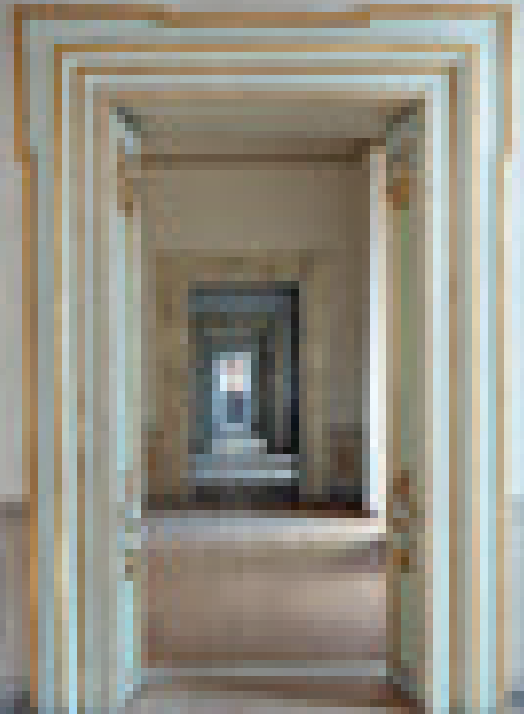


BARBERINI
GALLERIE
CORSINI
NAZIONALI

ECO e NARCISO

Ritratto e autoritratto
nelle collezioni del **MAXXI**
e delle Gallerie Nazionali
Barberini Corsini



Electa

ECO e NARCISO

Ritratto e autoritratto nelle collezioni del **MAXXI**
e delle Gallerie Nazionali **Barberini Corsini**

A cura di Flaminia Gennari Santori e Bartolomeo Pietromarchi

Una produzione Gallerie Nazionali Barberini Corsini
in collaborazione con MAXXI

Roma, 18 maggio - 28 ottobre 2018

Sede espositiva Palazzo Barberini
con una eco al MAXXI

BARBERINI GALLERIE CORSINI NAZIONALI

Gallerie Nazionali di Arte Antica

Palazzo Barberini e Galleria Corsini

Direttore

Flaminia Gennari Santori

Consiglio di amministrazione

Flaminia Gennari Santori, Presidente

Edith Gabrielli

Serena Romano

Paola Santarelli

Claudio Strinati

Comitato scientifico

Flaminia Gennari Santori, Presidente

Liliana Barroero

Claudia Cieri Via

Valter Curzi

Annick Lemoine

Collegio dei revisori dei conti

Gabriella Maria Salvatore, Presidente

Paolo Mezzogori

Davide Rossetti



Fondazione MAXXI

Museo nazionale delle arti del XXI secolo

Presidente

Giovanna Melandri

Consiglio di amministrazione

Caterina Cardona

Piero Lissoni

Carlo Tamburi

Monique Veaute

Collegio dei revisori dei conti

Andrea Parenti

Claudia Colaiacono

Antonio Venturini

Direttore artistico

Hou Hanru

Segretario generale

Pietro Barrera

Dipartimento MAXXI Architettura

Museo nazionale di architettura moderna e contemporanea

Direttore

Margherita Guccione

Dipartimento MAXXI Arte

Museo nazionale di arte contemporanea

Direttore

Bartolomeo Pietromarchi

Media partner



In copertina

Courtesy Alto Piano, Fotografia Agostino Osio

Il 18 maggio 2018 si conclude una lunga storia, cominciata nel 1949, quando lo Stato italiano acquistò Palazzo Barberini per farne la nuova sede della Galleria Nazionale di Arte Antica. Il palazzo era a quel tempo in gran parte occupato dal Circolo Ufficiali delle Forze Armate e da vari altri enti, e così solo oggi, dopo quasi settant'anni, si compie la tortuosa vicenda della restituzione al museo del palazzo, una vicenda che ha fortemente condizionato lo sviluppo e l'identità stessa delle Gallerie Nazionali di Arte Antica, fondate nel 1895 come pinacoteca nazionale, ma che tali non sono davvero mai diventate.

Riaprono dunque al pubblico gli spazi finalmente reintegrati al percorso museale di Palazzo Barberini: l'intera ala meridionale del piano nobile, una enfilade di 11 sale affacciate sui giardini, che costituivano dal XVII secolo gli appartamenti dei Cardinali della famiglia Barberini.

E per inaugurare questo nuovo percorso abbiamo deciso di organizzare una mostra che potesse idealmente riannodare il passato con il presente, la storia ricca e complessa del Palazzo con la missione moderna e non meno complessa delle Gallerie Nazionali. Per questo il progetto è stato realizzato in collaborazione con il MAXXI e il tema scelto è quello, sempre inevitabilmente attuale, del ritratto e dell'autoritratto, in un percorso che si snoda tra arte antica e arte contemporanea attraverso opere delle rispettive collezioni. La conversazione pubblicata nelle pagine seguenti tra Flaminia Gennari Santori e Bartolomeo Pietromarchi, curatori della mostra, riflette e articola questo dialogo e accompagna i visitatori alla scoperta dei nuovi spazi di Palazzo Barberini.

Eco e Narciso non è una mostra su un genere iconografico codificato, sulla ritrattistica nel senso stretto e tradizionale del termine, ma vuol essere prima di tutto una riflessione visiva e concettuale sulla questione più complessa della rappresentazione dell'identità, in quanto categoria non solo individuale ma anche collettiva, sul ruolo costitutivo che l'immagine ha svolto e continua a svolgere nell'articolazione sensibile del nostro apparire, nella mediazione e condivisione della nostra autopercezione, sociale, culturale, etnica, storica.

L'intento è dunque quello di suggerire un itinerario che consenta di rivedere in una prospettiva di lunga durata, ma tutt'altro che lineare, i grandi capolavori delle Gallerie Nazionali insieme a opere contemporanee in alcuni casi realizzate espressamente per questa occasione e per questi spazi. Da Caravaggio a Giulio Paolini, da Luigi Ontani a Raffaello, da Richard Serra a Bronzino si intrecciano e si snodano i temi dell'io e dell'altro, della durata e della temporalità, dell'intimità e della socialità, della fama e del potere, dell'erotismo e delle convenzioni, dell'identità e della differenza.

