israel in una lettera rivolta al direttore del **British Museum**, Nicholas Cullinan. Lettera che contiene una richiesta: rimuovere le menzioni del Paese dai pannelli informativi nelle esposizioni dedicate al Medio Oriente. Il British Museum si è adeguato, e ha confermato di stare rivedendo e aggiornando pannelli e didascalie che contenevano il nome del Paese, sostituendolo. In tutta risposta, il Palestinian Forum in Britain ha espresso profonda preoccupazione per la comunità palestinese nel Regno Unito, indicando come un intervento del genere rischi di legittimare la cancellazione della storia e dell'identità palestinesi.

Da Parigi a Milano. Tadashi Kawamata e i suoi nidi



È l'artista giapponese **Tadashi Kawamata** (Hokkaido, 1953) il nuovo nome del progetto *Conversations with nature* della maison di champagne **Ruinart**. Ogni anno, infatti, Ruinart invita artisti contemporanei a relazionarsi con il territorio e a produrre opere ispirate alla natura. I profili sono sempre di rilievo: da Tomás Saraceno a Liu Bolin, da Eva Jospin a Jaume Plensa. Quest'anno è il turno di Kawamata, artista noto in tutto il mondo per le sue installazioni-nido realizzate in legno riciclato, capaci di interagire con lo spazio talvolta racchiudendolo, talvolta riempiendolo. È quello che ha fatto lo scorso febbraio nel suo ultimo intervento al **Palais de Tokyo**, ope-

rando su due livelli di ambiguità: 1) nella forma, tanto quanto nelle dimensioni monumentali, il nido di Kawamata richiama anche un tornado, sottolineando come la natura possa essere allo stesso tempo fragile e violenta; 2) l'utilizzo di assi di legno (e quindi di un materiale naturale), ma in una forma estremamente lavorata e artificiale, chiama in causa il complesso rapporto tra essere umano e ambiente. A proposito della monumentalità dell'opera, l'artista spiega: *"La scala cambia tutto. Quando ci sentiamo piccoli, prestiamo più attenzione. Vediamo dettagli che non avevamo mai notato, un insetto, una foglia o un'ombra. Riscopriamo una forma di modesia. Penso che l'arte possa insegnarci a essere un po' più umili"*.

La stratificazione dell'opera di Kawamata condensa con efficacia le sfide che Ruinart si trova ad affrontare nella sua attività quotidiana di produzione di champagne: il continuo cambiamento climatico comporta un sempre più imprevedibile comportamento delle uve in termini di tempi di maturazione, e quindi una necessità di pianificazione sempre maggiore a monte, per assicurare un vino di qualità. Sotto questa luce, la salvaguardia dell'ecosistema, e quindi il **nido come luogo sicuro, come riparo primordiale**, diventano letture centrali dell'opera di Kawamata. Oltre alla grande installazione ospitata da Palais de Tokyo, nell'ambito di *Conversations with Nature* Kawamata ha prodotto piccole sculture, disegni, modelli che ampliano la sua ricerca e che saranno presentati nelle maggiori fiere d'arte contemporanea globali, in aree dedicate. Si parte da **Miart**, la fiera milanese che accoglierà addetti ai lavori, collezionisti e appassionati nella sua nuova sede, la South Wing dell'Allianz MiCo, dal 17 al 19 aprile 2026.

L'Ecce Homo di Antonello comprato dallo Stato resterà permanentemente all'Aquila

Livia Montagnoli → Solo un paio di settimane fa il Ministero della Cultura interveniva per placare la curiosità circa il futuro dell'*Ecce Homo* di **Antonello da Messina**, il piccolo dipinto acquistato dallo Stato italiano per 14,9 milioni di dollari da Sotheby's. *"L'Ecce Homo avrà una residenza e tutta l'Italia come domicilio"*, anticipava il ministro Giuli, preannunciando un tour itinerante tra i principali musei d'Italia. Ora è il Sindaco de **L'Aquila** Pierluigi Biondi a chiarirci un punto ulteriore: *"Il Ministero della Cultura ha scelto L'Aquila come destinazione permanente. E la sua casa sarà il MuNDA, appena tornato nel Forte Spagnolo"*.

La quinta edizione del Vogue World si terrà a Milano a settembre

Livia Montagnoli → Il gruppo editoriale Condé Nast sceglie Milano per celebrare una nuova edizione dell'evento itinerante ideato da Anna Wintour nel 2022, uno spettacolo tra moda, arte e performance che a Milano valorizzerà il "tocco umano". Per il **Vogue World 2026** alla città arriva un contributo di 2 milioni di euro donati da *Vogue* per iniziative sociali e culturali da organizzare nell'ambito dell'evento, in programma il 22 settembre 2026 – giorno d'apertura della Fashion Week autunnale – in Galleria Vittorio Emanuele. A Milano la rassegna arriva per la quinta edizione, dopo New York, Londra, Parigi e Hollywood: tutte le uscite si sono distinte, finora, per una messa in scena ad alto tasso di spettacolarità.

A Istanbul c'è un piccolo museo fuori rotta che nasconde un mosaico pavimentale di epoca romana

Livia Montagnoli → Sulla sponda europea di **Istanbul**, Zeytinburnu è un distretto solitamente fuori dalle principali rotte turistiche. Anticamente, l'area dava accesso alle mura fortificate di Costantinopoli e non è un caso che il quartiere ospiti oggi il Panorama 1453 History Museum, che propone ai visitatori un viaggio nel tempo per rivivere la memorabile Battaglia di Costantinopoli. Qui a fine 2023 è stato inaugurato il **Museo dei Mosaici di Zeytinburnu** all'interno di un ex ospedale ottomano: a circa un metro e mezzo di profondità (dapprima nell'area sotto all'ex ospedale, poi anche oltre i limiti dell'edificio) è emerso un tappeto di mosaici, perfettamente conservato, uno dei più estesi complessi musivi rinvenuti in città. Ora lo si può osservare dall'alto passando su una passerella vetrata sopraelevata.

Le visite al Sancarbone sul Lago Maggiore per scoprire una delle statue più alte al mondo. Dall'interno

Livia Montagnoli → Chi frequenta la sponda piemontese del Lago Maggiore la conosce come Sancarbone, affettuoso nomignolo attribuito alla **Statua di San Carlo Borromeo** per la sua stazza imponente. Eretta nel Seicento a coronamento del **Sacro Monte di Arona**, con i suoi 35 metri di altezza la statua è una delle più alte al mondo tra quelle accessibili all'interno: una scala a chiocciola conduce alla terrazza che si apre ai piedi del Santo, prima apertura panoramica sul lago; ma chi lo desidera può continuare l'ascesa all'interno del monumento, per mezzo di una ripida scala alla marinara, che termina proprio all'altezza della testa di Carlo Borromeo. Dove i fori circolari ricavati in corrispondenza degli occhi (insieme alle aperture sulla schiena) offrono uno scorcio ulteriore sul paesaggio circostante.



In alto: Tadashi Kawamata, *Le Nid, La Tornado*, 2026. Installation view, Palais de Tokyo, Parigi. Photo Victoria Paterno. Courtesy Ruinart
a destra: Statua San Carlo, Arona

OPERA SEXY

L'UMIDA NOSTALGIA DI MAYA FUJI

di FERRUCCIO GIROMINI



MAYA FUJI È UNA ISSEI, OVVERO UNA PERSONA GIAPPONESE IMMIGRATA DI PRIMA GENERAZIONE: nata nel 1988 a Kanazawa, nell'isola centrale del Giappone, si è trasferita in tenera età con la famiglia a Berkeley, California, e ha trascorso i suoi primi anni di vita avanti e indietro tra Kanazawa e la Bay Area. Attualmente vive e lavora, come artista autodidatta, a San Francisco. Tale condizione di sospensione e condivisione tra due distinti e lontani universi culturali è alla base della sua specifica espressività, venata di nostalgia per i suoi anni infantili e condita tuttavia di accenti contemporanei. I suoi grandi dipinti testimoniano in effetti una singolare commistione tra la tradizione raccolta delle stampe xilografiche *ukiyo-e* del periodo Edo e le tecniche più accese della **Pop Art** nordamericana, e anzi *lowbrow* Neo Pop tipiche della West Coast. C'è in particolare una serie di acrilici, su un tema ritornante negli anni in quanto molto caro all'artista, che si rivela piuttosto atipica e intrigante sotto diversi aspetti anche contenutistici. Si tratta di *Fujimura Tobacco Shop – Humid Nostalgia*, operazione di rievocazione che trasfigura la memoria e la cronaca in sogno e in alcuni casi persino in devozione religiosa. I soggetti di tale sequenza di opere, in un certo senso narrativa, sono collegati dalla medesima situazione spaziotemporale. Fuji vi rievoca la propria infanzia e adolescenza negli spazi famigliari, caldi e accoglienti, del negozio di tabacchi gestito in un piccolo borgo dall'amata vecchia nonna. La caratteristica più evidente di tali immagini è che appaiono popolate da ragazze e giovani donne sempre tutte completamente nude. Sono Maya e le sue cugine, che condividono in quel loro **gineceo** una condizione di massima confidenza quotidiana, travalicante i confini del normale pudore. La libertà di rapporto, senza evidenziate implicazioni erotiche, in realtà è invece erotica comunque. La nudità è impudicizia (non necessariamente spudoratezza), pertanto offerta incondizionata di sé. Ovvero dichiarazione di disponibilità psicofisica, di abbandono anche sentimentale. E non è erotismo, questo? Dolci paffute cuginette, beata ingenuità...

In alto: Maya Fuji, *Uncanny Coexistence*, 2023
a destra: Picasso, Venice Carnival Museum

Ricordate i Buddha di Bamiyan? Sulla High Line di New York una grande scultura gli rende omaggio

Giulia Giaume → Dopo due anni è tempo per il gigantesco piccione della **High Line di New York** di lasciare il posto a una nuova opera. Non più un ironico occholino alla cultura metropolitana della città, ma un simbolo di memoria che rimanda a un passato recente dai tratti assai più tragici: la distruzione dei grandi **Buddha di Bamiyan in Afghanistan**. È dedicata a loro *The Light That Shines Through the Universe*, l'installazione dell'artista vietnamita **Tuan Andrew Nguyen**, che lavora con l'impatto duraturo di conflitti e violenze. Ma non di sola mancanza ci parla questa monumentale opera alta 8 metri, il cui nome rimanda all'affettuoso soprannome di uno dei due Buddha: le mani, perdute nell'opera originale, qui ricompaiono.

Restaurato il Casino Nobile di Villa Torlonia a Roma. Rinnovata l'ex residenza di Mussolini che oggi è museo

Assume un ruolo sempre più significativo nel sistema museale capitolino il complesso di **Villa Torlonia**, già proprietà della famiglia Torlonia, poi residenza di Mussolini e dal 1978 parco pubblico della città. Il programma di valorizzazione del sito ha dapprima portato ad aprire al pubblico il bunker utilizzato come rifugio antiaereo durante la seconda guerra mondiale. La nuova campagna di riqualificazione del complesso ha permesso di inaugurare a settembre 2025 il nuovo allestimento del Museo della Scuola Romana, all'ultimo piano del Casino Nobile; ulteriore step dell'operazione di valorizzazione è ora la restituzione alla piena leggibilità dell'apparato architettonico e decorativo del Casino Nobile.

A Venezia apre un museo privato dedicato al Carnevale: arte, maschere, moda e design

Livia Montagnoli → Raccontare il Carnevale nella sua dimensione di fenomeno estetico e sociale. E dove, se non a Venezia? Il **Venice Carnival Museum**, che ha debuttato nel pieno dei festeggiamenti per il Giovedì Grasso, si propone di consolidare il legame tra l'identità culturale locale – nella Sere-nissima il Carnevale fu dichiarato festa pubblica con editto del Senato nel 1296 – e l'immaginario artistico che nel tempo ha attinto alle suggestioni di un antichissimo rito collettivo. A **Palazzo Dolcetti**, in Fondamenta Zattere al Ponte Longo, questa storia prende forma attraverso opere di pittura, scultura e ceramica, costumi storici che costituiscono la collezione privata di **Arnold Uvarov** spaziando in tre secoli di storia, dal Settecento al Novecento.



Una nuova inattesa pavimentazione esterna al Colosseo

Livia Montagnoli → In quello che è uno dei più ambiziosi cantieri di riqualificazione della Roma archeologica avviato negli ultimi anni, il **Colosseo** è interessato da un intervento archeologico e di restauro dedicato agli ambulatori meridionali – i due corridoi che un tempo correvano lungo il fianco sul dell'Anfiteatro Flavio – per ripristinarne la leggibilità persa nel corso dei secoli, tra spoliazioni, demolizioni, crolli che hanno interessato l'area. L'intervento, che si concretizza nella posa di una **nuova pavimentazione in travertino**, è stato preceduto da una lunga fase di indagini avviate nel 2022, ed è finalizzato ad aprire al pubblico una porzione di “piazza” pedonale finora non fruibile, ampliando i percorsi di visita del Colosseo, e restituendo al monumento l'originaria geometria.

Al Louvre di Parigi si dimette la direttrice Laurence de Cars e arriva Christophe Leribault

Livia Montagnoli → Via Laurence de Cars, dentro **Christophe Leribault**. Già presidente del castello e del museo di Versailles, lo storico dell'arte francese assume la direzione del **Louvre** all'indomani delle dimissioni presentate da de Cars a chiudere mesi di turbolenze affrontate dal museo più visitato al mondo, che lo scorso ottobre è balzato suo malgrado agli onori della cronaca per il clamoroso furto dei gioielli conservati nella Galleria Apollo (valore del bottino: 88 milioni di euro). Leuribalt, 62 anni, è stato in passato direttore del Petit Palais e presidente del museo d'Orsay dal 2021 al 2024. La sua strategia, modulata sull'organizzazione di mostre di grande successo, pagò, e anche alla direzione di Versailles Leribault sta dimostrando un'elasticità di visione molto apprezzata.

A Verona riaprono gli Scavi Scaligeri e inaugura una mostra fotografica

Chiusi per dieci anni per un importante intervento di restauro e valorizzazione, tornano accessibili a Verona gli **Scavi Scaligeri**: qui ha sede il **Centro Internazionale di Fotografia**. La riapertura restituisce alla città uno spazio che negli anni è stato punto di riferimento per la fotografia in Italia. Il progetto di recupero non si limita a un'operazione conservativa, ma rilancia il sito come dispositivo culturale. A riattivarne la vocazione espositiva è *Winter games! Gli sport invernali. Fotografie dagli archivi LIFE 1936 – 1972*, la mostra inaugurata il 20 febbraio (e visibile sino al 2 giugno) che mette in dialogo archeologia e fotografia con scatti d'archivio dedicata allo sport e al benessere, in linea con le olimpiadi Milano Cortina 2026.

In alto: La nuova pavimentazione in travertino intorno al Colosseo
a destra: Art Monte-Carlo, Photo © François Fernandez

Sacra di San Michele più accessibile grazie a un ascensore nella roccia del monumento simbolo del Piemonte

Claudia Giraud → La **Sacra di San Michele** avrà presto un nuovo ascensore che renderà l'abbazia più accessibile. Dopo un anno di intenso lavoro, un ascensore di quasi 27 metri sarà operativo entro la primavera 2026, finanziato da Fondazione CRT e Consulta di Torino: è scavato direttamente nella roccia per superare i famosi 243 gradini dello “Scalone dei Morti” e rendere il sito simbolo del Piemonte fruibile a tutti. Il monumentale edificio ispirò anche il romanzo di Umberto Eco *Il nome della rosa*, e proprio la famosa biblioteca sarà finalmente accessibile grazie al nuovo ascensore che sbucherà in questa zona. Si tratta di uno scrigno di tesori con 30 mila titoli di teosofia, consultabili su richiesta, principalmente della prima metà dell'Ottocento, ma anche un testo commerciale sulle pertinenze dei benedettini prima del 1500: il testo più antico posseduto.

Art Monte-Carlo annuncia nuove date e un format ampliato per l'edizione 2026

Art Monte-Carlo torna con un format arricchito e una rinnovata visione artistica per il suo decimo anniversario. L'edizione 2026, che si terrà dal 28 aprile al 1° maggio 2026 presso il Grimaldi Forum di Monaco (in una nuova estensione), riunirà oltre trenta tra le più importanti gallerie internazionali di arte moderna e contemporanea e presenterà la nuova sezione curatoriale in uno spazio espositivo adiacente. La fiera entra a far parte di Informa, il principale organizzatore di fiere a livello mondiale, e più specificamente di **Informa Prestige**, che sta sviluppando il primo ecosistema integrato di lusso al mondo. Grazie a questa unione, Art Monte-Carlo beneficerà di un programma off-site ampliato, rafforzato dall'eccezionale rete internazionale di Informa a Monaco e il suo network nel settore dello yachting, così come dalla sua consolidata esperienza nell'organizzare eventi di alto livello.



NECROLOGY

- ♦♦
MARIAN GOODMAN
A 15 giugno 1928
Ω 22 gennaio 2026
- ♦♦
LORENZA TRUCCHI
A 11 gennaio 1922
Ω 4 febbraio 2026
- ♦♦
ROBERT DUVAL
A 5 gennaio 1931
Ω 15 febbraio 2026
- ♦♦
AUGUSTO GENTILI
A 17 febbraio 1943
Ω 18 gennaio 2026
- ♦♦
GIANCARLO POLITI
A 1937
Ω 24 febbraio 2026
- ♦♦

Ω

Il braciere delle Olimpiadi Invernali ha fatto successo e resterà a Milano

Livia Montagnoli → Sono due, identici, i **bracieri olimpici** che hanno illuminato i Giochi Invernali di Milano-Cortina 2026. Uno a Cortina, in piazza Dibona, l'altro sospeso all'interno del fornice principale dell'Arco della Pace del Piermarini, in Piazza Sempione a Milano. Disegnati da Marco Balich in collaborazione con Lida Castelli e Paolo Fantin, i bracieri sono ispirati ai Nodi di Leonardo da Vinci, e simboleggiano l'armonia tra natura e ingegno umano. Per realizzare bracieri resistenti e leggeri – progettati per espandersi e richiudersi a custodire la fiamma olimpica – è stato utilizzato dell'alluminio aeronautico; mentre il complesso sistema meccanico che ne regola il funzionamento integra 244 punti di snodo e 1.440 componenti, montati su perni e cuscinetti. Dopo la riaccensione del 6 marzo, per la Paralimpiadi, e il definitivo spegnimento il 15 marzo, cosa succederà del braciere di Milano? Il sindaco Giuseppe Sala spera che rimanga in un museo milanese: a ospitarlo potrebbe essere il Museo Scienza e Tecnologia, intitolato a Leonardo da Vinci, oppure la Triennale o il Museo del Novecento.

SWIT

La residenza per curatori tra l'Italia e la Svezia

di CATERINA ANGELUCCI

FONDATA DA STEFANO CONTI, artista italiano residente a Göteborg, SWIT nasce come risposta alla scarsa conoscenza reciproca tra la scena fotografica italiana e quella svedese e alla volontà di valorizzazione del lavoro curatoriale, spesso relegato a un ruolo di servizio e solo in pochi casi sostenuto da tempi, risorse e spazi di ricerca autonoma. In questa intervista, Conti racconta come la sua esperienza formativa tra Italia e Svezia – dagli studi alla LABA di Brescia alla Valand Academy di Göteborg – lo abbia portato a immaginare una piattaforma fondata sulla relazione, sull'ascolto e sul tempo lento della ricerca. Al centro di SWIT c'è la necessità di rifiutare la logica della produzione forzata e rivendicare, invece, il valore dell'esperienza come processo: abitare una città, conoscerne i ritmi, esperire relazioni informali e osservare senza l'urgenza di arrivare subito a un risultato. Così la residenza diventa uno spazio di mediazione culturale, di scambio reale con la scena locale, di apprendimento reciproco. Accompagnare i residenti a inaugurazioni, studio visit e incontri non è solo ospitalità, ma una pratica curatoriale estesa, che riconosce nello "stare insieme" una forma di conoscenza e di lavoro. Una piattaforma nomade, dunque, sostenuta dai fondi pubblici della città di Göteborg e da realtà istituzionali come l'Istituto Italiano di Cultura a Stoccolma, capace di attivare reti e creare continuità nel tempo. Tra le collaborazioni Kronhuset e Konstepidemin, **sempre a Göteborg**, e Mucho Mas! di Torino: tra locale e internazionale, ne emerge un'idea di residenza come infrastruttura relazionale.

Quando hai deciso che, accanto agli artisti, anche i curatori dovessero essere al centro del progetto?

Mi sembra che ai curatori vengano offerte molte meno opportunità rispetto agli artisti. Esistono tantissime residenze, open call e mostre collettive pensate per artisti, mentre per i curatori lo spazio è molto più limitato. E poi tutti vogliono



lavorare con i curatori, ma raramente ci si chiede chi li supporti nel loro lavoro. A Göteborg, in particolare, faccio fatica a percepire una presenza curatoriale strutturata o visibile, ed è stato anche da questa mancanza che è nata l'idea di includerli.

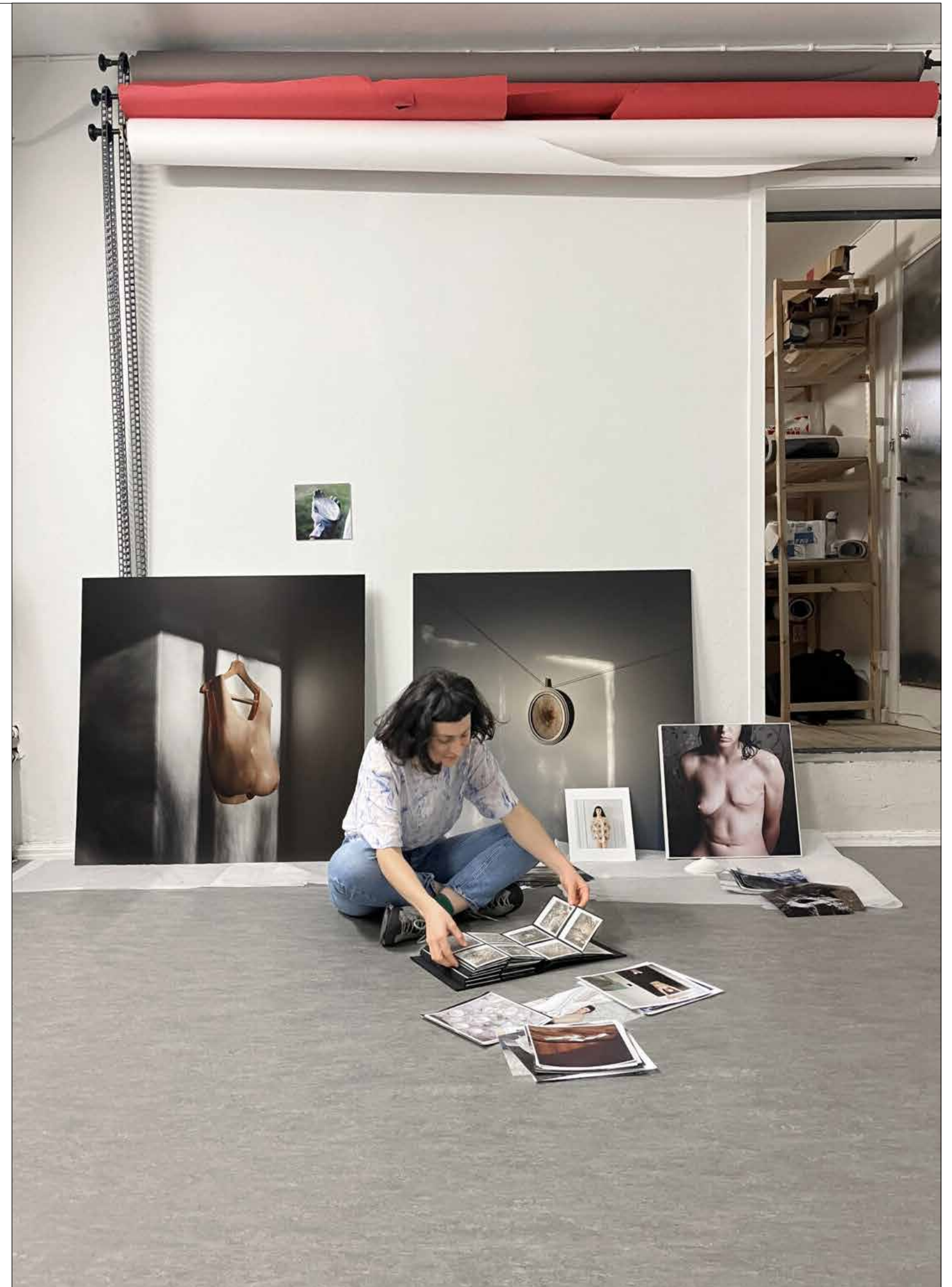
Spesso le residenze sono orientate alla produzione di un risultato finale. Tu invece sottolinei l'assenza di pressione produttiva: perché è importante affermare questo principio?

Perché come artista riconosco il fatto che spesso per poter iniziare a creare, è necessario essere prima in uno stato mentale che favorisca la creatività. Arrivare in una nuova città con l'aspettativa di dover mostrare qualcosa subito dopo quattro settimane mi stressa, e non lo vorrei mai imporre ai miei residenti. Mi piace pensare alla residenza anche come a uno spazio per essere un po' turisti: esplorare la città, provare cibi nuovi, conoscere gente, prendersi il tempo per leggere libri comprati e mai aperti. Tutte queste esperienze, secondo me, servono poi a canalizzare energie che possono trasformarsi in un lavoro anche molto tempo dopo, magari una volta tornati a casa. Mi interessa l'idea di sperimentare, di permettersi di provare cose brutte, che non funzionano, senza che nessuno le veda. Poi chiaramente il confronto resta importante: a volte organizziamo un open studio finale, non tanto per mostrare risultati, ma per raccontare quali direzioni o interessi sono emersi durante la residenza, e aprire una conversazione con il pubblico.

BIO

Stefano Conti (Treviglio, 1994) è un artista con base a Göteborg che lavora con fotografia e testo, realizzando installazioni e pubblicazioni. Ha conseguito il Master in Fotografia presso la Valand Academy di Göteborg, e la laurea triennale in fotografia alla LABA di Brescia. Dal 2025 è membro del consiglio direttivo del Centro della Fotografia svedese (CFF) e tiene regolarmente workshop e talk sulla fotografia. Nel 2022 ha fondato SWIT Platform. Dal 2020 collabora con l'artista svedese Emma Sandstrom nel duo Emma & Conti.

Recentemente ha esposto a Konsthärscentrum Väst (Göteborg 2025), Galleri Résistance (Göteborg 2025), Spazio Contemporanea (Brescia 2025), LKV Gym Hall (Trondheim 2024), Premio Fabbri (2023), Galleri Format (Malmö 2023), Detriti Gallery (Göteborg 2023), Atelier NOUA (Bodø 2022), Premio Arti Visive San Fedele, Galleria San Fedele (Milano 2022), Museo delle Culture del Mondo (Genova 2021). Ha ricevuto diverse borse di studio da diversi enti svedesi, ha vinto l'Italian Council nel 2021 e ha partecipato a numerose residenze artistiche internazionali tra cui PADA (Lisbona 2026), LKV (Trondheim 2024), Hangar (Lisbona 2022), Nocefresca (Sardegna 2021), ISSP (Riga 2021).



nella pagina a fianco: Stefano Conti. Photo Stefano Conti
sopra: Studio visit con Katerina Tsakiri, foto di Anrea Elia Zanini, 2025



Il fatto di accompagnare i curatori a inaugurazioni, studio visit e incontri informali fa parte di una precisa idea di mediazione culturale. Che ruolo ha per te questo “stare insieme” nel lavoro curatoriale?

È la parte più bella della residenza, quella in cui mi diverto di più! Invito una sola persona alla volta proprio per poter costruire una relazione significativa, che aiuti a inserirsi velocemente nel tessuto sociale locale. È qualcosa che mi manca spesso quando sono io a partecipare alle residenze come artista, raramente chi invita si prende il tempo di portarti in giro, presentarti persone, facilitare incontri. Ho quindi costruito le residenze di SWIT partendo da ciò che per me è importante. In più, il mio essere italiano in Svezia mi permette di fare da mediatore culturale. Conoscere entrambe le culture e parlare entrambe le lingue aiuta molto a tradurre commenti e comportamenti. Gli italiani possono sembrare troppo espressivi, gli svedesi troppo trattenuti, ma spesso stanno dicendo cose molto simili, solo in modi diversi. In contesti interculturali, avere qualcuno che sappia leggere queste differenze e renderle comprensibili agli altri è fondamentale.

Dal tuo punto di vista, cosa possono imparare i curatori italiani dalla scena fotografica svedese?

Secondo me i curatori italiani imparano molto dal modo in cui qui funziona l'educazione fotografica accademica e da come questa influenza la pratica degli artisti. Ricordo che durante gli studio visit dell'anno scorso Andrea Elia Zanini era colpito dal fatto che molti fotografi non chiudano i progetti, ma li lascino aperti, magari iniziandone altri nel frattempo. Ed è considerato assolutamente normale. In Italia, invece, mi sembra di aver capito che si dia molto valore ai progetti finiti, e che quelli aperti vengano a volte guardati con sospetto. Poi ci sono anche differenze legate ai contenuti, qui sono molto presenti il diario personale, la vita quotidiana, amici e famiglia. E praticamente ogni fotografo svedese ha almeno una foto di foreste nel portfolio. Infine, soprattutto a Göteborg, c'è una forte tradizione di fotografia analogica e di lavoro in camera oscura.

Dunque non solo opportunità per chi arriva, ma anche per chi vive e lavora sul posto. Hai notato nel tempo dei cambiamenti nel contesto locale?

Sì, assolutamente. Le persone mi

chiedono spesso quando arriveranno i prossimi residenti. Questo mi fa pensare che la residenza è diventata un appuntamento riconoscibile, qualcosa che la scena locale aspetta. C'è molto interesse e apprezzamento per la presenza di figure internazionali, soprattutto dal Sud Europa, che è molto lontano da qui e diverso in molti sensi. Gli artisti locali apprezzano in particolare le open call che organizzo per incontrare i curatori italiani. In questo senso credo che la residenza arricchisca il contesto locale, offrendo alla comunità artistica la possibilità di confrontarsi con sguardi esterni e scambiare idee.

Anche le soluzioni abitative che propongono riflettono un'idea di sostenibilità e comunità. Quanto è importante che la residenza non riproduca modelli standardizzati come quelli legati al turismo culturale?

È molto importante. I partecipanti alloggiano negli appartamenti di miei amici artisti e conoscenti che sono fuori città durante il periodo delle residenze. In questo modo evito Airbnb e piattaforme simili, scegliendo un approccio più sostenibile e legato alla comunità. SWIT è un progetto indipendente, ge-



stito da me come artista, e sostenuto da fondi pubblici della città di Göteborg. Mi sembra naturale, quindi, reinvestire queste risorse all'interno della stessa comunità.

Tra i curatori che hanno partecipato, e che parteciperanno, ci sono Andrea Elia Zanini e Rosita Ronzini. Cosa ti ha colpito della loro ricerca curatoriale?

Di Andrea Elia Zanini mi ha colpito il fatto che lavori sia come archivista, sia come curatore indipendente, quindi di trovarsi nel limbo istituzione-libertà, su cui ragiono spesso con SWIT. Poi le mostre che cura sono sempre molto belle, con artisti freschi, e ha sempre piacere di conoscere artisti nuovi. Rosita Ronzini sarà ospite nell'ambito del progetto GRID, promosso da Mucho Mas! di Torino. Mi ha colpito il suo interesse per il cibo come strumento di relazione, in particolare l'idea di organizzare una cena performativa intesa come studio visit informale, che metta insieme artisti che lavorano su questo tema da prospettive diverse. In un contesto come quello svedese, dove la socialità è più riservata e fare gruppo non è immediato, la sua ricerca crea una frattura interessante nella zona di comfort locale.



Che tipo di continuità immagini (o hai già visto nascere) dopo la fine di una residenza curatoriale?

Quello che mi auguro, e che in parte ho già visto nascere, è una continuità lenta, relazioni che restano aperte, dialoghi che continuano nel tempo. Per me il valore della residenza sta nell'aver cre-

ato le condizioni per un incontro reale. Quello che succede dopo non dipende da SWIT, ma dai tempi e dai percorsi di ciascuno. Se da queste relazioni nasceranno collaborazioni future, anche lontane nel tempo e nello spazio, per me quello sarà il segno più concreto di continuità.

Arturo Carlo Quintavalle

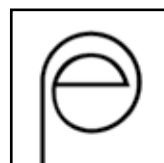
GARBELLOTO



PREARO EDITORE

“Quando parlo di complessità mi riferisco al significato elementare della parola latina *complexus*: ciò che è annodato insieme... Meglio imparare a relazionarsi. Relazionarsi, intendo dire, non è solo stabilire una connessione da un estremo all'altro, ma stabilire una connessione che sia a rete.”

Edgar Morin



Prearo Editore s.r.l.

