

La Collezione Come Forma Darte Ediz Illustrata

Dopo essere stato il più giovane direttore alla Kunsthalle di Berna e segretario generale di documenta 5 (Kassel, 1972), la decisione di non essere più legato a un'istituzione porta Harald Szeemann a ideare mostre personali che reinventano il formato e il contenuto stesso del medium in modo estremo, concentrandosi non più solo sulla produzione artistica contemporanea quanto piuttosto su contenuti privati o storici da raccontare attraverso la messinscena. Szeemann oggi è ricordato per l'innovatività del suo approccio interdisciplinare e in particolare per la mostra "When Attitude Becomes Form". Questo breve saggio, basato su documenti d'archivio, interviste e appunti inediti trovati presso l'archivio Szeemann di Locarno, analizza una serie di mostre concepite dal curatore svizzero negli anni settanta e mai realizzate, in particolare l'esposizione intitolata "La Mamma". Parte di una trilogia ("Le macchine celibi", "La Mamma" e "Il sole") questo progetto attingeva a vari ambiti disciplinari quali storia delle religioni, arti visive, teosofia, femminismo, con l'intento di allestire una mostra senza arte, dedicata allo studio della donna, all'evoluzione della figura materna, e in generale all'idea di una divinità femminile.

As Jacques Derrida wrote in 1995, while considering Archive Fever, nothing is less reliable or less clear today than the word "archive". Nevertheless, the historic-cultural dimension of the contemporary discursive practices in cinema and art develops in the semantic openendedness of the term, in the repositioning of the idea of archive. The individual disciplines involved in one such field – history of cinema and art, theory of cinema and art, aesthetics, semiotics, philology, etc. – begin to open up to questioning the notion of archive even 'in negative': in other words what – after Michel Foucault – the "archive" is not, or does not seem to be. The "archive" is not the 'library of libraries' or 'encyclopedia', it is not 'memory museum', it is not a 'database'. In recent years, the attention focused on such ideas has not so much highlighted the 'impulses', 'turns' and specific forms of art ("art archive") as it has revealed in many ways how the "archive" concerns in the interrelation of aesthetic, political, ethical and legal levels among various disciplinary fields.

6 febbraio 1963: ad appena trent'anni Piero Manzoni viene trovato morto nello studio di via Fiori Chiari, stroncato da un infarto. Da quel momento in poi è la sua fama di personaggio provocatore e scapestrato ad affermarsi, insieme all'opera più dissacrante, la Merda d'artista, che entra nella leggenda e nell'immaginario collettivo. Ma cosa c'è in realtà prima, dopo e dietro quei trenta grammi di prodotto purissimo d'autore? È ciò che ricostruisce e racconta Flaminio Gualdoni in questa biografia, che traccia il filo rosso della ricerca artistica di Manzoni, mettendo ordine in una congerie di materiali finora frammentari e lasciando da parte qualsiasi ipotesi fantasiosa e non documentata. Le notti di "dolce vita milanese" e le giovanili scorribande in bicicletta, le prime prove sotto il patrocinio di Fontana alla ricerca di una voce personale, il sodalizio con giovani artisti italiani a lui contemporanei, le collaborazioni con i movimenti d'avanguardia internazionali di cui diventa un esponente ricercato e riconosciuto: tutto scorre velocemente, fino a relegare sempre più sullo sfondo il Manzoni privato e a portare in primo piano il Manzoni artista. A imporsi fortemente, pure nel continuo e incessante sperimentare attraverso ogni mezzo – dalla pittura ai progetti per ambienti immersivi –, è infatti il nocciolo duro e compatto di un'avventura estetica attorno all'essenza stessa dell'opera d'arte. Un impegno ostinato, di cui la vita, nel suo duplice connotato di banalmente quotidiana e artisticamente eccezionale, non può che essere parte integrante. «C'è solo da essere, c'è solo da vivere.»

Che il potere delle immagini sia cresciuto a dismisura è sotto gli occhi di tutti. Con l'avvento dei nuovi media, la loro produzione è cresciuta vertiginosamente e la loro circolazione è così pervasiva da scandire ogni momento della nostra vita. Solo negli Stati Uniti ogni due minuti vengono scattate più fotografie di quante se ne siano realizzate nell'intero XIX secolo, e ogni mese vengono caricati sul web novantatré milioni di selfie, per non parlare dei milioni di nuovi video postati quotidianamente sui social. Il mondo di oggi, sempre più giovane, urbanizzato, connesso e surriscaldato, ci appare inevitabilmente ridotto in frantumi. L'immagine stessa della Terra – non più quella compatta sfera di marmo blu immortalata nel 1972 dallo scatto analogico degli astronauti dell'Apollo 17 – ci viene presentata attraverso un mosaico di foto satellitari che ne ricompongono una forma molto fedele nei dettagli ma di fatto "virtuale", perché non più legata a un unico luogo e tempo. Come possiamo allora reimparare a guardare un mondo che innovazioni tecnologiche, sconvolgimenti climatici e politici hanno trasformato radicalmente nel giro di pochi decenni, e che continua a mutare sotto i nostri occhi a una velocità insostenibile? Nicholas Mirzoeff esplora il modo in cui diamo forma alle immagini e come queste, a loro volta, plasmino la nostra esistenza, scatenando profondi cambiamenti politici e sociali. Nel farlo, l'autore distilla un vasto repertorio di scritti teorici – da John Berger a Walter Benjamin, da Michel Foucault a Gilles Deleuze – ed esamina in una prospettiva storica numerosi fenomeni della cultura contemporanea, muovendosi tra diverse discipline e contesti geografici. Dal selfie, una forma di autoritratto non più appannaggio esclusivo delle élite ma strumento con cui la maggioranza globale dialoga con se stessa, ai droni, che hanno sostituito i generali nell'arte di visualizzare la guerra, Come vedere il mondo è una mappa essenziale per orientarsi nel mare di immagini in cui siamo immersi. Il volume è pubblicato in formato solo testo.

Contemporary Sculptors in Their Own Words

Avventure di un occhio

Storie di opere che hanno diviso il Novecento

Collezioni d'arte e fotografia artistica nell'Italia del Risorgimento

Perché le cose piccole illuminano il mondo

Una biografia

Le origini del MoMA. La fortunata impresa di Alfred H. Barr, Jr.