Questo è dunque il viaggio, in cui si potrà vedere e rivedere, scoprire e riscoprire, forse non solo e non tanto per cercare cose nuove, ma, come diceva un famoso scrittore, per provare ad avere occhi nuovi. ■

ECO e NARCISO

Ritratto e autoritratto nelle collezioni del **MAXXI**
e delle Gallerie Nazionali **Barberini Corsini**

Palazzo Barberini
Piano Nobile - Ala Sud

PLANIMETRIA DELLE SALE E PERCORSO DELLA MOSTRA

SALA 1. | SALONE PIETRO DA CORTONA

LUIGI ONTANI - Le Ore

SALA 2. | SALA OVALE

CARAVAGGIO (?) - Narciso
GIULIO PAOLINI - Eco nel vuoto

SALA 3. | SALA PAESAGGI

MARIA LAI - Bisbigli, Il viaggiatore astrale, Terra

SALA 4. | SALA DELLE CINESERIE

MARKUS SCHINWALD - untitled (extensions) #X, Luis
LUCA GIORDANO - Filosofo

SALA 5. / SALA 6. | APPARTAMENTO D'ESTATE

BRONZINO - Ritratto di Stefano IV Colonna
HANS HOLBEIN IL GIOVANE - Ritratto di Enrico VIII
RICHARD SERRA - Butor, Melville

SALA 7. / SALA 8. | SALA DEL TRONO E CAPPELLA

SHIRIN NESHAT - Illusions & Mirrors
GUIDO RENI, attr. - Ritratto di Beatrice Cenci

SALA 9. | SALA DELLE UDIENZE

KIKI SMITH - Large Dessert
ROSALBA CARRIERA - Allegoria dei quattro elementi
(Acqua Fuoco Terra Aria), Ritratto femminile
BENEDETTO LUTI - Teste femminili

SALA 10. | APPARTAMENTO D'INVERNO

PIERRE SUBLEYRAS - Nudo femminile di schiena
STEFANO ARIENTI - SBQR, netnude, gayscape, orsiitaliani, etc...

SALA 11. | APPARTAMENTO D'INVERNO

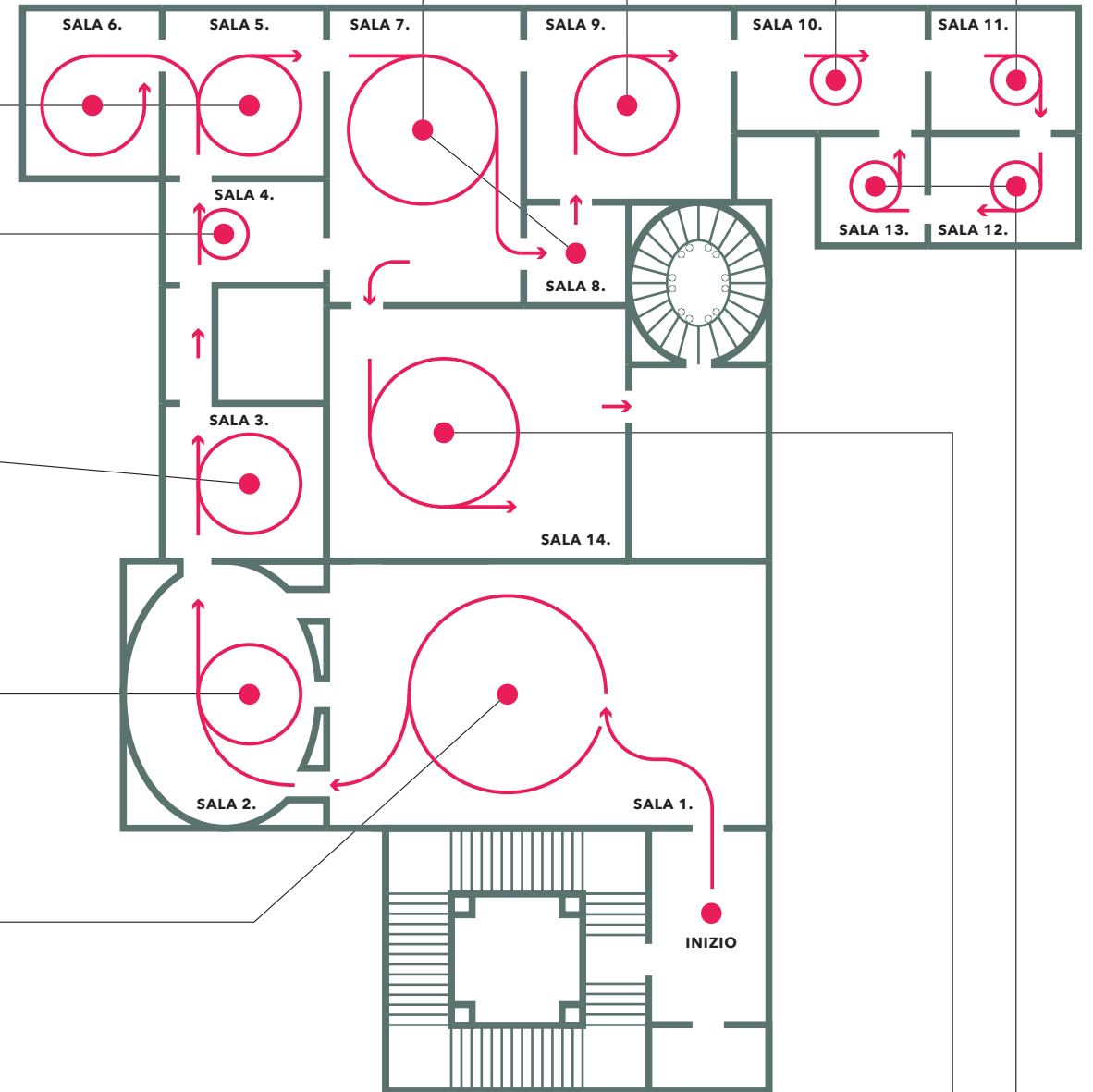
MARCO BENEFIAL - Ritratto della famiglia Quarantotti
(La famiglia del missionario)
YINKA SHONIBARE MBE - The Invisible Man

SALA 12. / SALA 13. | APPARTAMENTO D'INVERNO

PIERO DI COSIMO - Maria Maddalena
RAFFAELLO SANZIO - La Fornarina
MONICA BONVICINI - Bent and Fused

SALA 14. | SALA MARMÌ

YAN PEI-MING - Pape, Mao
GIAN LORENZO BERNINI - Ritratto di papa Urbano VIII



SALA 1. | SALONE PIETRO DA CORTONA

LUIGI ONTANI - Le Ore

PIETRO DA CORTONA - Il Trionfo della Divina Provvidenza e il compiersi dei suoi fini sotto il pontificato di Urbano VIII

