

Eco e Narciso

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

In occasione dell'apertura delle nuove sale e della loro restituzione al pubblico una mostra a cura di Flaminia Gennari Santori e Bartolomeo Pietromarchi

Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini

Preview stampa: giovedì 17 maggio 2018, ore 11.00

Inaugurazione mostra e apertura straordinaria: giovedì 17 maggio, ore 19.00 – 22.00
(ultimo ingresso ore 21.30)

Apertura mostra: 18 maggio – 28 ottobre 2018

COMUNICATO STAMPA

Undici sale aperte al pubblico per la prima volta e restituite alla città. **Una grande mostra** che unisce arte antica e arte contemporanea, con 37 opere di 25 artisti dalle collezioni delle Gallerie Nazionali Barberini Corsini e del MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, in dialogo sul tema del ritratto e dell'autoritratto, da **Caravaggio** a **Giulio Paolini**, da **Raffaello** a **Richard Serra**, da **Bernini** a **Yan Pei Ming** e molti altri.

Il 18 maggio 2018 si conclude una storia cominciata nel 1949, quando lo Stato italiano acquistò Palazzo Barberini per farne la sede della Galleria Nazionale di Arte Antica. Il palazzo era a quel tempo in parte occupato dal Circolo Ufficiali delle Forze Armate e oggi, dopo circa settant'anni, giunge al termine la tortuosa vicenda che ha condizionato lo sviluppo del museo fondato nel 1895 come pinacoteca nazionale.

LE NUOVE SALE

Undici le nuove sale, restaurate nel biennio 2015-2017, **che si estendono su oltre 750 metri quadri di percorso espositivo**, affacciate sui giardini del palazzo.

Quest'ala del palazzo costituiva l'"Appartamento nuovo", destinato ai cardinali della famiglia e dunque noto anche come "Appartamento d'inverno di Sua Eminenza", o "del Ponte", perché si apriva, appunto, sul cosiddetto "Ponte ruinante" ideato da Bernini.

Accanto alle sale di rappresentanza, come la monumentale Sala del Trono o le due Sale dell'Udienza del Cardinale, ve ne sono altre inaspettatamente intime, come la Cappellina, risalente al primo trentennio del Seicento. I nomi delle altre sale sono per lo più convenzionali, ma rievocano l'utilizzo a cui erano destinate o rimandano alla decorazione delle pareti: Sala delle Cineserie (o stanza Giapponese), Sala dei Marmi (o "Camerone delle

Commedie", dove venivano esposte opere d'arte, quadri e statue antiche), Camera da letto d'inverno.

Verranno reintegrate negli spazi fruibili al pubblico anche la Sala Ovale, voluta da Bernini a forma di ellisse, e la Sala dei Paesaggi, decorata a metà dell'Ottocento da Filippo Cretoni, fino a ora chiuse al pubblico. Infine sarà resa praticabile la scala elicoidale di Francesco Borromini, a conclusione del nuovo percorso di visita che inizia dallo Scalone di Gian Lorenzo Bernini.

LA MOSTRA *Eco e Narciso. Ritratto e autoritratto nelle collezioni del MAXXI e delle Gallerie Nazionali Barberini Corsini*

Per celebrare questo evento, le nuove sale aperte al pubblico, oltre al Salone Pietro da Cortona, ospiteranno ***Eco e Narciso***, la mostra prodotta dalle Gallerie Nazionali in collaborazione con il MAXXI, curata da **Flaminia Gennari Santori**, Direttore delle Gallerie Nazionali di Arte Antica, e **Bartolomeo Pietromarchi**, Direttore del MAXXI Arte: un percorso che si snoda fra arte antica e arte contemporanea con opere provenienti dalle collezioni dei due musei nazionali.

Il titolo della mostra ***Eco e Narciso*** fa riferimento al mito raccontato nelle Metamorfosi di Ovidio: la ninfa Eco si consuma d'amore per Narciso che la respinge e che morirà annegato, punito dagli Dei, nel tentativo di catturare la propria immagine di cui si era perduto innamorado.

La mostra evoca la figura dell'artista, allo stesso tempo Narciso ed Eco, condannato a inseguire un'immagine, un riflesso, un'illusione, metafora che ben si evince nella tematica del ritratto e autoritratto, declinata nelle sue innumerevoli sfumature: dal potere all'erotismo, dall'intimo all'esotico, dalla temporalità alla spiritualità, dal concettuale al grottesco.