Via Moneta 1
20122 Milano
Tel. 02 70009090

prearoeditore@prearoeditore.it
www.prearoeditore.it

Pandolfini

CASA
D'ASTE
DAL 1924



RADICI ITALIANE MERCATO GLOBALE

Visita le nostre sedi di
**MILANO
FIRENZE
ROMA**

**PAUL SIGNAC
SAMOIS. ÉTUDE N. 11**
Venduto in Svizzera a € 715.100

MILANO
Via Manzoni, 45
Tel. +39 02 65560807
milano@pandolfini.it

FIRENZE
Palazzo Ramirez Montalvo
Borgo Albizi, 26
Tel. +39 055 2340888
info@pandolfini.it

ROMA
Via Margutta, 54
Tel. +39 06 3201799
roma@pandolfini.it

PANDOLFINI.COM



VIAGGIO A TAIWAN

Abbiamo passato in rassegna il mondo dell’arte e della cultura a Taipei

Taiwan è uno dei luoghi caldi della contemporaneità: le tensioni con la Cina per il controllo dell’isola crescono, insieme alle preoccupazioni internazionali. Siamo stati nella sua capitale Taipei, per scoprirne il sistema culturale, i musei, le gallerie e, naturalmente, una storia fatta di occupazioni e resistenze, migrazioni e rivoluzioni

di NICCOLÒ LUCARELLI

ABITATA SIN DAL NEOLITICO da una civiltà indigena prevalentemente agricola, l’isola di Taiwan conobbe i primi cinesi fra il 200 a.C. e circa il 200 d.C., in seguito alle rivolte che imperversarono sotto la dinastia Han, ma dopo questi primi drammatici contatti, le relazioni con la Cina quasi si spensero fino al VII Secolo. Nel 1517 i portoghesi scoprirono l’isola, che chiamarono Ilha Formosa, cioè **“Isola Bella”**. Nel 1624, la Compagnia Olandese delle Indie Orientali occupò il sud dell’isola e fece di Tainan la sua capitale; due anni più tardi, gli spagnoli (provenienti dalle non lontane Filippine) occuparono il nord e stabilirono insediamenti vicino a Keelung e Tamsui, ma furono cacciati dagli olandesi nel 1642. Sulla base di una mappa olandese del 1654, quella che allora era già una cittadina sorgeva nella regione conosciuta come Bacino di Taipei, abitata dalle tribù Ketagalan, commercialmente molto attive; pertanto, al loro arrivo i coloni olandesi trovarono **una situazione socioeconomica abbastanza sviluppata**, e non nella mappa indicarono la zona del porto con il termine *Handelsplaats*, che significa “luogo di scambio”.

Taipei: la nascita di una capitale

In seguito alla conquista di Taiwan nel 1682 da parte dell’impero Mancù, Taipei fu incorporata due anni dopo nel sistema amministrativo cinese; a partire dal 1709, centinaia di cinesi si stabilirono nel Bacino di Taipei, e la città assunse l’aspetto di

una base commerciale multiethnica, in virtù della presenza di olandesi, spagnoli e cinesi Han. Ma fu soltanto alla fine del XIX Secolo che l’area acquisì importanza economica grazie al fiorente commercio, in particolare per l’esportazione del tè. Il governo Qing costruì il nuovo centro amministrativo cittadino nella zona fra Mengjia e Dadaocheng, completò le mura cittadine alla fine del 1884, e rafforzò i servizi postali e l’asse viario. Furono così gettate le basi per lo sviluppo di Taipei come centro politico ed economico moderno.

I 50 anni di occupazione giapponese di Taiwan

In seguito alla sconfitta dell’Impero cinese nella prima guerra contro il Giappone, con il Trattato di Shimonoseki del 1895 Taiwan passò sotto la sovranità di Tokyo. Taipei fu il centro politico del dominio giapponese che costruì nuovi edifici, fra cui il Palazzo presidenziale che all’epoca ospitava l’ufficio del governatore generale di Taiwan, ma abbatté le mura per fare spazio a nuove infrastrutture. La città vecchia divenne la cittadella del governo centrale e un’area commerciale; fu inoltre implementato un nuovo piano urbanistico che allontanò Taipei dal modello cinese in favore di un volto urbano che assorbiva elementi occidentali, anche architettonici. La modernizzazione del quartiere governativo ebbe l’impatto più profondo sull’aspetto attuale di Taipei. Purtroppo, la Seconda guerra mondiale non risparmiò l’isola, e la città subì numerosi bombardamenti dell’aviazione statunitense che causarono distruzione e vittime



civili; il più vasto di questi raid ebbe luogo il 31 maggio 1945. La distruzione del patrimonio architettonico antico e del primo Novecento fu di vastissima portata.

Chiang Kai-shek e la Repubblica di Cina

In seguito alla sconfitta del Giappone nel 1945, il governo nazionalista della Repubblica di Cina (che conteneva il potere al Partito Comunista di Mao Tse Tung), in rappresentanza delle potenze alleate, tenne una cerimonia di resa presso la Taipei Public Hall (ora Zhongshan Hall), segnando la fine dell’occupazione. In Cina, però, riprese la **guerra civile** (interrottasi soltanto per fare fronte comune contro i giapponesi) fra i comunisti e i nazionalisti di **Chiang Kai-shek** (erede politico di Sun Yat-sen, scomparso nel 1925 e fondatore del Kuomintang, il Partito Nazionalista che nel 1912 aveva posto fine alla millenaria era imperiale), che si concluse con la vittoria dei primi; per cui, nel dicembre del 1949 il governo nazionalista si ritirò a Taiwan dove istituì la Repubblica di Cina (ancora oggi non riconosciuta dal governo di Pechino) con capitale Taipei. Con l’immigrazione, negli Anni Sessanta, di circa 2 milioni di nazionalisti perseguitati dai comunisti, nonché con il grande afflusso di migranti interni, la popolazione di Taipei aumentò esponenzialmente e fu necessario erigere nuovi quartieri residenziali; vaste aree agricole furono così coperte di cemento con i dollari degli Stati Uniti, che hanno sempre visto Taiwan come un alleato strategicamente importante in chiave anti-cinese.

La strada per la democrazia

Fra gli Anni Settanta e Ottanta, Taipei visse un nuovo, tumultuoso periodo di sviluppo urbano, che purtroppo portò con sé gravi problemi di traffico, alleviati (ma soltanto in parte) negli Anni Novanta, con la ferrovia sotterranea, la metropolitana, le autostrade e le corsie preferenziali per gli autobus. Nonostante il discreto livello di benessere raggiunto dal Paese, sotto Chiang Kai-shek vigeva il sistema del **partito unico**, che poco si differenziò da Mao nel reprimere qualsiasi tentativo di apertura democratica. Kai-shek scomparve nel 1975 (il museo a lui dedicato nel Mausoleo su Xinyi Road dà la misura della sua controversa figura) ma fu soltanto nel marzo del 1990 che, in seguito alle manifestazioni promosse dal movimento studentesco Wild Lily, cominciò la transizione verso la democrazia, che si concluse nel 1996. Con il nuovo millennio, in seguito all’espansione del distretto occidentale di Taipei, i nuovi centri economici della città si sono ricollocati verso Ximending, nell’area della Stazione Centrale (distretto di Zhongzheng) e nel distretto commerciale di Nanxi. Tuttavia, per quanto ricca, Taipei non ha un volto particolarmente sfavillante, perché caratterizzata da **una pratica sobrietà** (in parte dovuta al confu-



LOH LI-CHEN, DIRETTRICE DEL TAIPEI FINE ARTS MUSEUM

Qual è la sua visione per il futuro del Museo?

I musei sono poliedrici e i loro ruoli continuano a evolversi nel tempo. L'impatto di pandemie, disastri naturali e cambiamenti economici e politici, insieme a forze globali e locali, hanno spinto i musei oltre le tradizionali funzioni espositive e didattiche, per concentrarsi sul servizio a un pubblico eterogeneo. Un museo deve rimanere dinamico, informato da una comprensione costantemente aggiornata dei suoi visitatori e arricchito da feedback e partecipazione in tempo reale. Con il supporto della tecnologia, il museo diventa una piattaforma più ampia dove il pubblico può incontrare e persino immaginare nuove forme d'arte.

La nuova ala del Taipei Fine Arts Museum aprirà alla fine del 2028, con un progetto incentrato sull'arte contemporanea e sulle tecnologie del futuro. Non si tratta di una ricerca di innovazione o di una competizione per esporre attrezzature all'avanguardia; piuttosto, è un terreno sperimentale per nuove opere e filosofie artistiche.

Avete programmi specifici per studenti/giovani visitatori?

Abbiamo progettato diversi programmi per gli studenti per incoraggiare il loro coinvolgimento con l'arte. Ad esempio, il nostro Children's Art Education Center, situato al piano interrato, ospita due mostre all'anno pensate per i bambini. Gli artisti sono invitati a co-progettare attività e a creare opere site-specific, enfatizzando la partecipazione, l'interazione e l'esperienza diretta con opere d'arte originali.

Quali sono i prossimi progetti internazionali?

La Biennale 2025, intitolata *Whispers on the Horizon*, continuerà a essere l'evento principale per tutto il primo trimestre del 2026. In qualità di organizzatore dell'Evento Collaterale di Taiwan alla 61esima Biennale di Venezia, il Taipei Fine Arts Museum presenterà la personale dell'artista Li Yi-Fan, che ha ideata un'installazione video monocolore, utilizzando il suo caratteristico formato "meta-narrativo", per esaminare la complessa relazione tra esseri umani e tecnologia nell'era dell'informazione e dell'esplosione delle immagini. La mostra aprirà ufficialmente a Venezia presso il Palazzo delle Prigioni il 9 maggio 2026, e resterà visitabile fino al 22 novembre successivo.



cianesimo, in parte eredità della mentalità giapponese) che esalta la semplicità rispetto al lusso; è ricca la società, non l'individuo, e l'assunto si rispecchia negli anonimi quartieri residenziali che fanno sembrare Taipei più simile alle periferie di Hong Kong che alla capitale di un ricco Stato asiatico. I monumenti in senso proprio sono pochi (spiccano i memoriali di Sun Yat Sen e Chiang Kai-shek, e il Santuario dei Martiri della Rivoluzione Nazionale, dedicato ai militari caduti in guerra e ai civili caduti in servizio per la patria), la città alterna aree residenziali ad altre a più alta vocazione commerciale, aree verdi e informali mercatini.

L'anima di Taipei

Ma il fascino di Taipei sta proprio in questo suo essere "anonima", vissuta in ogni suo angolo dai suoi pratici e laboriosi abitanti, e non un museo a cielo aperto per turisti. Taipei è vivace, attiva 24 ore su 24, caotica eppure ricca di oasi tranquille grazie ai **templi buddisti e confuciani**, che sor-



In alto: Loh Li-chen. Courtesy Taipei Fine Arts Museum
Il Taipei Fine Arts Museum. Courtesy TavaleTaipei
a destra: L'animato quartiere di Ximending a Taipei. Courtesy Taiwan.net



gono anche fra i grattacieli, ai vari mercati (affascinante quello storico di Dihua Street con i suoi edifici ottocenteschi in mattoni), così come agli informali spazi verdi che si aprono dove i grattacieli non hanno sostituito le vecchie case a uno o due piani: palme, alberi della pioggia, alberi della canfora, ficus rossi, artigli di tigre, manghi e alberi del cotone, autoctoni o introdotti dagli olandesi: in ogni stagione, donano alla città una nota di colore che altrimenti non avrebbe, e un fascino tropicale grazie alle loro dimensioni quasi sempre monumentali. Nonostante la forte urbanizzazione dell'area, la **natura** ha ancora il suo spazio, in particolare sulla catena di boschive colline che divide New Taipei da Taoyuan. Sorprende che, nonostante la città sia attraversata dai fiumi Tamsui e Keelung, quasi non esistono lungofiumi su modello europeo, con i caffè e le zone per il passeggio, anche se il Dajia Riverside Park e il Guanshan Riverside Park sono abbastanza gradevoli; per il resto, escludendo alcune piste ciclabili e anonime aree a prato, le sponde dei fiumi cittadini sono spesso cementate e incassate fra strade a grande scorrimento. Tuttavia, pur con pochissime tracce dell'atmosfera coloniale ottocentesca, e anche se non è caratterizzata da una straripante bellezza, Taipei avvolge lentamente con il suo ritmo vivace, la normalità del febbrile lavoro quotidiano, l'urbanità e la gentilezza degli abitanti. **Le tensioni con la Cina** (che non ha formalmente rinunciato a riconquistare l'isola) riemergono di quando in quando, sotto forma di esercitazioni navali o aeree lungo il canale di Taiwan da parte delle forze armate di Pechino, e sebbene Taipei abbia numerosi rifugi antiaerei, in città non si avverte nessuna tensione particolare, anzi una composta gioia di vivere caratterizza tutti i suoi abitanti, e si sublima nella vasta offerta culturale. ■

In alto: La National Theater and Concert Hall. Courtesy TravelTaipei
Il Mausoleo di Chiang Kai-shek. Courtesy TravelTaipei

SUSSURRI ALL'ORIZZONTE. LA 14ESIMA BIENNALE DI TAIPEI

A cura di Sam Bardaouil e Till Fellrath e ospitata presso il Taipei Fine Arts Museum fino al 29 marzo, l'edizione 2025/2026 della Biennale di Taipei parla, o meglio, sussurra di futuro. Con 54 artisti provenienti da 35 Paesi

Dedicata a una riflessione sui temi del desiderio, della memoria e della transizione, e ispirata alla complessa storia di Taiwan, segnata dal dominio coloniale, dalle identità mutevoli e dalle radicali trasformazioni politiche, la Biennale di Taipei 2026 accoglie 54 artisti provenienti da 35 Paesi negli spazi del Taipei Fine Arts Museum. Nel concept ***Whispers on the Horizon***, i curatori si sono ispirati a tre oggetti letterari e cinematografici che fanno parte dell'immaginario collettivo degli abitanti di Taiwan: una marionetta dal film *The Puppetmaster* (1993) di Hou Hsiao-Hsien, un diario dal racconto *My Kid Brother Kangxiong* (1960) di Chen Yingzhen e una bicicletta dal romanzo *The Stolen Bicycle* (2015) di Wu Ming-Yi. Oggetti evocati in quanto rappresentativi delle memorie di ciò che è stato perso, preso o lasciato indietro; che ricordano come il desiderio abbia a che fare tanto con l'assenza quanto con la presenza, con ciò che cerchiamo e con ciò che già portiamo dentro di noi. Come indicato dal titolo, il tema di quest'anno indaga il desiderio in quanto pulsione umana duratura che si spinge oltre il possibile, sapendo che non reggerà mai, e che tuttavia si rifiuta di cedere. Il filo che collega il desiderio all'immaginazione e al cambiamento è insieme personale e collettivo, fragile e ribelle. In particolare, questa Biennale esprime **il desiderio di parlare del futuro con un tono di silenziosa insistenza** piuttosto che di proclamazione aperta. *Whispers* (sussurri) evoca la fragilità della comunicazione: voci che resistono anche nel silenzio, storie che persistono nonostante la cancellazione. *Horizon* (orizzonte) segna il confine tra ciò che è noto e ciò che si spera. Insieme, suggeriscono che il più debole mormorio può ridisegnare la distanza e il più piccolo gesto può rimodellare il modo in cui immaginiamo il mondo.

Dipinti, sculture, installazioni, opere su tessuto, video; la Biennale esplora vari linguaggi espressivi amalgamati in un'una composizione allestitiva che ha l'ariosità di un giardino zen oscillante fra sogno e realtà. La prima parte della Biennale è dedicata a opere che esplorano le profonde connessioni tra dedizione, memoria e resilienza. Lavori che riflettono su come conservare la memoria, sottolineando anche il valore della tradizione artigiana in tal senso. Tra questi, la francese **Sylvie Selig**, nei suoi ricami, reinterpreta temi mitologici legati alla metamorfosi; mentre il thailandese **Korakrit Arjunodtawchai** crea uno spazio rituale immersivo in cui lutto, memoria e fede si intrecciano e coesistono tra suoni e luci scintillanti. Nella seconda parte l'attenzione della mostra si focalizza su temi quali modernità, rappresentazione e appartenenza condivisa.

L'architettura espositiva, appositamente concepita per questa edizione, prevede divisori tessili al posto di pareti solide. Elementi sospesi che fungono da soglie permeabili, disposti in modo da consentire la visuale tra le gallerie e creare un ritmo di visibilità e connessione. Questa strategia spaziale riecheggia le sottocorrenti tematiche della Biennale, invitando il visitatore a un'esperienza fluida e contemplativa.



INTERVISTA AD ANDRE LEE, FONDATORE DEL MSAC

Perché hai fondato il Centro?

Volevo creare uno spazio che potesse mettere in contatto gli artisti taiwanesi con il mondo dell'arte internazionale. Nel 2010 non c'erano ancora molte gallerie in grado di aiutare gli artisti contemporanei a costruire carriere a lungo termine, presentando le loro opere in un contesto più ampio e fornendo un supporto informativo costante ai collezionisti. Per noi, la chiave è sempre stata accompagnare gli artisti nel loro percorso di apprendimento e creativo, sostenere la loro crescita e aiutare le loro idee a diffondersi oltre Taiwan. Allo stesso tempo, ci impegniamo ad accompagnare i collezionisti nel loro processo di scoperta e apprezzamento, promuovendo il dialogo e la crescita attraverso l'atto del collezionismo stesso.

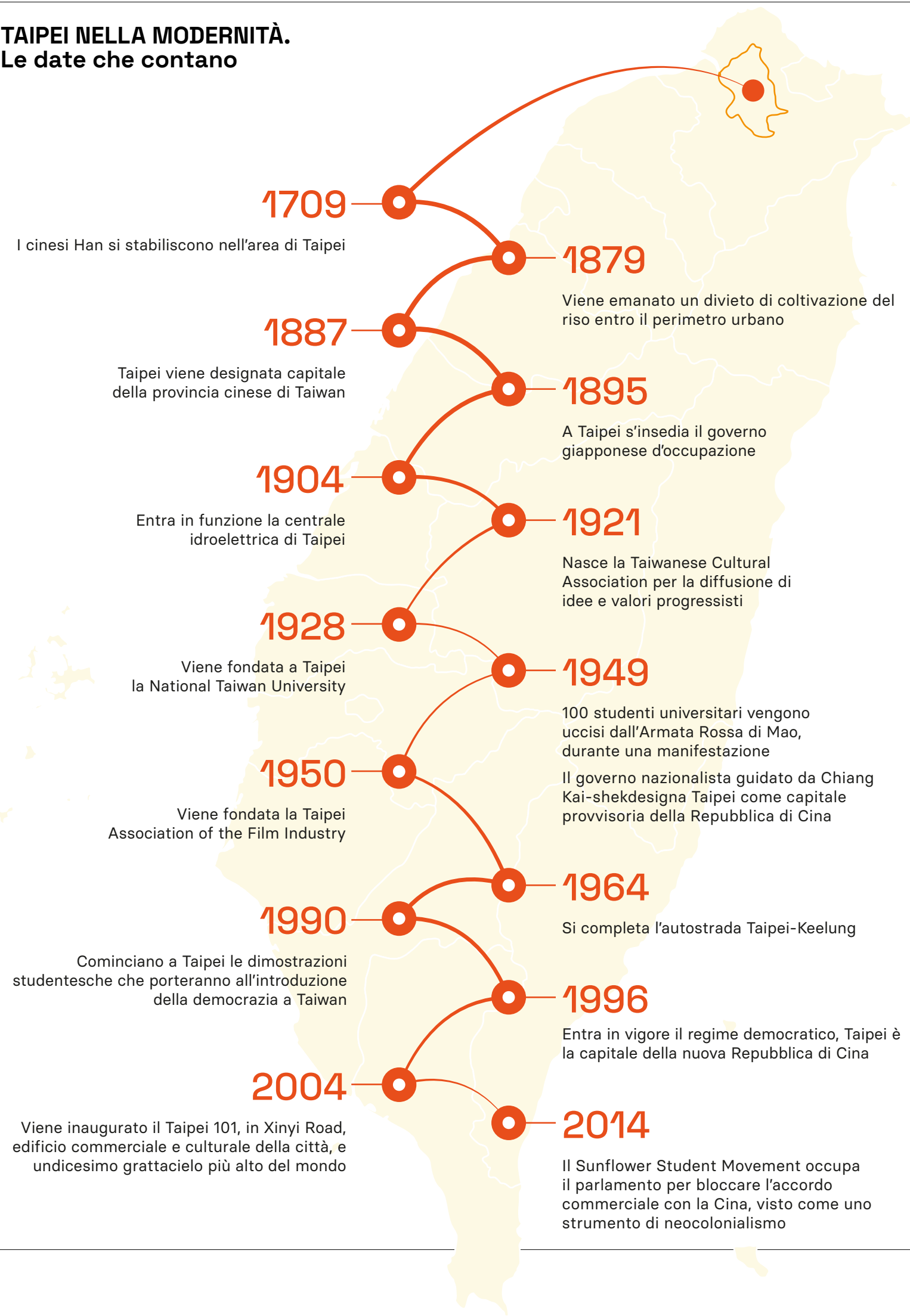
Ricevete anche dei fondi pubblici? E in generale, i fondi pubblici funzionano a Taipei, nel campo dell'arte?

Riceviamo regolarmente finanziamenti pubblici, principalmente dai dipartimenti culturali governativi e, occasionalmente, da fondazioni artistiche. Questi fondi sono solitamente destinati a progetti specifici, ad esempio mostre all'estero, collaborazioni internazionali o programmi espositivi sperimentali. Un simile supporto è certamente prezioso, ma la procedura di candidatura può essere macchinosa e il programma da solo non può sostenere il lavoro a lungo termine che svolgiamo con gli artisti. A Taipei, direi che la scena artistica dipende ancora in larga parte dai collezionisti privati e da una ristretta cerchia di mecenati fedeli. Il finanziamento pubblico ha avuto un'influenza significativa su molti artisti, ma potrebbe ancora diventare più flessibile e meglio allineato alle reali esigenze e ai ritmi del sistema artistico.

Che tipo di pubblico attrae il Centro?

Il nostro pubblico è piuttosto eterogeneo. Certo, abbiamo molti artisti, collezionisti e curatori che seguono da vicino il nostro programma, ma accogliamo anche molti visitatori più giovani: studenti, designer, o semplici curiosi di sapere cosa sta succedendo nell'arte contemporanea. Poiché lavoriamo con artisti provenienti da diversi paesi, attiriamo anche un pubblico internazionale. Ciò che apprezziamo di più è quando i visitatori si fermano, osservano attentamente e conversano: questo è il tipo di coinvolgimento che speriamo di incoraggiare.

**TAIPEI NELLA MODERNITÀ.
Le date che contano**



INTERVISTA ELSA WANG DI BLUERIDER ART

Perché hai fondato la galleria? Qual era il tuo obiettivo?

Ho fondato Bluerider ART per costruire un ponte di dialogo tra l'arte orientale e quella occidentale. Il blu simboleggia l'anima; il cavaliere rappresenta il coraggio e la protezione. Oltre alle mostre a Taipei, Shanghai, Londra e Los Angeles, la galleria si propone di essere una piattaforma spirituale interculturale, un linguaggio che collega Oriente e Occidente attraverso l'arte.

Cosa pensi della scena artistica contemporanea di Taipei?

L'arte contemporanea di Taipei si trova a un punto di maturità e trasformazione. La città bilancia riflessione razionale e sensibilità poetica; i suoi artisti esplorano identità, storia ed emozioni con sottigliezza e profondità. Passando dal realismo un tempo prediletto dai collezionisti tradizionali a una nuova ondata di sperimentazione d'avanguardia, Taipei rivela una brillantezza e uno spirito intellettuale non comuni nel panorama artistico asiatico.

Cosa puoi dire del mercato dell'arte di Taipei?

Si sta evolvendo con raffinatezza e consapevolezza globale. I collezionisti danno sempre più importanza alla filosofia artistica e alla risonanza spirituale rispetto alla fama o al prezzo. Il mercato rimane stabile ma sincero, caratterizzato da profondità culturale e curiosità. Con fiere d'arte dinamiche, nuovi musei, biennali e scambi internazionali, Taipei sta diventando un polo essenziale e umanistico nell'ecosistema artistico asiatico.



In alto: Andre Lee, fondatore di Mind Set Art Center. Courtesy Mind Set Art Center
a destra: Elsa Wang, fondatrice di Bluerider ART. Courtesy Bluerider ART

I MUSEI E GLI SPAZI CULTURALI DI TAIPEI

Dai musei nazionali di arte e di storia a impressionanti librerie, passando per parchi culturali e istituzioni dedicate all’archeologia, alle scienze e persino al sistema postale e alle marionette. La scena museale di Taipei è ricca e variegata e noi vi segnaliamo gli indirizzi più interessanti.

TAIPEI FINE ARTS MUSEUM

Fondato nel 1983 come primo museo di Taiwan dedicato all’arte moderna e contemporanea, promuove la conservazione, la ricerca, lo sviluppo e la divulgazione dell’arte taiwanese fra il grande pubblico; la collezione comprende circa 5mila opere dall’Ottocento al Duemila, che il museo utilizza attivamente attraverso mostre tematiche a scopo di ricerca, pubblicazione e rivitalizzazione, nonché mostre sperimentali su temi rilevanti promosse negli ultimi anni. Inoltre, fin dai suoi primi anni il museo ha ospitato numerose mostre internazionali, sovente in collaborazione con istituzioni culturali straniere come il British Institute o il Goethe Institute. Dal 1998 il Museo organizza e ospita la Biennale di Taipei, mentre si occupa del Padiglione di Taiwan alla Biennale Arte di Venezia dal 1995.

NATIONAL MUSEUM OF HISTORY

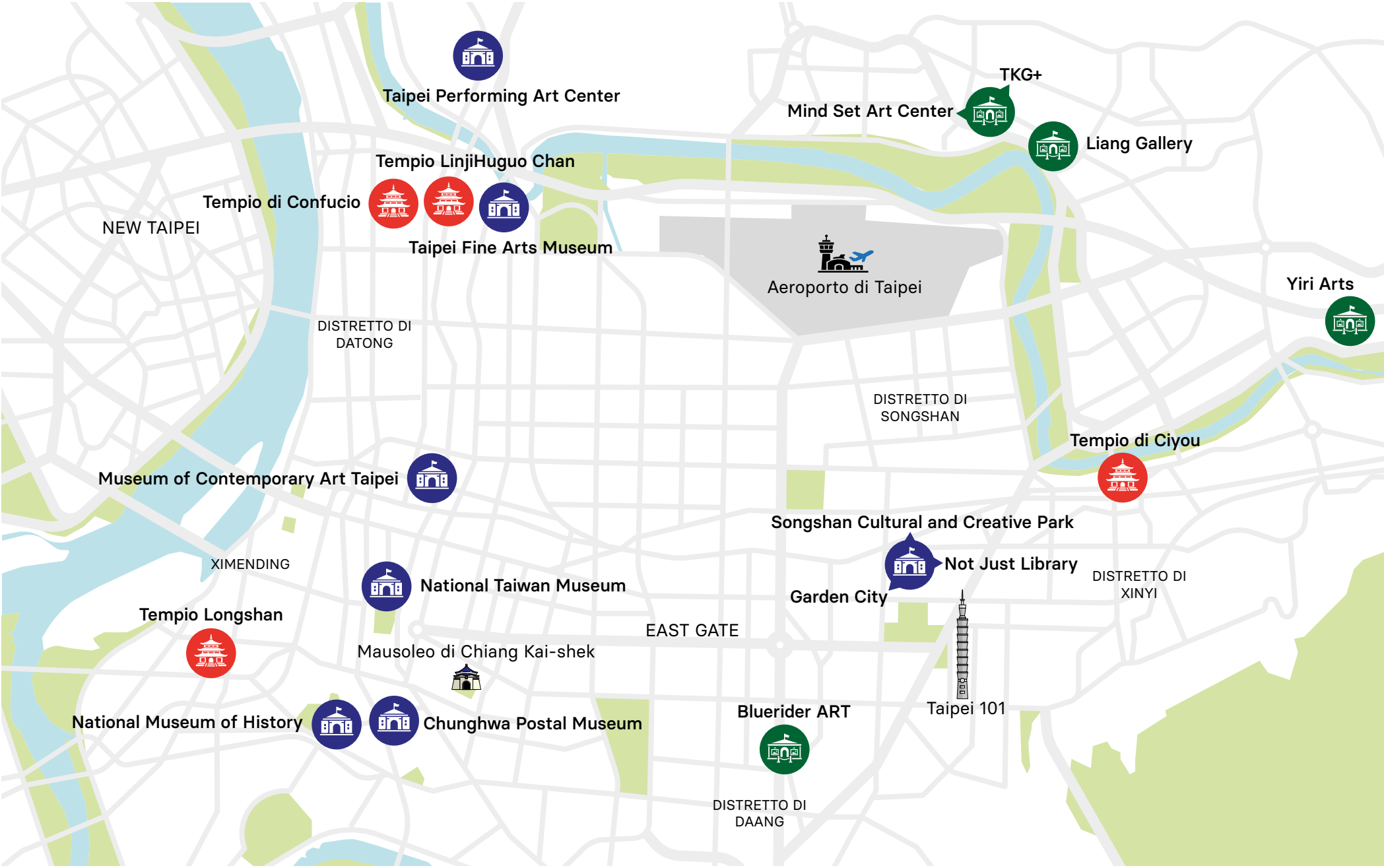
Ospitato in un edificio in stile giapponese vicino al Giardino Botanico, il museo aprì nel 1955 e all’epoca la collezione comprendeva bronzi rinvenuti a Xinzheng, Hui e Anyang (nella provincia dell’Henan), ceramiche pre-Qin rinvenute a Luoyang, ceramiche Han con smalto verde, statuette di ballerini e musicisti delle Sei Dinastie, trasferiti a Taiwan nel 1949, e i cimeli recuperati dai giapponesi dopo la guerra sino-giapponese. Le numerose donazioni da parte di collezionisti privati arricchirono gradualmente la collezione del museo che ad oggi va dal Neolitico fino all’epoca contemporanea passando per tutte le dinastie cinesi.

MUSEO STORICO DELLE MARIONETTE “LI TIEN-LU”

Situato nel distretto di Sanzhi, a New Taipei, con i suoi 200 metri quadrati, è il primo istituto didattico specializzato in marionette a guanto e l’unico museo di Taiwan dedicato sia a questa antica forma d’arte sia al leggendario burattinaio Li Tian-lu (1910-1998). Inaugurato il 31 dicembre 1996, ospita più di 200 teste di burattini del primo Novecento, oltre a diversi tipi di polene, nonché costumi e armi utilizzati durante gli spettacoli di marionette.

CHUNGHWA POSTAL MUSEUM

Situato nel distretto di Zhongzheng, il Museo fu inaugurato il 20 marzo 1966 nella cittadina di Xindian, in occasione del 70esimo anniversario del servizio postale nazionale di Taiwan. A causa della posizione decentrata del distretto di Xindian, il museo fu trasferito nella sua sede attuale, presso la Nanhai Academy, nel 1984. Si estende su sette piani (divisi fra sale espositive, sale conferenze e sale per proiezioni) e racconta la storia del servizio postale locale e della filatelia mondiale.



NOT JUST LIBRARY

All’interno del Songshan Cultural and Creative Park, occupa quello che fu l’area dei bagni per le dipendenti della fabbrica di tabacco. Pertanto, in linea con l’architettura dei bagni pubblici giapponesi, prima di entrare in biblioteca i visitatori attraversano un ingresso inclinato, prima di raggiungere l’area Book Bath, uno spazio di lettura ribassato e a gradini che raccoglie oltre 10mila libri e riviste su estetica, design e architettura. Anche se il servizio è a pagamento, vale la spesa per gli appassionati di design. Delle vestigia passate, la biblioteca conserva ancora la vasca semicircolare, le piastrelle da bagno alle pareti e le vecchie finestre rettangolari.



GARDEN CITY

Una libreria che da oltre 30 anni è anche la sede di una casa editrice, propone una vasta scelta di libri di architettura, design e arte, oltre a libri per ragazzi, filosofia, poesia, cinema, nonché stampe d’arte, cartoline e dischi. Al piano interrato e al piano superiore si trovano anche due gallerie espositive, dedicate alla grafica e al design, spesso di autori i cui libri sono in vendita in libreria. Più che a un luogo dove si comprano libri, Garden City è una piccola comunità piena di appassionati d’arte, architettura e design.

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART TAIPEI

Il lungo edificio in mattoni rossi che costeggia le strade del distretto di Zhongshan, un tempo ospitava una scuola elementare costruita dai giapponesi nel 1921, prima di essere ristrutturato e trasformato nel Municipio di Taipei subito dopo la fine della Seconda guerra mondiale. Nel 1996, questo edificio storico è stato trasformato nel Museum of Contemporary Art Taipei. Pur presentando principalmente arte contemporanea taiwanese, sotto la direzione di ShihJui-jen le sue attività sono diventate sempre più internazionali: ad esempio nel 2023, dopo la pandemia di COVID, ha presentato NEXUS, la prima mostra in assoluto a Taiwan incentrata esclusivamente sul lavoro di artisti che vivono e lavorano nella regione dei Caraibi.

SHIHSANHANG MUSEUM OF ARCHAEOLOGY

Aperto nel 1998 (in seguito agli scavi archeologici del 1990) raccoglie i reperti del sito archeologico di Shihsanhang, risalente all’età del ferro. Il sito era una delle due sole comunità di Taiwan a padroneggiare la tecnica di fusione del minerale e i manufatti che produceva erano commercializzati in tutta l’isola. Il complesso museale è allestito con una mostra permanente dei reperti rinvenuti nel sito (in gran parte corredi funerari), una sala espositiva per progetti speciali e una sala didattica archeologica. Nel 2017 è diventato il primo museo archeologico taiwanese a esporre i propri manufatti all’estero, quando ha tenuto una mostra nella prefettura di Miyazaki, in Giappone, presso il Museo archeologico di Saitobaru.

NATIONAL TAIWAN MUSEUM

Dedicato all’antropologia, le scienze della terra, la zoologia e la botanica, nacque nel 1908 per volere del governo coloniale giapponese, e già all’epoca vantava una collezione di oltre 10milapezzi. Con l’uscita dei giapponesi dal Paese, l’amministrazione del Museo passò al Dipartimento dell’Istruzione della Repubblica di Cina ed è l’unico museo fondato durante gli anni coloniali ancora in funzione nella sua sede originale. Dichiarato Patrimonio Nazionale nel 1998, ad oggi la collezione comprende esemplari di animali e piante autoctone, nonché manufatti degli antichi popoli taiwanesi. Attraverso le sue mostre permanenti e temporanee, il Museo si pone fra le principali istituzioni educative taiwanesi.