Flaminia Gennari Santori Il percorso comincia da qui, sotto la grandiosa volta di Pietro da Cortona, che ci fa sempre sentire quasi come quel "pellegrino" un po' spaesato che compare nel titolo della prima guida al salone (*Il pellegrino, ovvero la dichiarazione delle pitture della Sala Barberina*, 1639) scritta probabilmente da Francesco Bracciolini (1566-1645), lo stesso poeta di corte dei Barberini che ideò il programma del monumentale affresco. E in effetti l'affresco si rivolge ai visitatori del palazzo come una grande rappresentazione, o meglio autorappresentazione della famiglia Barberini, un'impresa di scala inusitata in un palazzo privato. Più di cinquecento metri quadri di affresco per celebrare la gloria di Urbano VIII, con la Divina Provvidenza che incorona l'emblema familiare e attorno, in un brulicare di episodi mitologici e storici, esempi di virtù che naturalmente prevalgono sui vizi. In realtà, tutta la volta non è che un ritratto di Urbano VIII *in absentia*: del pontefice c'è tutto tranne la sua stessa immagine, e forse solo per falsa modestia. Ma le tre enormi api, con il serto d'alloro, allusione alle sue velleità liriche, le chiavi decussate dell'autorità papale e la tiara calata dall'allegoria di Roma, rimando alla scelta del nome Urbano, fanno dell'affresco una specie di ritratto allegorico e concettuale, estremamente moderno.

Bartolomeo Pietromarchi Accade lo stesso nelle *Ore* di Luigi Ontani, che è per definizione il Narciso contemporaneo. In tutta la sua opera ha sempre interpretato e ritrovato sé stesso nei temi e nelle figure storiche, mitologiche, simboliche della storia dell'arte. Ontani nasce artisticamente verso la fine degli anni Sessanta, quando le ricerche degli artisti si concentrano sul tema dell'identità personale, e infatti, nei media più diversi, egli elegge a soggetto sempre e solo la sua persona. Siamo dunque di fronte a un moderno Narciso, la cui presenza si ostenta ed estremizza, ossessivamente ripetuta, per reinterpretare attraverso lo specchio della propria identità non solo il mito culturale, ma anche la problematica attuale del mascheramento, del teatro, della messa in scena, del rispecchiamento e del riflesso, la necessità dell'autorappresentazione, nei termini del consenso sociale e dell'iconografia. È il tema attualissimo di un'epidemia narcisistica, legata al dilagare delle immagini, ma che sembra già proliferare nella pittura barocca, come pare evidente nel connubio visivo tra le immagini di Ontani e l'impresa di Pietro da Cortona, che intrecciano un dialogo inedito ma rivelatore, di ordine psicologico, allegorico e performativo.

FGS E proprio la performatività delle immagini scopre un altro motivo comune, agli artisti come al tema della mostra: quello della temporalità. L'affresco di Palazzo Barberini è certo un'allegoria del tempo e del destino, che incidono sulle vicende dell'esistenza, sebbene domati dalla Provvidenza e, si può dire, dall'arte. Ma lo spettacolare dipinto del Cortona è anche un'immagine *nel* tempo, oltre che *del* tempo, nel senso che impone all'esperienza dello spettatore una durata reale, una fruizione dinamica che chiede un tempo necessario per poter osservare e comprendere pienamente quella compenetrazione di fisico e ideale che segna la natura dello spazio barocco. Insomma, bisogna muoversi per guardare l'affresco, come per guardare le *Ore* di Ontani.

BP Certo, il tempo è movimento, unisce e divide. Nel soffitto affrescato il moto è ascensionale: tutto tende verso l'alto e ci proietta in questa dimensione. Mentre, a far da contraltare, a terra, ci sono le ventiquattro figure di Ontani, che diventano quasi una processione, *tableaux vivants* di momenti diversi, una teoria profana che fa di ogni ora del giorno un gioco di ulteriori rimandi, al passato, al mito, alla storia, alla letteratura. Ma, come la volta, è necessario guardarlo da tanti punti di vista diversi, dall'interno all'esterno. E questo movimento interno-esterno, che sta pure al cuore della poetica barocca e fa reagire il tempo e lo spazio delle immagini con il tempo e lo spazio reali, è un altro elemento fondamentale di questa mostra. ■

SALA 2. | SALA OVALE CARAVAGGIO (?) - Narciso GIULIO PAOLINI - Eco nel vuoto

FGS Dal Salone si passa nella Sala Ovale, dalla pianta ellittica, forma tipicamente barocca, figura della centralità e insieme del movimento, che Bernini utilizza qui, in modo assai originale, in un palazzo privato. La sala era originariamente destinata alle riunioni dei cosiddetti *Purpurei Cygni*, cenacolo di letterati della cerchia del Cardinale Antonio Barberini, ed era dunque spazio per la meditazione e per la riflessione: spazio ideale per esporre il *Narciso* di Caravaggio (o chi per lui), che della "riflessione", fisica e psichica, è la perfetta icona, cui fa eco, e propriamente, l'installazione di Giulio Paolini, *Eco nel vuoto*.

BP Infatti, anche Giulio Paolini come Ontani si è interrogato, sin dai suoi esordi, sul problema dell'identità personale, della figura dell'artista, del suo ruolo, del rapporto tra chi guarda e chi è guardato, e dunque sul tema del riflesso, del doppio, della copia e dell'originale. Chi meglio di lui poteva interessare un dialogo con il quadro del *Narciso*? Un gioco di specchi e riflessi, che sin dal titolo, *Eco nel vuoto*, coglie del mito l'aspetto dell'assenza e della solitudine. La figura di Narciso è presente solo attraverso frammenti dispersi, mentre Eco precipita dall'alto sulla roccia in cui è destinata a trasformarsi. Evanescente come il riflesso nelle acque della fonte, l'eco si disperde in un gioco illusorio di rifrazioni.