Sculutore prodigioso nel forgiare immagini e narrare miti, Arturo Martini (1889-1947) si è consacrato interamente a quest'arte "misteriosa ed egoista" che sottrae ogni energia a chi la pratica, come lui stesso

scrisse. Un'esistenza, se priva di momenti epici, tutta votata alla reinvenzione dell'iconografia, tanto che avrebbe potuto dire, con il poeta Lucio Piccolo, "la vita in figure mi viene". L'infanzia lacerata dalla povertà e dai contrasti familiari in una Treviso ancora medioevale, il talento precoce nel dar forma alla creta, l'impiego - ancora giovinetto - nella bottega di un orefice, l'insperata borsa di studio che gli consente di studiare a Venezia con lo scultore Urbano Nono, sono i primi passi di un individuo nato "in condizioni disperate" ma destinato a rinnovare le arti plastiche. La sua parabola lo condurrà poi a Monaco nel 1909, tappa disagiata quanto carica di stimoli, e a Parigi nel 1912, mentre è tra i "ribelli" di Ca' Pesaro e aderisce al Futurismo. Terminata la guerra, Martini ha già trent'anni e, seppur riconosciuto come uno dei migliori interpreti dei nuovi ideali classici incarnati da "Novecento" e Valori Plastici, fatica ancora a mantenere sé e la moglie Brigida. Solo alle soglie dei quaranta arriva per lui la "stagione del canto", una fase felice accompagnata nel 1930 da un nuovo amore con la giovane Egle e nel 1931 dal leggendario premio di centomila lire alla Quadriennale di Roma. Sono gli anni in cui porta la terracotta a vette monumentali e in cui realizza nuovi capolavori in pietra e in bronzo. La serenità culmina però in un voltafaccia. Ormai all'apice della fama, con un accanimento senza precedenti, Martini si scaglia contro la scultura e la accusa di essere "lingua morta". A questa inspiegabile abiura si aggiungono, implacabili, la malattia e l'umiliazione di un processo di epurazione nel 1945, che gli mineranno le forze fino a spegnerlo a nemmeno cinquantotto anni. Elena Pontiggia narra le vicende umane e artistiche di Martini con lucidità e chiarezza esemplari, arricchendo il volume di dati inediti che gettano nuova luce sul suo percorso espressivo.

Questa è una storia di dialoghi mancati, di approdi differiti. Un'avventurosa vicenda, che non era ancora mai stata ricostruita nella sua ricchezza. Ne sono protagonisti, tra gli altri, Le Corbusier e Walter Gropius, Charles e Ray Eames e Yona Friedman, Bruno Munari e Frank Lloyd Wright, Giancarlo De Carlo e Ludovico Quaroni, Emilio Ambasz ed Ettore Sottsass, Gaetano Pesce e Mario Bellini, Michele De Lucchi e Aldo Rossi, Superstudio e Andrea Branzi. Pur diverse, le loro esperienze sono accomunate da una profonda fascinazione per il cinema, medium moderno per eccellenza, straordinaria "arte di vedere lo spazio", strumento per aderire alle architetture e per descriverne dall'interno la sintassi e i vuoti, dispositivo per visualizzare la metropoli contemporanea. Poco disposti a misurarsi con le regole dell'industria cinematografica e a cogliere la specificità del linguaggio filmico, gli architetti-registi concepiscono la settima arte come territorio della libertà, geografia in cui muoversi senza rispettare consuetudini e rituali, luogo delle più sfrenate sperimentazioni. Alcuni atteggiamenti sono ricorrenti: urgenza testimoniale, vocazione critica, desiderio di riciclare materiali già girati, slancio visionario, attitudine concettuale. Se Le Corbusier e De Carlo si servono delle immagini in movimento per divulgare presso un pubblico di non specialisti riflessioni teoriche già ampiamente note a studiosi e a professionisti, altri - come Pesce, De Lucchi, Bellini e Branzi - ricorrono a modelli di matrice avanguardistica, sottraendosi alle leggi della discorsività tradizionale e ai dettami della comunicazione classica. Altri ancora usano i video come luoghi nei quali mettere in scena progetti assurdi, impossibili: è il caso, per esempio, di Acconci e Superstudio. In questo originale volume, curato da Vincenzo Trione, incontreremo tanti architetti per i quali il cinema, per riprendere le parole di Giulio Carlo Argan, non è «puro e semplice sistema di conoscenza», ma «sistema significativo di nuova istituzione»: tra le tecniche artistiche, «la più strutturante». Il volume è pubblicato in formato solo testo.

Parallelamente alle vicende politiche e militari che accompagnarono la creazione dell'unità nazionale corre una atteggiamento di particolare attenzione verso la conoscenza dell'Italia dal punto di vista artistico e paesaggistico. Si vuole rappresentare il paese per farlo conoscere attraverso le sue specifiche peculiarità: si eseguono vedute di città e di paesaggio, secondo la consuetudine consolidata dai Grand Tour, ma, lentamente, si iniziano anche a fotografare monumenti e dipinti, collezioni d'arte e musei e, in particolare è questo aspetto che acquista maggior peso ed importanza legandosi agli ambienti di studio e dei connoisseurs. L'arte viene vista come momento di coesione nazionale e si cerca di divulgare l'idea che l'unità culturale della nazione italiana era preesistente rispetto a quella politica. La fotografia partecipa di questo clima culturale nella deliberata certezza che le opere dei grandi artisti del passato devono di diritto far parte del Pantheon culturale della nazione. [Marco Pizzo] Il volume è a cura di Paola Callegari, Sandra Costa, Marco Pizzo con la collaborazione di Michela Scolaro.

Charles Baudelaire, considerato il padre della poesia moderna, è anche autore di testi in prosa fra i più influenti e audaci del XIX secolo. Assiduo frequentatore dei salons parigini, era solito esprimere le sue teorie sull'arte moderna e sulla filosofia dell'arte in una critica arguta e diretta. Questo breve saggio si sviluppa attorno ai principi del Romanticismo mentre Baudelaire accompagna metodicamente il lettore attraverso le opere di Delacroix e Ingres, rivelando la sua convinzione che il perseguimento dell'ideale è essenziale nell'espressione artistica. Una lente molto utile per capire la critica d'arte del XIX secolo in Francia e le opinioni mutevoli riguardo all'essenza del Romanticismo e dell'artista come genio creativo. La prefazione di Adolfo Tura offre una nuova lettura di questo testo fondamentale mettendone in evidenza l'importanza anche per il pubblico odierno.

Impresa Cultura. Creatività, partecipazione, competitività

Il patrimonio dell'Accademia di Belle Arti di Catanzaro

Biografia

Il mio Morandi

Cinema and Art as Archive

Collections d'art et photographie artistique dans l'Italie du Risorgimento

L'irrefrenabile impulso alla curatela nel mondo dell'arte e in tutto il resto

Segnata da solenni inaugurazioni, da lunghe chiusure, da dispersioni delle collezioni e fortunosi recuperi la ormai quasi secolare storia della Galleria comunale d'arte moderna e contemporanea di Roma vede ora con questa mostra una ulteriore riaffermazione della sua importanza e del suo prestigio per la comprensione delle vicende dell'arte a Roma in special modo nei primi cinquanta anni del secolo scorso.

Questo breve testo di uno degli autori chiave della narrativa ispano-americana contemporanea si focalizza su alcuni dei suoi temi prediletti: il processo creativo e il rapporto fra arte visiva e letteratura. César Aira lo scrive dalla prospettiva dello scrittore che cerca nell'arte ispirazione, stimoli, metodi. Grande conoscitore dei meccanismi intrinseci dell'arte contemporanea fin da quando, nel 1967, una

riproduzione del Grande vetro di Duchamp esercitò su di lui un sortilegio impossibile da ignorare, Aira ha sempre trovato nelle derive della produzione artistica contemporanea una fonte inesauribile di visioni. Il suo sguardo esterno al mondo dell'arte risulta fresco e originale, come quando elogia le potenzialità della distanza fra opera e osservatore, o quando ci fa notare l'ostinata volontà delle opere contemporanee di non lasciarsi fotografare, arrivando a constatare come oggi, rispetto alle epoche passate, l'opera d'arte è tanto più attuale quanto meno è riproducibile fotograficamente.