SONGSHAN CULTURAL AND CREATIVE PARK

Ex fabbrica di tabacco degli Anni Trenta, l’intera area è stata trasformata in un parco creativo nel 2011, e da allora il parco è diventato un punto di riferimento per tutti coloro che operano nel campo della creatività e dell’arte; comprende diverse aree espositive, negozi selezionati, laboratori di design, negozi di macchine fotografiche, chioschi di snack, caffè e ristoranti, e una biblioteca. Ospita anche il Taiwan Design Museum e la sede del Taiwan Design Research Institute, considerato il propulsore della creatività taiwanese. Al centro dell’edificio si trova un cortile chiamato “Giardino Barocco”, uno splendido parco in stile europeo.

IL SISTEMA DELLE GALLERIE A TAIWAN



Fondata nel 1992, in seguito all'importante crescita economica dell'isola che sviluppò a sua volta anche il mercato dell'arte, la **Taiwan Art Gallery Association** raggruppa la quasi totalità delle gallerie private di Taipei. Come spiega la presidente Claudia Chen, *“le gallerie taiwanesi mantengono rapporti molto stretti con i loro collezionisti, coltivandoli nel tempo, creando un ecosistema forte e stabile. La fiducia costante tra collezionisti e gallerie è uno dei maggiori punti di forza di Taiwan”*. Dal 1995 organizza annualmente la **Taipei International Art Fair**, divenuta un punto di riferimento in Estremo Oriente. Sulla base delle esigenze di sviluppo del settore delle gallerie di Taiwan e della promozione delle relative politiche, nel giugno 2010 l'associazione ha istituito il Taipei Art Industry Research Office, responsabile della ricerca sulle tendenze del collezionismo d'arte, nonché di indagini e analisi dei dati, fornendo le corrispettive indagini di settore.

CINQUE GALLERIE DA NON PERDERE A TAIPEI

LIANG GALLERY

Fondata nel 1993 da Yu Yen-Liang e Claudia Chen, Liang Gallery si trova all'interno del Neihu Technology Park e promuove l'arte taiwanese dal primo Novecento agli anni Duemila, con l'obiettivo di integrare l'arte astratta del dopoguerra e l'arte contemporanea locale nel sistema della storia dell'arte. Infatti, l'obiettivo principale della galleria è quello di promuovere la ricerca accademica e l'esposizione di opere d'arte taiwanesi. Gradualmente, anche lo scambio espositivo internazionale è diventato uno degli obiettivi principali.

BLUERIDER ART

Fondata nel 2013 a Taipei da Elsa Wang, è presente anche in Europa (Londra), negli USA (Los Angeles) e in Cina, a Shanghai. Il nome della galleria si ispira al movimento Der Blaue Reiter, fondato da Wassily Kandinsky, e riflette una dedizione condivisa alla dimensione spirituale dell'arte. Fin dalla sua fondazione, ha rappresentato una schiera di artisti visionari e stilisticamente distintivi, provenienti sia dalla cultura orientale sia da quella occidentale.

TKG+

Fondata nel 2009, TKG+ privilegia la sperimentazione artistica dal video alla fotografia, dall'installazione ai nuovi media, e approfondisce l'estetica dell'immagine in movimento e il suo ruolo nell'arte contemporanea. Un approccio che racconta anche il rapporto dell'arte contemporanea con la storia, la società e la cultura. TKG+ accoglie artisti non solo da Taiwan, ma anche dal Sud-Est asiatico, collegando la comunità globale con un'arte contemporanea che trascende le barriere geografiche. Il progetto è in sintonia con la filosofia della direttrice Shelly Wu: gestire una galleria dedicata all'arte contemporanea è un viaggio attraverso la storia dell'arte e la vita contemporanea, dove arte ed economia non si escludono a vicenda, dove l'arte è un ritratto della vita e un modo di riflettere.

MIND SET ART CENTER

Fondato da Andre Lee nel 2010, il Mind Set Art Center (MSAC) è una piattaforma d'arte contemporanea che espone e promuove opere di artisti taiwanesi, asiatici e internazionali. Si dedica alla creazione di programmi e progetti collaborativi con curatori provenienti da diverse regioni, con l'obiettivo di favorire lo scambio culturale. Attualmente, il Centro collabora con oltre 40 artisti in tutto il mondo e ha organizzato numerose mostre, tra cui personali di artisti taiwanesi di diverse generazioni, come Lee Ming-tse e Shi Jin-Hua.

YIRI ARTS

Aperta nel 2014 nel distretto di Neihu trasformando un ex sito industriale in uno spazio d'arte contemporanea e sperimentale che ridefinisce il panorama culturale, la galleria si divide fra artisti emergenti e sperimentali, e artisti affermati, sia taiwanesi sia stranieri, dedicandosi anche a progetti fuori sede e pubblicazioni. I principi alla base della galleria mirano a generare nuove possibilità espositive che vadano oltre lo spazio fisico della galleria stessa e sono orientati a stimolare la riflessione pubblica e personale su questioni urgenti legate alla natura e all'ambiente.



I TEMPLI



I templi di Taipei si rifanno allo stile architettonico della Cina meridionale della dinastia Qing, o architettura Hokkien/Minan, diffuso tra le popolazioni Hoklo nella provincia del Fujian, a Singapore e appunto a Taiwan. Una visita ai templi, costantemente avvolti dal profumo dell'incenso, è sempre un'esperienza suggestiva, ma lo diventa ancora di più durante il Capodanno cinese (che nel 2026 si festeggerà tra il 17 febbraio e il 3 marzo), quando accolgono folle salmodianti. La maggior parte dei templi unisce credenze religiose e divinità provenienti dal taoismo, dal buddismo, dal confucianesimo e dalle religioni popolari; questi sono particolarmente colorati e rutilanti di statue e decorazioni. Ma esistono anche templi unicamente dedicati al buddismo zen, e si riconoscono per la semplicità della struttura e delle decorazioni.

TEMPIO DI CIYOU

Costruito nel XVIII Secolo, è dedicato a Mazu, la dea del mare della mitologia cinese, e svolge un ruolo chiave nella vita religiosa cittadina: ogni anno, nel giorno del leggendario genetliaco della divinità (il 23° giorno del 3° mese lunare), si tengono offerte cerimoniali e un'elaborata processione, con i credenti che trasportano la statua di Mazu in un palanchino rituale in una parata che include anche carri allegorici decorati e persino una scorta militare. Il tempio ospita anche un pantheon di divinità taoiste e popolari associate a diversi aspetti della vita, come la sicurezza, la fertilità, l'istruzione e la prosperità, tra cui il Dio della città e il Dio della terra.

TEMPIO LONGSHAN

Il tempio deve il suo nome all'antico Tempio Lungshan fondato nel VII Secolo nella contea di Chinchiang, nella Cina continentale. Immigrati cinesi provenienti dalla contea lo fondarono a Taipei nel 1738, ma l'attuale tempio non si trova più negli edifici originali, perché, sotto il dominio giapponese, fu ricostruito nel 1919 e completato nel 1924. La ristrutturazione incorporò elementi occidentali, come l'aggiunta di capitelli greci ai capitelli delle colonne a forma di drago o di fiori e uccelli. Furono ampiamente utilizzate la pietra bianca di Quanzhou e la pietra blu del lago Yuchang. La sala principale, distrutta da una bomba nella Seconda guerra mondiale, fu ricostruita negli Anni Cinquanta.

TEMPIO LINJIHUGUO CHAN

Tempio del buddismo zen, fu costruito fra il 1900 e il 1911 per volontà dell'allora governatore giapponese di Taiwan, Kodama Gentaro. La sala principale, o Sala Mahavira, fu costruita con tetti a due falde e a padiglione, rispecchiando lo stile architettonico della dinastia Song; su ogni colmo principale si trova una *Onigawara*, una tegola decorativa della tradizione architettonica giapponese, spesso raffigurante volti di demoni o mostri. La Sala Mahavira ospita le statue di Guanyin (a destra), Ksitigarbha (a sinistra) e Sakyamuni (al centro), consacrata il 21 giugno 1912.

TEMPIO DI CONFUCIO

Dedicato a uno dei più importanti filosofi dell'Asia Orientale, fu costruito nel 1879 durante l'era Qing, ma i giapponesi, subentrati nel controllo dell'isola, lo demolirono e ricostruirono nel 1930, in maniera abbastanza fedele all'originale. Questo era stato modellato sul Tempio di Confucio che sorge a Qufu, nello Shandong; fra i templi confuciani taiwanesi, quello di Taipei è l'unico decorato con ornamenti in ceramica nello stile del Fujian meridionale. Ogni anno, il 28 settembre, si tiene una cerimonia con danze e musiche tradizionali, in onore di Confucio. Il tempio è anche il luogo in cui gli studenti, accompagnati dai genitori, si recano prima dell'esame di ammissione all'università per implorare una speciale benedizione.

SULLA LOGISTICA DELL'ARTE

Come si muovono i capolavori?

Siamo andati dietro le quinte di un settore che gode di scarsa visibilità ma è fondamentale per assicurare il funzionamento del sistema dell'arte, dall'organizzazione di mostre e fiere ai movimenti di mercato

di LIVIA MONTAGNOLI

SOLO A UNA DISAMINA SUPERFICIALE, la movimentazione delle opere d'arte che si rende necessaria ogni qualvolta si tratti di allestire una mostra o una fiera, ripensare un museo o una galleria, facilitare il lavoro delle case d'asta e i passaggi di proprietà tra collezionisti, predisporre un restauro o mettere in sicurezza beni culturali potrebbe essere liquidata come mero “trasloco”. Il comparto della **logistica dell'arte** è, in realtà, regolato da norme ferree e richiede competenze tecniche specifiche: un settore altamente specializzato che può avvalersi di figure professionali decisamente preziose per assicurare la tutela e la conservazione del patrimonio artistico da un lato e il funzionamento del sistema dell'arte dall'altro. Dal movimentatore d'arte (**l'Art Handler**) ai tecnici della logistica che pianificano il trasporto nei dettagli – a partire dalla progettazione di casse e imballaggi ad hoc, fino alla scelta del mezzo di trasporto migliore – al cosiddetto registrar. E se il primo profilo individua la figura operativa principale del processo – atta a manipolare, imballare e installare le opere d'arte – il registrar non è meno importante, occupandosi, nell'organico di musei e gallerie, di coordinare la movimentazione, monitorando la conservazione dell'opera – in sinergia con il **courier**, che accompagna l'opera concessa in prestito – e gestendo i documenti assicurativi e doganali legati ai prestiti (la burocrazia è un aspetto non secondario quando si parla di logistica d'arte).

Il ruolo del registrar nella logistica d'arte

La figura del registrar nasce nell'ambito del sistema museale statunitense, già all'inizio del Novecento – all'epoca con il compito di inventariare

le opere e mantenerne il registro in entrata e uscita – per poi diffondersi nei Paesi anglosassoni e in tutta Europa, oggi non solo al servizio di musei, ma anche di gallerie, fondazioni, studi d'artista, collezioni private. In ambito museale, si occupa della movimentazione delle opere d'arte “in uscita” nel caso di prestiti ad altri musei e “in entrata” nel caso di opere ospitate per mostre temporanee. In quest'ultimo caso il registrar coordina anche gli aspetti organizzativi e logistici dell'allestimento.

Figura di raccordo, lavora a stretto contatto con i curatori, ma mette in moto anche altre professionalità, dagli spedizionieri di opere d'arte ai tecnici delle luci, ai dipintori. Un mestiere, quindi, difficile da inquadrare proprio per la sua complessità, che richiede **conoscenze tecniche** nel campo delle assicurazioni e dei trasporti, e al contempo nozioni di restauro e conservazione. Il compito centrale di un registrar è infatti quello di valutare il rischio a cui viene sottoposta un'opera da movimentare (per prestiti, mostre, riallestimenti, restauri) e capire come mitigarlo, sia attraverso l'utilizzo di figure professionali specifiche sia, in ultima istanza, con l'attivazione di una specifica copertura assicurativa. In Italia, la professione è stata riconosciuta nell'estate 2024 dal Ministero della Cultura all'interno della “*Famiglia professionale tecnico-specialistica per la tutela e valorizzazione del patrimonio culturale*”. E può contare dal 2000 su un'associazione di categoria – **Registrarte**, presieduta da Rebecca Romere – esemplata sul modello di analoghe associazioni internazionali (da AFROA in Francia alla statunitense ARCS, alla Registrar Deutschland in Germania), che organizza periodicamente giornate di studio e di confronto e si propone come “*punto di riferimento per tutti coloro che intendono impegnarsi per elevare gli standard professionali del settore*”. Con le stesse finalità, ogni due anni, dal 1998 si tiene l'**European Registrars Con-**



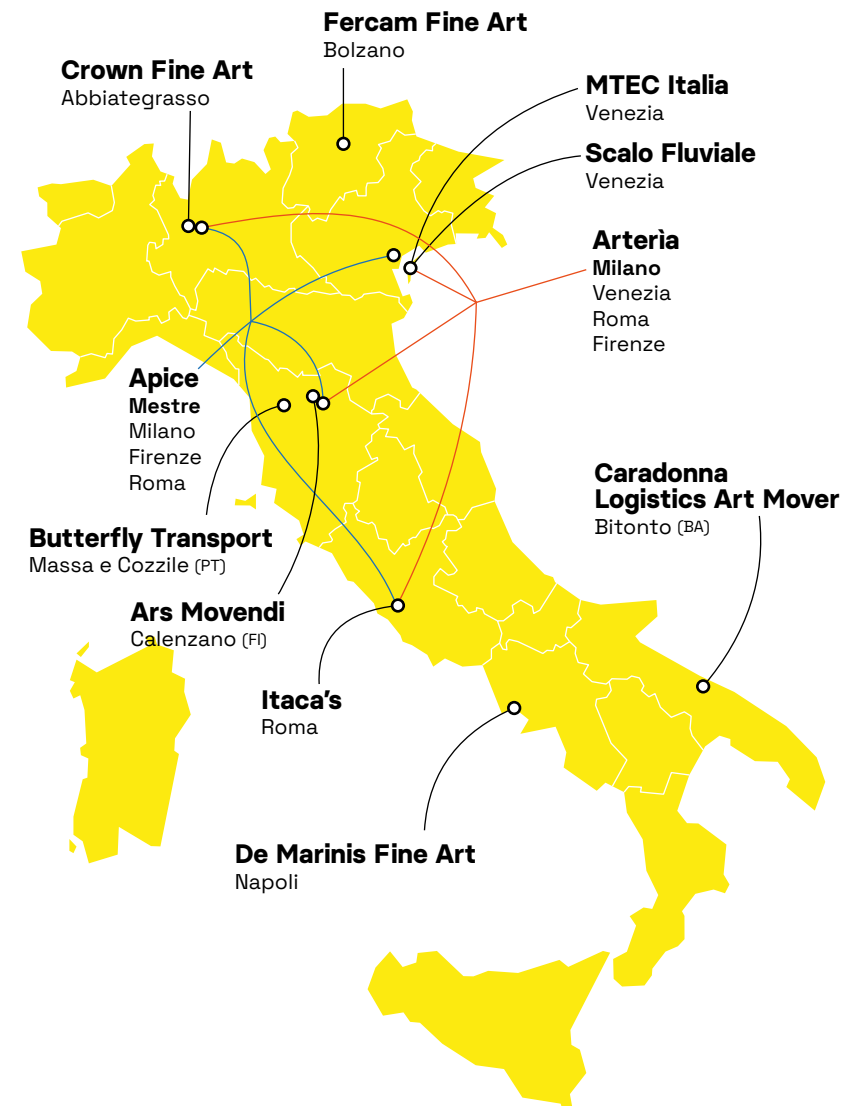
a sinistra: Crown Fine Art. Mostra Art Déco - Musei di San Domenico Forlì. Photo Cracq Design Studio

**ECHO LABS.
FERCAM E IL RICICLO DELLE
CASSE PER IL TRASPORTO
DELLE OPERE D'ARTE**

Nel 2021, Fercam, azienda multinazionale di trasporti e logistica, dava vita all'impresa sociale **Echo Labs**, per promuovere l'innovazione nella filiera logistica in chiave di crescita sostenibile, a partire da un impegno costante in ricerca e innovazione per lo sviluppo di soluzioni concrete e scalabili co-progettate in partnership con imprese, università, Enti locali e del Terzo Settore. Operazione che coinvolge direttamente anche il distaccoamento Fercam Fine Art: le casse di legno adibite al trasporto di opere d'arte, quando non più utilizzabili perché non più idonee secondo le normative ministeriali che regolano il trasporto dei beni culturali, vengono donate al laboratorio che **riutilizza il materiale per creare oggetti e arredi** (in passato sono state realizzate cucce per il cane di Roma, ma anche librerie per attività di bookcrossing e complementi d'arredo per esterni). Un progetto di upcycling – che recupera anche l'Ethafoam, polietilene espanso utilizzato nell'imballaggio – che presto potrebbe evolversi in una direzione ulteriore, con i falegnami di Echo Labs chiamati a produrre “in casa” le casse destinate alla logistica dell'arte.



**LA LOGISTICA D'ARTE IN ITALIA:
gli operatori del settore**



**LA FORMAZIONE PER LA LOGISTICA D'ARTE.
Le scuole e i corsi in Italia**



aumentata a dismisura, bisogna essere in grado di garantirle evitando sprechi ed esagerazioni. La tecnologia digitale può venirci in soccorso: pensiamo ai droni già utilizzati in certi comparti della logistica, che pure al momento restano inadatti al trasporto di opere d'arte”. **Conciliare sicurezza e sostenibilità** sembra essere, dunque, la sfida più attuale, come conferma la strada intrapresa da **Crown Fine Art**, divisione specializzata in servizi di trasporto e installazione di opere d'arte della più nota multinazionale Crown, in attività nel settore della logistica da oltre 60 anni. La storia di Crown Fine Art è iniziata, invece, nel 2005: la sede italiana è ad Abbiategrosso, ma l'operatività è globale grazie a diverse sedi nel mondo (da Londra a Dubai, Hong Kong, Singapore, Nuova Zelanda, Messico, con un presidio crescente del mercato asiatico) che consentono di gestire un portfolio clienti di 7mila realtà e una mole di oltre 10mila movimentazioni ogni anno. Entro il 2040, l'azienda punta a raggiungere lo zero netto per quel che riguarda l'emissione di gas serra: “La tecnologia oggi ci aiuta nell'ottimizzazione dei carichi, per effettuare meno tratte possibili” spiega **Alessandra Villa**, Fine Art Coordinator al lavoro nella sede italiana. “Abbiamo introdotto anche mezzi elettrici, le casse per quanto possibile vengono riciclate e stiamo valutando l'acquisto di pluriball in plastica riciclata in mais. Misure che spesso si scontrano con le esigenze di trasporti particolarmente delicati per questioni assicurative o condizioni di prestito relative a opere di importanti musei con cui lavoriamo. Ma per clienti come gallerie e case d'aste utilizziamo shuttle per trasporti condivisi”.

**I clienti della logistica dell'arte.
Come cambia il quadro in Italia**

A proposito di committenza, in Italia l'introduzione (a partire dall'estate 2025) dell'**Iva agevolata al 5%** per la compravendita di opere d'arte ha immediatamente avuto impatto sulla sua composizione: “C'è molto più movimento di prima, oggi per noi il settore privato rappresenta il 15-20% del fatturato, sicuramente per una scelta aziendale, ma anche, nell'ultimo periodo, per effetto delle agevolazioni fiscali mirate a sollecitare grandi collezionisti e imprenditori a venire in Italia e per la riduzione dell'Iva che ha dato impulso al mercato dell'arte”, sottolinea Addari. Tendenza confermata da Crown: “Siamo una realtà più incentrata sul trasporto di opere museali, ma ci stiamo aprendo molto anche a gallerie private e case d'asta. Quest'anno abbiamo un progetto mirato a perfezionare proprio trasporti gallery più veloci ed economici – perché le gallerie sono sempre molto attente al budget – e per via dell'Iva agevolata stiamo ricevendo molte più richieste: il mercato è più agile”. Per contro, il quadro normativo e doganale, a livello europeo, si è complicato: basti pensare all'introduzione del **nuovo regolamento sull'importazione di beni culturali** da applicare alle opere più esposte al rischio di traffici illeciti. Certificazioni, visti doganali e pratiche burocratiche possono impattare enormemente sui tempi della

ference, evento itinerante (l'ultima volta in Italia nel 2024) che riunisce professionisti provenienti da diversi Paesi. A novembre 2026 sarà Berlino a ospitare l'appuntamento.

**Come funzione il comparto
della logistica dell'arte.
La prospettiva dall'Italia**

D'altro lato, le aziende che operano nella logistica dell'arte si confrontano quotidianamente con diversi clienti: istituzioni museali, case d'asta, collezionisti, galleristi, artisti. E stupisce pensare che a fronte degli elevati standard professionali richiesti non esistano ancora, in Italia, scuole di formazione specializzate, mentre alcuni istituti privati si sono mossi negli ultimi anni per colmare il vuoto con percorsi formativi dedicati. Più spesso, però, sono le stesse aziende a farsi carico della formazione del personale – imballatori e autisti, restauratori e allestitori – che molto si nutre dell'esperienza sul campo. L'iter mirato a completare un trasporto in sicurezza inizia da uno studio di fattibilità che tiene conto delle caratteristiche e delle dimensioni delle opere, del contesto di provenienza e di quello di arrivo (nel caso di prestiti per mostre predisponendo anche la restituzione). Le aziende specializzate raccolgono le richieste del committente e delle altre figure coinvolte nel

trasferimento – che si tratti di prestatori pubblici o privati, di case d'aste, di artisti – e ci si confronta sul tipo di imballaggio e sulle modalità di spedizione che meglio rispondono alle esigenze e al budget del cliente. Fase altrettanto cruciale è quella dell'allestimento, come pure il disbrigo delle pratiche amministrative e burocratiche correlate al quadro normativo – spesso internazionale – in cui si opera.

Obiettivo sostenibilità

Il dinamismo del settore è dovuto, in effetti, proprio al mutare delle condizioni e delle regole che indirizzano il sistema dell'arte, oltre che alle opportunità date dal progresso tecnologico. **Arteria**, società leader in Italia per i trasporti di opere d'arte, è in attività da più di 25 anni, con quattro sedi principali a Milano, Firenze, Roma e Venezia (più due distaccamenti, a Malpensa e Torino): “Negli ultimi decenni il settore ha conosciuto una grande evoluzione, sotto il profilo della sicurezza e della gestione dei trasporti con le nuove tecnologie di monitoraggio a disposizione e la ricerca sui materiali di imballaggio” spiega **Antonio Addari**, amministratore delegato del gruppo. “Il tema più importante oggi è quello della sostenibilità, con la messa in discussione di tutti quei materiali plastici utilizzati finora. La complessità di certe procedure di sicurezza è

Il compito centrale di un registrar è valutare il rischio a cui viene sottoposta un'opera da movimentare e capire come mitigarlo



logistica d'arte. Ecco perché è necessario essere costantemente aggiornati e affinare la conoscenza della materia: da Arteria, che conta oggi 125 dipendenti, la metà è adibita all'ufficio amministrativo. Diversa è la strategia di Crown, che propone al cliente un unico referente, in grado di seguire la pratica dall'inizio alla fine, dal preventivo alla fatturazione, passando dalle gestione del trasporto e dell'allestimento. Arteria ha inoltre investito, di recente, in una specializzazione collaterale sempre più richiesta dai clienti, e oggi offre servizi e prodotti per la conservazione preventiva e la tutela del patrimonio artistico: *“Safe Tech è la nostra divisione per il restauro e la valorizzazione, facciamo consulenza a privati e musei in un settore che per noi si integra a livello commerciale ed è meno competitivo, e al contempo risponde a un approccio sempre più diffuso alla conservazione preventiva”*.

Lavorare nel settore della logistica dell'arte

Una conferma di quante diramazioni può contemplare la logistica d'arte, che quindi a livello occupazionale è in grado di offrire posizioni molteplici. Non è così scontato, però, che do-

manda e offerta si incontrino. *“Il nostro non è un lavoro molto conosciuto, noi stessi collaboriamo con alcune università per raccontare quel che facciamo”* spiega Alessandra Villa. *“Riceviamo qualche candidatura da laureati in storia dell'arte: una buona base da integrare con una formazione sul campo. Più difficile è trovare tecnici specializzati nel trasporto di opere d'arte: si tratta di un lavoro delicato, gli orari di lavoro possono essere molto lunghi. Non c'è ricambio generazionale, pochi oggi accettano queste condizioni”*. *“Riceviamo moltissime richieste per il settore amministrativo, per la parte tecnica invece è più complicato”* conferma Addari, *“anche se nell'ambito della crisi globale della logistica il nostro comparto tiene ancora. Però molti non si rendono bene conto di quello che facciamo. Da parte nostra organizziamo tanti corsi di formazione, anche in collaborazione con istituti e università come l'ITS Marco Polo di Venezia, l'Università di Pavia, La Sapienza di Roma. E nel 2025 abbiamo assunto più di 25 persone, alcune molto giovani, tra i 22 e 23 anni, che iniziano subito la formazione obbligatoria sulla sicurezza e l'affiancamento sul campo. Una formazione completa richiede diversi anni, è fondamentale alimentare il ricambio con una strategia di lungo periodo”*. ■

L'iter mirato a completare un trasporto in sicurezza inizia da uno studio di fattibilità che tiene conto delle caratteristiche e delle dimensioni delle opere, del contesto di provenienza e di quello di arrivo

PROFESSIONE REGISTRAR. DENTRO ALLE COLLEZIONI DEI MUSEI CIVICI DI VENEZIA

Per la Fondazione Musei Civici di Venezia, **Sofia Rinaldi** si occupa da più di vent'anni di coordinare i prestiti in uscita, per mostre ed eventi in Italia e nel mondo che richiedono opere delle sconfinite collezioni di un polo che riunisce 11 musei, compreso il Palazzo Ducale. Le abbiamo fatto qualche domanda sul suo lavoro.

I Musei Civici si sono dotati, in anticipo sui tempi nel panorama italiano, di una struttura interna fondata sulla professionalità del registrar...

In tal senso, in Italia, dove solo di recente la figura del registrar si sta diffondendo in ambito museale e ancora con una certa lentezza, la Fondazione Muve costituisce un'avanguardia. Io, con altre due persone, mi occupo delle opere in uscita, mentre il team delle exhibition registrar gestisce i prestiti in entrata, per le mostre temporanee organizzate nelle nostre sedi museali.

Con che patrimonio vi confrontate?

Il nostro patrimonio comprende più di 700mila opere d'arte, tra dipinti, ori, argenti, sculture, giochi del Quattrocento, avori, sculture, reperti naturalistici, cui si aggiungono più di 200mila volumi, perché la Fondazione gestisce anche 5 biblioteche specialistiche. A fronte di un patrimonio così sconfinato e diversificato, per svolgere al meglio il nostro lavoro ci confrontiamo costantemente con i conservatori e i colleghi che lavorano nelle diverse sedi. Gestiamo prestiti per una mole di mostre che oscilla tra le 30 e le 50 all'anno.

Qual è il vostro compito?

Abbiamo specifiche competenze tecniche in diversi ambiti disciplinari. A un registrar sono richieste conoscenze tecniche in ambito artistico – io sono storica dell'arte – ma anche in materia di sicurezza, con quanto comporta in termini burocratici, assicurativi e di logistica. Aggiungo che è molto importante possedere delle solide basi deontologiche e la capacità di affrontare qualsiasi imprevisto possa verificarsi durante un trasporto o un allestimento. Abbiamo la responsabilità della tenuta di una catena procedurale ben precisa, facciamo tutto il possibile per evitare che ci siano momenti di rischio per l'opera.

Si tratta, quindi, di tenere le redini di un processo lungo e articolato.

Quando il nostro ufficio riceve le richieste di prestito, inizia l'iter: teniamo i rapporti con i musei che organizzano le mostre, prepariamo il *loan*

agreement e tutta la documentazione, inviamo la richiesta di autorizzazione al prestito che passa attraverso la Soprintendenza ed eventualmente arriva al Ministero per mostre all'estero o per tipologie di opere particolarmente delicate o di grandi dimensioni. Predispriamo tutto: provvediamo alla copertura assicurativa, diamo l'input a interventi di restauro manutentivi se necessari, coordiniamo le partenze. Per legge, l'opera deve partire sempre accompagnata da un *condition report* che attesta in ogni passaggio il suo stato di conservazione: una sorta di diario di viaggio in cui viene registrato ogni movimento. E siamo sempre noi a selezionare il courier che accompagna le opere e supervisiona l'allestimento.

A Venezia, oltretutto, lavorate in condizioni peculiari.

Qui i trasporti avvengono sull'acqua, dobbiamo gestire le barche, gli attracchi, l'acqua alta e bassa, le gru che non passano sotto ai ponti. I courier sono terrorizzati quando vedono le opere che passano su barche e ponti! E spesso siamo costretti a organizzare le movimentazioni molto presto al mattino o di notte, per evitare la folla di Piazza San Marco, o, nel caso di Palazzo Ducale, aperto 7 giorni su 7, per non interferire con le visite. Il nostro lavoro si impara sul campo, con l'esperienza.

Una professione stimolante, ma anche poco conosciuta e ancora poco diffusa, in Italia.

Molti musei minori, in Italia, non hanno un registrar, suppliscono con funzionari che si arrangiano come possono. C'è ancora una forte discrepanza tra noi e l'estero. I musei americani possono disporre di team articolati di registrar, che tra l'altro hanno grande autonomia, il che rende tutto più snello. Noi, d'altro canto, visto il patrimonio con cui ci confrontiamo, abbiamo competenze molto vaste e specifiche. E l'associazione Registrarate, negli ultimi anni, sta dialogando in modo efficace con il Ministero della Cultura. I corsi di formazione per registrar, però, sono ancora pochi e molto costosi, a fronte di un interesse crescente da parte dei giovani.



TESORI IMPRESSIONISTI

IMPRESSIONIST TREASURES

Monet e la **Normandia**

*Monet, Renoir, Corot, Daubigny,
Géricault, Courbet, Bonnard,
Morisot, Jongkind, Boudin...*

PALERMO
Palazzo Reale
Royal Palace

11 febbraio

february 2026

28 settembre

september 2026

in collaborazione



con il Patrocinio



federicosecondo.org

GRANDI MOSTRE

GRANDI MOSTRE | 51

Antoon van Dyck: un pittore, tre patrie. La mostra a Palazzo Ducale di Genova

di Marta Santacatterina

Tra il 2022 e il 2023 si organizzò a **Genova** una grande esposizione su Rubens che riscosse un notevole successo, tanto da spingere l'amministrazione a pensare a un nuovo progetto, di spessore altrettanto elevato: oggi l'idea ha preso forma nella monografica **Van Dyck l'europeo. Il viaggio di un genio da Anversa a Genova e Londra**. L'artista, spesso definito come "il miglior allievo di Rubens", nacque appunto ad Anversa 1599, fu pittore di corte nella Londra di re Carlo I e soggiornò a lungo in Italia, per poi tornare in Inghilterra e nelle Fiandre. In tutti i luoghi toccati dal suo peregrinare lasciò testimonianze di uno stile raffinato, elegante e innovativo, soprattutto nella ritrattistica.

UN PROGETTO RICCO DI NOVITÀ

Fino all'attuale mostra, la storiografia dava per scontato che il fiammingo, appena giunto in Italia, si fosse sostanzialmente stabilito a Genova, da cui si sarebbe poi spostato per toccare mete quali Roma, Venezia, Mantova e la Sicilia. Recenti ricerche hanno invece dimostrato che i viaggi di Antoon van Dyck furono più articolati e, oltre a svelare questa significativa novità, l'esposizione allestita a Palazzo Ducale ha il pregio di fare il punto sugli studi portati a termine negli ultimi trent'anni, dopo l'ultima monografica completa del 2004. *"Il progetto è importante non solo perché presenta alcuni quadri inediti, o mai visti in Italia, o che per la prima volta ritornano a Genova; ma soprattutto perché finalmente aggiorna la conoscenza di Van Dyck"*, racconta una delle due curatrici, **Anna Orlando**, a cui si affianca **Katlijne Van der Stighelen**. Le ricerche di Orlando si sono concentrate in particolare sul viaggio di Van Dyck in Italia dalla primavera del 1621 all'estate del 1627. *"Finora, per ricostruire i suoi spostamenti lungo la Penisola, ci si affidava a una fonte chiamata Anonimo del Louvre, tuttavia qualche anno fa si scoprì che a Pasqua del 1621 il pittore era a Roma, dove giunse direttamente da Londra, senza passare da Genova. Prima di approdare nel capoluogo ligure all'inizio del 1623, inoltre, soggiornò in altre città dell'Italia Centro Settentrionale, come documentano anche i disegni raccolti – purtroppo in ordine non cronologico – nel suo Taccuino italiano"*, spiega la curatrice. Cruciale fu inoltre l'arrivo a **Venezia**, dove incontrò **la contessa di Arundel**, il cui marito



convinse il re d'Inghilterra a concedere a Van Dyck la possibilità di visitare l'Italia (si vedano le tappe in dettaglio nel box). In compagnia della nobildonna il pittore visitò altre corti del Nord e soprattutto ebbe modo di osservare dal vivo le opere di Tiziano, che considerava il suo "faro". Particolarmente degne di nota, nella nuova timeline proposta da Orlando, sono le date del

secondo soggiorno genovese, iniziato negli ultimi giorni del 1625 o nei primi del 1626: la datazione o il luogo di esecuzione di molte opere prima assegnate al 1625 vanno allora ripensate. Da tale diversa cronologia emerge pure un ridimensionamento del ruolo di Genova nell'esperienza italiana di Van Dyck – nonostante proprio nella città della Lanterna avesse dipinto i suoi



ritratti più straordinari – e al contrario acquista maggior rilievo la sua stagione meridionale: è verosimile ad esempio che, dopo il periodo siciliano, nel 1625 il pittore si sia fermato a Napoli, e lo dimostra anche il forte debito che diversi artisti locali manifestano nei suoi confronti.