FGS L'evanescenza dell'immagine di sé è davvero il significato centrale del *Narciso* caravaggesco. Il vuoto sta al centro del quadro, praticamente nero. Così Narciso si specchia nel nulla, nel nulla di sé stesso, che è soltanto un'ombra, un abisso nel quale sprofondare. Questa oscurità non compare nelle più comuni rappresentazioni del mito: qui non c'è più contesto, c'è lui soltanto, perso dentro di sé. Si avvera la nemesi, che vendica le amanti crudelmente respinte dal giovane e lo condanna a innamorarsi di sé stesso e a perdersi nell'effigie sua. Il dipinto è un capolavoro ormai celebre, eppure al centro di un dibattito che lo contende a Caravaggio per attribuirlo ad altri autori, in particolare, secondo vari studiosi, al pittore caravaggesco Spadarino (1585-1652). Ma per il nostro discorso l'autografia è in fondo irrilevante. Il *Narciso* è diventato un emblema della pittura di Caravaggio e rimane comunque un'immagine del culto che oggi più che mai tributiamo al pittore e del narcisismo che si proietta sulla sua figura.

BP Già l'Alberti, in effetti, alludeva al mito di Narciso come allegoria della pittura - "che altra cosa è il dipingere, che abbracciare e pigliare con l'arte quella superficie del fonte?", com'è scritto nel suo trattato, *De Pictura*. Con Paolini, e Caravaggio, siamo però di fronte non solo a un'allegoria della pittura, ma anche all'allegoria della figura dell'artista stesso, come Narciso condannato a inseguire un'immagine, un riflesso, un'illusione destinata a un'eterna solitudine, alla consolazione del rispecchiamento di sé nello sguardo dell'altro.

FGS Si può dire allora che *Narciso* diventa l'inventore della rappresentazione del sé, e possiamo quindi guardare al suo mito come a una tragedia ma anche come all'*aition*, al bisogno originario della pittura. *Narciso* non poteva non suscitare una riflessione su come le opere venivano guardate, in quell'estetica della ricezione centrale nell'età barocca. Certo, quadro di committenza e fruizione private, forse proprio per questo così poetico e insieme enigmaticamente concettuale, ma anche quadro dedicato a chi guarda: guardandolo ci guardiamo come in uno specchio e, in un gioco di riflessi, lo specchio interno diventa lo specchio di chi guarda. ■

SALA 3. | SALA PAESAGGI

MARIA LAI - Bisbigli, Il viaggiatore astrale, Terra

BP La sfortunata storia di Eco ci introduce nella successiva Sala dei Paesaggi, dove abbiamo esposto le delicate opere di Maria Lai: i suoi *Libri Cuciti*, che hanno una spiccata dimensione autobiografica, ma anche un riferimento all'idea di paesaggio in quanto capace di costruire senso e identità. Maria Lai era un'artista sarda, originaria di un piccolo centro, Ulassai, e il suo lavoro ha costantemente conservato un forte legame col territorio d'origine, la sua cultura arcaica e le sue tradizioni, ma sempre con una tensione altrettanto forte verso l'emancipazione culturale. Questi libri cuciti sono una sorta di diario, dove non ci sono parole, ma solo linee che rappresentano lo scorrere del tempo e, insieme, di pagina in pagina, disegnano paesaggi. Paesaggi intimi e personali, che fanno da contraltare a quelli, più aulici e retorici, dipinti qui sulle pareti.

FGS I Barberini fecero infatti decorare questa sala alla metà dell'Ottocento, dal pittore Filippo Cretoni, quando ormai la loro grandezza di un tempo era tramontata, ma nell'intento di rappresentarla attraverso le vedute dei loro feudi, vedute che hanno la suggestione di immagini della memoria, più che della realtà concreta. Questa è l'unica sala non restaurata del palazzo, appare un po' fatiscente, ma rende più evidenti i segni di una lunga storia, della decadenza dopo l'opulenza. Ed è significativo che siano esposti qui i libri di Maria Lai, perché qui il paesaggio non è spazio indeterminato, ma qualcosa di vissuto e legato a un'identità storica e narrativa. Qualcosa che dev'essere letto, raccontato e ricordato, nell'evocazione emotiva e persino letteraria.

BP E qui di nuovo avvertiamo la figura mitica di Eco, figura letteraria, ma al tempo stesso esperienza sensibile e personale: il fatto che la ninfa si trasformi in roccia e che questa rappresenti la montagna, dove si percepisce il fenomeno dell'eco, simboleggia fortemente l'identità storica e culturale di un luogo. Non c'è eco senza paesaggio e non c'è vero paesaggio senza il risuonare di un'eco. ■

SALA 4. | SALA DELLE CINESERIE

MARKUS SCHINWALD - untitled (extensions) #X, Luis LUCA GIORDANO - Filosofo

FGS Qui siamo in un altro ambiente decorato nell'Ottocento, ispirato alla moda del *Japonisme*. Ma inquadrati tra queste paraste graziose troviamo i dipinti di Luca Giordano e Markus Schinwald e ci immergiamo così nell'esame impietoso dell'individualità. Luca Giordano rappresenta un filosofo, forse Cratete, come un uomo di estrema bruttezza, riprendendo la tradizione di un genere creato da Jusepe de Ribera, in cui si scontrano spietato realismo e nobiltà intellettuale. È un ritratto ideale, sebbene in senso provocatorio, come il personaggio che vi potrebbe essere raffigurato: il cinico Cratete, che visse ad Atene tra IV e III secolo a. C. Era noto per aver rinunciato alle proprie ricchezze e aver vissuto come un mendico. Sgraziato d'aspetto, di lui si innamorò la giovane filosofa Ipparchia, che nonostante le resistenze dell'uomo scelse di rinunciare al fascino dell'esteriorità e degli agi mondani, per condividere il suo stile di vita. Nel dipinto, il filosofo si rivolge però anche a noi, in un dialogo muto, secondo la tattica tipicamente barocca di coinvolgere lo spettatore in una micro-narrativa, che include chi guarda nella vicenda che il personaggio rappresenta. Anche noi siamo messi dunque di fronte a una scelta.

BP Il tema della bruttezza e della deformità, d'altra parte, è già potenzialmente presente nel racconto di Narciso, che proprio mentre cerca di afferrare la propria immagine increspa la superficie dell'acqua e rende così il riflesso irrimediabilmente irricognoscibile. Il volto deforme del filosofo cinico, nel suo brutale realismo, è l'altra faccia del narcisismo. E che tra narcisismo e deviazione, o persino patologia, ci sia un legame lo aveva già evidenziato Freud tra 1913 e 1914, in un saggio capitale per la storia della psicanalisi, *Introduzione al narcisismo*. Ora, un artista anch'esso viennese, almeno d'adozione, Markus Schinwald, rielabora il tema del ritratto, partendo però da opere già esistenti sulle quali interviene successivamente applicando o inserendo delle vere e proprie estensioni dipinte, vere e proprie protesi, che ne trasformano completamente il significato, ma anche l'aspetto psicologico. Schinwald ha ben presente lo scenario freudiano, e qui la deformazione ha una valenza esplicitamente psicoanalitica e contamina gli aspetti sociali dell'autorappresentazione.