Dai look alle playlist, dai menu gourmet ai festival canori fino addirittura ai matrimoni vip, oggi tutto è "a cura di", e i termini "curare", "curatore" e affini spuntano sulla bocca e nel curriculum di chiunque voglia far leva su una qualche specificità e distinguersi dalla massa. Se ormai anche le aziende più disparate hanno adottato questa strategia della valorizzazione estrema dei contenuti, è nel campo dell'arte che i curatori la fanno da padroni. Artefici di collettive e biennali di alto profilo cui prestano nome e volto, i vari Obrist, Christov-Bakargiev e Gioni offuscano il lavoro dei singoli artisti diventando essi stessi protagonisti degli eventi che sono chiamati a guidare, divisi tra l'esigenza di intercettare i gusti del pubblico e la missione di plasmare una nuova avanguardia. Un fenomeno iniziato negli anni novanta e propagatosi a macchia d'olio, tanto che perfino i musei, un tempo santuari sganciati dalle frenetiche emergenze del marketing, sono saliti sul carro dei curatori, pronti a propinare una fruizione premasticata dei loro tesori. Che cosa ha scatenato l'inarrestabile ascesa di questi "garanti del valore" abilissimi a promuovere anzitutto se stessi, così da apparire imprescindibili arbitri del gusto? In che modo questa figura è filtrata nella cultura di massa determinando un'iperprofessionalizzazione dei ruoli nel mondo dell'arte e un proliferare di nuovi ambiti di specializzazione? David Balzer indaga la pratica curatoriale non in quanto espressione di gusto, sensibilità e competenza avallando così il feticismo del curatore, ma ne denuncia gli eccessi diagnosticando quello che efficacemente definisce "curazionismo": una patologia sintomatica della nostra cultura, una storia della nostra epoca.

Al giurista esperto di arte contemporanea, oggi, appare palese una certa inadeguatezza delle categorie giuridiche create e riconosciute dal diritto per regolamentare il mondo dell'arte. Si tratta, infatti, di categorie classiche, quali quelle di unicità e originalità dell'opera dal punto di vista del diritto d'autore, che erano state suggerite da un'arte classica e che ben si adattavano ad un modo di esprimere la creatività quando questa era centrata sulla figura dell'artista-soggetto, e sul suo prodotto-oggetto, l'opera. Oggi, quando ci si sofferma ad osservare la trasformazione delle modalità espressive dell'arte contemporanea, divenuta concettuale, effimera, ibrida e appropriazionista, il ritardo del diritto si manifesta in modo evidente. La riflessione dunque è dedicata ai limiti posti dal diritto privato d'autore, dei beni, dei contratti e delle prove, alla possibilità di riconoscere come valida ed efficace la circolazione e la tutela di queste opere effimere e sempre in divenire; limiti che variano nelle legislazioni nazionali e che ben evidenziano divergenze e difformità di fondo tra sistemi di civil law e quelli di common law

Sull'arte contemporanea

L'archivio d'artista

Le opere d'arte e le collezioni

Arte in TV

Curatori d'assalto

Visione inattesa

La mia arte, la mia vita

Mostro sacro del muralismo messicano, Diego Rivera è stato in realtà tante cose: sodale di Picasso, donnaiolo impenitente e amante vorace, fervido comunista ben presto espulso dal Partito e sedicente rivoluzionario dell'arte. Rievocando alcuni episodi salienti di questa sua storia personale, raccolta e trascritta dalla giornalista Gladys March, si rivela anche un narratore incapace di tenere a freno l'esuberante fantasia. Nella sua prosa, così come nella sua pittura, scorrono una travolgente passione per la vita e un'umanità multiforme: prostitute e rivoluzionari, politici corrotti e mecenati capitalisti, ma soprattutto la gente della propria terra, per la quale nutrirà sempre un amore profondo. Dopo i primi passi come pittore cubista in Europa, il ritorno in patria è vissuto infatti da Rivera come una rivelazione: il Messico, con i suoi colori infuocati e la sua luce intensa, le moltitudini gioiose al mercato e alle fiestas, gli si presenta come una fonte di incontenibile splendore. A cui attingerà al momento di ritrarre sulle enormi pareti degli edifici pubblici messicani la coscienza politica di un popolo, attraverso scene di schiavitù, di lotta sociale e immagini della cultura precolombiana, plasmando i tratti di quel muralismo che diventerà di lì a poco un movimento pittorico internazionale. L'autoritratto che si dipana sotto i nostri occhi assume via via i contorni di una confessione a cuore aperto, in cui l'autore non risparmia nessuno, men che meno se stesso. La sua versione dei fatti trova un controcanto nelle voci delle donne della sua vita - Angelina Beloff, Lupe Marín, Frida Kahlo, sposata per ben due volte, ed Emma Hurtado - raccolte in appendice. Giunto all'ultima pagina, al lettore non resta che chiedersi dove stia la verità su questo artista che è stato innanzitutto uno straordinario affabulatore o, nelle parole di Élie Faure, un creatore di miti, se non addirittura un mitomane.

Se molto è già stato detto sul Giorgio Morandi artista, è ancora possibile accostarsi «sotto altro aspetto» all'uomo senza per questo eludere le tappe della sua fortuna critica. È proprio quanto fa Luigi Magnani, collezionista e artefice della fondazione che porta il suo nome: forte della lunga e profonda amicizia che lo legò al pittore bolognese, mette la sua erudizione e sensibilità al servizio di un'affinità elettiva che si traduce in un affettuoso ritratto. Senza mai ricadere in una facile agiografia o in

un'evocazione pedissequa dell'opera, queste memorie amplificano i tratti sostanziali della figura di Morandi, lasciando che a essere rivelatrici siano le sue stesse parole, l'essenza stessa di quel furor creativo che si manifesta nei gesti quotidiani, come quello singolare di ricercare con il cannocchiale l'esatta inquadratura del paesaggio («Lo vede lassù il suo quadro? L'ho dipinto in questa stanza»). L'artista emerge così «nei suoi gusti, nei suoi umori, e non meno nelle sue qualità», tra cui spicca, come scrive Stefano Roffi nella nuova prefazione, l'aver sempre rifuggito qualsiasi appartenenza artistica, dipingendo solo «per quei pochi che sentiva partecipi del suo mondo». Il mio Morandi, apparso per la prima volta nel 1982, è la testimonianza di una personalità schiva e raffinata, ed è accompagnato da un insieme di lettere dell'artista che, quasi duplicando la narrazione, la rendono maggiormente tangibile. Rileggerlo oggi non significa solo ripercorrere la storia di un legame ventennale di stima reciproca, significa soprattutto riscoprire il più intimo e peculiare sentire di Morandi. Quello di un enigmatico, stregonesco e rigoroso interprete della natura, riconoscendovi «quanto di umano ha trovato espressione, mediante la forma, nella sua pittura». Il volume è pubblicato in formato solo testo.