A Palazzo Barberini 21 capolavori di **Marco Benefial**, **Gianlorenzo Bernini**, **Bronzino**, **Caravaggio**, **Rosalba Carriera**, **Pietro da Cortona**, **Piero di Cosimo**, **Luca Giordano**, **Hans Holbein**, **Benedetto Luti**, **Raffaello**, **Guido Reni** e **Pierre Subleyras** appartenenti alla collezione delle Gallerie Nazionali dialogano con 17 opere contemporanee di **Stefano Arienti**, **Monica Bonvicini**, **Maria Lai**, **Shirin Neshat**, **Luigi Ontani**, **Giulio Paolini**, **Yan Pei-Ming**, **Markus Schinwald**, **Richard Serra**, **Yinka Shonibare MBE**, **Kiki Smith**, provenienti dal MAXXI o da prestiti, con 3 opere realizzate per l'occasione (Bonvicini, Paolini, Shonibare) di cui due, ***Bent and Fused*** di Bonvicini e ***The Invisible Man*** di Shonibare, entreranno a far parte della collezione del MAXXI.

Il confronto prosegue anche al MAXXI, dove vengono esposti ***La Velata***, scultura settecentesca di **Antonio Corradini**, insieme a ***VB74*** di **Vanessa Beecroft**, immagine della performance realizzata al MAXXI nel 2014, per la prima volta visibile al pubblico.

Il percorso della mostra a Palazzo Barberini muove dal Salone **Pietro da Cortona**, dove il grandioso affresco del ***Trionfo della Divina Provvidenza***, che celebra in tutta la sua magnificenza la famiglia Barberini, incontra le 24 fotografie de ***Le Ore*** di **Luigi Ontani**, artista

che, nel corso della sua carriera, ha fatto della rappresentazione di sé il mezzo espressivo per eccellenza.

Si procede nel Salone Ovale, dove campeggia il *Narciso* di **Caravaggio** (o, secondo alcuni studiosi, di Spadarino – quesito attributivo che rende ancora più interessante questo dipinto) raffigurante il bellissimo giovane perso nella sua immagine specchiata, opera guida della mostra. Alla solida oscurità che invade la tela, si oppone *Eco nel vuoto*, l'opera *site specific* di **Giulio Paolini** che, del mito, sottolinea l'aspetto dell'assenza e della solitudine.

L'attigua Sala dei Paesaggi, *pastiche* ottocentesco che rappresenta vedute dei possedimenti Barberini, è occupata da *Bisbigli, Il viaggiatore astrale* e *Terra*, opere di **Maria Lai** scelte per la loro dimensione autobiografica, ma anche direttamente correlate all'idea di paesaggio quale elemento capace di costruire un'identità.

La Sala delle Cineserie, o Stanza Giapponese, con decorazioni *à la Japonaise* di metà Ottocento, ospita i dipinti di **Markus Schinwald**, *untitled (extensions) #X* e *Luis*, a confronto con il *Ritratto di filosofo* (o *Cratete*) di **Luca Giordano**. Il tema affrontato è quello della deformazione e della distorsione in relazione al contrasto tra etica ed estetica.

Nel cosiddetto Appartamento d'estate, in origine composto dalla stanza da letto estiva e dalla sala delle udienze del Cardinale, si contrappongono ai ritratti astratti di **Michel Butor** e **Hermann Melville**, due degli scrittori preferiti dell'artista **Richard Serra**, il ritratto di *Enrico VIII*, di **Hans Holbein**, e *Stefano IV Colonna* di **Agnolo Bronzino**. Mentre i ritratti celebrativi di metà Cinquecento sottolineano attraverso dettagliati e chiari attributi l'identità del soggetto, nei ritratti di Serra prevale l'astrazione e la matericità e i personaggi appaiono come grandi cerchi neri che emergono dalla superficie.

La grande Sala del Trono, decorata con le monumentali tele di Giovanni Francesco Romanelli e di Cecco Napoletano, è destinata all'opera di **Shirin Neshat**, artista che ha sempre posto al centro della sua ricerca l'emancipazione femminile, soprattutto in relazione alla cultura musulmana. In mostra il video *Illusions & Mirrors*, dove una donna insegue i suoi fantasmi tra uomini che fuggono e familiari che appaiono; nella Cappella della sala, il famoso ritratto di *Beatrice Cenci* attribuito a **Guido Reni**, emblema storico della ribellione femminile.

Nelle sale successive, individuate convenzionalmente con l'Appartamento d'inverno del Cardinale, si trova un ambiente conviviale antesignano del salotto, dove sono state collocate l'opera di **Kiki Smith**, anche lei molto impegnata sulle questioni femministe, *Large Dessert*, 5 pastelli di **Rosalba Carriera** e 5 di **Benedetto Luti**, tutti a rappresentare la donna, sublimata come figura elegante e delicata. Mentre la Smith lo fa con una visione critica e problematica, i piccoli ritratti settecenteschi hanno un sapore allo stesso tempo etereo e sofisticato, ma incisivo e puntuale nell'introspezione psicologica.