FGS E si può intravedere, inoltre, nonostante le differenze di contesto, un'ulteriore corrispondenza nel rapporto tra esasperazione ritrattistica e analisi psicologica nella Vienna di Schiele e Kokoschka, da una parte, e un'analoga ricerca nella Napoli seicentesca di Luca Giordano, dall'altra, interessata a un'esplorazione impietosa della realtà, che mette in gioco la problematica connessione tra apparenza esteriore, corporeità, conformismo sociale, modelli e interiorità. ■

SALA 5. / SALA 6. | APPARTAMENTO D'ESTATE

ANGELO DI COSIMO TORI detto BRONZINO - Ritratto di Stefano IV Colonna HANS HOLBEIN IL GIOVANE - Ritratto di Enrico VIII RICHARD SERRA - Butor, Melville

FGS A proposito di modelli sociali ed esteriorità, con le due sale successive ci confrontiamo appunto con il tema della "proiezione" pubblica della personalità, del suo ruolo ufficiale, formale. Queste sale erano la camera da letto e la camera dell'udienza del Cardinale, nell'appartamento estivo di Sua Eminenza, e dunque coniugavano pubblico e privato in un nesso che era allora essenziale. Per questo abbiamo destinato alla sala dell'udienza i ritratti celebrativi di Bronzino e Holbein.

BP Mentre nella camera da letto del cardinale ci sono i ritratti astratti, non meno celebrativi, che Richard Serra ha realizzato di due dei suoi scrittori preferiti, Michel Butor e Hermann Melville.

FGS *Enrico VIII* di Hans Holbein e *Stefano IV Colonna* di Agnolo Bronzino sono ritratti del potere, ritratti di ruolo, ed entrambi possiedono pienamente il *physique du rôle*. I quadri sono quasi contemporanei, dipinti rispettivamente nel 1540 e nel 1546, opere di due grandissimi maestri del ritratto del Cinquecento: tanto Holbein quanto Bronzino rivelano una straordinaria capacità di sintetizzare un'accuratezza fisiognomica e caratteriale e una purezza compositiva essenziale. Nelle loro immagini vediamo l'uomo, ma vediamo anche, immediatamente, il personaggio storico, il sovrano, il condottiero. È il ritratto di stato, il ritratto dinastico, con le sue insegne, i suoi simboli, i suoi titoli.

BP Ma anche nel caso delle opere di Richard Serra il problema dell'identità diventa una questione di titoli, di nomi, di personalità dichiarate. Il gioco di Serra è proprio questo: da una parte hai una macchia

nera, come l'inchiostro con cui lo scrittore ricopre scrivendo la carta e che, come l'artista, confonde e cancella senza sosta la propria stessa traccia. Un osservatore che non leggesse la didascalia non riconoscerebbe niente. Il titolo, dell'opera e del suo soggetto, diventa parte integrante dell'identità dell'opera stessa.

FGS Il culto e la memoria della persona passano attraverso il riconoscimento: per questo anche nei ritratti di Holbein e Bronzino ci sono nomi, firme, date, parole e non solo immagini, che servono a fissare un'identità, ad ancorare le figure a una vicenda storica, a un racconto memorabile.

BP E qui il motivo dello spazio e quello del tempo si intersecano di nuovo. In questi ritratti "celebrativi" - che fanno parte di una serie dedicata ad autori come Primo Levi, Italo Calvino, Jorge Luis Borges, Antonin Artaud - Serra restituisce, strato dopo strato, quasi un peso fisico e una matericità sensibile alla voce evanescente, all'eco incorporata del poeta e dello scrittore, ma l'immagine non può dire il loro racconto, che è lasciato alla nostra immaginazione e memoria. ■

SALA 7. / SALA 8. | SALA DEL TRONO E CAPPELLA SHIRIN NESHAT - Illusions & Mirrors GUIDO RENI, attr. - Ritratto di Beatrice Cenci

FGS Racconto, immaginazione e memoria sono in un certo modo i temi centrali delle prossime due sale: quella enorme e fastosa, detta del Trono o del Ponte - perché si apre appunto sul "ponte ruinate" disegnato da Bernini, e quella raccolta e intima che ospitava una cappella privata. Nella prima si fronteggiano i due grandi dipinti di Romanelli e Belloni con le *Nozze di Bacco e Arianna* e *Peleo e Teti*, che rimandano a vicende mitologiche in cui le donne, nel bene o nel male, sono protagoniste. Ed è proprio il punto di vista femminile a essere al centro dell'opera di Shirin Neshat, *Illusions & Mirrors*.

BP Si tratta di un breve video (12 min.), che fa parte di una trilogia di tre ritratti di donne. Neshat lavora qui sull'idea dell'emancipazione femminile, non solo in relazione alla cultura musulmana da cui proviene, ma anche, in un senso più universale, in rapporto alla condizione identitaria delle donne. La protagonista, interpretata da Natalie Portman, si muove in una dimensione tra l'onirico e il surreale, tra illusioni e rispecchiamenti, e insegue i suoi fantasmi, fra uomini che fuggono e familiari che appaiono, sino alla scena finale in cui compare la figura della madre.

FGS E questo ci porta al famosissimo, presunto ritratto di Beatrice Cenci, esposto nella cappella. Dalla fine del Settecento, il quadretto è stato considerato l'effigie della sfortunata figlia di un nobile romano, che assieme al fratello e alla matrigna uccide il padre, dispotico e violento, e viene dunque decapitata a Roma nel 1599, sul ponte di Castel Sant'Angelo, con straordinario concorso di popolo. Secondo una leggenda che ebbe larghissima fortuna per tutto l'Ottocento, Guido Reni l'avrebbe ritratta la notte prima dell'esecuzione. Anche in questo caso, la storia successiva, per quanto inverosimile, è ormai parte inseparabile dell'identità dell'opera, che vive non meno nelle pagine di Shelley, Stendhal, Hawthorne, Dickens, Artaud e Moravia che nella tela stessa. In questa prospettiva "mitica" Beatrice diventa l'"angelo caduto, senza peccato", come scrive Hawthorne, icona archetipica dell'innocenza morale sopraffatta dalla colpevolezza legale.