Le chiese contemporanee assomigliano spesso a capannoni industriali, piscine, bar, autorimesse. Non hanno quasi mai la facciata, e i campanili sono un labile ricordo. All'interno sono spaesanti e asettiche come sale d'attesa e al posto della cupola c'è il soffitto che fa pensare non a Dio ma all'inquilino del piano di sopra. I rosoni sono sostituiti dai lucernai e le immagini sacre da anodine opere d'arte astratta che rimandano a una vaga spiritualità senza trascendenza; in omaggio al minimal, gli altari sembrano usciti da un catalogo Ikea. L'orrore dei nuovi edifici di culto è il pegno che la Chiesa paga alla contemporaneità: dopo il Concilio Vaticano II, essa ha dismesso le forme della tradizione preferendo le più ardite stravaganze architettoniche o, peggio, aderendo con giubilo alla burocrazia delle commissioni urbanistiche. Eppure sorgono ovunque nuove, magniloquenti cattedrali: sono i musei, progettati da celebrate archistar, volani di turismo e di investimenti miliardari, luoghi destinati non più a conservare le memorie bensì a fungere da packaging lussuoso dell'arte contemporanea, essi stessi opere d'arte, icone, luoghi dove sperimentare la cultura che si fa religione. Frotte di fedeli partono in pellegrinaggio: come un tempo verso Chartres ora vanno al Guggenheim di Bilbao o alla Tate Modern di Londra per adorare gli idoli e le reliquie della contemporaneità. In modo divertente e divertito, Angelo Crespi passa in rassegna le brutte chiese mettendole in relazione con la disciplina della Conferenza episcopale italiana che offre agli architetti un comico manualetto frutto non della fede, ma di una sorta di moralismo pauperistico postconciliare; dall'altro lato, si scaglia contro i progetti dei musei decostruzionisti, enormi astronavi aliene in vetro, ferro e cemento, che determinano sempre più spesso il paesaggio delle città, divertimentifici e fabbriche di senso e di consenso.

È più probabile farsi un'idea dell'universo creando oggetti infinitesimali che nel rifare il cielo intero. A metterla su questo piano è lo scultore Alberto Giacometti che, per afferrare la verità e darle forma tangibile, finiva spesso per ridurre in scala l'esistente. D'altronde gli oggetti rimpiccioliti hanno qualità profondamente rivelatrici: fin da bambini maneggiamo macchinine, omini, mattoncini, dando vita a imperi in miniatura da poter dominare, mettendoci alla pari di un adulto, forse perfino di un gigante. Un'aspirazione che non sempre si estingue una volta cresciuti, e che talvolta si trasforma in dedizione totale alle imprese più eccentriche. Come è accaduto negli anni venti a Edwin Lutyens, che progettò con minuziosa maniacalità la casa delle bambole per la regina Maria, dotandola di oggetti piccoli, piccolissimi, tutti perfettamente funzionanti e realizzati dai più famosi artisti e artigiani dell'epoca. Simon Garfield si muove nel tempo e nello spazio alla scoperta di un microcosmo popolato di collezionisti, modellisti e appassionati irriducibili. Ne celebra il puntiglio e l'ossessione, indaga l'origine di questa scintilla e riesce a scovare universi insospettati nelle crune degli aghi: incontreremo allora abilissime pulci circensi, microscopici abitanti di città lillipuziane, una signora di Chicago che ricostruisce scene del crimine delle dimensioni di un guscio di noce, l'esercito di migliaia di minuscoli Hitler dei fratelli Chapman. Perché la miniatura ha molto a che fare con l'arte: amplia la percezione di ciò che la nostra mente crede già di conoscere, donandoci spunti profondi e illuminanti sul mondo, in scala reale, che ci circonda. Edizione con immagini.

Madre · museo d'arte contemporanea Donnaregina

Priincipi, regole e buone pratiche

Rassegna d'arte

Rassegna d'arte antica e moderna

Il cinema degli architetti**Il tesoro del pavone****La collezione come forma d'arte**

È il 1937 e la Spagna è dilaniata dalla guerra civile. A luglio un servizio della rivista Life traccia il funesto bilancio delle vite falciate in un anno di scontri e riproduce una fotografia destinata a fare il giro del mondo diventando un'icona dell'eroismo repubblicano: il Miliziano colpito a morte di Robert Capa. Lo scatto mette sotto gli occhi di tutti la morte in diretta di un combattente raggiunto in pieno volto da un proiettile nemico. Ma è davvero così? All'apice di un conflitto tanto radicalizzato sul piano ideologico, lo sguardo dei corrispondenti di guerra è necessariamente di parte. Dagli anni settanta tra i commentatori di quest'immagine s'insinua un sospetto e cominciano a emergere molti dubbi sulla sua veridicità. Si arriva addirittura a sostenere che sia il risultato di una vera e propria messinscena. L'opera che ha dato origine al mito del fotoreporter di guerra con la Leica al collo mentre si getta nella mischia sarebbe allora un falso? Si scatena così un vero e proprio "affaire Capa", un processo a puntate al fotogiornalismo che vede accusatori e difensori coinvolti in un'accesa disputa sul luogo della tragedia, sull'identità del miliziano ucciso e sulla sequenza degli scatti realizzati. Il baricentro di tutte le argomentazioni avanzate dalle parti in causa è sempre l'autenticità, sacro requisito del fotogiornalismo. Con l'abilità di un investigatore Vincent Lavoie ricompone un mosaico di testimonianze dirette, ricerche documentali e perizie criminalistiche, ma anche di incongruenze, negativi falsificati e depistaggi. Un'indagine sulla verità in fotografia incisiva e avvincente che ripercorre le tappe di una controversia senza precedenti e che, in tempi di fake news e di reiterata manipolazione delle immagini, si rivela di una folgorante attualità.