LA MOSTRA

Van Dyck l'europeo è un'esposizione dal taglio internazionale che mette al centro il tema del **viaggio**, facendo comprendere come l'artista scegliesse uno stile, una tavolozza, una composizione diversa a seconda della località in cui si trovava. L'incipit del percorso è rappresentato da un piccolo "gioiello": il suo primo autoritratto noto, realizzato attorno al 1615 quando l'autore aveva circa 15 anni. Vengono dunque radunati quattro capolavori esemplificativi dei soggiorni del fiammingo nelle diverse città, grazie ai quali ci si rende conto della genialità dell'allievo di

Rubens. Di quest'ultimo sono presenti alcune opere assunte a modello dal giovane Van Dyck, il quale tuttavia divenne presto autonomo rispetto al maestro. Seguono varie sezioni tematiche, a partire da quella che spiega come nasceva un'opera e come un pittore di genio, quale fu Van Dyck, sperimentava tecniche, supporti e materiali diversi: ne sono esempi un suo dipinto su rame, uno su carta, un altro su tavola, uno sketch monocromo. Si approfondisce inoltre il tema della difesa della patria, molto sentito dai committenti dell'epoca e che l'artista tradusse in vere e proprie icone, come il *Carlo V a cavallo*, il ritratto di Ambrogio Spinola e quelli di altri personaggi in armatura. Un'ulteriore sala vede protagonista il quadro scelto come immagine guida della mostra, cioè il celebre ritratto dei tre bambini che Orlando ha ricondotto alla famiglia Giustiniani Longo. Un'opera meravigliosa, che si collega al

Dal 19 marzo al 19 luglio
VAN DYCK L'EUROPEO. IL VIAGGIO DI UN GENIO DA ANVERSA A GENOVA A LONDRA

A cura di Anna Orlando
e Katlijne Van der Stighelen
Catalogo Allemandi
Palazzo Ducale di Genova
palazzoducale.genova.it

nella pagina a fianco: **Antoon van Dyck**, *Ritratto di Lord John Belasyse* (part.), inv. LK1137, 1636 ca., olio su tela, Courtesy Galleria BKV
a sinistra: **Antoon van Dyck**, *Le quattro età dell'uomo*, © Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati

focus sulla famiglia in cui si espongono le diverse formule del ritratto di coppia, mentre nella galleria che raccoglie le effigi singole emerge tutta la raffinatezza della sua pittura, evidente negli abiti sontuosi, nelle differenti acconciature, nel gusto complessivo dei dipinti che cambia a seconda del contesto in cui vennero realizzati. La successiva sala raduna altri ritratti, stavolta a figura intera: si tratta di una dama genovese, una di Anversa, una inglese. *"Van Dyck può essere considerato il pittore più moderno e innovativo dell'epoca proprio grazie ai ritratti"*, afferma la curatrice. *"Aggiornò la formula di Rubens, la ricalibrò rendendola più composta, meno chiassosa, e così facendo diventò un vero e proprio modello da imitare per gli altri artisti"*.

LE OPERE SACRE

Tra le peculiarità del progetto di Genova si distingue l'approfondimento dedicato alle opere sacre, tra cui spiccano la *Cattura di Cristo* e il *Sansone e Dalila*. Le tele religiose, pervase da una componente barocca già molto matura, presentano scene affollate di grande teatralità e dimensioni ragguardevoli. Anche nei soggetti religiosi l'artista si rivela quindi straordinario per la sua capacità di recuperare e riattualizzare la tradizione dei maestri del Cinquecento. Nei lavori realizzati per la devozione privata, come l'eccezionale *Ecce homo*, si percepisce inoltre la sincera fede cattolica del pittore. La mostra si conclude con un colpo di scena: nella cappella del Doge si ammira **l'unica pala d'altare a destinazione pubblica realizzata da Van Dyck per la Liguria**, che è anche una delle due sole pale dipinte dal fiammingo nella sua breve, seppur prolifica, carriera. Si tratta del *Crocefisso con i donatori* proveniente dalla chiesa di San Michele di Pagana nei pressi di Rapallo, una tela monumentale e di grande intensità.

Il viaggio di Van Dyck in Italia

28 febbraio 1621

Van Dyck è ancora a Londra

Pasqua 1621

Il pittore è già arrivato a Roma

Settembre 1622

Si sposta verso nord e visita città come Ancona e Parma, per giungere poi a Venezia

Novembre-dicembre 1622

Insieme alla contessa di Arundel, Van Dyck si reca a Mantova, a Padova, a Milano, per giungere quindi a Torino, dove conosce i Savoia

Gennaio-febbraio 1623

Il pittore arriva per la prima volta a Genova

Maggio 1624

Viene chiamato in Sicilia dal Viceré Emanuele Filiberto di Savoia, ma scoppia la peste e rimane bloccato sull'isola

3 settembre 1625

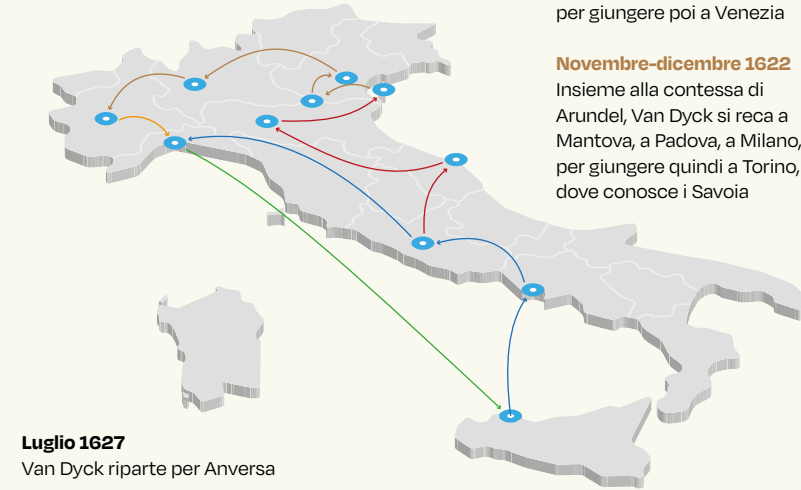
Si imbarca e raggiunge Napoli, da cui probabilmente si reca a Roma, dove si stava svolgendo l'Anno Santo (Genova era inoltre in guerra con i Savoia)

Fine 1625-inizio 1626

Torna a Genova

Luglio 1627

Van Dyck riparte per Anversa



Sulle tracce del modernismo arabo in una mostra a Riyadh



di Alberto Villa

Quando si parla del Regno dell'Arabia Saudita, e in particolare della sua capitale, si tende spesso ad usare il futuro, in parte perché è l'inclinazione stessa del Paese. La data segnata in rosso sul calendario saudita è infatti il 2030, quando Riyadh ospiterà l'EXPO e quando si tirerà il bilancio di una grande visione di rinnovamento del Regno sotto il punto di vista sociale, prima ancora che architettonico e artistico. L'Arabia Saudita sa bene però, che un futuro senza passato è fumo negli occhi. È un futuro senza futuro. E quindi **si guarda indietro**: scava nella storia millenaria della Penisola, facendo emergere dalle sabbie siti archeologici e costruendo musei che li raccontano (come succede ad AlUla) o restaura interi centri storici (su tutti quelli di Gedda e di Diriyah). È nel cuore di Riyadh, però, che questo sguardo retrospettivo indirizza il sistema artistico saudita contemporaneo, riportandolo alle sue radici. *Bedayat: Beginnings of Saudi Art Movement* è il titolo della mostra che il **Museo Nazionale dell'Arabia Saudita** ha realizzato in collaborazione con la **Visual Arts Commission**, radunando le opere di oltre 70 artisti che tra gli Anni Sessanta e Ottanta hanno definito un'attitudine squisitamente saudita, seppur sensibile alle influenze internazionali.

LA MOSTRA

La mostra presenta la fioritura di quegli anni come essenzialmente il risultato di precise **politiche culturali**, in primis l'introduzione, a cavallo degli Anni Quaranta e Cinquanta, dell'educazione artistica all'interno dei programmi scolastici. Il diffondersi poi di sempre maggiori iniziative ed esposizioni sul territorio arabo ha consentito la creazione di un ecosistema complesso e diversificato, che la mostra intende restituire a partire – evidentemente – dal suo dato quantitativo. Se da un lato l'allestimento, per questo motivo, può apparire fin troppo denso, è proprio nel non voler lasciare nulla indietro, nel tentativo di raccontare il più possibile che si apprezza l'impegno e la ricerca di questa mostra. Certo, non tutti i dipinti qui presentati sono memorabili, ma ciascuno di essi aggiunge un tassello alla ricostruzione del **modernismo arabo** – o meglio, dei modernismi –, coadiuvata da un'altrettanto rilevante indagine documentaria e di archivio. I testi, i cataloghi, le pubblicazioni sono da un lato il punto di partenza e dall'altro il necessario punto di arrivo di una mostra che – oltre a illustrare la varietà stilistica del secondo Novecento arabo – intende ratificare storiograficamente le basi su cui si fonda il sistema artistico saudita contemporaneo.



LA STORIA DELL'ARABIA SAUDITA ATTRAVERSO L'ARTE

Non potendo dare conto di questa vastità a parole senza scadere in un inutile elenco, entreremo nel merito delle opere selezionandole a partire dalle sezioni tematiche che costituiscono l'ossatura della mostra e, da quanto emerge, della pittura saudita di quegli anni. Al **paesaggismo** – talvolta piuttosto tradizionale, talvolta decisamente più audace tanto da farsi astrazione e quindi paesaggio mentale, come nel caso di Ahmad Alghamdi e il suo *Abstract 3* del 1980 – segue una interessante

TRE DOMANDE AL CURATORE QASWRA HAFEZ

Per entrare ulteriormente nei risvolti artistici e sociali del modernismo arabo, abbiamo intervistato il curatore Qaswra Hafez. Che ci risponde nel merito della mostra, dell'importante ricerca da cui nasce e della questione femminile.

Da quale necessità nasce questa mostra?

La prima scintilla del movimento che abbiamo voluto indagare scaturì da una mostra del 1965. Non possiamo certo considerarla esattamente la prima mostra della modernità saudita, ma senza dubbio fu quella che meglio rispose agli standard espositivi internazionali, ovviamente portando avanti la *nostra* tradizione artistica e calligrafica. Era giunto il momento di iniziare a collezionare, archiviare ed esporre l'eredità di quel periodo.

La mostra si apre con una grande sezione dedicata ai documenti d'archivio. Quale importanza hanno per il progetto?

È stato paradossalmente più semplice reperire le opere piuttosto che i documenti, che poi a mio avviso sono la parte più interessante, perché è anche quella più oggettiva e che più ci può aiutare nel nostro lavoro di storici dell'arte. E poi hanno una qualità anche estetica non indifferente, a partire solo dai font e dalle grafiche.

Tra gli artisti in mostra ci sono anche delle donne. Qual è stato il ruolo della pittura femminile al tempo e qual è il suo ruolo oggi?

La prima mostra di artiste di cui abbiamo notizia in Arabia Saudita è stata realizzata nel 1968 a Gedda, e da lì in poi molte donne hanno seguito. Tra gli artisti che seguono oggi, inoltre, ci sono più donne che uomini, e questo credo sia un segnale importante per il presente e il futuro del nostro sistema.

sezione dedicata alle **scene di genere**, frammenti di vita quotidiana che raccontano i contrasti di un Paese che cambia. Non è eccessivo vedere, in *Passing by the Sahoud Palace* (1989) di Ahmad Almaghlouth, un'applicazione del topos delle "tre età" ai mezzi di trasporto: nel pieno sole di mezzogiorno, come suggeriscono le ombre contenute, un dromedario, un carro e un'automobile condividono la medesima strada di terra battuta. Non può mancare una sala di **ritrattistica**: tra i diversi pattern riconoscibili, a catturare l'attenzione in questo caso è l'inclinazione di molti artisti alla frammentazione dell'immagine, spesso dimostrando una felice affinità – sia nelle intenzioni, sia nelle loro formalizzazioni – al cubismo e al **surrealismo** (movimento ampiamente seguito dai pittori sauditi, tanto da ottenere in questa mostra una sezione dedicata). Tra gli artisti che hanno scelto di approcciare il ritratto esplodendolo in una multipla prospettiva, citiamo Khalil Hassan Khalil, che in *Clipping on a White Wall* (1986) adopera lo stratagemma di fotografie appese al muro per creare un mosaico di dettagli dello stesso soggetto, mentre in *The Broken Mirror* (1982) lo stesso effetto è affidato a uno specchio rotto. O Dia Aziz Dia, che in *Father / A Study* del 1972 ritrae il proprio padre confondendo tre frammenti del suo volto da altrettante prospettive, e organizzandoli all'interno di una nube tanto immateriale quanto il fumo che potrebbe scaturire dalla sigaretta che tiene stretta nel pugno.

IL MODERNISMO ARABO

In chiusura della mostra si incontrano piccole monografiche per quattro pilastri del

modernismo arabo: i lavori di **Abdulhalim Radwi, Mohammed AlSaleem, Mounirah Mously e Safeya Binzagr** trovano così uno spazio speciale che – oltre a concentrare l'attenzione sulle loro opere – ha il merito di illustrare le loro biografie, così intrecciate con gli eventi cardine dell'arte recente in Arabia Saudita. Quella di Mohammed AlSaleem, poi, è una pratica talmente radicata nella cultura araba da diventare facilmente il simbolo di un'intera generazione artistica. Nell'unire il paesaggio desertico di Riyadh alla tradizione calligrafica, e nel portare entrambi sulle soglie dell'astrazione, il peculiare stile di AlSaleem (che prende il nome "orizzontismo") si impone come sintesi più autentica del modernismo arabo.

fino all'11 aprile

BEDAYAT: BEGINNINGS OF SAUDI ART MOVEMENT

Museo Nazionale dell'Arabia Saudita

Riyadh

moc.gov.sa/en

a sinistra in alto: Installation image, Bedayat Beginnings of Saudi Art Movement

a sinistra: **Ahmad Almaghlouth**, *Passing by the Sahoud Palace* (part.), 1989, Oil on canvas, 60 x 90 cm. Courtesy of the artist

in alto: **Ahmad Alghamdi**, *Abstract 3* (part.), 1980, Oil, 78 x 104 cm. Courtesy of the Museums Commission, KSA

Tutti i retroscena della mostra su Bernini a Roma. Parola ai curatori Andrea Bacchi e Maurizia Cicconi



di Ludovica Palmieri

Dopo la grande mostra su Caravaggio, le **Gallerie Nazionali di Arte Antica** tornano con una straordinaria esposizione dedicata a **Gian Lorenzo Bernini** (Napoli, 1568-Roma, 1680) architetto, scultore e pittore che, con **papa Urbano VIII**, al secolo Maffeo Barberini (Firenze, 1568 - Roma, 1644), diede il via al Barocco romano. Ed è proprio su questo rapporto che la mostra *Bernini e i Barberini*, con oltre 70 opere provenienti da tutto il mondo, intende far luce, ma lasciamo che siano gli stessi curatori, **Andrea Bacchi** e **Maurizia Cicconi** a dirci di più...

L'INTERVISTA

A proposito del rapporto tra Bernini e Urbano VIII, qual è stata la scoperta o la rilettura più significativa emersa dal lavoro curatoriale?

A.B.: Vedere riuniti quasi tutti i busti berniniani di Urbano VIII, accanto ai ritratti di pontefici precedenti (Paolo V e Gregorio XV) e alla più importante effigie dipinta del papa, sempre di Bernini, è stata l'occasione per **porsi nuove domande e formulare riflessioni inedite**. Tra le altre, in questa sede abbiamo analizzato la genesi del primo busto marmoreo di Urbano VIII scolpito dal Bernini *“tutto di sua mano”*. Finora la critica non si era mai chiesta perché trascorsero quasi dieci anni dall'inizio del

pontificato prima di questa committenza; mentre oggi possiamo collegarla al coevo cantiere per il monumento funebre del pontefice; datando il ritratto, grazie alla testimonianza di Lelio Guidicioni, che ne fu ammirato, al 1633.

Il rapporto tra artista e committente è un tema classico nella storia dell'arte: cosa rende quello tra Bernini e i Barberini unico rispetto ad altri casi celebri?

A.B.: Oltre al **numero e alla grandiosità delle opere**, senz'altro **l'eccezionale lunghezza** di questo sodalizio. Bernini lavorò quasi esclusivamente per il pontefice e la sua famiglia per oltre vent'anni. Successivamente, pur continuando a lavorare a importanti commesse pubbliche e private, per almeno quattro pontefici, rimase sempre legato al ricordo di quell'irripetibile esperienza e al rapporto con Maffeo; come emerge anche dalle pagine del famoso diario tenuto da Chantelou durante il soggiorno parigino di Bernini del 1665.

Quali sono stati i criteri principali con cui avete selezionato opere e materiali?

M.C.: Abbiamo privilegiato la relazione tra le opere, creando degli insiemi stilistici e concettuali; operazione riuscita grazie anche a prestiti internazionali a dir poco eccezionali. Siamo riusciti, ad esempio, a rievocare la galleria degli avi

che il cardinale Francesco Barberini realizzò a palazzo. In mostra il ritratto di monsignor Francesco Barberini di Washington, capolavoro assoluto della ritrattistica berniniana, è esposto accanto al busto di Camilla Barbadori, madre di Urbano VIII, conservato a Copenaghen, e a quello di Antonio Barberini il vecchio, delle Gallerie Nazionali. Analogamente, in un gioco di rimandi e relazioni, presentiamo il busto di Paolo V del Getty Museum, per la prima volta in Italia dalla fine dell'Ottocento, accanto ad altri due importanti prestiti internazionali, garantiti dallo Statens Museum di Copenaghen e dal Musée Jacquemart André di Parigi.

C'è un'opera o un documento che, più di altri, permette di comprendere la dimensione personale o politica del rapporto tra artista e papa?

M.C.: Non è una domanda semplice, perché l'intero percorso è giocato su questa dimensione culturale e personale tra artista e pontefice. Tuttavia la scelta, forse spiazzante, potrebbe cadere sull'oggetto più piccolo in mostra: la **medaglia in bronzo dorato** coniata nel 1633 per celebrare il completamento della magnifica macchina del *Baldacchino* di San Pietro; l'opera più straordinaria di tutto il Seicento; una vera e propria architettura, in marmo e bronzo, all'interno di un edificio, immagine eterna



MAFFEO BARBERINI E LA NASCITA DEL BAROCCO IN SCULTURA

L'esposizione, riprendendo la tesi storiografica già avanzata da Cesare D'Onofrio nel 1967 - e messa parzialmente in ombra dalle mostre alla Galleria Borghese (1999, 2017) - conferma come Maffeo Barberini contribuì alla nascita del Barocco in scultura in modo non meno importante e cronologicamente persino precedente del cardinale Scipione Borghese. Partendo da comprovati e conosciuti documenti, poco noti al grande pubblico - che per l'appunto tende ad associare la prima attività di Bernini agli straordinari gruppi borghesiani - in questa esposizione è stato posto l'accento su opere altrettanto sensazionali, databili addirittura al 1617 e legate alla committenza di Maffeo.



dell'autorità papale. Si tratta dell'esemplare trovato durante i lavori di restauro del 2025 della monumentale tomba di Urbano VIII. Rinvenuta nella malta tra due mattoni nel sarcofago papale, che ha solo una funzione decorativa, la medaglia verosimilmente fu lasciata a imperitura memoria, come gesto di intima devozione.

Come avete costruito il percorso narrativo per rendere percepibile la trasformazione di Bernini da giovane prodigio a “regista del Barocco”?

A.B.: Speriamo che il pubblico possa apprezzare la scansione in sei sezioni distinte, di carattere tematico e cronologico. Si parte **da un giovane Bernini**, ancora in collaborazione con il padre, e conteso da più committenti (Maffeo Barberini, Scipione Borghese e Leone Strozzi), per poi focalizzarsi sul Bernini in **San Pietro** e - dopo la sezione dedicata ai busti barberiniani - sul Bernini in **Palazzo Barberini**; tornando quindi più volte sulla sua attività di architetto. Si chiude poi con la **pittura** per riflettere ancora sul rapporto con il pontefice, che avrebbe voluto trasformare Gian Lorenzo in un grande frescante.

La mostra coincide con il quattrocentesimo anniversario della consacrazione della Basilica di San Pietro: questa ricorrenza ha influenzato l'impostazione scientifica del progetto?

M.C.: Certo, per affrontare questo aspetto



siamo partiti da una riflessione sul significato della riconsacrazione nel **disegno spirituale e politico** di Urbano VIII; considerando che il suo modello di riferimento fu Giulio II, il celebre papa guerriero pacificatore. Come Giulio II nel Cinquecento, anche Urbano VIII basò l'idea di **rinascita del potere papale** sull'affermazione del **primato culturale e artistico**. Per questo, oltre al Baldacchino - rievocato attraverso una scelta di oggetti emblematici che ne raccontano la lunga storia - abbiamo voluto mettere in luce le imprese, forse meno note, ma espressione dell'affermazione del primato della Chiesa di Roma. Nella concezione di Urbano VIII, Bernini era **l'unico in grado di dare forma al suo progetto**. A questi aspetti legati alla retorica delle committenze in San Pietro abbiamo dedicato anche più saggi nel catalogo.

Urbano VIII è una figura storicamente complessa, anche controversa: come avete gestito il bilanciamento tra celebrazione del mecenatismo e lettura critica del suo pontificato?

M.C.: Semplice, enfatizzando gli aspetti legati al **valore propagandistico** assegnato da Urbano VIII a dai Barberini alle immagini e alle arti. **L'intreccio inestricabile tra politica e cultura** fu al centro di ogni iniziativa messa in campo dal pontefice. A riguardo, è stata programmatica la scelta, per alcuni versi rischiosa, di esporne ben **nove busti** realizzati da Bernini e bottega. La produzione quasi seriale, con ogni medium possibile - marmo bianco, porfido, bronzo - addirittura la “spersonalizzazione” dei lineamenti, contribuirono a conferire all'effigie del pontefice un vero e proprio *status* sacrale. E questo fu uno dei tratti della straordinaria modernità - e controversa attualità - del pontificato Barberini.

Che cosa può dire oggi al pubblico contemporaneo il rapporto tra potere, immagine e produzione artistica nel Seicento romano?

M.C.: Il pontificato di Urbano VIII fu quanto mai emblematico: l'ambizioso disegno di rilancio e consolidamento della monarchia pontificia; l'erudizione storica e antiquaria; la promozione delle arti; il cerimoniale che regolava i riti sacri, le feste pubbliche, la diplomazia, divennero nelle mani del papa e dei suoi nipoti strumenti di **dimostrazione attiva di potere**. E Bernini fu il principale regista, come ha ben detto, di questa straordinaria promozione che coinvolge tutte le arti visive, comprese quelle effimere.

Se i visitatori dovessero uscire dalla mostra con una sola nuova consapevolezza su Bernini o sui Barberini, quale sperate che sia?

A.B.: Ci auguriamo che la mostra permetta al pubblico di riflettere con nuova consapevolezza e nuovi strumenti sul profondo significato del rapporto tra artista e committente. Senza voler sottrarre a Bernini nessuno dei suoi eccezionali meriti, desideriamo sottolineare che né il *Baldacchino* né il *Busto di Costanza Bonarelli*, con cui programmaticamente si chiude il percorso espositivo, sarebbero nati senza Urbano VIII. Fu lui a fare di Bernini un artista con un prestigio e un potere quasi senza precedenti tanto che **Gian Lorenzo alla fine degli Anni Trenta si sentiva il “padron del mondo”**.

Fino al 14 giugno
BERNINI E I BARBERINI

A cura di Andrea Bacchi e Maurizia Cicconi
Gallerie Nazionali Barberini Corsini
Via delle Quattro Fontane 13
barberinicornsi.org

Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini.
Installation view: *Bernini e i Barberini*, 2026.
Photo Alberto Novelli

Una mostra in Danimarca riscopre la produzione su carta di Basquiat



di Niccolò Lucarelli

Il Louisiana Museum of Modern Art, di Humlebæk, in Danimarca *Headstrong*, la retrospettiva dedicata a **Jean-Michel Basquiat** (New York, 1960-1988) che riunisce 50 opere dedicata alle riproduzioni su carta della testa e del corpo umano, realizzate fra il 1981 e il 1983, ed esposte per la prima solo nel 1990. Una mostra di studio, con opere in prestito da collezioni private e musei internazionali, la prima personale di Basquiat (anche se retrospettiva postuma) in un museo scandinavo, che racconta un aspetto meno conosciuto del celebre pittore afro-statunitense.

LA MOSTRA

Sebbene sia sempre stato relegato in secondo piano dalla critica, l'interesse di Basquiat per

la rappresentazione della testa umana ha prodotto risultati interessanti e artisticamente pregevoli; furono scoperte soltanto dopo la sua scomparsa, perché rimaste sempre nascoste nel suo atelier. E questa del Louisiana Museum of Modern Art è la prima mostra che espone tutta la serie, che si pone come un capitolo a sé stante della produzione di Basquiat. Costituite da sovrapposizione di linee e colori, unite in un turbinio vorticoso che tradisce rabbia e disagio, come però accade nel disegno classico, tutte le teste sono posizionate con precisione al centro del foglio; non si tratta quindi di bozzetti sperimentali, o studi preliminari per opere successive. La serie, del tutto informale, senza un titolo riassuntivo ufficiale, apre un nuovo punto di vista sulla produzione artistica di Basquiat, sconosciuto in Europa fino ad oggi.

VISIONE O METAFORA?

Osservando le teste, colpisce la misura in cui i denti sono resi serrati, sia come una stretta fessura o che occupino metà del cranio. Sono come griglie o cancelli che bloccano il passaggio e la comunicazione, e che possono anche indicare stati psicologici che vanno dal terrore e dalla prigionia alla rabbia, attraverso le loro fisionomie contorte e caricaturali. Gli occhi e le bocche delle teste sono come zampilli che riversano realtà sia interne che esterne. L'accentuazione di queste linee – il contorno spesso frenetico e la stratificazione di molteplici strati attorno a questi grandi fori – conferisce ai disegni un'aura particolare, hanno infatti il carattere di visioni o allucinazioni, ma possono essere pensate anche come una metafora della decadenza dell'individuo, nel particolare contesto di ricchezza, ipocrisia, violenza, perversione, degli



Stati Uniti della fine dell'era Reagan. Le teste variano da qualcosa di simile alla pienezza della carne viva alla freddezza dei teschi, delle maschere o di figure umanoidi meccaniche. Sebbene le teste occupino il centro del foglio, sono caratterizzate da tremolanti dissonanze tra le loro parti anatomiche; la maggior parte sono frontali, ma in molti punti abbiamo anche una prospettiva laterale, come se l'intera struttura della testa si fosse "allentata" a causa della disperazione o di una risata eccessiva.

UN ARTISTA SENZA COMPROMESSI

Il suo rapporto con la città è viscerale, e non casualmente il suo primo "atelier" furono i vicoli dell'East Village, dove, già a quindici anni, alternava i graffiti alla prostituzione. La consacrazione arriva nel 1980, quando partecipa alla collettiva *Times Square Show*, sponsorizzata

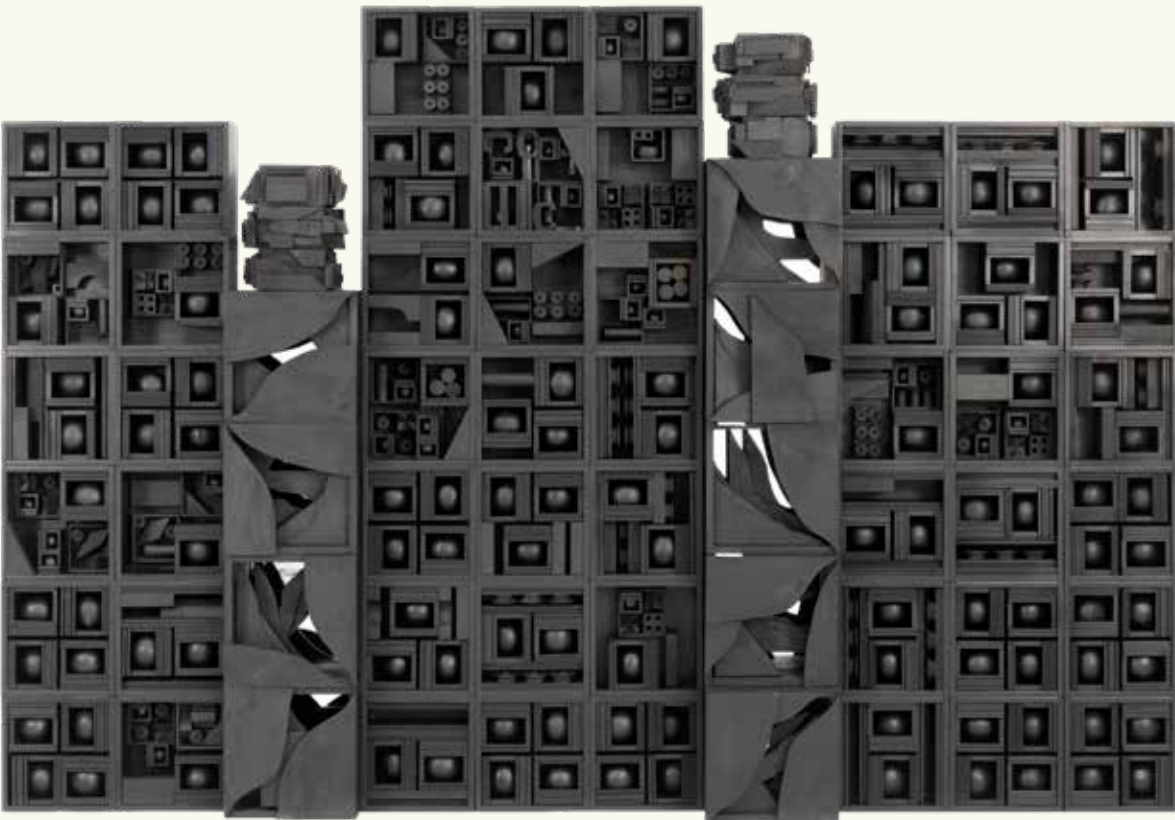
da Collaborative Projects Incorporated, mentre l'anno successivo prende parte alla retrospettiva *New York/New Wave*, insieme ad altri artisti come **Robert Mapplethorpe**, **Keith Haring**, **Andy Warhol** e **Kenny Scharf**. Nella New York degli *yuppies* così ben raccontata da Bret Easton Ellis e da Oliver Stone, Basquiat è un momento di rottura, la messa in discussione di un'America che non aveva ancora risolto le proprie contraddizioni. A cominciare dalla questione razziale, che aveva nella comunità afroamericana la vittima predestinata. Filtrata dalla dimensione urbana statunitense, emerge orgogliosa quell'arcaicità che è l'essenza tribale dell'Africa Nera; la si ritrova in parte nel tratto "primitivo", ma soprattutto in quel ritmo musicale che possiedono le sue opere: è il jazz, infatti, uno dei grandi contributi che l'Africa ha portato in America. Ma soprattutto, la sua arte ha l'odore della strada, dei vicoli sporchi del Bronx, della solitudine, è poesia della disperazione, che nasce dalla povertà e dall'emarginazione.



Fino al 17 maggio
HEADSTRONG
Louisiana Museum of Modern Art
Gl Strandej 13, Humlebæk
louisiana.dk

nella pagina a fianco: Basquiat, *Headstrong*, 2026, intallation view at Louisiana Museum of Modern Art. Photo Camilla Stephan, Louisiana Museum of Modern
in alto: **Jean-Michel Basquiat**, *Untitled*, 1982. Private Collection. Estate of Jean-Michel Basquiat. Licensed by Artestar, New York. Courtesy of Colour Themes
a sinistra: **Jean-Michel Basquiat**, *Untitled*, 1982. Private Collection. Estate of Jean-Michel Basquiat. Licensed by Artestar, New York. Courtesy of Colour Themes
sopra: **Jean-Michel Basquiat**, *Untitled (Bust)*, 1984. Private Collection. Estate of Jean-Michel Basquiat. Licensed by Artestar, New York. Courtesy of Colour Themes

Il Centre Pompidou Metz celebra Louise Nevelson con una mostra ambientale



di Stefano Castelli

Se c'è una figura alla quale si addice perfettamente la qualifica di anticipatrice è certamente quella di **Louise Nevelson** (Kiev, 1899 - New York, 1988). Tutto il percorso di ripensamento compiuto dalla scultura nel secondo Novecento trova infatti un perfetto compendio nelle creazioni dell'artista ucraina statunitense d'adozione, che ha percorso e accelerato tendenze in atto, oppure appena percepibili nell'atmosfera del suo tempo. Il superamento dell'idea tradizionale di monumento, in primis, diventa nelle sue creazioni definitivo, sfociando in una nuova forma di maestoso "costruttivismo". L'estetica della frammentazione e del riutilizzo del rifiuto, poi, viene da lei portata al parossismo senza sfociare nel caos - la sua *trasfigurazione del banale*, per citare **Arthur Danto**, è delle più efficaci e suggestive. Senza contare l'approdo a un'opera d'arte definitivamente aperta e totale: il suo concetto di scultura sconfinava non solo nell'ampiezza di discorso dell'installazione, ma anche nella potenziale assolutezza del progetto architettonico. Una forte volontà di decostruzione si affianca dunque a una ricerca di soluzioni alternative, di

nuove configurazioni consce dell'angoscia novecentesca e poi postmoderna, ma non rinunciarie né nichiliste.