BP In fondo, il tema stesso di Eco e Narciso implica una non troppo latente dimensione tragica, che si compie attraverso le punizioni sproporzionate che gli dei infliggono ai due personaggi e li condannano entrambi alla consunzione e alla perdita. Ma proprio questo ne fa due figure speculari, non solo tra loro, ma per ogni lettore, figure universali di un'ansia irrisolta, come quella che proiettiamo sul ritratto ideale di Beatrice Cenci o sulle immagini suggestive di Neshat. ■

SALA 9. | SALA DELLE UDIENZE

KIKI SMITH - Large Dessert

ROSALBA CARRIERA - Allegoria dei quattro elementi (Acqua Fuoco Terra Aria),
Ritratto femminile

BENEDETTO LUTI - Teste femminili

FGS Dalla cappella si passa nella grande sala in cui il Cardinal Barberini dava udienza d'inverno, spazio di rappresentanza, dunque, destinato al ricevimento degli ospiti.

BP E qui troviamo la grande installazione di Kiki Smith, *Large Dessert*, realizzata nel 2004 per il palazzo veneziano dei Querini Stampalia. Di quel contesto settecentesco e della sua collezione Kiki Smith raccoglie l'atmosfera elegante, raffinata e preziosa, guardando ai quadri di Pietro Longhi (1701-1785) e servendosi della porcellana di Sèvres per plasmare le sue minute figure femminili, come piccoli soprammobili. Il grande tavolo di *Large Dessert* evoca infatti una dimensione domestica, uno spazio sociale dove ci si trova e dove ci si mette in relazione con gli altri. L'opera è una sorta di ideale immagine di famiglia, ma è anche, più precisamente, un richiamo autoritrattistico ai temi personali dell'infanzia, della maternità.

FGS L'accostamento con i pastelli di Carriera e Benedetto Luti potrebbe sembrare visivamente spiazzante, ma il confronto mette in luce proprio i temi che hai evocato. Rosalba Carriera fu un'artista apprezzatissima, non solo nella sua Venezia, ma anche a livello internazionale, in tutta Europa, ed è un fatto ancora eccezionale per una donna, a quei tempi. La tecnica del pastello, già sperimentata da Luti, acquistò con Rosalba una morbidezza ed evanescenza che le consentirono di realizzare immagini delicate, ma prive di sentimentalismi: ritratti e "teste di carattere", o pseudo-ritratti - come le personificazioni qui esposte - che divennero presto richiestissimi, perfetta espressione dei gusti di un'intera classe sociale, l'aristocrazia veneziana e non solo, perfetti per i salotti settecenteschi, elementi d'arredo ma anche carte d'un grande gioco di società in cui riconoscersi. Eppure la leggerezza elegantissima e malinconica di Rosalba Carriera coglie anche il senso di fine quasi imminente che già pervadeva quella società. ■

SALA 10. | APPARTAMENTO D'INVERNO

PIERRE SUBLEYRAS - Nudo femminile di schiena

STEFANO ARIENTI - SBQR, netnude, gayscape, orsiitaliani, etc...

BP Con la sala successiva passiamo dal tema della socialità, declinata tutta al femminile, a quello dell'intimità, attraverso il confronto tra il bellissimo nudo di Subleyras e i ritratti di coppia di Stefano Arienti: in entrambi i casi, immagini che ci inducono provocatoriamente a guardare oltre la "facciata" pubblica del ritratto.

FGS Provocatorio, più di quanto non sembri, è infatti il ritratto di donna, così intimo e privato, realizzato da Pierre Subleyras a Roma intorno al 1740; uno dei primi dipinti di una donna nuda dal vivo che non sia rappresentata come una Venere o una figura mitologica, ma semplicemente come sé stessa. Subleyras era un pittore accademico e nella pittura accademica la rappresentazione del corpo, soprattutto quello maschile, era centrale per l'educazione degli artisti. Ma questo nudo femminile, reso attentamente con una tecnica luminosa e vibrante, è più che un mero studio strumentale, è un omaggio al corpo di una donna precisa, e qualcuno ha supposto che possa essere un ritratto della moglie dello stesso Subleyras, una miniaturista da lui amatissima. È un dipinto piuttosto

rivoluzionario e moderno, che libera la rappresentazione della donna dal simbolico, dal culturale, dal metaforico e ce la rivela così com'è. E proprio per questo è un'immagine estremamente erotica e conturbante. Subleyras ci coinvolge in un gioco voyeuristico di liceità e illiceità, in cui siamo "invitati" a spiare la sua donna, con il suo consenso, anzi è proprio lui che la dipinge per farcela guardare...

BP Ma il gioco voyeuristico è anche un gioco di equilibri. Quella di Subleyras è infatti anche un'immagine classicissima, che rimanda addirittura alla scultura antica - pensiamo al famoso *Ermafrodito dormiente*. Una simile ambivalenza si ritrova nell'opera di Arienti, che dagli anni Novanta ha prodotto una serie di lavori realizzati a partire da immagini prelevate dalla storia dell'arte, dall'arte classica alla Pop Art. In questo caso, però, l'obiettivo si sposta, e le immagini cui si riferisce *SBQR*, *netnude*, *gayscape*, *orsiitaliani*, etc... (del 2000) sono prese da internet: ritratti di coppie gay, per lo più di una certa età, colte in posizioni molto intime. Anche qui, come in Subleyras, c'è una trasposizione, persino in senso letterale, di una figura privata, del corpo nudo, attraverso una tecnica che la rende in qualche modo più sottile, quasi suggerita, sussurrata. Che è tanto più significativo, se pensiamo che queste immagini sono state trovate sulla rete, cioè il luogo dove oggi massimamente si realizza l'autorappresentazione di sé, il luogo primario di un'attitudine voyeuristica al guardare e all'essere guardati, all'esposizione e all'ostentazione. ■

SALA 11. | APPARTAMENTO D'INVERNO

MARCO BENEFIAL - Ritratto della famiglia Quarantotti (La famiglia del missionario)
YINKA SHONIBARE MBE - The Invisible Man