«Mi conoscono anche quelli che non mi conoscono, quindi inventate quello che volete»: così Mario Schifano era solito allontanare gli aspiranti biografi che lo assediavano. Tanto che al giorno d'oggi uno degli artisti italiani più prolifici e amati - nonché falsificati e chiacchierati - del xx secolo paradossalmente è anche uno dei meno conosciuti. Attraverso una narrazione a più voci delle persone che lo hanno "vissuto", seguito e sopportato, Luca Ronchi ci offre una possibile biografia di Mario Schifano, con tutti i lati oscuri, le sorprese, le debolezze e l'intimità di un personaggio ormai entrato nella leggenda. Lo scenario del viaggio nel tempo propostoci da Ronchi non può che essere Roma, il «paesone cosmopolita» che durante la guerra accoglie Schifano ancora bambino di ritorno dalle bianche spiagge della Libia. Sotto gli indimenticabili cieli della Città Eterna, sulla terrazza di piazza Scanderbeg che fungeva da studio en plein air, nei primi anni sessanta Mario inizia a dipingere quei monocromi che lo renderanno uno dei protagonisti dell'arte italiana del Novecento. Ed è sempre a Roma che decide di continuare la sua avventura pittorica e di costruire, in un vortice di «lucida follia», il suo universo underground all'insegna della trasversalità e del "meticciamiento". Fonda un gruppo pop-rock; si cimenta in filmati all'avanguardia; frequenta intellettuali e aristocratici; cambia macchine, abiti e televisori con una rapidità sconvolgente; viene arrestato e "messo alla gogna" per il consumo di sostanze stupefacenti: simile a «un piccolo puma di cui non si sospetterebbe mai la muscolatura e lo scatto, molto elegante nei movimenti e nei comportamenti», Schifano era da tutte le parti, non stava mai fermo. Dotato di un fascino innato e di una «bellezza alla Rodolfo Valentino», è anche un grande seduttore: da dive come Marianne Faithfull o Maria Schneider alle sue tre donne più importanti Anita Pallenberg, Nancy Ruspoli e Monica De Bei, la madre di suo figlio. Forse nell'immaginario popolare Schifano resterà sempre l'incarnazione perfetta della concezione romantica che vede nell'artista genio e sregolatezza. Oltre la fama, però, spenti i flash delle cronache mondane c'è un pittore ancora tutto da scoprire che negli ultimi tempi amava citare una frase di Lucian Freud: the man is nothing, the work is everything.

Come esistono nasi che, forti di un prodigioso fiuto, inventano i profumi, così esistono occhi in grado di rivelare la paternità di un dipinto. Se a un occhio esperto bastano pochi istanti per identificare l'autore di un'opera rimasta per secoli nell'ombra, è perché dopo lunghi anni di addestramento sa isolare dettagli che contano più di un'impronta digitale. L'intuito e le conoscenze acquisite, però, non sempre sono sufficienti a stanare un capolavoro: le scoperte più sensazionali avvengono spesso grazie a un evento del tutto fortuito. Capita per esempio che lo sguardo si posi su un Cristo in croce appeso nella galleria di un museo visitato per caso, e che proprio in quell'istante un raggio di sole ne illumini le unghie - riconoscibili fra mille per la levigata lucentezza - svelando un Bronzino a lungo ricercato e dato per disperso. Epiloghi come questo la dicono lunga su un'attività che assomiglia molto a quella del detective. Sulle tracce di quadri smarriti, il connoisseur si affida a una rete di informatori e, indizio su indizio, fatica non poco prima di mettere insieme i pezzi del puzzle. Il suo sguardo non si lascia dirottare da restauri scellerati, da precedenti attribuzioni eccessivamente disinvolte e dal proliferare dei falsi, ma si immerge dentro la vita dei dipinti. Se vi vedesse soltanto delle immagini, se non fosse così sensibile da riuscire a entrarvi, non arriverebbe mai a capirli. Philippe Costamagna, appartenente a quello sparuto gruppo di iniziati chiamati ad autenticare tele anonime in ogni angolo del mondo, ci svela trucchi e insidie di una professione in perenne equilibrio fra le necessità del rigore scientifico e le gratificazioni offerte da mercanti e collezionisti spesso abbagliati da interessi personali. Un racconto che fonde memorie private, riflessioni sui ferri del mestiere, curiosità storiche e aneddoti succulenti sulle vicende di alcuni illustri predecessori del calibro di Berenson, Longhi e Zeri: tre uomini e tre personaggi radicalmente diversi tra loro, nelle cui straordinarie fototeche si sono formate generazioni di studiosi e che hanno segnato, ciascuno con le proprie stravaganze, la misteriosa arte dell'attribuzionismo. Se ogni epoca ha un suo modo di collezionare, quello contemporaneo è segnato da un reciproco legame con la pratica artistica, tanto che le due attività spesso si sovrappongono fin quasi a confondersi. Gli esempi abbondano: da Joseph Cornell, cacciatore di bizzarrie con cui compone le sue scatole divinatorie, a Claes Oldenburg, che espone come opera propria una raccolta di oggetti d'affezione; da Marcel Broodthaers, per cui il collezionare è all'origine della scelta di diventare artista, a Hans-Peter Feldmann che, sulla scia di Malraux, da anni ritaglia, classifica e incolla immagini per un insolito museo. Il collezionismo non è più solo affare di chi, non artista, raccoglie oggetti in quantità rilevante, ma diventa modalità espressiva di quegli artisti che li radunano per costruire opere d'arte secondo il principio warburghiano del montaggio. D'altro canto, lo stesso collezionista è un artista che accetta di esprimersi tramite immagini dotate di un forte potere simbolico, le quali diventano un'estensione della sua persona. Appena l'occhio li cattura, gli oggetti si caricano di qualità supplementari: spogliati della loro funzione, un sapiente lavoro di accostamenti e rimandi crea fra loro un fertile dialogo, dando vita a un insieme organico che non tollera mutilazioni. La collezione assume così lo statuto di opera d'arte. Eclettismo, trasversalità, soffio personale definiscono una tipologia di collezione agli antipodi rispetto a quella chiusa e preordinata dei musei. A questa dimensione più privata e creativa fa riferimento Elio Grazioli il quale, nel ricostruire il percorso che dalla Wunderkammer porta al collage e all'assemblage, racconta un collezionismo non utilitarista ma passionale, meno vetrina di rappresentanza e più gioco per intenditori che sappiano apprezzare le articolazioni imprevedute. Pratica, questa, che ha molto da insegnare a quelle istituzionali: una maggiore libertà e una necessità più sentita.

New York

Arturo Martini

La Mamma

L'arte vietata in U.R.S.S.

Vita d'artista

Perché le chiese contemporanee sono brutte e i musei sono diventati le nuove cattedrali

L'inarrestabile ascesa dei musei privati

Nel cuore autentico del centro storico di Napoli, il Madre • museo d'arte contemporanea Donnaregina è l'emblema e il contenitore vivo di un percorso che ha restituito alla regione Campania un ruolo centrale nel confronto internazionale sull'immaginario e le declinazioni artistiche contemporanee: lo spazio e il tempo dell'invenzione, la trama di relazioni tra memoria, conservazione, nuovi scenari di sperimentazione, si innestano su strategie di ricerca, laboratori permanenti che indagano le radici stesse del progetto creativo. Inaugurato nel 2005, il Madre deve il suo nome all'edificio ottocentesco sorto in prossimità dell'antico convento di Donnaregina, ricostruito e ampliato nel 1325 su impulso della Regina Maria d'Ungheria, moglie di Carlo II d'Angiò. Con i suoi 7.200 mq di spazi espositivi [allestimenti site-specific, opere della collezione permanente in progress, aree destinate ad esposizioni temporanee], il madre esplora gli orizzonti dell'identità culturale sedimentata che invita a percorsi originali di creazione di valori 'attuali', tra genius loci e visioni a misura del terzo millennio.