UN'AUTRICE CONTEMPORANEA, PIÙ CHE MODERNA

Per tutte queste ragioni risulta allettante l'invito del **Centre Pompidou Metz**, che propone un viaggio nel *Palazzo della signora Nevelson*. Prendendo come titolo quello di un'installazione del 1977, *Mrs. N's Palace* appunto, la monografia a lei dedicata esplora soprattutto il lato più "ambientale" della sua produzione, quello degli *environment*. Prima mostra in Francia dal 1974, annunciata come la più ambiziosa retrospettiva fin qui realizzata in Europa, la rassegna ha anche il merito di avvicinare la lettura della sua opera al contemporaneo, più che al moderno. L'artista viene infatti esplicitamente associata alla teoria relativa agli *happening* di **Allan Kaprow** e a quella sul *campo espanso* di **Rosalind Krauss**; il legame col Surrealismo, poi, viene contemplato tramite la presenza di composizioni scultoree degli Anni Quaranta e Cinquanta, ma viene reso evidente come l'influenza di **Breton** e soci sia stata precocemente sublimata.

È dunque una Nevelson idealmente nostra contemporanea, quella che emerge a Metz. Non mancano esempi di altri lavori, dalle singole forme totemiche a opere da parete come gli *Untitled* di inizio Anni Ottanta. Ma l'estetica prevalente è quella del "muro": ampie composizioni che si dispiegano senza freni in altezza e in larghezza, nelle quali i materiali di recupero (legni provenienti da vecchi arredi, allo stesso tempo riconoscibili e sublimati in fregi astratti) vengono unificati dalla pittura nera, bianca oppure dorata che li ricopre. Il visitatore si trova di fronte a una sorta di quinta teatrale che dichiara la sua natura costruita ma rimane dotata di una presenza concreta ed effettiva, fortemente antidecorativa. I sottintesi, favoriti dai titoli, sono via via architettonici (*Sky cathedral III*, 1959), botanici (*Tropical garden*, 1957, e *Rain forest wall*, 1967), lirici (*Dawn's presence II*, 1969-75), cosmici (*Homage to the universe*, 1968),

esotici (*Tropical garden II*, 1957) o "esoterici" (*Black secret wall*, 1970).

DISPOSITIVI DA RIATTIVARE

Nonostante la loro ambiziosa e sovradimensionata costruzione, queste opere sono tutto fuorché monumentali. Si tratta invece di *dispositivi*, di installazioni ambientali che intendono aprire e scardinare, rivoluzionare lo spazio che le accoglie. Tanto più che, all'epoca, questi muri furono realizzati nell'ottica di dar vita a veri e propri *environment*, situazioni avvolgenti che basavano la propria efficacia anche su un preciso utilizzo della luce - volano per un prolungamento ideale delle geometrie concretamente presenti nell'opera. Con slancio filologico, il progetto dell'esposizione a Metz consiste dunque anche nel "riattivare" alcune di queste opere, cercando di avvicinarsi il più possibile alla situazione originale. Per quanto statiche, si tratta in un certo senso di opere-happening: performance *implicite* dotate di una temporalità allargata, che coinvolgono il visitatore (mediante il suo rapporto immediato con l'ambiente), l'autrice (tramite il suo gesto di recupero e riassettraggio) e gli oggetti stessi (che portano nell'opera la memoria della loro "vita



A WIESBADEN, IL SERRATO DIALOGO TRA BIDIMENSIONE E TRIDIMENSIONE



tura "fisica", architettonica. Osservando questi collage, appare lontanissima, superata e smontata dall'interno l'idea assoluta, astratta e "piatta" di superficie che fu propria del Modernismo.

precedente"). Una sorta di ipotetico macchinario, insomma, che agisce e si reinnesca ogni volta che qualcuno si trova al suo cospetto e ne percorre le forme con lo sguardo e con i propri spostamenti.

RAGIONE E TRASCENDENZA

La componente di ragionata innovazione linguistica è dunque certamente uno degli elementi forti. Ma in Louise Nevelson c'è un grado ulteriore di complessità, adeguatamente sottolineato dalla mostra del Pompidou, che la rende particolarmente adatta a essere un punto di riferimento per i nostri tempi. La sua figura fa convivere infatti, senza timore di cadere in contraddizione, spunti eterogenei. Nella gamma dei suoi interessi si affiancano senza soluzione di continuità, sommandosi anche l'atmosfera di potenziandosi a vicenda, ambiti come lo studio dell'euritmia, la scoperta delle culture tradizionali del Centroamerica, le sperimentazioni nel campo della danza contemporanea, le teorie femministe. E non va trascurata la volontà di autorappresentarsi facendo coincidere persona e personaggio, arte e vita, curando la propria immagine fino a diventare un'ispirazione eccentrica per il mondo della moda. Alle componenti razionali si affiancano dunque anche slanci istintivi, immaginifici, "trascendenti". E va in questa direzione anche l'atmosfera di mistero goticeggiante che si sprigiona da molti suoi *environment*, così come la componente di

La rivoluzione linguistica di Louise Nevelson non si basa solo sulle opere installative di grande impatto. Un altro capitolo fondamentale della sua esplorazione è quello relativo alle opere da parete, collage/assemblaggi nei quali si instaura un dialogo tra tridimensionalità e bidimensionalità che viene portato all'estremo fino a raggiungere una sorta di equivalenza tra i due termini, una conciliazione degli opposti. Su questo tipo di lavori si concentra un'altra monografica a lei dedicata: *The poetry of searching*, fino al 15 marzo al **Museum Wiesbaden**, in Germania, propone infatti dieci esemplari di ricerca scultorea ma soprattutto cinquanta collage tratti da diverse fasi della sua carriera. Ne risulta un ampio catalogo di forme espresse oppure potenziali, di geometrie sottilissime e di sorprendenti trasfigurazioni di qualsiasi tipo di materia, anche la più povera. Così come le installazioni sono lavori da vivere nello spazio ma anche da leggere come diagrammi, a loro volta i lavori bidimensionali contengono un grado di intensità e apertura spaziale tale da consentire una lettura "fisica", architettonica. Osservando questi collage, appare lontanissima, superata e smontata dall'interno l'idea assoluta, astratta e "piatta" di superficie che fu propria del Modernismo.

trasmutazione quasi alchemica data dalla colorazione del legno, in particolare quella dorata. Una mescolanza di ambiti diversi esplicitamente rivendicata, d'altronde. *"I miei lavori sono lo specchio della mia coscienza"*, dichiarò. *"Contengono un'oltre, che qualcuno potrebbe chiamare mistero. Comprendono la consapevolezza dell'amore, del dolore, delle emozioni umane. Lo stesso, del resto, vale per i giorni che viviamo: ognuno di essi è un mondo. Arriva l'alba, cade il crepuscolo. Qualcuno lo chiama giorno. Io lo chiamerei eternità"*.

Fino al 31 agosto 2026

**LOUISE NEVELSON
MRS. N'S PALACE**

Centre Pompidou Metz

1, Parvis des droits de l'homme, Metz
centrepompidou-metz.fr

nella pagina a fianco: **Louise Nevelson**, *Rain Forest Wall*, 1967, © Estate of Louise Nevelson. Licensed by Artist Rights Society (ARS), NY/ADAGP, Paris / Photo : © Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam / Photography: Tom Haartsen
a sinistra: **Louise Nevelson**, *Rain Forest Column XXXI*, 1967, © Estate of Louise Nevelson. Licensed by Artist Rights Society (ARS), NY/ADAGP, Paris
in alto: Louise Nevelson, 1976, © Archives of American Art, Smithsonian Institution / Lynn Gilbert

Un paravento di donne da riscoprire. Kiefer e le sue alchimiste a Milano



di Giulia Bianco

Tra gli artisti più autorevoli del momento e figura di rilievo nel panorama dell'arte contemporanea internazionale, **Anselm Kiefer** (Donaueschingen, 1945) rende omaggio alle alchimiste con un nuovo ciclo pittorico: 42 teleri dedicati a donne che attraverso l'alchimia hanno dato un contributo fondamentale alla nascita della scienza moderna. Il ciclo è stato concepito appositamente per la **Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale**, a Milano, in una mostra a cura di **Gabriella Belli**.

IL DIALOGO TRA KIEFER E LA SALA DELLE CARIATIDI

Le opere dialogano in modo unico con l'architettura della sala, dove l'incendio causato dalle bombe degli alleati nel 1943 ha gravemente danneggiato i corpi delle 40 sculture delle donne di Caria (le Cariatidi) che sorreggevano la balconata perimetrale.

"Quando per la prima volta ho visitato questa sala l'ho trovata subito molto affascinante",



spiega **Kiefer** riguardo a quanto la sua **visita nel gennaio del 2024** sia stata importante per l'ispirazione delle opere in mostra, *"ed è forse così affascinante e bella perché è stata distrutta durante la Seconda Guerra Mondiale, quindi appare molto più astratta e molto più bella forse di un tempo. In Italia quando qualcosa viene distrutto viene poi ripristinato, ma non viene restaurato come invece farebbero i tedeschi, perché gli italiani sono più eleganti. Sono rimasto davvero molto impressionato e mi è venuta ben presto questa idea delle Alchimiste perché avevo letto in passato molto sull'argomento di queste donne che erano importanti quanto gli uomini, perché avevano condotto indagini, esperimenti di medicina, chimica e fisica esattamente come gli uomini e forse alcuni appunto ancora non lo sanno. Ho pensato che le Cariatidi fossero davvero molto affascinanti così ho iniziato a dipingere molti quadri traendo proprio ispirazione da queste. All'inizio volevo appendere le mie opere in alto, ma questo non era possibile".* Uno degli elementi caratterizzanti della sala,



oltre alle statue mutilate, sono gli specchi. Anche questi hanno un ruolo importante per l'artista, che nel suo atelier è in grado di riprodurre il contesto nel quale le sue opere verranno messe in mostra. *"Gli specchi integrano un po' la funzione di paravento dei teleri, l'interazione tra ciò che viene nascosto e ciò che viene svelato e riproducono, come se fossero qualcosa di non reale, la mostra e le tele. Conoscete la definizione di Karl Marx e il materialismo dialettico? Ecco gli specchi e i paraventi assolvono questa funzione".*

Di queste grandi opere di pittura, 8 sono allestite nella **Sala del Piccolo Lucernario**.

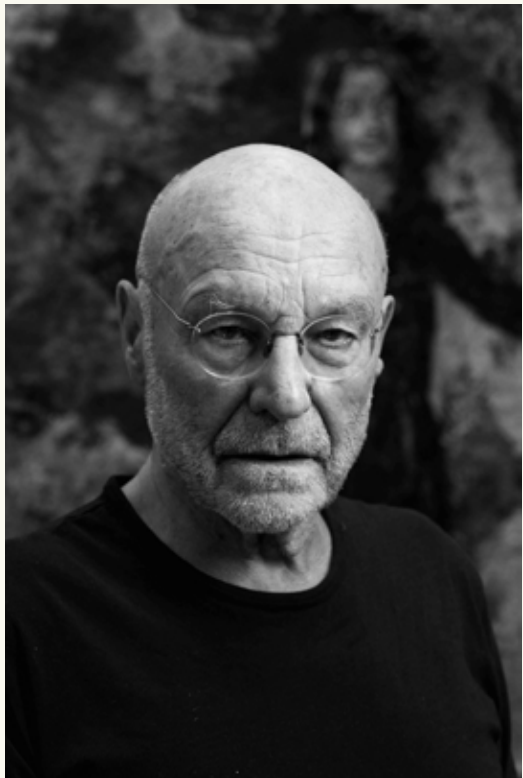
CHI SONO LE ALCIMISTE?

La mostra costruisce un *pantheon* al femminile con un'operazione di **recupero storico** che riflette sul vissuto di queste donne di cui non si sapeva quasi nulla fino a qualche decennio fa. Eroine o streghe? Proto-scienziate o ciarlatane? Le Alchimiste erano donne senza dubbio sapienti, dotate di grande intelligenza intuitiva, visionarie e resilienti, che sono state

marginalizzate, perseguitate e talvolta condannate. Tra queste figure emerge **Caterina Sforza**, anche per il suo legame con **Milano**, del cui duca Galeazzo Maria Sforza era figlia. Scienziata, condottiera e autrice di un raro manoscritto contenente più di 450 ricette per medicinali, cosmetici e formule alchemiche. Di lei si dice anche che avesse battuto moneta, trovando la formula per trasformare il metallo in oro, per salvare le finanze dei territori di Forlì e Imola di cui era reggente. A lei seguono **Isabella Cortese**, a cui è attribuito uno dei più celebri libri di segreti del Rinascimento; **Cleopatra l'alchimista**, una delle pochissime donne a cui le fonti greche attribuiscono un ruolo

autoriale nella tradizione alchemica; **Cristina di Svezia**, figlia di Gustavo II Adolfo Vasa e di Maria Eleonora di Brandeburgo, che trasformò Stoccolma in un centro di mecenatismo europeo; **Margaret Cavendish**, una delle pochissime filosofe del Seicento autrice di opere che intrecciavano metafisica, poesia e scienza; **Mary Anne Atwood**, figura chiave della ricezione "spirituale" dell'alchimia nell'Ottocento inglese; **Perenelle Flamel**, ricca benefattrice, collaboratrice e moglie dell'alchimista Nicolas Flamel; **Marie Meurdrac**, chimica autodidatta e pioniera della divulgazione scientifica femminile; **Anne Marie Ziegler**, alchimista di corte nella Germania riformata condannata al rogo

nel 1575 per le sue teorie ritenute scellerate e tracotanti; **Sophie Brahe**, figura-ponte tra cultura cortigiana e laboratorio. Ma Kiefer non ne narra le biografie, con le sue opere piuttosto assistiamo ad un evento: una **rivelazione**, grazie anche alle forti emozioni suscitate da questo ciclo di opere, questo raduno di donne che avanza nella Sala delle Cariatidi.



LA MOSTRA COME UN PROCESSO ALCHEMICO. PAROLA ALLA CURATRICE GABRIELLA BELLI



La pittura di Kiefer è un gioco di agguinte, con elementi in evidente rilievo rispetto alla tela e una materia pittorica importante. Qual è la relazione che si genera con uno spazio che, invece, è fortemente caratterizzato dall'assenza, dalla mancanza, dalla distruzione?

La scelta di esporre nella Sala delle Cariatidi non è casuale perché quel luogo è un simbolo – come è noto – della violenza della Seconda Guerra Mondiale. Kiefer interviene con una pittura potente, sia nel gesto che nella

forma, che realizza utilizzando non solo pasta pittorica, ma anche molti altri materiali "alchemici", come sabbia, terra, cenere, piombo e oro, tanto oro. Il risultato è un corpo a corpo tra il visitatore e le tele, che incombono nello spazio, lo abitano con tutta la forza del gesto pittorico, quasi in contrasto con il "silenzio" delle pareti dove mute e ferite stanno le Cariatidi. La sua pittura dà un nuovo significato allo spazio, trasformando la polvere delle macerie in una nuova forma di bellezza e conoscenza.

Tra gli specchi e le figure che incombono, il visitatore pare non essere solo spettatore, ma parte attiva di un processo lungo la mostra. Cosa ne pensa?

È questo ciò che Kiefer ha immaginato per la sala. Non semplici osservatori, ma veri e propri protagonisti di questo raduno di talenti femminili ora riscoperti. Le grandi tele si impongono invadenti agli occhi del visitatore e gli specchi, che moltiplicano all'infinito lo spazio, costringono il pubblico a rivedersi nel riflesso del quadro, quasi a farne parte. Non più a distanza di sicurezza, le persone camminano tra le opere, accanto alle Alchimiste che risalgono alla superficie del quadro come in una resurrezione. È un invito a non restare passivi, a sentire che la storia e la conoscenza di cui parla l'artista riguardano anche noi, qui e ora, nel nostro presente.

"Le Alchimiste" sono figure femminili in qualche modo affidate a un artista uomo, ma che poi, con la curatela della mostra, ritornano nelle mani di una donna. C'è qualcosa di alchemico in questo stesso passaggio? In questo senso, la mostra è un sistema di conoscenze che vengono condivise?

È un'epifania, del sapere, delle donne, della conoscenza. Kiefer ha il merito di aver riportato alla luce dall'oscurità della storia le Alchimiste, oggi finalmente riconosciute come partecipi ai primi passi della scienza moderna. Ha ridato loro un nome, un volto, una presenza. E dall'energia creativa dell'artista questo sapere passa alla consapevolezza del pubblico, che attraverso il linguaggio della pittura, dell'arte, si apre a nuove conoscenze, più profonde, che toccano temi importanti come il vissuto del femminile nella società, il significato della ricerca e dello studio per il bene comune, il valore della dimensione esoterica, non come magia o inganno, ma come passaggio verso la spiritualità. (Vittoria Caprotti)

Fino al 27 settembre
**ANSELM KIEFER
LE ALCIMISTE**
A cura di Gabriella Belli
Palazzo Reale
Piazza Del Duomo 12, Milano
palazzorealemilano.it

nella pagina a fianco: **Anselm Kiefer, Sophie Elisabeth von Clermont**, 2025. Emulsione, olio, acrilico, gommalacca, foglia d'oro, sedimento di elettrolisi, piombo, acciaio, cotone, argilla, silicone e collage di tela su tela. 570 x 280 cm. © Anselm Kiefer. Photo Nina Slavcheva
Anselm Kiefer, Perenelle Flamel, 2025. Emulsione, olio, acrilico, gommalacca, foglia d'oro, sedimento di elettrolisi, carboncino e collage di tela su tela. 570 x 280 cm. © Anselm Kiefer. Photo Nina Slavcheva
Anselm Kiefer, Madame de la Martinville, 2025. Emulsione, olio, acrilico, gommalacca, foglia d'oro, sedimento di elettrolisi, argilla, carboncino e collage di tela su tela. 570 x 280 cm. © Anselm Kiefer. Photo Nina Slavcheva
a sinistra: Gabriella Belli. Photo Ela Bialkowska OKNO studio
in alto: Anselm Kiefer. Photo Paolo Pellegrin

Le polaroid di Luigi Ghirri protagoniste della sua prima mostra istituzionale a Prato

di Ines Valori

Tra un uso concettuale del medium e una costruzione dell'immagine che suscita empatia, è qui che si inserisce la ricerca di **Luigi Ghirri** (Scandiano, 1943 – Reggio Emilia, 1992), tra i fotografi italiani più noti a livello internazionale per i suoi scatti in cui convivono temporalità diverse e paesaggi stratificati. Una ricerca ampia e variegata che si sviluppa in diversi ambiti, come la collaborazione tra il fotografo italiano e l'azienda Polaroid, a cui il **Centro Pecci** di Prato ha deciso di dedicare una grande mostra.

LA MOSTRA

Curata da **Chiara Agradi** e dal direttore **Stefano Collicelli Cagol** (in collaborazione con la Fondazione Luigi Ghirri), *Luigi Ghirri. Polaroid '79 - '83* rappresenta la prima occasione in cui istituzionalmente vengono presentate le fotografie istantanee dell'artista. Nelle sale del museo sono esposte solo le polaroid scattate dal fotografo negli anni compresi tra il 1979 e il 1983, quando l'azienda Polaroid si era interessata alla ricerca di Ghirri e gli aveva fatto recapitare una vasta fornitura di macchine e pellicole. Sono presenti lavori di piccole e grandi dimensioni, frutto di una ricerca personale tra ricordi e viaggi. In particolare vengono proposti i risultati della sperimentazione di Ghirri con la macchina Polaroid 20x24 Instant Land Camera,



fornita dalla Polaroid nel 1980. Si tratta di opere scattate nello studio fotografico dell'azienda; vengono ritratti in questa occasione oggetti appartenenti all'artista, che egli stesso aveva portato ad Amsterdam dall'Emilia.

UNA STRATIFICAZIONE DI MEMORIE

Le immagini si svelano trasmettendo un forte senso di appartenenza, di familiarità e intimità,

elementi al centro della sua poetica. Talvolta con leggera ironia Luigi Ghirri esplora il reale ed espone il proprio mondo interiore, abitato da oggetti vissuti, quotidiani. Come impressioni sovrapposte, come stratificazioni di memorie, il sentimento individuale davanti all'opera di Ghirri diventa universale e condiviso, valorizzando un'empatia forte che unisce, conforta. Non sono le opere a cui il fotografo ci ha abituati, allontaniamo i paesaggi italiani e chiamiamo invece lo sfarzo delle calotte medievali, abbracciamo la gioia infantile dei palloncini colorati e ci nascondiamo tra le righe di uno spartito musicale. Ci perdiamo e salutiamo il rosso orizzonte di un doppio tramonto sul mare.

NON SOLO MOSTRE, MA ANCHE ATTIVITÀ INCLUSIVE AL CENTRO PECCI

In occasione della mostra dedicata a Luigi Ghirri, il Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci si attiva con alcune attività utili a portare avanti il proposito di inclusione e maggiore partecipazione perseguito dal direttore Stefano Collicelli Cagol. Una delle proposte consiste in un ciclo di visite guidate tra le fotografie di Ghirri ad opera di esperti, volte a focalizzare il discorso su suggestioni e interpretazioni personali.

Fino al 10 maggio

LUIGI GHIRRI. POLAROID '79 - '83

A cura di Chiara Agradi
e Stefano Collicelli Cagol

Centro Pecci
Viale della Repubblica, 277 - Prato
centropecci.it

in alto: **Luigi Ghirri**, *Amsterdam*, 1981, 60x80 cm.
Courtesy Eredi di / Heirs of Luigi Ghirri

a sinistra: Centro Pecci Prato, *Luigi Ghirri Polaroid '79-'83*.
Photo Andrea Rossetti



Il ruolo delle Fondazioni bancarie nei progetti espositivi. Parola a Gilberto Muraro



di Marta Santacatterina

Le grandi mostre ricevono spesso il sostegno delle fondazioni bancarie, enti che possono rivestire il ruolo di sponsor mediante stanziamento di fondi, oppure partecipare attivamente alla messa a punto dei progetti. La **Fondazione Cariparo**, ad esempio, da più di vent'anni organizza e promuove le esposizioni allestite nei palazzi Roncale e Roverella di Rovigo – ora è in corso *Zandomeneghi e Degas* – e l'alta qualità della proposta culturale ha contribuito a un autentico rilancio della città. Ne abbiamo parlato con **Gilberto Muraro, presidente della Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo**.

Quali motivazioni hanno spinto la Fondazione Cariparo a investire fortemente sulle grandi mostre?

L'obiettivo primario è la crescita culturale della comunità, unita all'attrattività del territorio intesa come leva di sviluppo economico. Oltre a favorire il consumo culturale – anche delle nuove generazioni –, la Fondazione punta a generare un indotto diretto per gli esercizi commerciali e a creare occupazione stabile nel settore.

Quali effetti può avere un programma di esposizioni continuativo su una città come Rovigo?

Una programmazione stabile costruisce reputazione e trasforma la città in un polo di attrazione turistica di rilievo nazionale e internazionale. Rovigo è oggi una sede espositiva

riconosciuta, capace di attrarre visitatori non solo dalle regioni limitrofe, ma anche da grandi centri come Milano e Torino, e ciò anche grazie a prestiti d'eccezione da musei esteri.

Una ricerca del 2018 relativa agli impatti delle mostre sul contesto territoriale ha svelato che ogni euro investito dalla Fondazione ha generato 1,61 euro aggiuntivi nell'economia locale. L'altro dato interessante è che dal 2006 a oggi Rovigo è stata visitata da oltre 1 milione e 200 mila persone. Quindi conviene investire in cultura?

Assolutamente sì. I numeri confermano che l'investimento produce rendimenti sociali ed economici misurabili. La cultura è stata un motore per la riqualificazione urbana e per il potenziamento del sistema di accoglienza e ristorazione di Rovigo. Le mostre, infatti, rappresentano il motivo principale di visita per i turisti, attivando filiere locali che beneficiano dalla loro presenza.

La Fondazione partecipa anche alle decisioni strategiche sulla programmazione e l'organizzazione delle mostre?

Sì, la Fondazione ha un ruolo centrale: grazie a un'apposita convenzione, gestisce Palazzo Roverella in collaborazione con il Comune – proprietario dell'immobile – e l'Accademia dei

Concordi, ma le decisioni circa la programmazione, la promozione e la direzione operativa rimangono in capo alla Fondazione.

Quali sono le linee guida per la definizione dei progetti espositivi?

Le mostre vengono pianificate con circa tre anni di anticipo per garantire prestiti internazionali di rilievo. Le linee guida differenziano le due sedi: Palazzo Roverella punta su rassegne d'arte tra '800 e '900 e su mostre dedicate ai maestri della fotografia; Palazzo Roncale offre esposizioni gratuite finalizzate alla valorizzazione di temi o personaggi legati a Rovigo e al Polesine. Il percorso include l'ideazione scientifica, la definizione di un budget sostenibile, l'appalto dei servizi a operatori specializzati e il monitoraggio finale dei risultati.

Per il futuro la Fondazione intende sostenere le attività culturali con lo stesso impegno?

La continuità è un pilastro della nostra strategia. Il piano triennale 2025-2027 prevede erogazioni complessive per 195 milioni di euro, confermando il medesimo impegno. Stiamo inoltre investendo nelle infrastrutture, ad esempio nel rifacimento del cortile di Palazzo Roverella, per migliorare l'accoglienza e la sostenibilità delle sedi.



in alto: Gilberto Muraro / sopra: Allestimento della mostra su Rodney Smith

MILANO

Dal 27 gennaio al 21 giugno

METAFISICA/METAFISICHE

MILANO METAFISICA

Museo del Novecento

museodelnovecento.org

Dal 2 febbraio al 14 giugno

I MACCHIAIOLI

Palazzo Reale

palazzorealemilano.it

Dal 30 gennaio al 26 luglio

GIOVANNI GASTEL

Palazzo Citterio

palazzocitterio.org

Dal 7 febbraio al 27 settembre

ANSELM KIEFER – LE ALCHEMISTE

Palazzo Reale

palazzorealemilano.it

Fino al 17 maggio

ROBERT MAPPLETHORPE.

LE FORME DEL DESIDERIO

Palazzo Reale

palazzorealemilano.it

GENOVA

Dal 19 marzo al 19 luglio

VAN DYCK L'EUROPEO.

IL VIAGGIO DI UN GENIO

DA ANVERSA A GENOVA A LONDRA

Palazzo Ducale di Genova

palazzoducale.genova.it

TORINO

Fino al 28 giugno

CHIHARU SHIOTA: THE SOUL TREMBLES

MAO – Museo d'Arte Orientale

maotorino.it

Fino al 10 maggio

LAURE PROUVOST | ELECTRIC DREAMS

OGR Torino

ogrtorino.it

PRATO

Fino al 10 maggio

LUIGI GHIRRI. POLAROID '79 - '83

Centro Pecci

centropecci.it

FIRENZE

Dal 14 marzo al 23 agosto

ROTHKO A FIRENZE

Palazzo Strozzi

palazzostrozzi.org

Dal 25 marzo al 13 settembre

GEORG BASELITZ - AVANTI!

Museo Novecento

museonovecento.it

NAPOLI

Fino al 31 dicembre

PIETRO LISTA – IN CONTROLUCE

MADRE – Museo d'Arte Contemporanea

Donnaregina

madrenapoli.it

Fino al 26 aprile

METAMORFOSI

Museo di Capodimonte

capodimonte.cultura.gov.it

UDINE

Fino al 12 aprile

CONFINI DA GAUGUIN A HOPPER.

CANTO CON VARIAZIONI

Villa Manin

villamanin.it

VENEZIA

Dal 28 marzo al 22 novembre

JOSEPH KOSUTH

Casa dei tre oci

berggruen.org/centers/venice

Fino al 22 novembre

BIZHAR BASSIRI – PRINCIPE.

IL NOTTAMBULO DEL PENSIERO

MAGMATICO

Museo Correr

visitmuve.it

FORLÌ

Fino al 28 giugno

BAROCCO. IL GRAN TEATRO DELLE IDEE

Museo Civico San Domenico

mostremuseisandomenico.it

CITTÀ DEL VATICANO

Fino al 18 aprile

L'IRREFRENABILE CURIOSITÀ

Musei Vaticani

museivaticani.va

BOLOGNA

Dal 4 febbraio al 3 maggio

JOHN GIORNO:

THE PERFORMATIVE WORD

MAMbo di Bologna

museibologna.it/mambo

Fino al 26 aprile

MICHAEL E. SMITH

Palazzo Bentivoglio

palazzobentivoglio.org

Fino al 3 giugno

MICHELANGELO PISTOLETTO

DALLA CITTADELLARTE ALLO STATO

DELL'ARTE

Palazzo Boncompagni

palazzoboncompagni.it

Fino al 6 aprile

GRAPHIC JAPAN. DA HOKUSAI AL MANGA

Museo Civico Archeologico

museibologna.it/archeologico/

MONTEFALCO

Fino al 3 maggio

STEVE MCCURRY – UMBRIA

Complesso museale San Francesco

museomontefalco.it

L'AQUILA

Fino al 6 aprile

ANDREA PAZIENZA

LA MATEMATICA DEL SEGNO

MAXXI L'AQUILA

maxxilaquila.art

ROMA

Dal 2 aprile al 20 settembre

TRAGICOMICA.

PROSPETTIVE SULL'ARTE ITALIANA

DAL SECONDO NOVECENTO A OGGI

MAXXI

maxxi.art

Dal 17 marzo al 12 luglio

MARIO SCHIFANO

Palazzo delle Esposizioni

palazzoesposizioniroma.it

Fino al 14 giugno

BERNINI E BARBERINI

Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma

Palazzo Barberini

barberinicorsini.org

Fino al 6 aprile

UNA ROMA

MACRO – Museo d'Arte Contemporanea di Roma

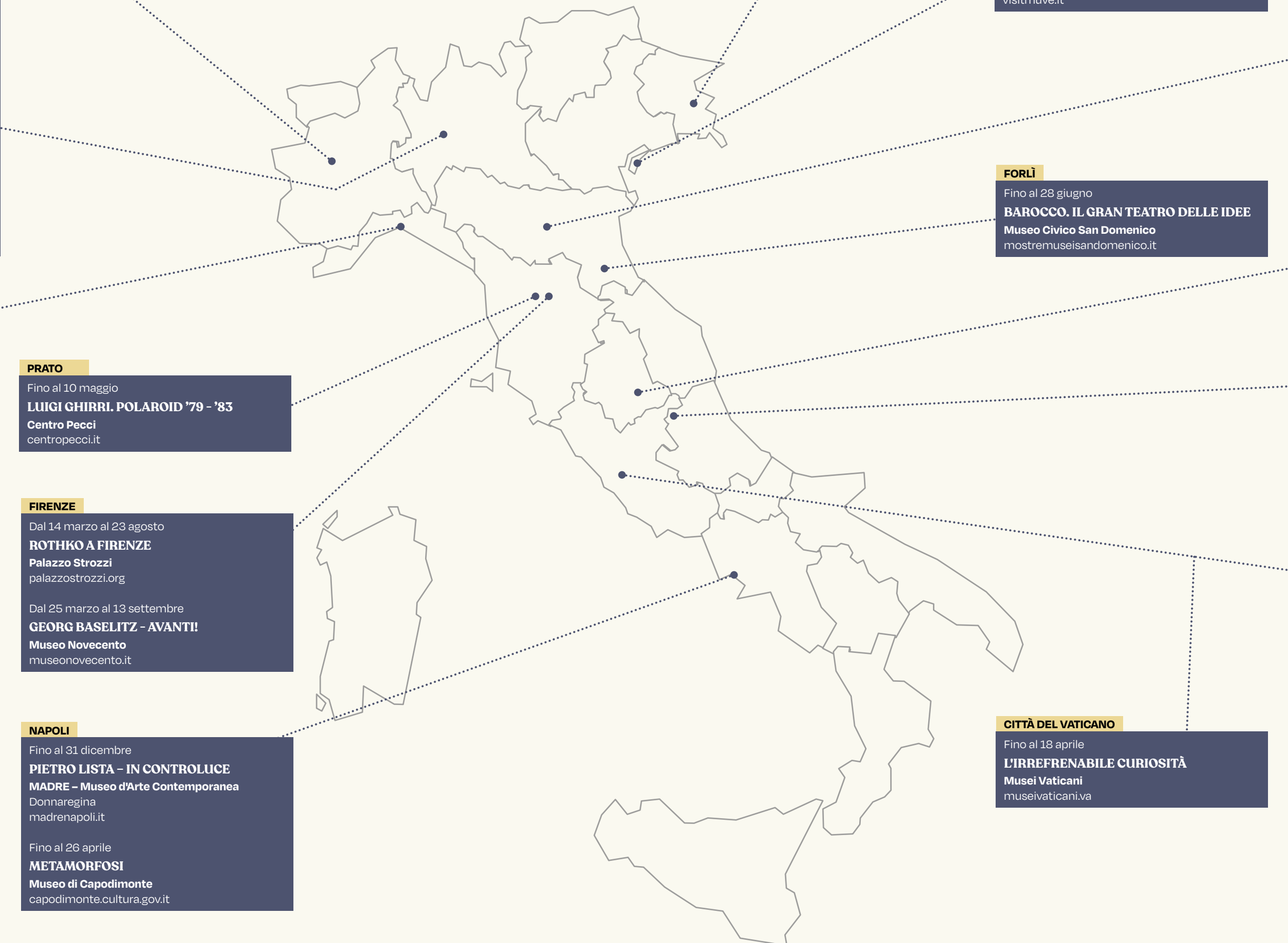
museomacro.it

Fino al 3 maggio 2026

TESORI DEI FARAONI

Scuderie del Quirinale

scuderiequirinale.it





LA DONNA
CHE SAPEVA
LEGGERE
FRÉDÉRIC DEBOMY
MARA CERRI



UNA DELLE PRIME VOLTE CHE HO VISTO MARILYN SIAMO ANDATI IN UNA LIBRERIA PER TROVARE IL MIO LIBRO "MORTE DI UN COMMESSE VIAGGIATORE"



ERA CURIOSO SEGUIRE IL MOVIMENTO DELLE SUE LABBRA MENTRE LEGGEVA CUMMINGS



SI SOFFERMO' SU UNA RACCOLTA DI POESIE DI E.E.CUMMINGS



C'ERA APPRENSIONE NEI SUOI OGCHI QUANDO COMINCIO' A LEGGERE, L'ESPRESSIONE DI UNO STUDENTE CHE HA PAURA DI ESSERE ESPULSO



IN QUEL MOMENTO MI SENTIVO VICINO A LEI. REAGIVA CON SEMPLICITA' A UN'OPERA ELABORATA, E CUMMINGS AVREBBE APPREZZATO LA SUA REAZIONE



I GIORNALISTI NON SOSPETTAVANO MAI L'INTENSA VITA INTERIORE CHE CONDUCEVA



NELLA CONFERENZA STAMPA TENUTA CON LAURENCE OLIVIER PER ANNUNCIARE LA LORO COLLABORAZIONE, L'IRONIA ERA ALL'ORDINE DEL GIORNO



SAL E' INTELLIGENTE QUANTO CHIUNQUE ALTRO. LEGGE E SI INTERESSA ANCHE DI ALTRE COSE



A VOLTE L'HO VISTA DISEGNARE. E PORTA CON SE' I SUOI LIBRI D'ARTE OGNI VOLTA CHE SI TRASFERISCE



SI DICE CHE VORRESTI RECITARE NE "I FRATELLI KARAMAZOV". QUALE RUOLO TI PIACEREBBE INTERPRETARE?