FGS L'ostentazione, d'altra parte, implica pur sempre un destinatario ideale e dunque una rappresentazione idealizzata, una comunità di riferimento, insomma una distinzione. Ed è appunto il tema che troviamo nelle opere di Marco Benefial e Yinka Shonibare MBE. Il ritratto di gruppo della famiglia Quarantotti, dipinto nel 1756 da Benefial, è un po' un collage, una composizione di ritratti individuali. Il personaggio principale è il giovane ecclesiastico Giovanni Battista Quarantotti, in piedi sul tappeto, che predica sullo sfondo di un improbabile paesaggio esotico, anch'esso un collage di piante, palme e foreste, in altre parole, un ritratto ideale dell'esotico, del "lontano". Come sono esotici i variopinti abiti che indossano alcuni dei personaggi. I quali ci guardano quasi come se stessero impersonando o recitando un ruolo, come in una messinscena che esibisce i segni di un gusto, o piuttosto di una curiosità per l'esotico. Il lontano e il diverso diventano abito, oggetto, arredo, elementi di una quotidianità che riflette a propria misura orizzonti ormai assai più ampi. Ma, come sappiamo, questa è soltanto una faccia della medaglia. I rapporti con il resto del mondo fanno parte di dinamiche e politiche globali che a Roma, in particolare, sono guidate da una prospettiva prevalentemente missionaria, che pure si intreccia con ben altri interessi economici, quelli del commercio, dello sfruttamento e non solo dell'evangelizzazione.

BP In una parola, il colonialismo. Ed è esattamente la questione che, fin dall'inizio della sua carriera, affronta Yinka Shonibare, artista di origine africana trapiantato in Inghilterra. Gli abbiamo dunque chiesto di realizzare espressamente per questa mostra una nuova opera che si ispirasse al quadro di Benefial, e Shonibare ha creato una figura che rappresenta un domestico, qualcuno che è indispensabile in una famiglia come quella del ritratto, ma di fatto invisibile. Un domestico che porta sulle spalle un grande sacco di vettovalie, indossa vestiti sgargianti, ma è privo del volto, e al posto della testa ha una specie di globo, un mappamondo su cui sono incisi i nomi dei palazzi nobiliari di Roma e del Lazio. È di fatto fuori dal quadro,

ma rientra idealmente nella scena ritratta da Benefial, e nella sua ostentata visibilità sottolinea piuttosto un vuoto, una mancanza di rappresentazione dell'altro, del diverso. Nel quadro, infatti, l'esotico è raffigurato solo dal paesaggio fantastico, insolito e sconosciuto, e dai vestiti con cui sono 'mascherati' i membri della famiglia Quarantotti. Shonibare rimarca dunque questo sguardo 'esclusivo', che si 'appropria' del diverso secondo la propria ottica, ma che esclude ogni interazione, ogni vera comprensione per imporre il proprio punto di vista o la propria presunta superiorità culturale e morale. ■

SALA 12. / SALA 13. | APPARTAMENTO D'INVERNO

PIERO DI COSIMO - Maria Maddalena

RAFFAELLO SANZIO - La Fornarina

MONICA BONVICINI - Bent and Fused

FGS Entriamo ora nelle camere private dell'appartamento di inverno di Sua Eminenza, opposte e speculari a quelle dell'appartamento estivo con le opere di Serra. E qui troviamo in primo luogo la *Maddalena* di Piero di Cosimo e la *Fornarina* di Raffaello, l'una alle spalle dell'altra, come due facce d'una stessa medaglia, entrambe ritratti e non ritratti, ritratti di persone ma anche di idee, e forse persino, in modi diversi, autoritratti dell'artista.

BP E di nuovo abbiamo a che fare con figure eminentemente femminili, ma realizzate da uomini, che dunque possono dialogare proficuamente, sia pure a distanza, con l'opera di Monica Bonvicini, che invece getta luce sul problema di un vero processo di *empowerment* della figura femminile, sulla piena consapevolezza e autodeterminazione di sé che, in arte come nella realtà, si scontra con forme di controllo, sorveglianza, manipolazione, potere.

FGS Quella di Piero di Cosimo, dipinta intorno al 1490, è infatti un'immagine peculiare, a metà strada tra il quadro di devozione privata e il ritratto ideale. È una figura quasi intima, preziosa, ispirata ai dipinti fiamminghi, che richiede un'osservazione raccolta, e rappresenta la Maddalena, non già come la penitente nel deserto della tradizione iconografica, ma come una donna benestante del XV secolo, come una giovane signora ben vestita e intenta alla lettura. Bellezza ideale, per aspetto e per condotta morale, ma molto caratterizzata, tanto che potremmo supporre che il quadro sia stato commissionato da una donna che si chiamava appunto Maddalena.

BP Ed è interessante notare come qui la presenza del libro e della lettura, come attività intellettuale, sia già espressione di emancipazione culturale, sia pure consentita entro certi limiti e nell'ambito di un certo genere. Rispetto alla figura assorta di Maddalena, la donna di Raffaello sembra assai più consapevole del proprio ruolo, e soprattutto della propria femminilità.

FGS La *Fornarina* è una delle ultime opere dipinte da Raffaello, poco prima della morte nel 1520, ed è la versione laica di ciò che vediamo nella *Maddalena*: un ritratto/non ritratto in cui simboli e attributi sono fondamentali. Questa giovane donna è rappresentata come una Venere "pudica", su uno sfondo di alloro e mirto, simboli di amore e virtù, ma ciò non ci dice nulla su chi

sia questa donna. Dal XVIII secolo è stata ipoteticamente identificata con una compagna del pittore, una certa Margherita Luti, figlia di un fornaio di Trastevere, da cui il soprannome. Ma tra gli attributi della figura spicca anche l'armilla con il nome di Raffaello, la sua firma, che entra così attivamente nell'immagine, come colui che presenta la propria donna allo sguardo dello spettatore. La "bella" di Raffaello è dunque una duplice affermazione di *empowerment*, come dicevi tu, del soggetto e anche dell'artista, che rappresenta la "sua" immagine, in tutti i sensi, e forza, elaborandoli, i codici della ritrattistica rinascimentale.