Se sappiamo quello che sappiamo sulla straordinaria rivoluzione artistica della seconda metà degli anni sessanta, di Arte Povera, Arte Concettuale, Arte Processuale e Land Art; se oggi riconosciamo in Boetti, Pistoletto e Zorio alcuni tra i più importanti esponenti della loro generazione; se conosciamo le ultime dichiarazioni di Lucio Fontana o avevamo già letto di figure recentemente riscoperte come quelle di Agnetti, Baruchello, Dadamaino, Mulas e Griffa, lo dobbiamo anche alle cronache, alle recensioni, ai saggi, all'opera editoriale e educativa di Tommaso Trini (Sanremo, 1937). Questa antologia colma una lacuna durata troppo a lungo e contribuisce a disegnare una mappa più accurata del panorama critico italiano, al di là di un consueto schema bipolare. Attraverso un'attenta opera di ricerca e di confronto condotta da Luca Cerizza in dialogo con l'autore, il volume raccoglie per la prima volta una selezione dell'ampia produzione critica di Trini: dai testi pionieristici dedicati ai futuri protagonisti dell'Arte Povera, alla serie di approfondite letture di altre figure cardine del dopoguerra, fino alle cronache e le analisi che - tra le prime a livello internazionale - definiscono in tempo reale le caratteristiche dei movimenti artistici postminimalisti che agitavano la seconda metà degli anni sessanta. Attraverso questi scritti, Trini si rivela rapido testimone e allo stesso tempo acuto lettore di molta dell'arte migliore di questo mezzo secolo. Un libro che restituisce agli appassionati d'arte e non solo una brillante scrittura critica, sostenuta da un ritmo e un'intelligenza incalzanti, in cui la partecipazione "militante" non sfocia mai in posizioni settarie e ideologiche.

Vol. 16-19 contain Vita d'arte as a second section.

«Sorridente. E tutta la pelle grinzosa del suo viso si mette a ridere. In uno strano modo. Non solo gli occhi ridono, ma anche la fronte. Tutta la sua persona ha il colore grigio del suo atelier. Per simpatia, forse, ha preso il colore della polvere.» Con queste parole Jean Genet, modello prediletto, descrive Alberto Giacometti, scultore irriducibile, un carattere che gli anni travagliati e il lavoro ossessivo hanno scolpito sul suo volto. L'attività nello studio di rue Hippolyte-Maindron, del resto, è molto intensa: a varcarne la soglia si assiste all'incessante lavoro sulle figure, che Giacometti distrugge e ricostruisce senza requie, in un'estenuante ricerca della perfezione, un oscillare tormentoso fra un ideale a cui tendere e i tentativi abortiti, un andirivieni di dubbi e ripensamenti. Pochi secondi fa rideva, ora tocca una scultura abbozzata e, rapito dal contatto delle dita con la massa di argilla, non si cura più di chi ha di fronte. Nato nel 1901 a Borgonovo, Alberto trascorre la giovinezza nello spazio aspro e familiare della Svizzera, con il padre che lo inizia all'arte fin dalla più tenera età e segue passo passo la sua carriera offrendogli incoraggiamento e sostegno. Nel 1922 si trasferisce a Parigi, dove compie i primi passi sotto la guida di Antoine Bourdelle e Zadkine, affrancandosi però ben presto dai suoi mentori per avvicinarsi, seppure per una breve fase, al Surrealismo di Breton e al Cubismo. Lo spirito ribelle, che segna tutta la sua ricerca e il suo passaggio attraverso le avanguardie, lo porterà a intraprendere un cammino solitario, ai margini del mondo dell'arte, nonostante le assidue frequentazioni con gli intellettuali più celebri dell'epoca nei caffè del Quartiere latino e di Montparnasse. Sedotto dalle arti primitive, approderà a una rappresentazione più sintetica e allucinata, dando vita a una schiera di figure vacillanti e in perenne cammino, che lo consacreranno sulla scena internazionale. «Non lasciarmi influenzare, da niente» annota in uno dei suoi taccuini: Alberto Giacometti appartiene a un tempo senza tempo, ciò che caratterizza l'essenza più autentica dell'arte. Il volume è pubblicato in formato solo testo

In miniatura

Una mostra di Harald Szeemann mai realizzata

Scritti 1964-2014

Law and art: diritto civile e arte contemporanea.

Opere della collezione Carlo F. Bilotti

Costruito da dio

La vita in figure

Nell'ambiguità di un gioco di parole che include le opposte condizioni dell'attendere un evento e del suo inaspettato accadere, si è individuato il titolo di questo volume che supporta la raccolta di opere d'arte del Patrimonio dell'Accademia di Belle Arti di Catanzaro. Una raccolta che, sebbene comprenda anche donazioni acquisite in passato, che quindi riportano molto indietro nel tempo, solo recentemente ha assunto una cospicuità e una rilevanza inattesa. E ciò è potuto accadere grazie alla generosità di tanti artisti che, nella maggior parte dei casi, hanno operato nell'istituzione catanzarese

in veste di docenti, o che, più semplicemente, sono stati vicini ad essa, talvolta con la partecipazione a conferenze, dibattiti, mostre e altre attività extradidattiche. È questo un volume, quindi, che in qualche misura restituisce e ricostruisce la storia dell'Accademia d Belle Arti di Catanzaro, nell'inevitabile eterogeneità di una raccolta che rispecchia, non soltanto la molteplicità generazionale e d'orientamento espressivo dei numerosi donatori, ma anche e soprattutto la virtuosa ricchezza e varietà delle linee di ricerca e, per estensione, dei percorsi didattici e degli spunti di riflessione critica proposti agli allievi nell'arco della sua quarantennale attività. Un periodo relativamente breve nel corso del quale l'istituzione catanzarese è riuscita a ritagliarsi un ruolo di grande prestigio, elevandosi a sicuro punto di riferimento nell'ambito dell'Alta Formazione Artistica, non soltanto per la Calabria, ma per tutto il Mezzogiorno d' Italia. Ruolo, questo, che viene ribadito di anno in anno dalla rilevanza e dal numero delle iniziative culturali prodotte e promosse, dai frequenti riconoscimenti conseguiti dagli iscritti in tanti premi e manifestazioni nazionali e internazionali e, non da ultimo, dai non meno numerosi diplomati che al termine del percorso di studi hanno potuto intraprendere il non facile cammino della professione d'artista o si sono aggiudicati con merito incarichi di docenza un po' in tutto il Paese. Che si determini attraverso un percorso di sedimentata e complessa riflessione o che scaturisca e deflagri dalla casualità istintiva di un'azione, è difficile pensare l'arte al di fuori di quel territorio ideale, necessario e pressoché inevitabile, quella sorta di a priori dell'opera, che corrisponde alla dimensione dell'in/atteso. Una dimensione che a sua volta, più in generale, sembra poter includere e riflettere con gelida imparzialità le opposte polarità che determinano approcci e percorsi esistenziali, sempre unici e irripetibili, di ogni esperienza umana. A questa raccolta che suggella e celebra il quarantennale dell'Accademia di Belle Arti di Catanzaro manca, oggi, solamente una sua sede stabile per consentire la più ampia condivisione e fruizione di un patrimonio che non vuole e non può essere soltanto appannaggio dell'Istituzione, ma di tutta la collettività. Arte, quindi, In attesa, anche, di una sua definitiva e degna collocazione.