IN PANTALONI?



IL RUOLO DI GROUCHENKA



E' UNA RAGAZZA



MA L'HO VISTA RARAMENTE FINIRE UN LIBRO. QUELLO CHE DICE E' CHE CAPISCE COSA VUOL DIRE L'AUTORE DOPO POCHE PAGINE. E IL PIU' DELLE VOLTE, E' PROPRIO COSI'

CAPISCI, NON E' OSSESSIONATA DAI PREMI LETTERARI. NON C'E' MOTIVO DI DIPINGERLA COME UNA SCIMMIA AMMAESTRATA.



MA HA UNA QUALITA' CHE NON TUTTI HANNO. LEGGE PER IL GUSTO DI LEGGERE



L'ITALIA CHE NON C'È

Alcune riflessioni sull'assenza degli artisti italiani alla Biennale Arte di Venezia 2026

Nell'occasione della conferenza stampa di presentazione di *In Minor Keys*, la 61esima Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, il team curatoriale ha presentato il progetto espositivo e gli artisti partecipanti – 111, da tutto il mondo. Ad emergere è stata però la carenza di artisti italiani nella selezione, una eventualità mai registrata nella storia della Biennale e che se da un lato è anche conseguenza della prematura scomparsa della curatrice Koyo Kouoh nel maggio 2025, che non è riuscita a completare il suo lavoro di ricerca nel nostro Paese, dall'altro è l'ennesima testimonianza di un sistema che non riesce a rendersi visibile o attrattivo sul piano internazionale – e non solo alla Biennale di Venezia. Le risposte della stampa sono state diverse e articolate: noi abbiamo raccolto alcuni contributi sulla questione apparsi sul sito di *Artribune* nelle settimane precedenti alla stampa di questo numero.

ZERO ITALIANI IN BIENNALE? SE L'ITALIA NON C'È NELLE GRANDI MOSTRE, LA COLPA È SOLO DELL'ITALIA

MASSIMILIANO TONELLI

SI POTREBBE DISCUTERE A LUNGO su quanto la presenza o l'assenza di artisti invitati alla Biennale di Venezia sia un efficace metro di valutazione sullo stato di salute di un sistema dell'arte nazionale, ma al di là di tutto è un fatto che per la prima volta **non vi sia traccia di artisti italiani alla prossima Biennale di Venezia**. Di più: neppure nelle grandi mostre collaterali, quelle organizzate dalle mega istituzioni e fondazioni veneziane, sembra esserci alcuna presenza di artisti nati, formati e cresciuti in Italia. Qualche comparsa c'è qua e là (e ovviamente c'è il Padiglione Italiano con Cecilia Canziani e Chiara Camoni), ma sono davvero gocce nel mare. C'è chi dà le colpe ai curatori, poco attenti alla nostra scena; c'è chi sottolinea che i nostri artisti non abbiano in termini di ricerca nulla da invidiare a quelli degli altri paesi; c'è chi considera la cosa scarsamente rilevante e poco indicativa e chi giustamente fa notare che ormai sono anni che la presenza italiana è ridotta ai minimi e il risultato del 2026 non è che l'esito di una tendenza che per-

dura da molto. **Hanno tutti parzialmente ragione**, ma forse manca un angolo che è quello della consapevolezza e dell'autocritica di un paese. Che poi è l'unica base solida di partenza per un riscatto, semmai si voglia puntare al riscatto e non si preferisca invece la condizione di vittime marginali particolarmente comoda per poter porre in essere una specialità nazionale: la lagna. A ben guardare, chi si lamenta dell'assenza dell'Italia alla Biennale fa pensare al tifoso medio che si lamenta della non partecipazione - ormai strutturale - della nazionale azzurra ai Mondiali di Calcio. Ma come sarebbe a dire, siamo una superpotenza culturale e non abbiamo neppure mezzo artista invitato nella mostra d'arte contemporanea più importante del mondo? Già, ma anche se fosse, essere una superpotenza culturale non significa essere competitivi in ogni singolo ambito dell'arte e della cultura. Magari sei forte sull'arte antica, su taluni musei tradizionali, però poi spendi più denaro per comprare un singolo quadro di **Antonello da Messina** che per sostenere tutto il movimento contemporaneo. È proprio come lo sport. Siamo sempre più forti



nel tennis o nella pallavolo, maciniamo record di medaglie alle Olimpiadi invernali però nel calcio - dove lo scenario è più competitivo poiché ha a che fare con la finanza e le grandi infrastrutture - non ce la facciamo: sono poco rilevanti le grandi squadre di club così come la squadra nazionale. Perché? Perché hai delle tifoserie inquietanti e sovente criminali, delle norme anticate che non permettono la realizzazione di stadi di nuova generazione, perché la mentalità aggressiva che aleggia attorno al calcio è peggiore e contamina tutto il movimento giovanile e dunque la formazione dei potenziali futuri campioni... **Sembrano due mondi agli antipodi e invece la dinamica è la medesima**: calcio professionistico e arte contemporanea. C'è un tema di economie, infrastrutture, credibilità, investimenti. Che ci fanno affermare che se l'Italia non riesce a farsi spazio sugli stage globali l'unica colpa è dell'Italia e delle sue scelte autolesioniste da sessant'anni su vari fronti. La risultanza è un paese fragile e marginale, spesso patetico, folkloristico, ideologizzato e clamorosamente provinciale. Ma nessuna critica così rude ha senso se non è affiancata da una pars costruens, e allora vediamo punto per punto quali potrebbero essere le aree da affrontare e da

risolvere per ribaltare (ormai nelle prossime generazioni) la situazione.

Cittadinanza

È un tema squisitamente politico questo. Forse il più politico tra quelli qui elencati. Un paese che si spopola, che diventa vecchio, che non fa figli dovrebbe fare le corse ad accogliere nuovi cittadini da fuori. E invece siamo paradossalmente il paese che mette più paletti, più burocrazie, più anni di attesa. Pensate che i 19 artisti statunitensi sui 111 selezionati per la prossima Biennale d'Arte del 2026 siano tutti di sangue statunitense?

Attrattività

L'Italia - con qualche sparutissima eccezione per l'area di Milano - non è attrattiva per la creative class internazionale. E questo attiene a come sono organizzate le nostre città, **alla gestione dello spazio pubblico, all'accoglienza e alla parità verso potenziali nuovi cittadini omosessuali**, a come sono trattate le donne, all'apertura verso nuovi migranti come abbiamo detto nel capitolo sulla cittadinanza. Su tutto questo siamo,

Da quali Paesi provengono gli artisti alla 61ª Biennale Arte di Venezia?

25	USA	20,2%
8	Sudafrica	6,5%
7	Libano	5,7%
6	Svizzera Nigeria	4,8%
4	Regno Unito Francia Kenya Germania	3,2%
3	Belgio Filippine Porto Rico Irlanda Ghana Senegal Colombia	2,4%
2	Rep. Dem. del Congo Palestina Haiti Canada India Brasile Giappone Israele	1,6%
1	Venezuela Barbados Zambia Camerun Cile Uruguay Cuba Zimbabwe El Salvador Vietnam Giamaica Sri Lanka Corea del Sud Marocco Pakistan Malesia Perù Brimania Malawi	0,8%

semplicemente, un paese insensatamente chiuso, arroccato, in difesa. Con diritti civili inaccettabili e respingenti. Crollano da anni i reati, ma siamo impauriti per una presunta scarsa sicurezza e usiamo questa paura ingiustificata per chiuderci ancora di più e guardare in cagnesco i cittadini del mondo invece di accoglierli compensando la nostra tendenza all'estinzione. Perché un artista (magari un giovanissimo creativo che poi potrà diventare un grande artista) dovrebbe essere invogliato a venire a vivere da noi, contaminare positivamente la nostra classe creativa, magari rimanere e diventare un nuovo italiano? Succede infatti il contrario e con numeri allarmanti: i giovani se ne vanno in numero enormemente maggiore rispetto a quelli che arrivano.

Formazione

Inutile dilungarsi troppo sulle differenze che passano tra il nostro sistema delle Accademie di Belle Arti e quello di altri paesi occidentali o asiatici. **Qualche minimo sforzo di rinnovamento si intravede**, ma forse passeremo dal 1880 al 1930 restando comunque un secolo indietro rispetto ad altri paesi che hanno investito massicciamente sulle discipline che da noi si chiamano Afam. Non dimentichiamo poi che di arte contemporanea praticamente non si fa accenno nelle scuole dell'obbligo o nei licei: parliamo di argomenti che sono stati resi volutamente estranei a praticamente tutta la popolazione.

Credibilità

Qui abbiamo fatto di tutto per renderci marginali da soli: **inutile prendersela complottisticamente con gli altri** che congiurano per averci fuori dai giochi. Fuori dai giochi ci siamo messi da soli con scelte poco autorevoli e irrispettose del buon senso. Infischilandocene di fare figuracce col mondo. Specie in un contesto che non te la perdona come quello del contemporaneo. E questo riguarda nello specifico la Biennale (qualcuno si ricorda il Padiglione Italia di Vittorio Sgarbi?) fino alla scelta in passato di certe figure come Ministri della Cultura.

Economia

L'Italia è un paese in declino autoindotto. Pur di non riformarsi, di non liberare il proprio potenziale di crescita e non infastidire corporazioni e lobby, l'Italia ha deciso il proprio suicidio rinunciando alla crescita economica. Si continua a pensare che le scelte ideologiche e clientelari, sebbene dannose per l'economia e lo sviluppo, siano da preferire rispetto alle scelte di buon senso. Nello specifico del settore dell'arte **alcuni miglioramenti recenti sono stati fatti** (la discesa dell'Iva), ma il tutto si svolge in uno scenario economico asfittico e miserabile. E nella storia le economie in crisi non hanno mai potuto più di

tanto mettere bocca nelle cose dell'arte. L'Italia era artisticamente forte quando le sue città (Firenze, Ferrara, Siena, Bologna, Milano, Roma, Napoli, Genova, Venezia) erano le più smaglianti e sfrontate a livello economico del mondo: ora sono tutte il ritratto di un declino che, cosa ancor più grave, sembra ormai accettato diffusamente come fosse ineluttabile. Hai un'economia bloccata da trent'anni e poi vuoi pure piazzare i tuoi artisti nei grandi palcoscenici internazionali? Difficile...

Sistema

C'è poi un problema di sistema dell'arte, con tanti degli attori particolarmente deficitari. Della formazione abbiamo già detto, ma vale lo stesso per le fondazioni private e per i musei pubblici. **Ci sono eccezioni felici, ma con le eccezioni non si fa sistema** e le eccezioni non creano una infrastruttura che poi contribuisce alla credibilità di un sistema. Nello specifico dell'arte contemporanea, gli investimenti sulla rete museale che si occupa di questo tema sono distantissimi da quelli di altri paesi dell'Occidente e dell'Asia. Con la scusa che noi abbiamo l'arte antica, l'archeologia, il Colosseo e il Cenacolo Vinciano, ci siamo convinti che si poteva investire meno sull'arte presente. Ma questo non è senza conseguenze.

Comunicazione

Il tema della comunicazione non riguarda soltanto il racconto che il sistema riesce a fare di se stesso (molto deficitario), ma riguarda anche la capacità di accogliere professionisti per far loro scoprire la ricerca nostrana. Esistono programmi pubblici di ospitalità di curatori internazionali in Italia? **Ci prova qualche privato, ma il pubblico no**. E poi ci lamentiamo che i curatori internazionali non conoscano i nostri artisti? Ultimamente ci sono quanto meno dei programmi inversi: non di attrazione di stranieri in Italia, ma di promozione degli italiani all'estero. Abbiamo esultato perché questo programma pubblico (che si chiama Italian Council) è stato dotato per il 2026 di 2,7 milioni. Avete capito per cosa esultiamo? Per il fatto che il Governo di uno dei paesi del G8 investe su questa partita 2,7 milioni, il costo di un bell'appartamento in centro a Milano... La storia degli zero artisti italiani in Biennale è davvero poco significativa (hanno zero artisti anche l'Olanda, la Polonia, la Spagna che investe come una matta sulla cultura ultimamente e perfino la superpotenza cinese), ma può diventarlo se finalmente la prendiamo come un allarme, come una sveglia per destarci da questo intorpidimento che sta portando uno dei paesi potenzialmente più figli del mondo a una condizione miserevole e sventurata. Avere zero artisti in Biennale non è che un piccolo ulteriore indizio di una china che si può invertire. Se si vuole. ■

NON SOLO UNA BIENNALE SENZA ITALIANI, MA PROPRIO TUTTA VENEZIA SENZA ITALIANI

ALBERTO VILLA

CHE NON SIAMO PIÙ L'OMBELICO DEL MONDO lo sappiamo da decenni, particolarmente in ambito artistico. La Biennale d'Arte 2026, in apertura a maggio 2026, ce lo ricorda a gran voce: tra i 111 artisti selezionati dalla compianta curatrice **Koyo Kouoh** e dal suo team, di italiani non c'è traccia (con l'eccezione dell'artista britannico di origini etiopi Theo Eshetu, che però vive a Roma da decenni). È preoccupante che, nell'evento di punta dell'arte contemporanea nel nostro Paese, l'Italia figuri solo nel suo padiglione nazionale. Non solo: l'arte nostrana è esclusa anche dalle grandi mostre in città. Una assenza – per la verità – sempre più frequente, come aveva notato Santa Nastro due anni fa in un articolo per *Artribune*, ma che brucia ancora di più alla luce della prossima Esposizione Internazionale d'Arte. Da dove nasca questa completa marginalizzazione dell'arte del Paese ospitante è facile individuarlo. Noi italiani siamo **campioni nel sottostimare i nostri artisti** e il nostro peso potenziale sul bilanciare internazionale; un dato del tutto controvertibile, se solo si osserva il successo dei nostri artisti che scelgono di operare all'estero, trovando una via d'uscita da una mentalità che si auto-provincializza. Una marginalizzazione, oltretutto, particolarmente ironica se pensiamo che

In Minor Keys sarà un'esposizione votata alla marginalità e alla sua fertilità: un tema che ci riguarda da vicino, e su cui avremmo molto da dire, date la posizione geografica e storica del nostro Paese, le urgenze del Mediterraneo, la crescente presenza di artisti italiani di seconda e terza generazione, le grandi disparità tra centri urbani e rurali all'interno del nostro territorio. Tutte questioni ampiamente – e anche egregiamente – trattate dai nostri artisti, ma apparentemente invisibili alla Biennale e alle grandi istituzioni cittadine. Seppur sia prematuro decretare una completa assenza di nomi italiani nella programmazione veneziana dei prossimi mesi, non scriviamo senza cognizione: Pinault Collection porterà Paulo Nazareth, Lorna Simpson, Amar Kanwar e Michael Armitage a Punta della Dogana; Fondazione Prada ospiterà **Arthur Jafa e Richard Prince**; alle Gallerie dell'Accademia è attesa la grande mostra di **Marina Abramović**; la Casa dei Tre Oci ha annunciato una mostra di **Joseph Kosuth; Jenny Saville** e Hernan Bas a Ca' Pesaro; Peggy Guggenheim Collection rifletterà sull'esperienza londinese della celebre collezionista; **Anish Kapoor** aprirà nuovamente il palazzo che ospita la sua fondazione; Palazzo Grimani ospiterà una mostra di **Amoako Bofo**... La lista è ancora lunga, eppure trovare il nome di un artista italiano risulta quasi impossibile, almeno negli spazi più grandi e in quelli più istituzionali (un'eccezione - tra le mostre annunciate di recente - è quella di Marinella Senatore a The Home of the Human Safety Net, alle Procuratie Vecchie). Alla luce di questo, potremmo sbilanciarci dicendo che sarà la Biennale più internazionale di sempre. Diremo però anche che sarà la Biennale meno italiana. Se neppure nel momento di maggiore celebrazione dell'arte sul nostro territorio, e quindi anche di maggiore visibilità internazionale, riusciamo a valorizzarci e ad essere valorizzati, **cosa ci rimane?** Cosa fare di questa esclusione che ha più il sapore di una sentenza? Il segnale è forte: per quanto il sistema sia vivo, non riesce a rendersi visibile sullo scenario internazionale, a differenza non solo dei Paesi e delle comunità marginali (che in questi anni stanno avendo una legittima attenzione), ma anche dei nostri vicini europei. Più che una questione di nazionalismo o campanilismo, è la dimostrazione che **una presa di coscienza** su come gli artisti italiani siano percepiti sulla scena globale non può più tardare, per il benessere dello stesso sistema: un panorama artistico che accetta un riconoscimento fermo agli Anni Sessanta (se va bene) non potrà che appiattirsi su quel tipo di formalizzazione. E crogiolarsi, nell'indifferenza generale. ■



sopra: Photo by Jacopo Salvi. Courtesy of La Biennale di Venezia

RISCHIO O IRRILEVANZA: PERCHÉ L'ITALIA È ASSENTE ALLA BIENNALE DI VENEZIA

ANDREA BRUCIATI

AMIO AVVISO L'ITALIA non è vittima di marginalità: è **corresponsabile della propria irrilevanza** nel campo dell'arte contemporanea. L'incapacità di proteggere e promuovere il proprio tessuto artistico non deriva da carenza di risorse o da sfortuna geopolitica, ma da una scelta strutturale di subalternità. Si è interiorizzata l'idea che la legittimazione debba provenire da altrove e che il compito delle istituzioni nazionali consista nell'adeguarsi ai protocolli discorsivi del centro. Il cosmopolitismo esibito come virtù progressiva è in realtà un dispositivo di neutralizzazione: un universalismo apparente che coincide con l'assimilazione ai codici egemoni del sistema globale, dal quale ci vengono lasciate le briciole. Purtroppo, non si tratta di apertura, la nostra, ma di omologazione preventiva. L'istituzione assume come criterio di qualità la traducibilità immediata delle opere nel lessico teorico standardizzato — postcoloniale, ecologico, identitario — purché già validato nelle sedi di maggiore capitale simbolico e finanziario. In questo scenario, la **Biennale**, almeno come ci piacerebbe intenderla da cinquant'anni, abdica alla propria funzione generativa e conflittuale. Invece di costituire un luogo di produzione di differenza, opera come camera di compensazione dell'egemonia culturale internazionale. Ratifica, redistribuisce, ampli-

fica: raramente inaugura un nuovo corso. Il rischio viene sostituito dalla compatibilità; la visione, dalla conformità; la responsabilità pubblica, dalla gestione reputazionale. Continuare su questa traiettoria significa accettare una condizione di perifericità strutturale, che pertanto non può prevedere voci dissenzienti. In questa prospettiva va accettato che se un sistema non è disposto a sostenere ciò che eccede il quadro teorico dominante, non potrà mai incidere sulle sue coordinate. Sono convinto che **senza conflitto non c'è autorevolezza**; senza assunzione di rischio non c'è centralità. È necessario un atto di rottura: non una generica “valorizzazione del nazionale”, ma l'elaborazione consapevole di un paradigma alternativo che non chieda autorizzazione preventiva al consenso globale. Una progettualità capace di produrre attrito, di introdurre discontinuità epistemiche, di ridefinire le condizioni stesse della visibilità. Solo una postura istituzionale che accetti l'isolamento come fase transitoria, che rivendichi la legittimità del dissenso rispetto all'ortodossia internazionale, può generare una nuova vettorialità culturale. In caso contrario, il sistema continuerà a oscillare tra retoriche di centralità e pratiche di dipendenza, reiterando la propria irrilevanza sotto il segno di un cosmopolitismo tanto elegante quanto sterile. ■

L'ASSENZA DEGLI ARTISTI ITALIANI ALLA BIENNALE COME OPPORTUNITÀ PER L'ITALIA

FABRIZIO AJELLO

L'ANNUNCIO DEGLI ARTISTI SELEZIONATI per la Biennale d'Arte 2026, ha generato un inevitabile dibattito sull'assenza di esponenti italiani, e di una indisponibilità da parte del team curatoriale a interagire con la stampa presente durante la conferenza di presentazione dell'evento. Insomma, nel Bel Paese e nell'ambito della più prestigiosa delle Biennali del globo terraqueo, il tricolore è rincantucciato in fondo all'Arsenale, nel suo Padiglione, e poi poco altro. Premesso che per valutare un evento come la Biennale di Venezia, bisogna attendere, vedere, studiare e poi in caso esprimere un giudizio di merito, a volte anche a distanza di tempo, la questione che viene messa in evidenza da alcuni addetti ai lavori e da alcuni organi di stampa è che non ci sia una grande presenza italiana, non solo nella selezione dei curatori del progetto portante dell'intera Biennale In Minor keys, ma anche nei progetti e nelle mostre collaterali. Partendo dal titolo, a scatola chiusa certo, credo che in un tempo di drammi e stravolgimenti epocali, una riflessione curatoriale “in chiave minore” rischia di essere un'idea di sot-

totono che potrebbe risuonare come atto di resa, o perlomeno di giro largo rispetto alle emergenze globali, se così non fosse, si tratterebbe di un testacoda, interessante ma al tempo azzardato. Tutto può essere e staremo a vedere. Credo però che la questione vada però affrontata non tanto in chiave rivendicativa o pretenziosa, quanto in chiave riflessiva e propositiva. Sarebbe il caso di considerare lo spazio/tempo di un evento così prestigioso che mette sotto i riflettori Venezia e l'Italia, come un laboratorio di riflessioni e azioni, non soltanto sui processi attivi in Italia, al di là di identità nazionali che per l'appunto oggi risultano tutt'altro che univoche e indicative in quanto a qualità di ricerca, esperienza e produzione. In Italia ci sono artisti, curatori, progetti e intellettuali più che validi, ma qualcosa da tempo si è inceppato, qualcosa non ha funzionato e i risultati sono più che evidenti. Ma questa vicenda potrebbe essere **un'ottima occasione per ripensare l'intero sistema**, partendo dalla scuola secondaria di secondo grado (licei artistici in primis),



attraverso l'Accademia, ma soprattutto riprendendo un'attività di attenzione e cura nei confronti degli innumerevoli artisti e processi attivi in Italia, ma mai considerati seriamente. La crisi culturale italiana ha due facce, una è più che evidente e trova riscontro nel profilo politico, etico e culturale e l'altra invece rivela una miriade di alternative a istituzioni, premi, raccomandazioni, sostegni e spinte familiari e mutuo scambio, per non parlare delle opache relazioni, troppo spesso taciute o minimizzate. Cercare di far emergere ciò che fatica, si autosostiene e lavora nell'ombra potrebbe essere un ottimo inizio. Scrive Andrea Bruciati sulle pagine di Artribune: *senza conflitto non c'è autorevolezza*. Verissimo. Ma l'autorevolezza nasce anche da un lavoro continuativo, aperto, curioso, sincero e talvolta spietato nel decidere. Il nostro Paese è passato dalle corporazioni, alla marginalizzazione di chi non è in linea con la moda del momento, fenomeno non nuovo, per carità, in Italia, ma evidente anche in un sistema culturale europeo sempre più fragile. Questo dibattito e la potenzialità di messa in discussione della “nostra voce” in contesti internazionali, sono opportunità di crescita, mutamento, ridefinizione e nuove prospettive. Siamo in grado di sfruttare al meglio questa occasione? Da qui a novembre ci sono nove mesi, non tantissimo, ma credo che si possa e si debba portare questo confronto, con proposte e attività, artisti e progetti, stampa e pratiche, fuori dai social in uno spazio fisico, sicuramente a Venezia, invitando chi abbia realmente qualcosa da dire e da proporre, ad uscire dalle dinamiche troppo spesso autoreferenziali del web, per **mettere in campo un dibattito e una produzione di pensiero e azioni**, in grado di fare emergere quanto di interessante accade in Italia, attraverso conflitti costruttivi e vivi, nel senso più autentico dello stare insieme, anche se non all'ombra di un mango carico di frutti. ■

UNA LETTERA APERTA A PIETRANGELO BUTTAFUOCO, PRESIDENTE DELLA BIENNALE DI VENEZIA

SPAZIO TAVERNA (Marco Bassan e Ludovico Pratesi)

EGREGIO PRESIDENTE, le scriviamo in qualità di fondatori di Spazio Taverna, uno studio curatoriale fondato nel 2020 per sostenere e promuovere l'arte italiana delle ultime generazioni attraverso progetti legati alla contaminazione tra le arti, e vorremmo condividere con Lei alcune riflessioni. All'inizio di dicembre 2024 la nomina di **Koyo Kouoh** come curatrice della Biennale Arte 2026 fu un gesto di grande apertura internazionale, e il progetto della sua mostra, In Minor Keys, sembra essere davvero originale ed interessante, riportando l'attenzione sulla dimensione intima e spirituale dell'arte, quanto mai auspicabile e necessaria in un momento di tensioni internazionali. Purtroppo, però ha coinciso con un dato grave, mai accaduto nella storia dell'istituzione, fondata nel lontano 1895: l'assenza totale di artisti italiani tra i 111 invitati da Koyo, mancata prematuramente nell'anno successivo alla sua nomina. Dall'esterno questa assenza, che corona un trentennio di progressiva riduzione della presenza italiana nelle mostre internazionali veneziane-dove fino alla metà degli Anni Novanta gli italiani erano numerosi - potrebbe sembrare una questione di nazionalismo culturale, ma in realtà è ben più complessa e articolata, e tocca non solo temi curatoriali-e in quanto tali soggetti per loro intrinseca natura- ma istituzionali ed economici. Va ricordato lo scopo della Biennale, sancito dall'articolo 2: “*promuovere a livello nazionale e internazionale lo studio, la ricerca e la documentazione nel campo delle arti contemporanee*”. Per fare questo, lo Stato italiano assegna alla Biennale un budget che ammonta a 18 milioni di euro per l'edizione del 2022: una somma ingente, proveniente dalle tasse dei contribuenti italiani. Dunque, lo Stato investe 18 milioni di denaro pubblico per promuovere le arti contemporanee a livello nazionale e internazionale, e sarebbe folle pensare che questo avvenga esclusivamente per sostenere

artisti di altre nazionalità tranne quella della nazione che paga. Sarebbe come se un paese costruisse uno stadio per la Champions League per farci giocare solo le squadre delle altre nazioni: come potrebbe spiegarlo ai propri cittadini? Eppure, ciò che succede da trent'anni in Italia è questa situazione, prodotta da un provincialismo ed una estrofilia tutta recente (ricordiamo che dal 1895 al 1993 la Biennale ha avuto esclusivamente direttori italiani), che ha prodotto questo paradosso: l'Italia si è auto marginalizzata, apparecchiando tavolate sempre più imbandite e mangiando sempre meno, ma pagando il conto per tutti. Cosa fare dunque? Ben vengano direttori stranieri, totalmente liberi di invitare chi desiderano, ai quali però la Biennale dovrebbe organizzare , nei tre mesi successivi alla nomina, un tour di *studio visit* dei migliori artisti italiani-oggi poco visibili a livello internazionale-simile a quello proposto ai direttori di *Campo*, il corso per curatori della fondazione Sandretto Re Rebaudengo, in modo da promuovere in maniera corretta e consapevole l'arte italiana del XXI Secolo, che le nostre istituzioni museali - sempre per provincialismo ed estrofilia - ignorano, salvo rare eccezioni. Trenta studio visit di artisti selezionati da un comitato di curatori italiani, nominato in seno alla Biennale, che renda pubbliche le scelte, motivate da carriere oggettive e documentabili. Un primo passo per evitare lo smacco subito oggi dall'intero sistema dell'arte italiano-una delle più rilevanti *minor keys* europee- ignorato prima di tutto dal proprio paese, e di conseguenza da tutti gli altri. ■

L'ARTE E LA POLITICA NELLA BIENNALE DELL'ASSENZA. E NON SOLO DEGLI ARTISTI ITALIANI

SANTA NASTRO

LA BIENNALE ARTE DI VENEZIA non è solo una manifestazione artistica. È un importante laboratorio di discussione politica. È, a volte, anche tristemente lo specchio dei tempi. Volente o nolente. Non è un caso che chiuda o si rimandi quando le guerre incalzano e le pandemie insistono. Non è un caso che sia teatro di discussioni, manifestazioni, indignazioni proprio per la sua natura cosmopolita che abbraccia il mondo e porta il mondo in Laguna a confrontarsi. Anche se spesso i curatori designati sfuggono all'incedere sempre più vorticoso del tempo in cui vivono per portare avanti il proprio discorso estetico, la Biennale è questa cosa qui. Appunto, volente o nolente. La Biennale del 2026 si apre con una assenza importante, quella di **Koyo Kouoh**. È chiaro che si tratta di una tragica fatalità, ma il fatto che in un momento storico in cui siamo abituati a percepire quotidianamente il senso del dolore, della assenza, di ciò che poteva essere e non è, la mancanza di colei che ormai tutti per affezione si sono abituati a chiamare per nome, amplificata ulteriormente dall'autorevolezza della piattaforma, diviene un simbolo dei tempi che siamo chiamati nostro malgrado a percorrere. Con l'idea, per chi sarà in Laguna, di assistere a un progetto almeno in parte monco rispetto a quelle che erano le intenzioni iniziali della curatrice. Almeno stando alle dichiarazioni del Presidente **Pietrangelo Buttafuoco** al quotidiano *La Repubblica*, che racconta di un tour previsto tra Milano e Napoli, aggiungendo un aspetto inedito alla questione della assenza degli artisti italiani alla Biennale. Kouoh avrebbe infatti dovuto incontrarli tra i teatri d'Italia (La Scala di Milano, San Carlo a Napoli, il Massimo di Palermo) e chissà se da cosa sarebbe nato cosa. Non è chiaro se gli incontri sarebbero avvenuti su invito o attraverso una open call e con quali regole di ingaggio, ma qualcosa doveva pur avvenire. Poi la curatrice è mancata, e il tour non è mai partito. Evidentemente il team curatoriale da lei selezionato (Gabe Beckhurst Feijoo, Marie Hélène Pereira e Rasha Salti (advisor); Siddhartha Mitter (editor-in-chief); Rory Tsapayi (assistente alla ricerca)) non ha potuto, non ha saputo o non ha voluto portare avanti questa iniziativa per concentrarsi sul concept della mostra. Siamo nel campo dei "probabilmente", perché il team curatoriale ha deciso congiuntamente di non rilasciare interviste fino all'apertura della mostra, per meglio perfezionare il progetto e quindi non siamo in grado di dare risposta attualmente alle nostre domande. E forse è questa la cosa che spiace di più, perché se come dice giustamente (sempre a *La Repubblica*) il Presidente Buttafuoco, che in questi anni si è distinto per

scelte di cultura e controcorrente (o almeno "contro" l'immaginario sulla corrente che l'ha designato), la Biennale è un luogo di incontro durante la tregua, tanto da dare casa anche a paesi aggressori, oltre che agli aggrediti, allora la tregua, l'elaborazione del trauma, la diplomazia, si fanno con il dialogo, con il dibattito. Viene meno la diplomazia, laddove diplomazia è l'arma pacifica per sciogliere il conflitto. E non parlare con la stampa (e quindi con il pubblico) del Paese che dà casa neutrale a questa tregua, oltre che con il resto del mondo, appare dunque in contraddizione. L'Italia sarà degnamente rappresentata da artisti come **Theo Eshetu** (nella selezione di Koyo Kouoh) e da **Lara Favaretto** (Fondazione Bulgari) e **Maria Cristina Crespo** (eclettica) negli eventi collaterali e ancora **Stefano Cagol** nel Padiglione del Nauru, oltre che naturalmente da **Chiara Camoni** nel Padiglione Italia, almeno per qualità. Poi ci saranno le mostre extra Biennale in città, come quella di **Marinella Senatore** per The Human Safety alle Procuratie, ma dal punto di vista numerico la percentuale è evidentemente bassissima. Spiace anche perché la questione si inserisce in un panorama nazionale e culturale molto complesso che vede articolarsi un fiorire di iniziative sul Futurismo o su **Filippo Tommaso Marinetti**, ma molte poche dedicate all'arte del presente, con il risultato che la percezione dell'Italia all'estero continua ad essere quella di un paese ancorato all'immaginario degli Anni Sessanta o peggio ancora (ricordate lo spot della cerimonia di chiusura di Milano Cortina, con pizzi Ottocenteschi, parrucconi e tenori?) ad un passato ben più lontano. L'immagine (peraltro non veritiera) di un paese culturalmente ammalatosi tanto tempo fa difficilmente rianimabile se non con qualche rombo di motore futurista. E spiace anche perché l'Italia su marginalità, colonialismo, processioni, condivisione, simboli e attraversamenti avrebbe avuto molto da dire. Anche andando ad interrogare temi (come fece una seminale mostra curata da Peter Benson Miller, Lyle Ashton Harris, Robert Storr nel 2015 all'American Academy in Rome, *Nero su bianco*) o straordinari artisti di seconda generazione, o artisti e intellettuali che hanno scelto l'Italia come loro casa, per sempre o temporaneamente. Dimostrando che il futuro è complesso ed è già arrivato. Ed è un futuro di eccellenza. Perché sì l'arte e la Biennale più importante del mondo sono politica. Ed è un dato oggettivo, inutile negarlo. ■

L'Italia nella Mostra Internazionale delle ultime 10 edizioni della Biennale Arte di Venezia

2026
In Minor Keys
a cura di Koyo Kouoh
0 artisti su 111

2024
Stranieri Ovunque
a cura di Adriano Pedrosa
49 artisti su 331

14,8%
Il dato è da leggere alla luce della sezione storica, dedicata alla diaspora italiana

2022
Il latte dei sogni
a cura di Cecilia Alemani
26 artisti su 213

12,2%

2019
May You Live in Interesting Times a cura di Ralph Rugoff
2 artisti su 79

2,5%

2017
VIVA ARTE VIVA
a cura di Christine Macel
5 artisti su 120

4,1%

2015
All The World's Futures
a cura di Okwui Enwezor
4 artisti su 136

2,9%

2013
Il Palazzo Enciclopedico
a cura di Massimiliano Gioni
14 artisti su 161

8,7%

2011
ILLUMInazioni
a cura di Bice Curiger
10 artisti su 83

12%

2009
Fare Mondi
a cura di Daniel Birnbaum
10 artisti su 90

11,1%

2007
Pensa con i sensi, senti con la mente: l'arte al presente
a cura di Robert Storr
6 artisti su 97

6%

CHI DIFENDE GLI ARTISTI ITALIANI?