BP Il concetto di "forza", se non di forzatura, mi sembra centrale anche nell'opera di Bonvicini, dove l'energia addirittura accecante della luce è un'attestazione fisica e simbolica che prende pervasivamente possesso dello spazio, ma è contenuta e quasi intessuta dal delicato intreccio di fili, come un richiamo alla grazia tradizionale del ricamo, attività a lungo prerogativa specifica della donna e delle sue mansioni. ■

SALA 14. | SALA MARMI

YAN PEI-MING - Pape, Mao

GIAN LORENZO BERNINI - Ritratto di papa Urbano VIII

FGS Torniamo infine nella sala dei marmi, dove si conclude il percorso della mostra a Palazzo Barberini. In questo salone, dove i Barberini espongono i pezzi più monumentali della loro collezione, tra quadri, statue antiche e gli enormi cartoni degli arazzi con le gesta di Urbano VIII, incontriamo per l'appunto l'effigie esemplare del padrone di casa, di papa Barberini, scolpita da Bernini, il suo artista di fiducia, colui che aveva dato forma sensibile ai progetti di Urbano VIII e a una nuova stagione dell'arte. E, in effetti, questo busto è come lo specchio di quell'implicito rapporto fiduciario che si instaura tra il ritratto, l'artista che ritrae e l'osservatore dell'opera, un rapporto che media la distanza ideologica dell'investitura ufficiale, persino trascendente, con la prossimità di un più immediato contatto psicologico e umano, che coglie non solo le tracce e il peso del tempo, ma anche l'intuizione di un momento particolare. Quel momento che i ritratti di Bernini si sforzano sempre di afferrare senza congelare, in un incessante, mutevole inseguimento della vita.

BP Anche nelle due grandi tele di Pei-Ming, che fiancheggiano il busto berniniano, monumentali come i cartoni Barberini, siamo di fronte all'immagine, ormai disgiunta, potremmo dire, del potere spirituale e di quello temporale, che comunque non può prescindere da una scala ufficiale, dall'ideologia dominante che l'informa, e che unisce l'Occidente e l'Oriente. Anche qui, però, conta il gesto, simbolico, iconico, senonché nelle tele di Pei-Ming il gesto stesso non può più essere un moto personale e spontaneo, ma diventa esso stesso un'immagine mediata e mediatica, che abbiamo visto e rivisto un'infinità di volte, effetto di una diffusione di massa che investe ogni tipo di immagine.

FGS Non a caso queste opere hanno l'aspetto e la misura di manifesti, di poster, quasi di oggetti di arredo urbano esposti allo sguardo corrente del

pubblico. D'altra parte, anche Urbano, a suo modo, aveva aspirato a fare di Roma, complice Bernini, un'emanazione visiva del suo pontificato, della sua "persona", nel senso antico del termine.

BP Certamente, sebbene Pei-Ming ribalti poi questa prospettiva dall'interno della sua opera, perché egli non realizza solo l'immagine di uomini potenti e famosi, ma anche di figure assai più umili: di suo padre, di individui qualsiasi, di emarginati sconosciuti, conferendo loro la stessa dignità estetica, con le stesse dimensioni, la stessa tecnica, la stessa gestualità. L'immagine del potere, alla fine, dipende sempre dal potere delle immagini. ■

AL MAXXI | GALLERIA 1

ANTONIO CORRADINI - La Velata (vestale Tuccia)

VANESSA BEECROFT - VB74

BP Ad evidenziare, ancora una volta, il tema del doppio alla base di "Eco e Narciso" e la stretta collaborazione tra i due musei, un'eco della mostra si ritrova infine al MAXXI, dove abbiamo deciso di esporre la fotografia VB74, frutto della performance che Vanessa Beecroft ha realizzato proprio per questi spazi, e la magnifica statua della *Velata* di Antonio Corradini.

FGS La statua della *Velata*, o della *vestale Tuccia*, non è ovviamente un ritratto individuale e neppure allegorico, sebbene già quando il Corradini la scolpì, a Roma nel 1743, la si poteva quasi identificare con la maniera dell'artista, che aveva fatto della tecnica del panneggio aderente una cifra stilistica personale e pressoché identitaria. Il soggetto, come in altri casi precedenti, è piuttosto pretestuoso: la famosa sacerdotessa di Vesta ingiustamente accusata di aver violato il voto di castità e poi miracolosamente riscattata dalla stessa dea. Il setaccio - con cui la vestale riuscì a trasportare straordinariamente l'acqua del Tevere per provare, come richiesto, la propria innocenza - e il velo stesso alludono quindi all'integrità immacolata della donna, alla sua purezza. Ma la scultura virtuosistica di Corradini è anche una compiaciuta celebrazione dell'arte, che attraverso l'apparenza del proprio mezzo, velando il soggetto lo rende - per quanto possa sembrare paradossale - veramente visibile. Ed è proprio ciò che accade pienamente nel ritratto.

BP La *Velata* di Corradini trova allora una perfetta sponda nell'opera di Vanessa Beecroft, VB74, performance realizzata nel 2014 che riprende una tecnica già sperimentata dall'artista nel costruire *tableaux vivants* con donne perlopiù semi-svestite. In questa occasione le figure sono coperte soltanto da veli, e l'immagine si riannoda dunque a una lunga tradizione che nella storia dell'arte è carica di diversi significati simbolici, ma che oggi, come sappiamo, torna a essere un tema urgente e controverso, in termini di identità culturale, sociale e politica. Ma è anche un tema filosofico e teologico, e non a caso vi ha insistito Giorgio Agamben in un suo recente saggio (*Nudità*, 2009), che prende spunto proprio da una performance di Vanessa Beecroft. La nudità, come suggerisce Agamben, è percepita non come purezza ma come qualcosa di negativo, come una privazione e un'assenza, addirittura come qualcosa di irrealizzabile e impensabile nella nostra cultura cristiana. In tal senso, l'attributo della bellezza non è la nudità ma, al contrario, il rapporto tra l'oggetto e il suo involucro. Dopo la cacciata dal Paradiso, l'uomo perde la sua veste di grazia ed è costretto a coprire la sua vergogna, sicché all'origine del tempo umano e storico sta questo conflitto tra ciò che è velato, nascosto, segreto, e la sua "disvelabilità", il suo "denudamento" sempre solo parziale e provvisorio. La nudità dell'uomo è dunque indissolubilmente legata all'idea teologica di grazia e peccato, tra incoscienza originaria e coscienza successiva. La paradossale "legge essenziale della bellezza", come ha scritto Benjamin nell'*Angelus novus*, è "che essa appare come tale solo in ciò che è velato". ■



BARBERINI
GALLERIE
CORSINI
NAZIONALI

www.barberinicorsini.org

f @ t

In collaborazione con

MA XXI

Museo nazionale
delle arti del XXI secolo

www.maxxi.art