Riforme organizzative, nuovi assetti di governance, incremento di risorse, incentivi fiscali, sostegno alla qualità progettuale, maggiore collaborazione con le imprese e dialogo con i cittadini. È innegabile che il settore della cultura, dopo anni di immobilismo, è tornato al centro del dibattito e dell'iniziativa di governo. Molti meccanismi che apparivano irrimediabilmente bloccati sono stati rimessi in moto e la cultura sembra finalmente avviata a ricoprire un ruolo centrale nelle politiche per lo sviluppo del Paese. Si delineano, dunque, nuovi scenari che innovano sistemi di governo, modelli di gestione, ruoli e rapporti tra diversi livelli di responsabilità, con ripercussioni in numerosi ambiti che suscitano, al tempo stesso, aspettative e opposizioni. Proprio in questo contesto in movimento è necessario un contributo di analisi che evidenzii criticità e opportunità dei percorsi di riforma in atto, indirizzando il dibattito verso una nuova definizione di bene culturale che, fondandosi sul cardine dell'interesse pubblico e sulla partecipazione dei cittadini, superi rigidità ormai appartenenti al passato. Il 12° Rapporto Annuale Federculture interviene nel dibattito fornendo una fotografia ampia e dettagliata delle dinamiche in atto nel settore culturale, attraverso contributi autorevoli e attuali e un aggiornato apparato statistico. Testi di: Giovanna Barni; Giovanni Battista Benvenuto; Emanuela Berna Berionni; Andrea Billi; Claudio Bocci; Carolina Botti; Andrea Cancellato; Gianni Canova; Lorenzo Casini; Cristiano Chiarot; Annalisa Cicerchia; Silvia Costa; Luigi Cuciniello; Eugenia De Rosa; Mimmo Dinoia; Alessandra Donati; Elena Froidi Paganini; Filippo Fonsatti; Carlo Fontana; Pierpaolo Forte; Dario Franceschini; Carlo Francini; Mimma Gallina; Christian Greco; Pier Giovanni Guzzo; Cristina Loglio; Enrica Manenti; Elisa Marzilli; Francesco Moneta; Valentina Montalto; Mattia Palazzi; Francesco Palumbo; Federica Pintaldi; Florinda Saieva; Severino Salvemini; Franco Sardi; Erminia Sciacchitano; Ludovico Solima; Gian Maria Tosatti, Michele Trimarchi; Pietro Antonio Valentino; Giuliano Volpe; Massimo Zucconi; Gabriel Zuchriegel.

La storia dell'arte, lo diceva Benjamin, è una storia di profezie, e perché certe opere siano comprensibili occorre che siano mature le circostanze che esse hanno percorso. Di imprese sovversive il secolo delle avanguardie è stato prodigo, ma ce ne sono alcune la cui forza tellurica ha sconvolto per sempre la modernità lasciando che un nuovo paradigma si diramasse dalla crepa. E c'è un punto preciso in cui attecchisce per la prima volta il germe del contemporaneo: l'apparizione dell'Orinatoio. Dopo averlo acquistato in un negozio di idraulica di New York, Duchamp lo spedisce alla mostra degli Indipendenti del 1917, dove sei dollari garantiscono il diritto di essere esposti. La rottura è sotto gli occhi di tutti: è la natura stessa dell'arte a essere messa alla prova. E a partire da questa "spora aliena" di non-arte la faglia si prolunga attraverso una continua e sistematica trasgressione dei limiti. Esplorando - per usare un termine di Arthur Danto - l'artworld delle catastrofi più clamorose del Novecento, questo libro ci svela le trame di opere rivoluzionarie, indissolubili dalle personalità e dalle idee dei loro autori, in una continua tensione fra provocazione e preveggenza. Scopriamo così che lo spiazzante rigore dei 4'33" di silenzio di Cage ha strettamente a che fare con l'enfasi concettuale e con l'annientamento del confine tra arte e vita; che le sperimentazioni sul vuoto dell'irruente Klein e gli affilati paradossi di Manzoni inaugurano la pratica di una costruzione del mito dell'artista che diventa essa stessa opera d'arte; che l'iconica Brillo Box di Warhol ribalta le gerarchie moderniste aprendo uno spettacolare squarcio su quella svolta culturale che prenderà il nome di postmoderno. Luigi Bonfante ci rivela l'importanza di uno sguardo retroattivo in grado di riconoscere in queste fratture le caratteristiche più salienti del contemporaneo e insieme di interpretare le ambiguità del nostro presente, senza farsi sedurre dall'irrisolvibile quesito che domina l'estetica dei giorni nostri: siamo di fronte a un'apocalisse o una palingenesi? Il volume è pubblicato in formato solo testo.

Quello del museo privato è un fenomeno culturale, sociale ed economico che nel XXI secolo si è imposto su scala globale. Negli ultimi vent'anni si è costituito un fitto Paesaggio di istituzioni di successo dedicate all'arte contemporanea messe in piedi da collezionisti o persino aziende, basti pensare ai musei di François Pinault o alle fondazioni legate ai marchi di moda più prestigiosi. Intimamente legati al gusto e alla visione del proprio fondatore, i musei privati sono spesso bollati come "sepolcri per trofei" o come espedienti per sottrarsi al fisco, ma il quadro è ben più articolato e complesso di come appare. Questa indagine - che ha portato Georgina Adam a esplorare oltre cinquanta realtà museali private negli Stati Uniti, in Europa, in Cina e non solo - intreccia i dati e le dichiarazioni dei diretti interessati per ricostruire le ragioni dietro a questo boom e le sue implicazioni. Perché i collezionisti scelgono di avere spazi propri invece di donare opere alle istituzioni locali? Come li finanziano? Sono solo sfoggi di vanità o progetti genuinamente filantropici? Con grande sagacia l'autrice si muove sul filo di una corda tesa tra ambizioni personali e utilità pubblica, tratteggiando personaggi e scenari tanto controversi quanto intriganti.

Mezzo secolo di arte intera

Percorsi del Novecento romano dalla Galleria Comunale d'Arte Moderna

Mario Sironi

Alberto Giacometti

La collezione d'arte del Sanpaolo

Piero Manzoni

Mario Schifano

« L'arte non ha bisogno di riuscire simpatica, ma esige grandezza » ha scritto Sironi. Sono parole che si attagliano anche a lui, pittore di periferie inospitali eppure imponenti come cattedrali moderne. Futurista a partire dal 1913, Mario Sironi (Sassari 1885 – Milano 1961) negli anni venti ha espresso l'aspetto più duro della città e della vita contemporanea, ma insieme ha dato ai suoi paesaggi urbani la forza delle architetture classiche e alle sue figure la solennità dei ritratti antichi. Di una classicità moderna, è stato infatti uno dei maggiori protagonisti tra le due guerre: prima con il movimento del Novecento Italiano, che si forma a Milano nel 1922; poi con il sogno visionario di una rinascita dell'affresco e del mosaico. Amico personale di Mussolini e fascista della prima ora, Sironi ha dato forma nella sua pittura murale degli anni trenta alla dottrina nazionalistica e sociale del regime – non alle leggi razziali che non ha mai condiviso – ma il suo desiderio di ritornare alla Grande Decorazione antica gli era nato già durante la giovinezza trascorsa a Roma, quando, come diceva, passavano davanti ai suoi occhi « gli splendidi fantasmi dell'arte classica ». Del resto la sua arte, potente e dolorosa, non diventa mai un'arte di Stato. La vita non ha risparmiato Sironi: la perdita del padre a tredici anni, le crisi depressive, la guerra; poi la miseria, la contrastata vicenda familiare, le polemiche sulla sua pittura, i ritmi di lavoro massacranti che gli minano la salute; la caduta del fascismo, il crollo dei suoi ideali politici e un'esecuzione sommaria evitata in extremis (grazie all'intervento di Gianni Rodari, partigiano ma suo estimatore); infine la perdita della figlia Rossana, suicidatasi a diciotto anni nel 1948. Tuttavia la sua pittura oppone alle tragedie dell'esistenza e della storia un'ostinata volontà costruttiva.