ANGELA VETTESE

PER LA PRIMA VOLTA DAL 1895, anno della prima edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte, nella prossima Biennale di Venezia la mostra centrale, con 111 artisti, non vede italiani tra gli invitati. Ci sono stati atteggiamenti simili in precedenza: la vicenda rocambolesca per la quale Harald Szeemann, nel 1999, prima negò l'esistenza di un padiglione italiano e poi lo ripristinò virtualmente, assemblando cinque nomi di donne artiste e dando loro persino un Leone d'Oro, è stato un primo tentativo di negare la presenza italiana a Venezia. Una disamina presso l'ASAC, l'archivio della Biennale che finalmente è consultabile e ordinato, ci racconta di enormi infornate di artisti italiani, soprattutto nel dopoguerra, e del susseguirsi di curatori unicamente italiani dal 1895 al 1993. Ma se questa tendenza si è invertita il motivo c'è: **l'evoluzione geopolitica ha marginalizzato il ruolo dell'Italia in qualsiasi campo**, benché resti miracolosamente in piedi il suo ruolo di Paese manifatturiero. È sempre esistito un parallelismo abbastanza chiaro tra quanto conta un'area geografica e la presenza dei suoi artisti alla Biennale. Il mondo dell'arte contemporanea vede l'Italia farsi periferia, mentre salgono alla ribalta soprattutto gli artisti di altri continenti, purché sostenuti da attori occidentali. Da tempo, almeno dalla Biennale di Johannesburg curata da Okwui Enwezor nel 1997, le mostre internazionali sono caratterizzate da istanze decoloniali e da sfide al canone artistico imposto dall'Occidente; il tema è anche difendere la nuova cultura autonoma di queste zone da **forme inedite di colonizzazione**, meno sfacciate ma ugualmente capaci di minacciare comunità culturali e politiche, come l'acquisto massiccio di terre da parte delle maggiori potenze. Un ulteriore motivo che sta dietro alla scelta di eliminare la presenza italiana, atto di per sé sanzionabile in quanto maleducato rispetto al Paese ospitante, sono i soldi. Sempre loro. Perché sì, lo Stato italiano mette a disposizione della Biennale circa 18 milioni di euro. Ma questa cifra è risibile se comparata a quella che veramente

viene spesa a ogni edizione. Un vero budget della Biennale non si potrà mai fare, considerando quanto ci spendono gli artisti stessi ma soprattutto donors privati, sponsor corporate e le gallerie che li propongono e li espongono come parte della loro scuderia. La maggior parte dei nomi scelti per questa edizione, come del resto era accaduto per l'edizione 2024 guidata da un curatore brasiliano, non è affatto ignota. Si tratta infatti di artisti che hanno avuto già mostre in istituzioni importanti, cataloghi e monografie significativi; artisti su cui è già iniziata la danza degli investimenti, quella nutrita dalla promozione soprattutto nelle fiere da parte dei galleristi, che si riverbera poi nella curatela di grandi mostre. Se poi si sfogliano le biografie di artisti un po' meno noti, si nota che la maggior parte di loro proviene sì, da Paesi emergenti, ma si è rilocata in città come New York, Parigi, Londra, insomma luoghi dove circolano i grandi collezionisti. Questo è sempre accaduto, s'intende, e la Biennale ha sempre avuto coscienza di essere anche un luogo di scambi economici, come comprova la vicenda dell'**Ufficio Vendite** recentemente indagata da Clarissa Ricci. Dopo il 1972 venne chiuso, con buona pace del suo attivissimo protagonista Ettore Gianferrari, perché, si dice, era contrario all'ideologia anti-commerciale del nuovo trend concettuale e delle contestazioni giovanili nate nel 1968. La verità è anche un'altra, però. Già dal boom economico della Pop Art, non era più pensabile dare profitti e potere a un gallerista solo, dato che nella Biennale erano coinvolti in tanti: si pensi all'arrivo degli espressionisti astratti americani nel padiglione Grecia, nel 1948, a opera della ex gallerista, ma pur sempre mercante, Peggy Guggenheim. Oggi allestire un'opera in una grande mostra richiede budget talvolta enormi, a cui la Biennale non può far fronte. Chi sostiene le spese può essere anche una Mondrian Foundation per l'Olanda o un British Council per il Regno Unito, ma le entità più generose sono per certo le **gallerie**. Che non si trovano a Nairobi o a Lagos, ma ancora nelle città

e nei Paesi più prosperosi del mondo. Cosa manca quindi agli artisti italiani per farsi amare e invitare? Sicuramente l'Italia è in crisi d'identità, cosa di cui basta a dar prova la nostra supremazia, insieme al Giappone, per scarsa natalità. Sono lontane le speranze, le energie, il dibattito del baby-boom, quando, guarda caso, il mondo dell'arte produceva Lucio Fontana, Piero Manzoni, Enrico Castellani e poco più tardi l'intera Arte Povera. Non siamo più un Paese che sappia credere in sé; non abbiamo più il denaro del Piano Marshall o dell'Unione Sovietica a foraggiare le amministrazioni; non abbiamo tematici di spicco da portare sul palcoscenico. Dopo la crisi del 1973, e nonostante il fuoco di paglia dei primi Anni Ottanta con moda e food in primo piano – non a caso gli anni della Transavanguardia – **non abbiamo più avuto molto da dire**. A meno che, come quel Carlo Ratti che ha diretto la Biennale Architettura dello scorso anno, non ci si trasferisca altrove. L'economia dei galleristi italiani, infine, è troppo piccola e compressa da rivali internazionali di enorme potenza; forse, nonostante la loro buona volontà, non fanno un lavoro di networking con curatori, riviste, musei, per proteggere le promesse italiane, accucciandosi su nomi noti e stranieri. Chi difende davvero gli artisti italiani? Non abbiamo un museo che faccia opinione nel mondo e l'ottima azione dell'Italian Council del MIC non può cambiare le carte in tavola da sola; l'unico vero hub italiano rimane appunto la Biennale di Venezia, dove gli artisti italiani hanno un padiglione che ha fatto spesso sospirare. Nel caso specifico di questa Biennale, **chi avrebbe dovuto vigilare e protestare per l'assenza di nostri connazionali?** Forse chi siede nella Biennale stessa o al MIC. Siamo vittime di una storia in cui non siamo più protagonisti, ma anche della incapacità istituzionale di difendere il territorio culturale: uno dei tanti ambiti di diplomazia soffice, in cui ciascuno si mostra per quel che è, ma deve anche saper interloquire, controllare e pretendere. ■



NELL'EDITORIA D'ARTE C'È UN PRIMA E C'È UN DOPO GIANCARLO POLITI

Editore, poeta, critico. Il mondo dell'arte italiano e internazionale saluta Giancarlo Politi, fondatore della rivista Flash Art e – con la moglie Helena Kontova – della sua controparte internazionale, venuto a mancare il 24 febbraio 2026. Abbiamo raccolto le testimonianze e i ricordi di chi lo ha conosciuto e ha lavorato con lui

VOLEVA FARE DI FLASH ART IL TIME DELL'ARTE CONTEMPORANEA

GIACINTO DI PIETRANTONIO

GIANCARLO È UN AMICO a cui, insieme a Helena, devo tantissimo, oltre che Politi Editore di Flash Art, che ha portato con intelligenza e creatività l'informazione e riflessione sull'arte contemporanea nel mondo. Ho già detto in altre occasioni che lui è come **Enzo Ferrari, Federico Fellini, ...**, che dalla provincia italiana ha saputo creare un prodotto, un immaginario e comunità mondiali. Cose che solo in un Paese – Provincia come l'Italia possono accadere. Giancarlo non amava l'Italia e gli italiani, diceva sempre che all'estero le cose erano migliori, ma non ha mai lasciato l'Italia. Come pochi Giancarlo era capace di intercettare le tendenze: Arte Povera, Transavanguardia, Neo-Geo..., ma non era partigiano. Ripeteva sempre che Flash Art, nata nel 1967 e diventata internazionale con la complicità e con-direzione della cara moglie **Helena Kontova**, non era una rivista faziosa, ma di informazione critica. La sua ambizione era quella di voler **fare il Time Magazine dell'arte**. In questo è stato anche il primo editore di una rivista d'arte, perché prima di lui le riviste d'arte erano per lo più delle house organ.

Infatti, pubblicava anche ciò che non condivideva, facendo sempre l'esempio del Time magazine che pubblica articoli su politici opposti alla linea politica del giornale stesso. Questo gli ha attirato anche grandi incomprensioni, che lo facevano spesso apparire per quello che non era. Lui era **un vero editore** disposto ad accogliere le novità anche quando non gli piacevano, ma da uomo libero non rinunciava mai a dire la sua. Riusciva a far ciò dando molta fiducia ai giovani, quasi sempre sconosciuti, cosa rara in Italia, e lo faceva, perché diceva che da un certo momento in poi per lui era difficile capire i cambiamenti e quindi aveva bisogno delle loro informazioni che gli indicassero le novità dell'arte. Per questo, in pieno successo, lui e Helena hanno capito che era arrivato il tempo di passare la palla a Gea e Cristiano.

Un'ammissione di umiltà che solo i grandi sono capaci di fare.

Ciao Giancarlo,
Un abbraccio. ■

POLITI E KONTOVA: LA COPPIA D'ASSI DEL MONDO DELL'ARTE

SERGIO RISALITI

LA MIA CARRIERA È INIZIATA con *Art Diary* strumento allora - una preistoria fa - indispensabile per individuare conoscere la comunità artistica per farsi un'idea del sistema dell'arte allora poco più di una famiglia. Nomi cognomi indirizzi numeri di telefono. Basterebbe questo a far capire quanto fosse lucido e pragmatico Giancarlo. Ma questo lato nascondeva in lui due elementi, il fiuto per l'arte e il suo lato poetico. In più era scappato dalla provincia e voleva sprovvincializzare il mondo dell'arte italiano che si vantava di accademismo e non sapeva nulla dei fenomeni internazionali, bloccato sullo storicismo e sul paternalismo degli intellettuali salvo rare eccezioni. Poi c'era l'imprenditore. E non ultimo c'era **Helena Kontova** che portava luce intelligenza eleganza e sguardo ancor più internazionale. Una coppia d'assi. La miscela è stata formidabile. Guardate la foto e capite tutto. Il dietro le quinte. La dolcezza e il magnetismo. Scappato dalla provincia ha voluto conquistare il mondo e in fondo a suo modo c'è riuscito portando il mondo dell'arte dentro la sua rivista. Sono rimasto due anni nella redazione di Milano trasferendomi nella città meneghina da Prato.

Un salto di crescita professionale di cui sarò riconoscente. Poi il mio essere fuor de coro e anche non convinto di certe direzioni che l'arte internazionale stava prendendo. Un certo cinismo materialismo mercantilismo. Me ne sono tornato a casa a studiare e riflettere, ma con Giancarlo è rimasta la stima spero reciproca. Negli ultimi tempi ho letto anche con commozione i suoi *Amarcord*.

Ho avuto l'impressione che il poeta avesse messo nell'angolo il provocatore. Ma senza Flash Art due tre generazioni di artisti, critici, curatori e forse ancora di più non si sarebbero potuti informare in diretta su quanto accadeva dentro e fuori dai confini. Uno strumento notevole prima di Internet e di Instagram che ha lasciato il testimone a una nuova generazione (Gea Politi e Cristiano Segnanfreddo) e, per quanto vedo, la trasformazione è di notevole qualità e intelligenza adatta a un mondo totalmente cambiato. D'altronde anche le Mercedes e le Ferrari si rinnovano. Chissà che come spesso avviene a volte gli allievi non superino i maestri. Lui lo ha previsto e non ne faceva un dramma, anzi. Da dove guarda sarà molto felice e darà qualche consiglio ancora. ■

GIANCARLO NON AMAVA I MONUMENTI, MA LE DISCUSSIONI

ARIANNA ROSICA

SCRIVERE DI GIANCARLO POLITI senza trasformarlo in un monumento è forse il modo più onesto per ricordarlo. I monumenti non gli interessavano. Le discussioni sì. Ho lavorato quasi vent'anni a Flash Art. Sono arrivata senza sapere nulla. Non conoscevo il sistema dell'arte, i suoi codici, i suoi protagonisti. Entrai dall'ufficio pubblicità. Se oggi faccio quello che faccio lo devo a lui. Giancarlo mi ha dato una possibilità vera: crescere. Dalla pubblicità alla redazione. Mi ha fatto entrare nelle conversazioni, nelle riunioni, nelle telefonate interminabili. Mi ha messo nelle condizioni di conoscere e frequentare grandi artisti e critici non da spettatrice, ma da parte attiva. Non regalava nulla, ma se vedeva determinazione apriva spazi. Su Flash Art sono passati praticamente tutti. Dall'Arte Povera alla Transavanguardia, da **Maurizio Cattelan** a **Vanessa Beecroft**, da **Francesco Vezzoli** a intere generazioni di artisti internazionali quando ancora non erano “canonici”. La rivista non inseguiva il successo: spesso lo anticipava. E le copertine erano mitiche. Non illustrate, ma dichiarazioni. Una delle più divertenti – e discusse – fu quella con l'immagine di Silvio Berlusconi con la pelle scura e il titolo in inglese *We Have a Dream*, evidente cortocircuito con lo slogan di Barack Obama. Ci siamo divertiti molto a farla. Sapevamo che avrebbe provocato reazioni. E infatti arrivarono. Per Giancarlo una copertina che non creava attrito era semplicemente una copertina inutile. Con lui si imparava discutendo. E litigando. Le discussioni con **Getulio Alviani** erano epiche. Ore di confronto serrato, a volte durissimo, sempre lucidissimo. E poi i confronti con i collezionisti, artisti, mercanti, altrettanto intensi. Giancarlo non arretrava facilmente. Poteva essere provocatorio, ma non era mai superficiale. Dietro ogni posizione c'era un'idea precisa. La dimensione internazionale non era una posa. Con **Helena Kontova** ha costruito qualcosa di reale. La nascita e il consolidamento di Flash Art International hanno trasformato la rivista in un ponte concreto tra l'Italia e il sistema globale dell'arte. Poi la sfida della Biennale di Praga, figlia ideale di quella di Tirana: un progetto ambizioso, non privo di problemi, affrontati sempre a testa alta e con una buona dose di ironia. Era severo. Molto. Con lui ho litigato tante volte, fino allo stremo. Ma il conflitto non rompeva il rapporto: lo teneva vivo. Se valeva la pena discutere, valeva la pena restare. Era curioso. Davvero curioso. Delle persone prima ancora che delle opere. Se aveva tempo – e voglia – poteva passare ore ad ascoltare, a farsi raccontare cosa stava succedendo, chi si muoveva, quali

equilibri cambiavano. L'arte per lui era un organismo vivo. In redazione si imparava che una rivista non è un contenitore neutro. È una posizione. Una copertina è una scelta. Un'esclusione è una dichiarazione. Lui decideva. Senza comitati, senza mediazioni infinite. E si assumeva la responsabilità. Molti dei redattori passati da Flash Art sono oggi tra i più importanti critici, curatori, direttori di musei. Non è un caso. Quella redazione era **una palestra formativa**. Ti obbligava a prendere posizione. Scrivere questo ricordo per *Artribune* significa riconoscere che molto del mio modo di lavorare nasce da quell'esperienza: decisioni nette, responsabilità diretta, nessuna paura del conflitto. Da Giancarlo ho imparato che il coraggio è una pratica quotidiana. E che non si molla. Non credo avrebbe apprezzato un tono nostalgico. Forse avrebbe preferito una buona discussione. Allora lo ricordo così: curioso, severo, ironico. E sempre, ostinatamente, libero. ■



sopra: Maurizio Cattelan, *Strategie*, 1990. Courtesy Christie's
a destra: Giancarlo Politi. Photo Piotr Niepsuj

POLITI: L'ARTE, LA POESIA, L'IMPRENDITORIA E LA TELEVISIONE (CON MIKE BONGIORNO)

GIANFRANCO MARANIELLO

- 1937 → Giancarlo Politi nasce a Trevi
- 1956 → Giovane conoscitore della poesia italiana contemporanea, partecipa alla trasmissione *Lascia o Raddoppia* di Mike Bongiorno
- 1965 → Si trasferisce a Roma
- 1967 → Fonda la rivista *Flash Art*
- 1970 → Sposta la sede della rivista a Milano
- 1973 → Fonda la casa editrice Giancarlo Politi Editore
- 1975 → Inizia a pubblicare *Art Diary*, che Andy Warhol definì “la Bibbia del mondo dell'arte”
- 1978 → Fonda, con la moglie Helena Kontova, la rivista Flash Art International, che poi sarà seguita da Flash Art Cina e Flash Art Russia
- 1993 → Nasce su spinta di Politi il Trevi Flash Art Museum
- 2015 → Lascia la direzione di Flash Art in mano alla figlia Gea e a suo marito, Cristiano Seganfredo
- 2026 → Muore a Milano, il 24 febbraio

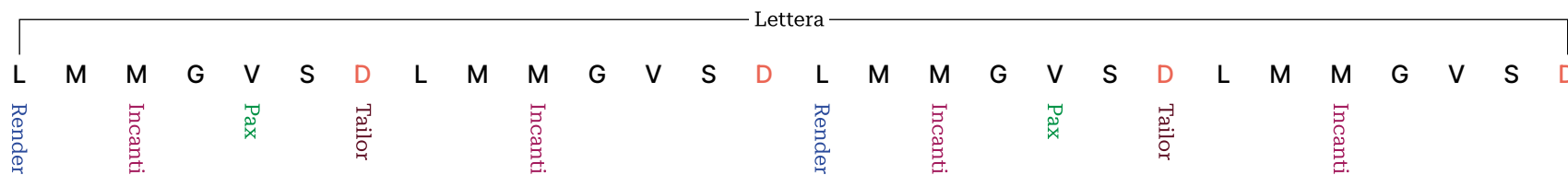
ABDICARE ALL'EGOCENTRISMO e alla scrittura in prima persona, pur nell'inestinguibile debito e in una frequentazione che precede ed eccede anche gli anni della propria vita professionale, è la prima necessaria espressione di gratitudine per **Giancarlo Politi**. Quel che risulta a lui più fedele sono forse i suoi celebri *Amarcord* quale genere letterario che lui stesso ha inventato per corrispondere a quanti gli hanno chiesto di non tenere solo per sé gli infiniti frammenti di un'impossibile autobiografia. La plausibile combinazione di eventi e commenti, di fatti storici e digressioni personali, è infatti la migliore testimonianza della sua personalità e dell'interpretazione entusiasta per comprendere il fervore dell'arte e il dinamico evolvere dei tempi. Refrattario all'accademismo, indomabile nel temperamento, provocatorio nella dialettica capace di assumere punti di vista consapevolmente parziali per saggiare la resistenza e l'intelligenza dei propri interlocutori, Politi è sempre stato affascinato dalla “novità” al punto da accogliere con esagerato entusiasmo segnali promettenti della politica, prospettive rivoluzionarie della tecnologia, ispirazioni popolari dai mass media così come notizie eterodosse o pseudo-scientifiche per governare, ad esempio, la propria e altrui salute. In redazione o nello schieramento conviviale che assegnava posti attorno al lungo tavolo dominante la cucina a vista del suo loft ha carpito parole e pensieri e ha elargito innumerevoli idee e progetti. Ne è derivato un imprenditore straordinario, che ha avuto sempre pudore della propria cultura e ancor più della propria sensibilità fino a tentare di celarla nella conduzione del quotidiano. I suoi esordi letterari hanno rapidamente sperimentato la potenza di altri media così che la poesia (che era anche la sua dote disciplinare offerta alle interrogazioni televisive di **Mike Bongiorno**) ha dovuto ammettere che il successo televisivo ottenuto a *Lascia o Raddoppia* necessitasse di modi più adeguati per corrispondere alle epoche e ai mondi che Giancarlo ha poi attraversato. L'editoria è stato il suo campo di osservazione e di azione privilegiato. Ha inventato l'adesione al tempo presente da contrapporre al giudizio storico. Flash è il lampo, l'immediatezza gettata sull'Arte. Sulla sua rivista ha ospitato l'ultimo manifesto di quella che già non poteva essere più un'Avanguardia, ma il registro di un agire in atto espresso per *Appunti* (della celantiana “guerriglia”) e progressivamente ha colto la necessità di trasformare il modo di testimoniare la velocità dei nuovi scenari privilegiando l'immagine al testo o declinando in svariati modo il portato lin-

guistico della comunicazione (con l'inglese inevitabilmente, ma anche con le prove di russo, cinese e di altri sporadici tentativi nazionali) intuendo che le sfide della compiuta globalizzazione stavano portando i territori dell'arte in altre geografie e in molteplici storie a un ritmo non sostenibile per la presunzione autoreferenziale dell'accademismo italiano. Ecco perché, prima dell'avvento di Internet, il network curatoriale di Flash Art era la comunità più pronta a corrispondere all'idea di una grande mostra davvero internazionale da non affidarsi al singolo punto di vista di un critico o di uno storico ed è così che si è potuto dare vita alla felice attualità di *Aperto 93* che per molti versi ha trasformato anche la grammatica espositiva della **Biennale di Venezia**. Politi capiva le logiche dominanti, esponendovisi anche quando non gli piacevano e ha inventato un giocoso strabismo per consentirsi di fare viaggiare la propria rivista sul più alto livello internazionale senza privarsi di un proprio compiaciuto e divertito polemissare in casa, con i suoi editoriali di Flash Art Italia trasformati in una sorta di posta del cuore dove pubblico e privato diventavano unica materia per la sua libertà di pensiero e di vis polemica. Il registro doppio era anche quello del suo successo editoriale più clamoroso, *l'Art Diary* che non solo ha inventato la rete dei contatti dei professionisti dell'arte italiana e/o internazionale, ma ha consentito a ciascuno di potersi iscrivere, favorendo rapporti tra le persone, ma soprattutto creando la consapevolezza che quello dell'arte sia davvero “un mondo”, che continuerà a cambiare e che andrà capito e sfidato con nuova energia e immaginazione. ■



Newsletter

Non perderti il meglio di Artribune!



Artribune Lettera

Lettera è la newsletter quotidiana di Artribune, attiva dal 2011.

Raccoglie tutte le notizie pubblicate il giorno prima sul sito, le inaugurazioni e gli eventi culturali previsti per la giornata.

Artribune Incanti

Incanti è la newsletter settimanale di Artribune dedicata al mercato dell'arte.

Parla di dati, trend, investimenti, gallerie, collezioni, aste e artisti da seguire.

Esce il mercoledì ogni settimana

Artribune Render

Render è la newsletter dedicata alla rigenerazione urbana e culturale.

Racconta progetti, tendenze, strategie e casi di successo in Italia e all'estero, con interviste ai protagonisti del settore.

Esce il lunedì ogni due settimane.

Artribune Tailor

Tailor è la newsletter dedicata al rapporto tra moda, arte e cultura.

Parla di tendenze internazionali, sostenibilità, fashion week, carriere e formazione.

Esce la domenica ogni due settimane.

Artribune Pax

PAX è la newsletter dedicata al turismo culturale e al rapporto tra territori, comunità e patrimonio.

Raccoglie storie, progetti, buone pratiche, itinerari e trend dall'Italia e dal mondo.

Esce il venerdì ogni due settimane.

Artribune

BRUCE GILDEN

A CLOSER LOOK

Brescia,
Museo di Santa Giulia

27.3_ 23.8 2026

bresciamusei.com

Coordinatore artistico: **Brescia La Città Europea**
Cooperazione: **MUSEI**
In collaborazione con: **MAGNUM**
Sponsor: **KUNSTFOYER VERBODERBURG KÄRNER KUNSTSTIFTUNG**
Sponsor e organizzatori di: **BRESCIA MUSEI FESTIVAL**
Sponsor Partner: **italo**
Sponsor: **MUSEI**





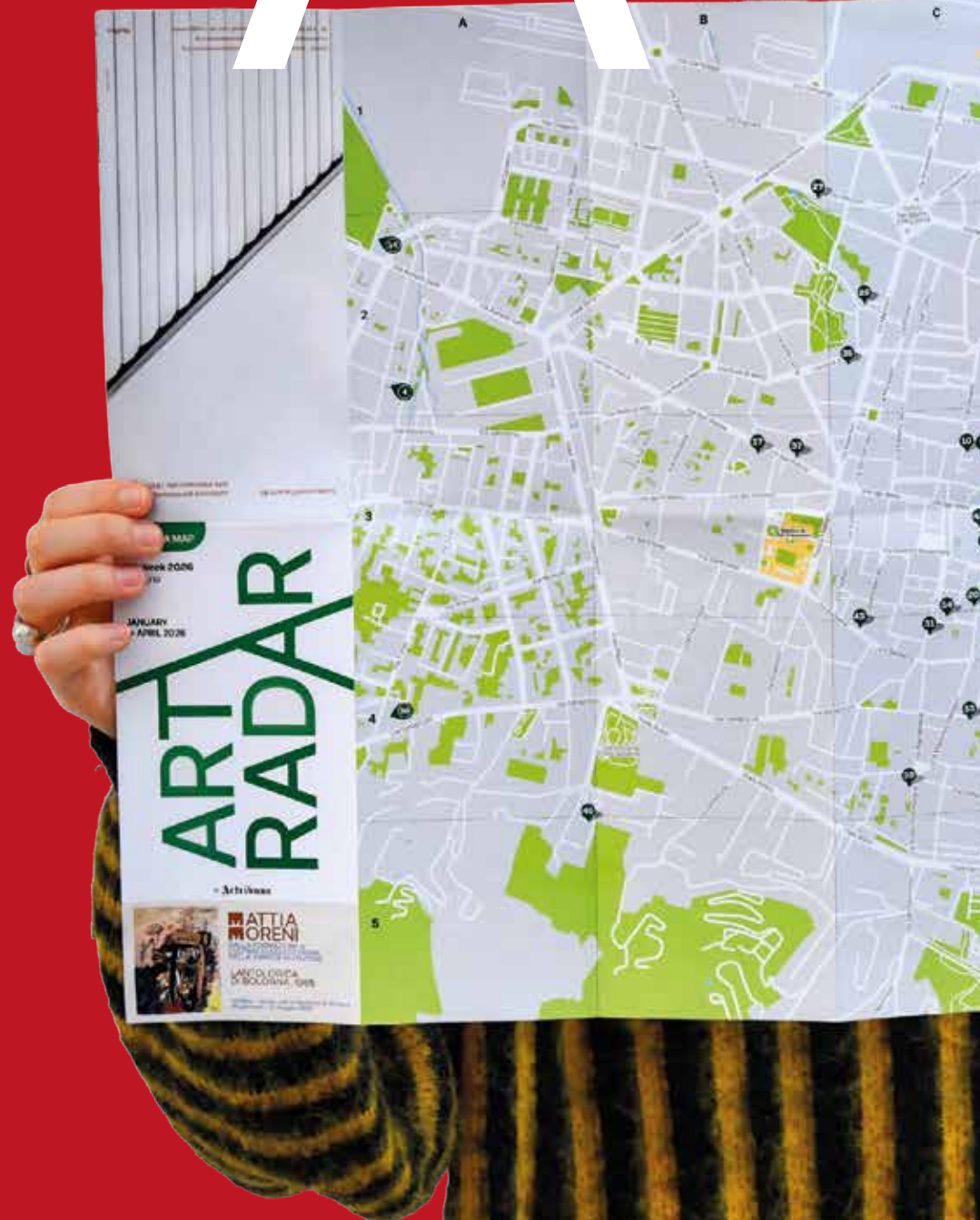
PER ABBONARTI IN UN ATTIMO
FOTOGRAFA E CLICCA QUI



ART RADAR

by **Artribune**

le nuove
mappe culturali di
MILANO
ROMA
TORINO
BOLOGNA



LA SFIDA DI MILANO, DELLA SUA ART WEEK E DI MIART

CRISTINA MASTURZO

DEVE SPINGERE SUI PEDALI il più possibile Miart, a questa sua 30ª edizione. Per guadagnarsi la cima, sì, per restare nella metafora ciclistica il tempo che ci serve, ma anche per evitare di essere raggiunta e superata dalle altre fiere italiane. Con la centralità internazionale e sperimentale di **Artissima** e il suo focus sull'arte contemporanea, e con **Arte Fiera** che fa sentire il fiato sul collo, mentre recupera terreno, e che con il debutto alla direzione artistica di Davide Ferri ha consolidato un'attitudine ben posata e in questo vincente, tra vizi noti e sorprendenti virtù. Durante l'Art Week milanese 2026 arrivano poi in città anche altre due fiere, emergenti o satelliti che dir si voglia: **MEGA**, alla sua seconda edizione, e **Paris Internationale**, al suo primo

esperimento fuori Parigi. Entrambe pronte a mostrare traiettorie ed esperienze in parte alternative al format tradizionale di fiera. Affidata nuovamente alla direzione del curatore **Nicola Ricciardi** e quest'anno nella nuova sede alla South Wing di Allianz MiCo, Miart, la fiera internazionale d'arte moderna e contemporanea di Milano, dal 17 al 19 aprile 2026 accoglie 160 gallerie, provenienti da 24 Paesi, e per celebrare il suo trentesimo compleanno lavora sul reinventarsi tenendo salde le sue radici e intesse dialoghi tra realtà affermate ed emergenti ispirati al tema **"New Directions"**, in omaggio all'album del 1963 del leggendario sassofonista americano John Coltrane, nel centenario della sua nascita. Provando ad assorbire e mutuare dal jazz la capacità di innovare ed esplorare nuovi territori a partire da forme conosciute. Ha dalla sua, Miart, in questo voler essere un'edizione di tributo alla storia della rassegna e, insieme, slancio verso il futuro e verso nuovi obiettivi, un contesto più che dinamico e plurale, che è **Milano**. E forse la sfida non sarà nem-

Forse la sfida non sarà nemmeno tanto misurarsi con quello che mettono in campo i competitor, quanto piuttosto essere all'altezza di ciò che Milano potrebbe e dovrebbe meritare



meno tanto misurarsi con quello che mettono in campo i competitor, quanto piuttosto essere all'altezza di ciò che Milano potrebbe e dovrebbe meritare, delle aspettative che gli operatori dell'arte dovrebbero avere. E lo dico pensando anche alle **nuove realtà internazionali che hanno scelto Milano** di recente come sede e rampa di lancio, dal gigante Thadæus Ropac alle gallerie più giovani Consonni Radziszewski e Romero Paprocki appena aperte. Così come all'impegno del collezionismo di arte contemporanea, che da sempre ha avuto un ruolo imprescindibile per le evoluzioni culturali e il patrimonio artistico italiano, e che a Milano fa sentire la propria voce e il proprio contributo. Si rinnova anche nel 2026, su questo fronte, l'impegno di ACACIA, l'Associazione Amici Arte Contemporanea Italiana, per il sistema dell'arte attraverso il **Premio ACACIA**, assegnato con cadenza annuale ad artisti italiani che si sono distinti per la loro ricerca artistica. Ideato e diretto dalla Presidente Onoraria **Gemma De Angelis Testa**, il riconoscimento è nato con l'Associazione nel 2003 per so-

stenere concretamente l'arte contemporanea italiana con una campagna sistematica di acquisizioni e per costituire una collezione che sia di incentivo e pungolo alla nascita di un museo dedicato all'arte contemporanea nella città di Milano. A vincere il Premio ACACIA 2016 è **Diego Marcon** (Busto Arsizio, 1985), che non è più, in effetti, l'artista emergente che molti di noi ricordano, ma alle spalle ha ora una ricerca artistica quasi ventennale, con la quale ha esplorato non solo l'immagine in movimento, ma lo spettro amplissimo del sentire umano e l'immaginario collettivo. Come accade anche nel video *salut! halo! hello! hello!* (2010) che entra a far parte della Collezione ACACIA, la raccolta donata dall'Associazione al Museo del Novecento di Milano dal 2015 e che

oggi conta 40 opere di 28 artisti italiani. La premiazione di Diego Marcon e la presentazione dell'opera sono in calendario il prossimo 9 aprile 2026 al Museo del Novecento, con cui ACACIA ha un rapporto consolidato, e il video sarà visibile per tutta la durata dell'Art Week, fino al 19 aprile, nella più che suggestiva e amatissima Sala Fontana del museo meneghino, in un dialogo orchestrato dall'artista con gli spazi aperti della città. Tirandoci fuori da metafore e analogie con competizioni e lotte, che funzionano qui più come espediente narrativo che altro, e non volendo leggere la realtà anche dell'arte in termini di conflittualità, visto il periodo storico che ci troviamo ad attraversare, la sfida simbolica e pratica si gioca in verità sulla **capacità di offrire un racconto** e un tassello significativo del sistema artistico, che contribuisca in modo effettivo a garantire senso e sostenibilità economica, che costruisca valore in senso ampio per l'esperienza dell'arte moderna e contemporanea.