Almeno fino alla stagione ultima quando Sironi, svaniti sogni e illusioni, dipinge città frananti e visioni dell'Apocalisse. Il mondo delle opere d'arte e dei beni da collezione presenta uno sviluppo esponenziale e questo determina che, quotidianamente, da una vasta platea di soggetti (collezionisti, investitori, curiosi, appassionati), provengano richieste di consulenza specializzata in campo legale, fiscale e di due-diligence storico-artistica. Complice una pluralità di fattori (l'instabilità dei mercati finanziari, la ricerca di "beni rifugio" o di valori per effettuare una diversificazione patrimoniale, il desiderio di dimostrare il proprio status sociale mediante il possesso di un'opera d'arte o di una interessante collezione, eccetera) l'acquisto, la protezione, la gestione, la trasmissione generazionale e la vendita dell'opera d'arte e dei beni da collezione sono tutte situazioni che sollecitano quesiti cui i professionisti (in particolare, gli avvocati, i commercialisti e i notai) sono chiamati a rispondere. Il volume intende, pertanto, essere, sia per i consulenti che per gli "utenti" dell'opera d'arte e dell'oggetto da collezione, una guida che, senza rinunciare alla chiarezza, affronta con elevato spessore professionale tutte le questioni nelle quali l'opera d'arte e gli oggetti da collezione possono essere coinvolti, da quelle più tradizionali a quelle più innovative (quali l'utilizzo del trust in questo ambito). Gli Autori, infatti, mettono a disposizione del lettore, illustrando la materia che trattano, la rispettiva pluriennale esperienza professionale maturata sul campo, suggerendo gli opportuni orientamenti (già sperimentati nella propria cases history) per gestire le situazioni in cui si verificano problematiche analoghe. Il volume fa parte della Collana La Biblioteca del Wealth Management curata da Angelo Busani.

From the archaic funerary and sacred stones to the most recent three-dimensional objects, sculpture has been determined by a dualistic tension between the urge for imitation of natural forms (mimesis) and the desire to freely shape autonomous configurations (abstraction). Within such a complex history, the second half of the 20th century has been a particularly intense period. Besides their abstract works, many sculptors developed an extraordinarily rich theoretical discourse. This collection of essays presents some of the most eminent protagonists of this crucial historical moment by focusing on the artists' "own words". In their analysis, the contributors have followed three key-notions – "Sensation", "Idea", and "Language" – that fruitfully collect different artists under a common conceptual arch and show the aesthetic relevance of abstraction in sculpture. This book addresses high-level undergraduate and graduate students, as well as the scholarly community in the fields of aesthetics and art criticism, art history and art theory, visual, cultural and media studies.

Legata al concetto di memoria, l'archiviazione risponde da sempre al bisogno di raccogliere e tutelare una testimonianza tramite i documenti che la attestano. Per un artista, l'archivio è essenziale non solo per conservare la traccia materiale del suo passaggio in un determinato ambiente culturale ma anche per la verifica, la difesa e la certificazione dell'autenticità delle opere, nonché per rendere tale patrimonio accessibile e condiviso. Ma che cosa si intende per archivio d'artista e come viene strutturato? Quali normative legali e quali consuetudini si applicano? Come si organizza una successione e come prende forma un catalogo ragionato? Quali competenze coinvolge e quali requisiti lo rendono un punto di riferimento per gli studiosi e per il mercato? Questo volume – nato a partire dal Corso per curatore di archivio d'artista promosso da AitArt (Associazione Italiana Archivi d'Artista) – riunisce punti di vista e competenze diverse spaziando dalle materie umanistico-storiche a quelle economico-giuridiche, senza dimenticare gli aspetti più pratici legati alla schedatura e alla digitalizzazione. Nel suo duplice intento di diffondere principi ispiratori e proporre modalità di gestione, delinea una vera e propria deontologia professionale e si configura così come un vademecum imprescindibile per chiunque voglia sviluppare una professionalità specifica e farsi custode di un ecosistema complesso e prezioso come quello dell'archivio d'artista.

non-conformisti della collezione Bar-Gera : 1955-1988

Form, Medium, Memory

Abstraction Matters

Catastrofi d'arte

Processo a un'icona

da Picasso a Warhol

La grandezza dell'arte, le tragedie della storia

Nell'ormai lunga storia della TV italiana l'arte ha avuto fin da subito uno spazio preciso, se si pensa che il 3 gennaio 1954 non solo segna il debutto delle trasmissioni rai ma anche la messa in onda del primo approfondimento culturale, Le avventure dell'arte. E di avventura si è trattato fin da subito: le estreme potenzialità comunicative del nuovo mezzo, che portava letteralmente nelle case degli italiani per la prima volta argomenti elitari, si scontravano presto con la diffidenza, per non dire l'ostracismo, di una parte consistente di critici e intellettuali, ma anche con le difficoltà e le ambiguità insite in ogni traduzione da un medium a un altro.

A distanza di sessant'anni lo scenario e i protagonisti di questo racconto sono decisamente cambiati, con la presenza delle emittenti private prima e della pay tv poi – e quindi con il deciso ampliarsi dell'offerta –, tra il passaggio al digitale e l'evoluzione naturale del linguaggio televisivo e dei suoi interpreti, artisti e critici compresi. Ma se il contesto muta, le questioni attorno a cui il rapporto arte-tv si gioca rimangono le stesse, in primis quella della legittimità di un medium a vocazione popolare a veicolare un contenuto alto, e soprattutto quella riguardante le funzioni che il piccolo schermo svolge nei confronti dell'arte, a partire dalla divulgazione che, pur nelle sue varie tipologie, è considerata storicamente la principale e più ovvia declinazione del mezzo. Proprio a quest'ultimo aspetto in particolare è dedicata la serie di saggi raccolti nel presente volume, sia che si muovano dal campo specifico della comunicazione televisiva sia che scelgano di privilegiare l'ambito artistico. Pur nella varietà di metodo, a risaltare è la stretta relazione tra i due mezzi che più hanno influenzato lo scenario visivo della seconda metà del Novecento.

Come vedere il mondo

Il Salon del 1846

12° Federculture

Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)

L'affaire Capa