IL RITORNO DEL GUSTO NELL'ERA DELLE INTELLIGENZE ARTIFICIALI

VALENTINA TANNI

LO SCORSO 14 FEBBRAIO Paul Graham, fondatore di Y Combinator, famoso acceleratore di startup da cui sono nate aziende come Airbnb e Dropbox, scrive ai suoi 2,2 milioni di follower su X: “*Nell’era dell’AI il gusto diventerà ancora più centrale: quando chiunque può creare qualsiasi cosa, a fare la differenza è ciò che scegli di creare*”. Solo due giorni dopo, Greg Brockman, co-fondatore di OpenAI, riprende e cristallizza il concetto con uno slogan: “***Taste is a new core skill***” (*il gusto è la nuova competenza chiave*). Il post accumula oltre due milioni di visualizzazioni e quasi mille commenti. Tra questi emerge ripetutamente una dichiarazione di Rick Rubin, uno dei produttori musicali più influenti degli ultimi quarant’anni (ha co-fondato la storica etichetta Def Jam e ha prodotto alcuni degli album più noti della musica pop, hip-hop, rock e metal). Intervistato nel suo studio da Anderson Cooper nel 2023, spiegava candidamente: “*Non ho alcuna competenza tecnica e non so nulla di musica. So cosa mi piace e cosa non mi piace, e sono molto deciso nelle mie scelte. Vengo pagato perché ho fiducia nel mio gusto e so esprimere quello che sento*”. Altri utenti sono andati ancora più indietro nel tempo e hanno recuperato un’intervista rilasciata da Steve Jobs nel lontano 1995. Il co-fondatore di Apple, commentando negativamente il lavoro del suo principale concorrente, la Microsoft di Bill Gates, spiegava: “*Alla fine è sempre una questione di gusto. Si tratta di esporsi alle cose migliori che gli esseri umani hanno creato e cercare poi di portarle dentro ciò che fai*”. Queste due dichiarazioni, pur simili, inquadrano il tema del gusto in termini differenti. Se Rubin la fa sembrare una questione di mero istinto, quasi una dote naturale, Jobs sottolinea l’importanza dell’educazione. Il gusto, spiega, si sviluppa tramite l’esposizione ad artefatti culturali già esistenti: **la cultura è un sistema generativo** e il gusto è il risultato di tutte le esperienze – di vita e di arte – che si accumulano e interagiscono nella vita di ognuno nel corso del tempo. Ma perché il dibattito su questo tema – non esattamente nuovo – si riaccende proprio ora? E perché proprio in relazione alla crescita tumultuosa dell’intel-

ligenza artificiale? Il ritorno del gusto sembra essere alimentato da una paura: quella che l’intelligenza artificiale finisca per **livellare la produzione culturale** e rendere gli umani “inutili”. Se la produzione culturale diventa automatica, veloce e potenzialmente infinita, se chiunque può creare senza avere alcuna skill specifica, dove si colloca allora il contributo umano? Il gusto, insomma, viene invocato come ultimo argine, celebrato come l’unico fattore in grado di introdurre differenze e – forse – come l’unica qualità “non automatizzabile”. È una dinamica ricorsiva: ogni volta che una tecnologia rende l’espressione più accessibile – dalla stampa alla fotografia, fino alla riproducibilità digitale – il dibattito si riaccende (con l’ascesa del web, ad esempio, si è spesso parlato del “**curatore**” come di una figura chiave: la selezione dei contenuti sembra contare più della loro produzione). Quello che è importante notare, tuttavia, è che quando i CEO delle grandi aziende tech usano la parola “gusto” non stanno facendo riferimento alla categoria kantiana, né tantomeno alla *distinzione* di Bourdieu (anche se le gerarchie sociali sono una parte importante della questione). Il fenomeno a cui stanno reagendo, senza rendersene conto, è il *deskilling*, un fenomeno che nel mondo dell’arte è stato a lungo discusso, metabolizzato e forse persino superato. Gli artisti, infatti, hanno iniziato a rigettare la tecnica e il “saper fare” ben prima che la tecnologia li costringesse a farlo, abbracciando con coraggio l’idea che l’arte non soltanto possa essere automatizzata, ma persino smaterializzarsi completamente. Da Duchamp in poi, l’artista non è necessariamente quello che “fa”, ma è soprattutto quello che “seleziona”. La sua “core skill”, per usare le parole di Greg Brockman, risiede nella capacità di scegliere e di affermare il valore della propria scelta (ciò che Rubin chiama “*avere fiducia nel proprio gusto*”). Questo non significa che la tecnica debba scomparire o che non possa ancora svolgere un ruolo importante. Si tratta, piuttosto, di **liberare l’arte da qualsiasi genere di regola e convenzione**, allargando il suo campo da gioco. È interessante, in questo senso, recuperare le parole di



Antoine Wiertz, pittore e scultore belga, che, reagendo all’invenzione della fotografia, intuiva lo slittamento dell’arte verso il concettualismo: “*Non si pensi che il dagherrotipo uccida l’arte*”, scriveva, “*no, uccide l’opera della pazienza, rende omaggio all’opera del pensiero*”. E qui arriviamo al cuore del discorso odierno: a differenza della stampa, della fotografia e del web, l’intelligenza artificiale non si limita ad eseguire, ma si pone l’obiettivo di simulare anche il ragionamento. L’opera del pensiero, di cui parlava Wiertz, sembra per la prima volta a rischio. Se l’AI *pensa ed esegue*, quale ruolo resta all’essere umano? Secondo i tech guru, sarebbe solo una questione di scelta, la capacità di **selezionare gli output giusti tra milioni e milioni di generazioni diverse**. Catturare la giusta “vibe” tra quelle disponibili. Ma essere “bravi a scegliere” non è, come ci vogliono far credere, soltanto una questione di ispirazione; non è tutto istinto, improvvisazione, vibrazione. Il gusto (non il “buon gusto”, si badi bene) si coltiva, si nutre e si pratica. Quando Rubin dice “*non so nulla di musica*” fa un’affermazione volutamente ambigua: non ha studiato teoria musicale e non è un virtuoso di alcuno strumento, ma *conosce* la musica, *vive* la musica, *sente* la musica. Dove e come costruiremo questa tanto agognata “core skill” del futuro se la cultura non viene supportata, nutrita e praticata? Il dibattito è aperto, e non solo su X.

In alto: v_random, *Tiny planets spread onto a piece of toast*, immagine generata con Midjourney, 2025

MUSEI UNIVERSITARI, QUESTI SCONOSCIUTI

FABRIZIO FEDERICI

QUANDO PENSIAMO AI MUSEI più importanti, pensiamo solitamente ai grandi musei statali, alle raccolte civiche, o a quelle ecclesiastiche, tesori delle cattedrali o musei diocesani che siano. Non pensiamo, in genere, a una categoria di musei che custodiscono raccolte importantissime, ma beneficiano spesso di una visibilità assai limitata: i musei universitari. La sigla che li identifica non è così attraente: SMA fa pensare a un supermercato o, peggio, a una malattia. Invece **i Sistemi Museali di Ateneo nascondono tesori**: innanzitutto strumenti scientifici, piante e animali (variamente essiccati/imbalsamati/scheletrici), ma non solo. Raccolte etnografiche e anche collezioni archeologiche e artistiche. Pezzi in larga misura risalenti agli ultimi due/tre secoli, ma in alcuni casi molto più antichi. Insieme di oggetti radunati in relazione alle attività didattiche e di ricerca, oppure provenienti da donazioni. Nel nostro Paese la distribuzione dei musei universitari è capillare: non vi è quasi ateneo che ne sia privo. Il sistema museale più illustre è probabilmente quello dell’Alma Mater Studio-rum bolognese: tra i musei che lo compongono spicca quello di **Palazzo Poggi**, recentemente rinnovato, nelle cui variegate collezioni rientrano gli straordinari materiali raccolti dal grande naturalista del Cinquecento Ulisse Aldrovandi. Proprio in occasione delle celebrazioni per i cinquecento anni dalla nascita di Aldrovandi, nel 2022, lo SMA felsineo ha dato prova di notevole vitalità, mettendo in campo un ampio ventaglio di iniziative, che comprendevano la digitalizzazione di reperti e manoscritti e l’allestimento della mostra *L’altro Rinascimento*, di cui è poi stato realizzato un innovativo *digital twin*. Al di qua dell’Appennino, i musei dell’Università di Firenze trovano nel **Museo della Specola** il loro gioiello più prezioso, stupefacente per la raccolta di cere anatomiche, ma anche a livello museografico, per quelle parti che ancora conservano intatto l’allestimento settecentesco. Di grande interesse anche il



Museo di Antropologia e Etnologia, con raccolte di viaggiatori dell’Ottocento, ma anche pezzi già appartenuti ai Medici, o al celebre navigatore James Cook; oppure **Villa La Quiete**, che dietro un nome da casa di riposo cela capolavori di artisti come Sandro Botticelli o Ridolfo del Ghirlandaio. Seguendo il corso dell’Arno, giungiamo a Pisa: in seno allo studio pisano fu fondato nel 1543 da Luca Ghini l’orto botanico più antico del mondo, ancora esistente e visitabile; dalle raccolte annesse al giardino ha avuto origine il **Museo di Storia Naturale**, le cui ricchissime collezioni possono essere ammirate nella monumentale Certosa di Calci, a pochi chilometri dalla città. Diversi musei di ateneo hanno recentemente promosso iniziative tese a rendere più note e accessibili le loro collezioni; si è trattato di progetti legati all’applicazione delle nuove tecnologie nel campo dei beni culturali, finanziati con i fondi PNRR. Penso alla postazione interattiva *Tattoo 3D* al **Museo Lombroso** di Torino, che consente ai visitatori di scoprire l’immenso patrimonio di tatuaggi censiti da Cesare Lombroso; o alle molteplici iniziative promosse al **Centro Studi e Archivio della Comunicazione**

(**CSAC**) di Parma, gigantesco archivio dell’arte italiana del Novecento, che sul sito *Visionaria* presenta al pubblico un tour virtuale alla scoperta delle proprie raccolte. Nonostante iniziative lodevoli come queste, tuttavia, i musei di ateneo restano realtà in genere poco conosciuti. All’esterno dell’università certo, ma forse anche all’interno (ho l’impressione, ad esempio, che gli studenti delle facoltà umanistiche e in particolare di storia dell’arte siano portati poco o per nulla a scoprire i musei delle loro università, come se museologia scientifica e museologia artistica fossero universi del tutto distinti). In certi casi i musei sono difficilmente accessibili, perché lontani dal centro, o perché sono chiusi al pubblico, sia per mancanza di personale, che per problemi strutturali degli edifici che li ospitano. Pesa, inoltre, sulla scarsa conoscenza di questi tesori, la **diffusa diffidenza verso le collezioni naturalistiche e scientifiche**. Che, seppur preponderanti, non esauriscono il panorama di queste raccolte, come già si è detto; pensiamo solo alle collezioni etnografiche e alle meravigliose iniziative che si potrebbero mettere in atto per coinvolgere nella loro riscoperta e divulgazione le comunità e gli studenti originari dei Paesi da cui giungono i reperti. Nell’ottica di assicurare ai musei universitari una maggiore accessibilità e visibilità sarebbe probabilmente opportuno il **coinvolgimento di altri soggetti e istituzioni** nella loro gestione: in enti giganteschi e afflitti da molteplici problemi, quali sono le università, i musei rischiano di divenire, e spesso divengono, l’ultimo dei pensieri. Si possono ipotizzare sinergie con istituzioni pubbliche e associazioni, ma anche con privati (che chiaramente è ben altra cosa dal privatizzare l’istruzione universitaria...): la collaborazione di più realtà virtuose può portare a un maggiore radicamento dei musei di ateneo sul territorio e a far sì che almeno i più importanti intercettino una porzione crescente del turismo culturale che affluisce nelle nostre città.

In alto: Courtesy Mo(n)stre

POTERI DELL'ORRORE

MARCELLO FALETRA

IL CASO EPSTEIN, come un ologramma, apre uno squarcio nell'universo dei padroni del mondo. Sembra una scena del film *Vizi privati e pubbliche virtù* di Miklós Jancsó (1976). Potere, sesso, perversioni, allucinazioni, tutti gli estremi della vita fusi in un'unica avventura, e che somiglia anche a una delle scene dell'ultimo film di Pasolini *Salò*. Politici insospettabili, ex presidenti di Stato, rampolli di dinastie reali, icone incontrastate del cinema, miliardari senza scrupoli e, soprattutto, bambine e minorenni dati in pasto a belve, con cravatte e vestiti firmati dai più grandi stilisti, che decorano sorrisi compiacenti – paraurti mimico dell'insaziabile sete di abiezione. **Obesità del potere divorata dalle sue stesse ambizioni**. Come descrivere questa irresistibile corsa alla perversione del potere e dei suoi figuranti? Rileggendo alcune pagine del racconto di James G. Ballard *La mostra delle atrocità*, tutto ciò che stiamo leggendo nei media era già avvenuto. Paradossalmente, tutto lo scandalo che ruota oggi attorno al caso Epstein è il passaggio dal fantastico (o dall'immaginazione) al reale, e potrebbe costituirne l'ultimo capitolo (postumo). E ciò non solo nell'estremizzazione della via americana al successo, alla predazione di risorse altrui e al razzismo, ma anche nella realtà geopolitica: **comandare col ricatto il pianeta** conquistandosi l'impunità, nuovo paradiso artificiale del potere. Ciò che era una fantasia di pochi, adesso è una realtà allucinata per tutti, al limite della credibilità. La non distinzione tra immaginazione e azione reale è alla base di questo anomalo racconto, che era lo sfondo di ciò che enfaticamente era chiamata età post-moderna, o “fine della storia”; resoconto di distopie d'ogni specie e delle infinite periferie che animano le mitologie contemporanee, incarnate non solo dalle star del cinema o pubblicitarie (era ovvio), ma anche dai figuranti del potere finanziario e politico (meno ovvio). Il racconto di Ballard si chiude con un colpo di scena cronologico: la “*storia segreta della terza guerra mondiale*” (guerra oggi realmente in atto, ma a “pezzi”) – crema acida e nello stesso tempo futuristica. *La mostra delle*



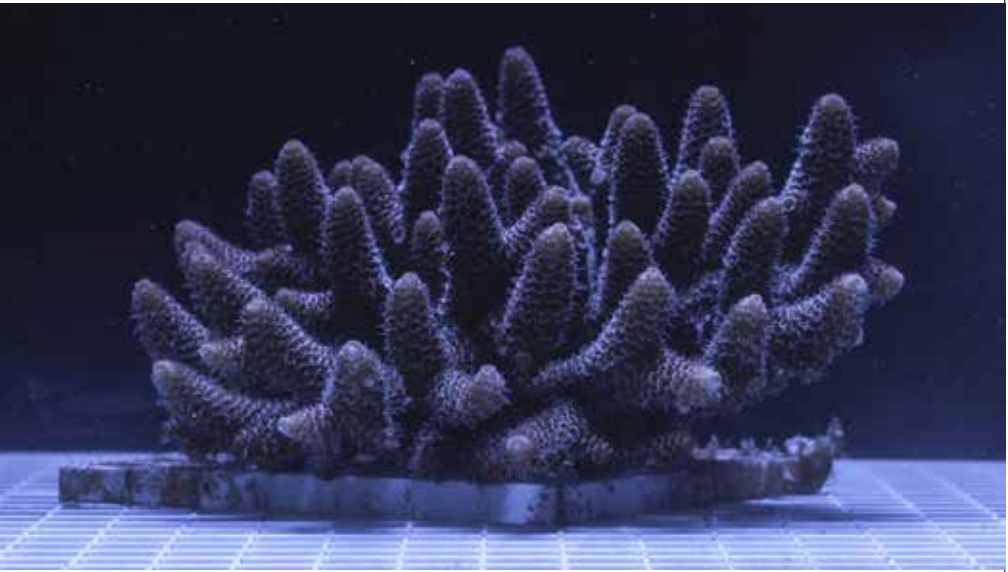
atrocità è una delle più efficaci introduzioni al sistema perverso del potere e di un sistema disfunzionale politicamente e moralmente. In quasi tutti i fotogrammi letterari di questo racconto sin copato come un'improvvisazione jazz, emerge un dato implacabile: **la fascinazione dell'abiezione**, seguito dalla “morte dell'affetto”. Proviamo a immaginare un ministro vestito da donna, un faccendiere che imita Eichmann, e altre figure dello stesso rango di potere divertirsi con ragazzine cooptate in grandi vasche idromassaggio o in lussuosi salotti, decorati con opere costosissime. Il racconto di Ballard ha anticipato profeticamente tutto questo: come un'onda d'urto, l'immaginazione della perversione vi era descritta con una incontrollabile freddezza cinica. Ciò che descrive Ballard è una specie di futura Pompei del potere. Qualcosa del genere è stato fatto da David Cronenberg nel suo film *Videodrome* del 1983, dove il conflitto tra immaginazione e realtà è mostrato con estrema razionale crudeltà. Un film che per il regista era una messa alla prova della censura: “*Volevo vedere come sarebbe stato, di fatto, se ciò che i censori dicevano sarebbe accaduto fosse accaduto davvero*”. *Videodrome*, metteva alla prova dell'immaginario la psicopatologia mediale, che come un virus alimentava la sete di esperienze estreme, che oggi è messa in atto dai potenti del mondo, ma anche da tutti coloro che intrattengono con lo schermo un rapporto ontologico. Di questi film e racconti si potrebbe parlare di **un rinato arcaismo tribale**, che ha animato parte dell'immaginario post-human. Ma c'è un precedente a questi racconti e film. È un saggio di Marshall McLuhan, al quale per certi aspetti Cronenberg e Ballard si

sono ispirati. Si tratta de *La sposa meccanica* (1951), concepito come un collage che smonta le mitologie voyeuristiche della società americana. In una sua pagina riportava l'esempio di un periodico dove c'era l'immagine di un uomo ferito che stava ritornando a casa, con addosso il pericolo della morte. A lato, nella stessa pagina, la foto di una modella, con la didascalia: “*Mezzo milione di militari ci scrivono per averla*”. Sotto la foto del disperato quella del cadavere di una donna nuda, con una corda al collo, con la didascalia: “*Nazisti infuriati impiccano guerrigliera russa*”. Dalla “sete metafisica”, secondo McLuhan, a quella materiale c'è il passaggio all'atto dall'immaginazione al reale. **Il virus dell'orrore, l'attrazione fatale per il male, ci mette davanti al fatto che l'irrazionale è reale**. Se ieri il reale era l'alibi per la legittimazione della simulazione (Baudrillard), oggi è la nostra utopia, nella misura in cui le vittime di Epstein erano mandate in pasto all'insaziabile brama di utopie estreme, dove sesso, violenza e morte hanno messo in atto la resurrezione (se mai è morta) della realtà del potere come totale aspirazione al dominio sui corpi. Questo mondo, che ci è contemporaneo, era già stato immaginato. È come se la realtà messa in atto da Epstein e offerta su un lussuoso vassoio ai suoi ospiti come la testa mozza del Battista, fosse divenuta l'ossessione di un'esperienza sperimentale della vita. L'escrescenza del potere prende il posto di un angelo sterminatore di ogni coscienza del limite. Questo è **il fotogramma più realistico dei “valori occidntali”**: l'assuefazione alla perversione e alla violenza, la quale è diventata una forma di vita. Universo senza coscienza, animalescamente proiettato nella feroce istintualità delle pulsioni di morte. Come dimostrano le foto del rampollo della casa reale d'Inghilterra, che sbava accovacciato come un quadrupede sopra il corpo inerte di una ragazzina. La fascinazione della perversione non è più immaginata come in certi romanzi, ma è la ragion pratica dell'abiezione che si universalizza, rito occulto da condividere segretamente, come accade nelle sette sataniche.

IO E TE NON VIVIAMO SULLO STESSO PIANETA. NUOVE ESTETICHE PER NUOVE ECOLOGIE

ANNA DETHERIDGE

POCO PRIMA DI MORIRE, il filosofo francese **Bruno Latour** ha concesso a Nicolas Truong un'intervista pubblicata in Italia da Einaudi due anni più tardi, con il titolo *Come abitare la Terra* (2024). Latour ha dedicato gli ultimi anni della sua vita quasi interamente all'emergenza climatica e alla necessità per l'umanità di “atterrare”, ossia di mettere i piedi per terra, comprendere fino in fondo la nostra condizione di umani che vivono dentro la natura (e non *dalla* natura). Unico tra gli accademici (che io sappia) che ha scelto di tracciare una rotta non soltanto teorica, ma dedicata all'azione, a pratiche o processi da immaginare insieme ad altri, soprattutto agli artisti, che propongano modi diversi di vivere e di agire. Nel nostro mondo dominato da una supposta “razionalità”, soltanto le arti sono legittimate a creare mondi nuovi, e Latour dedicandosi a collaborazioni insolite per uno studioso, si è cimentato nel teatro e nelle arti visive con entusiasmo e con gioia. La questione ecologica sempre più centrale nelle nostre preoccupazioni, uno spartiacque simile a quello politico d'un tempo, forse addirittura all'origine di una radicalizzazione della politica, genera **nuove sensibilità che portano con sé nuove estetiche**. Preoccuparsi per l'abitabilità del nostro mondo non vuol dire soltanto disperarsi per le improvvise siccità o bombe d'acqua, ma significa voler comprendere la vita e i cicli di vita sul nostro pianeta; ridefinire l'orizzonte temporale che non è necessariamente quello del progresso oppure la fuga su Marte. Tutelare le condizioni di abitabilità del pianeta vuol dire soprattutto comprendere a fondo l'interdipendenza non solo tra esseri umani, ma tra tutte le forme viventi e non. Forse dovremmo anche interrogarci sul valore che diamo alle cose? Cosa vuol dire vivere in uno spazio, un luogo che ci appartiene? È il luogo dove riposano le ossa dei nostri avi? È uno spazio perimetrato che costa un tot al metro? Oppure si tratta di un suolo prodotto attraverso i millenni da tanti attori visibili e invisibili, con uno spessore di venti centimetri? Tre metri? Di una certa porosità, abitata da lombrichi? Quanti? Ricca di ac-



que? Quando si dice che è mio, s'include anche le piogge acide e i venti sabbiosi del Sahara? “*Come reagiresti se ti dicessero che ci vogliono 100mila anni per generare un terreno e che probabilmente entro i prossimi quaranta le ricchezze dei suoli saranno quasi completamente esauriti?*”. Queste domande e altre vengono poste da Bruno Latour e Peter Weibel curatori di *Critical Zones, the Science and Politics of landing on Earth* (2020) a noi *sapiens*, attraverso una serie di **“mostre del pensiero”**. Gli artisti, si sa, aprono a orizzonti nuovi, il loro sguardo non è obiettivo, ma empatico, guardano da vicino, coltivano la prossimità, posseggono risorse emozionali e pensiero critico. Come rappresentare gli intrecci tra le diverse modalità dell'essere senza una dimensione estetica? Tali “mostre del pensiero” affrontano ogni volta un tema, una domanda esistenziale che a parere di Latour e Weibel non poteva essere risolta in alcun altro modo. Tra le più importanti di queste iniziative vi sono *Iconoclash: Beyond the image wars in science, religion and art*, (2002). Nel 2018, *You and I don't live on the same planet* (2018) al museo di Taipei; e *Critical Zones, The Science and Politics of Landing on Earth* al ZKM, a Karlsruhe, tra il 2020-21, nel pieno della pandemia Covid-19. Tra gli artisti che hanno partecipato alla mostra *Critical Zones* (termine che vorrebbe indicare quella sottile pelle vivente che si estende dalla copertura ve-

getale alle falde acquifere) è l'artista **Sonia Levy** che ha lavorato al progetto *For the Love of Corals* in collaborazione con un team di biologi marini capeggiato da Jamie Craggs del Museo Horniman di Londra, nel tentativo pionieristico di allevare artificialmente i coralli in acquari dentro il museo, imitando i cicli stagionali di sole, luce, temperature e non ultimo della luna. Come afferma Levy, “*i coralli sono come i canarini nella miniera di carbone, il loro sbiancamento e la loro scomparsa sono indicatori degli effetti devastanti del cambiamento climatico. Il progetto parte dalla precarietà degli ecosistemi delle barriere coralline in un oceano che si sta riscaldando, per far comprendere l'interdipendenza (entanglement) delle forme di vita in questa nuova epoca climatica dalla quale gli esseri umani non possono più sottrarsi. Ma il progetto consiste anche nella riscoperta delle reattività e sensibilità del nostro pianeta e dei suoi abitanti più che umani. I coralli sono unità ecologiche complesse, multispecie e multiscale. Dimostrano come le forme di vita non siano separate dal loro ambiente, ma, al contrario, attraverso la loro stessa esistenza creino ambienti per sé stesse e per gli altri, contribuendo agli ecosistemi adiacenti con effetti complessi e di vasta portata. Il progetto amplia questo insieme per includere nell'ecosistema scienziati, acquariofili e una serie di altri attori umani e non umani*”.

In alto: Un frame dal film *Videodrome* di David Cronenberg

In alto: Sonia Levy, *For the Love of Corals*

CHI DI MEDIA FERISCE... DI MEDIA PERISCE

MARCO SENALDI

NON SO SE NEL SETTEMBRE DEL 1953 a Roma ci fosse qualche borgatario verace, ma di certo, all'udire la celebre tesi di Jacques Lacan secondo cui "**co-municare significa ricevere indietro dal ricevente il proprio messaggio in forma rovesciata**", avrebbe intonato un bel "*ma che ce frega, ma che ce importa...*" – che esprime sostanzialmente la stessa idea: se l'oste crede di comunicare la sua furberia annacquando il vino, dovrebbe stare attento alla risposta di noi avventori-riceventi dato che... non lo pagheremo!

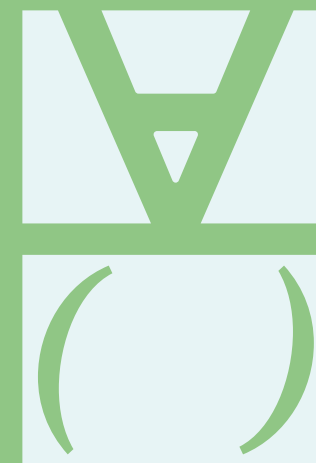
La dimostrazione plastica del cortocircuito teorico che sta mandando in cenere le vecchie logiche della comunicazione è ormai da tempo sotto gli occhi di tutti. Il "Photogate" che ha coinvolto **Kate Middleton** nel 2024 non è solo un pasticcio di editing digitale o una crisi di PR mal gestita da Buckingham Palace. È il sintomo di una crisi teorica assai più profonda. Quando la Principessa del Galles (o chi per lei) diffuse la foto artefatta per rassicurare i sudditi, il messaggio originale era: "*Sto bene, siamo una famiglia felice*". Ma appena scoperto l'inganno, il messaggio rispedito dal pubblico-ricevente, è stato: "*Ci state mentendo, cosa nascondete?*". La freccia non ha colpito il cuore dei sudditi; è tornata indietro centrando il cuore simbolico della Corona e restituendola acciaccata come quella dell'imperatrice Eugénie dopo il furto del Louvre. Per decenni, gli uffici stampa hanno lavorato seguendo l'idea della **comunicazione "a freccia"**: io scaglio un messaggio verso un *target* (il bersaglio pubblico), lo colpisco e controllo l'effetto. Ma la realtà oggi risponde a un'altra legge, ormai impossibile da ignorare. È la cosiddetta **comunicazione a boomerang**. Non esiste un bersaglio passivo che assorbe il colpo; esiste uno specchio che deforma, rielabora e rispedisce al mittente l'intento originale, spesso trasformandolo in un'arma contundente, esattamente come aveva profetizzato Lacan oltre settanta anni fa. Questo fenomeno non risparmia nes-

suno, di qua o di là dall'Atlantico. Il caso della foto dell'attivista nera **Nekima Levy Armstrong** è diventato celebre perché, poco dopo l'arresto, l'account ufficiale della Casa Bianca ha diffuso una versione della foto manipolata con l'IA: nell'immagine originale Armstrong appariva calma e composta, mentre in quella ritoccata sembrava piangere disperatamente. Ma questa disinformazione portava con sé i germi della sua stessa smentita: non perché l'intelligenza artificiale per alterare la realtà fosse stata usata maldestra-



mente, ma perché il suo stesso uso si è rivelato uno strumento di propaganda. Quando la narrazione mediatica cerca di forzare comunicazioni disturbanti in frame predefiniti, il messaggio finisce regolarmente per capovolgersi, trasformando l'intento propagandistico in una auto-critica involontaria alla coerenza dell'immagine e di chi la diffonde. Altrettanto emblematico è l'episodio dell'**aggressione a Torino al poliziotto Alessandro Calista** durante gli scontri per il centro sociale **Askatasuna**, nel febbraio di quest'anno. In quell'occasione, l'immagine è stata postata sui social dalla PS stessa, salvo poi scoprire che era stata alterata con l'IA, producendo un effetto paradossale. Alterare la prova visiva per "colpire" l'avversario ha finito per delegittimare chi quella foto l'ha postata: il "bersaglio" è diventato il mittente stesso, accusato di manipolazione. Quando poi l'alterazione si fa generalizzata o addirittura prende le forme di una sorta di censura visiva,

come nel caso degli ormai memetici "redaction" degli **Epstein Files**, l'oscuramento di parti di testo per nascondere nomi "pesanti" si è trasformato istantaneamente nella prova che c'è effettivamente qualcosa da nascondere; subito dopo, del resto, si è capito che bastava fare copia e incolla delle parti nere su un altro editor di testo, per rendere leggibile il contenuto censurato. Chi ha cercato di ferire o di ripararsi usando i media come una clava, ha finito per subire le sonore bastonate del debunking collettivo. Se gli uffici stampa vecchio stile persistono nel credere al "target profiling", come se il pubblico fosse un'entità da impallinare, dovrebbero ricordarsi che se il messaggio è percepito come falso, il senso restituito sarà **la distruzione della credibilità del mittente**. Ma, alla fine dei conti, fatti come questi spingono a chiedersi non tanto quale etica comunicativa seguano segreterie politiche o uffici stampa istituzionali (e non), ma che razza di libri abbiano studiato per definirsi "professionisti" in quello che fanno. Ho come l'impressione che i press office di Buckingham Palace o della Casa Bianca (e persino di Palazzo Chigi) non capiscano mai la lezione perché, abbarbicati al loro patetico empirismo determinista, non hanno letto non dico mezza paginetta di Hegel, ma neanche un centimetro di Lacan. O, almeno, si fossero fatti un giro in una qualunque mostra d'arte contemporanea vera, dove avrebbero trovato lo stesso concetto, dagli assiomi di Vincenzo Agnetti ai paradossi visivi di Damien Hirst! Viste le ripetute figuracce globali, dai silenzi imbarazzanti di Londra alle verità "alternative" dell'amministrazione **Trump**, mi viene quasi la tentazione, cara agli antichi sofisti, di offrire me stesso come consulente filosofico. Se non altro per suggerire a questi (presunti) professionisti, che se si lancia un boomerang bisogna, prima o poi, abbassare la testa per non prenderselo in piena fronte. (Per contatti, rivolgersi alla redazione di *Artribune*).



ARTVERONA

9-10-11
OTTOBRE 2026
VERONAFIERE

TRA PARENTESI

In alto: La corona dell'Imperatrice Eugénie di Francia, tra gli oggetti protagonisti del furto al Louvre dell'ottobre 2025



EXPOSED Torino Photo Festival

Mettersi a nudo *Laid Bare*

09.04
-02.06
2026

Visual Identity & Graphic Design BRH+

Entrata libera con pass
Free admission with pass
exposed.to.it

© Paola Agosti
Manifestazione davanti al Tribunale per il processo ai violentatori di Claudia Caputi, Roma, 1977
Demonstration in front of the court for the trial of Claudia Caputi's rapists. Rome, 1977

Promosso da
Promoted by



Partner istituzionali
Institutional Partners



Coordinato da
Coordinated by



Curato e realizzato da
Curated and organized by



In collaborazione con
In collaboration with



Sponsors



Partner tecnico
Technical Partner



Partner Sostenibilità
Sustainability Partner