A seguire il bellissimo *Nudo femminile di schiena* di **Pierre Subleyras** – uno dei primi dipinti di una donna nuda ritratta dal vivo che non sia rappresentata come una dea o un'allegoria, ma semplicemente come se stessa – è accostato a *SBQR, netnude, gayscape, orsiitaliani, etc...*, i

ritratti che **Stefano Arienti** ha dedicato a coppie gay reperite su internet, per lo più di una certa età, colti in posizioni molto intime. Entrambi i lavori giocano sul tema del voyeurismo, in cui lo spettatore viene messo dall'artista nella condizione di osservare di nascosto un'immagine solo apparentemente rubata.

Molto particolare è l'incontro/scontro fra due culture nella contrapposizione del settecentesco ritratto di gruppo della *Famiglia del Missionario* di **Marco Benefial** e *The Invisible Man*, l'opera realizzata per l'occasione da **Yinka Shonibare MBE**. A distanza di secoli, entrambi rappresentano il diverso, l'esotico in modi diametralmente opposti: mentre l'artista italiano punta sul messaggio missionario con alcune declinazioni esotiche nelle decorazioni, l'artista anglo-nigeriano riflette sul tema del post-colonialismo nel mondo globalizzato.

Nella camera da letto d'inverno e in quella successiva, saranno in mostra una alle spalle dell'altra *La Maddalena* di **Piero di Cosimo** e *La Fornarina* di **Raffaello**, ritratti uno di una santa e l'altro di un'amante, densi di molteplici significati, celati dietro una serie di attributi. Le opere di questa sala, come *Bent and Fused* di **Monica Bonvicini**, esprimono la presa di potere, sia intellettuale che sociale, della donna, ovvero la piena consapevolezza di sé e la propria autodeterminazione.

La mostra si chiude nella Sala dei Marmi, nota nel Seicento come "Camerone delle Commedie o "del Camino." Era il primo ambiente dell'appartamento del Cardinale al quale si accedeva direttamente sia dall'atrio sulla scala di Borromini che dal Salone di Pietro da Cortona. Qui il busto di *Urbano VIII*, al secolo Maffeo Barberini, opera di **Gian Lorenzo Bernini**, è fiancheggiato dai monumentali ritratti di Giovanni Paolo II, *Pape* e *Mao* di **Yan Pei-Ming**. Entrambi gli artisti a distanza di secoli interpretano il tema del ritratto ufficiale, della persona potente, il primo rendendolo "vivo" attraverso la capacità straordinaria di suggerire il movimento e la vibrazione nella pietra, e il secondo con il gigantismo, utilizzando tele di 3 metri per 3.

Molte saranno le iniziative che accompagneranno la mostra, dalle **conferenze**, alle **visite guidate**, ai **laboratori**.

La mostra è accompagnata da un **catalogo**, in uscita a giugno, edito da Electa, con una conversazione tra Flaminia Gennari Santori e Bartolomeo Pietromarchi, schede illustrate delle opere di Michele Di Monte ed Eleonora Farina e con fotografie di allestimento di Agostino Osio.

Dopo la chiusura di *Eco e Narciso*, le nuove sale saranno integrate nel percorso di visita delle Gallerie e allestite con opere del Sei – Settecento delle collezioni, in parte esposte già al secondo piano, compresi i dipinti della donazione Lemme.

Roma, maggio 2018

MATERIALI: <http://bit.ly/MostraEcoNarciso>

UFFICIO STAMPA BARBERINI CORSINI GALLERIE NAZIONALI:

Maria Bonmassar: +39 06 4825370 | +39 335 490311 |

ufficiostampa@mariabonmassar.com

UFFICIO STAMPA MAXXI:

+39 06-324861 | press@fondazionemaxxi.it

INFORMAZIONI:

www.barberinicorni.org | www.maxxi.art

MOSTRA: *Eco e Narciso. Ritratto e autoritratto nelle collezioni del MAXXI e delle Gallerie Nazionali Barberini Corsini*

CURATORI: Flaminia Gennari Santori e Bartolomeo Pietromarchi

SEDE: Roma, Palazzo Barberini, via delle Quattro Fontane, 13

PREVIEW STAMPA: giovedì 17 maggio 2018, ore 11.00

INAUGURAZIONE MOSTRA E APERTURA STRAORDINARIA: giovedì 17 maggio 2018, ore 19.00 – 22.00 (ultimo ingresso 21.30)

APERTURA AL PUBBLICO: 18 maggio – 28 ottobre 2018

ORARI: martedì/domenica 8.30- 19.00. La biglietteria chiude alle 18.00

GIORNI DI CHIUSURA: lunedì

BIGLIETTO BARBERINI CORSINI: Intero 12 € - Ridotto 6 €

Nel periodo di apertura della mostra *Eco e Narciso* (fino al 28 ottobre) ridotto speciale per i possessori di biglietto del MAXXI: 8€ | Nello stesso periodo con il biglietto delle Gallerie Nazionali l'ingresso al MAXXI è ridotto a 8€

Il biglietto è valido dal momento della timbratura per 10 giorni in entrambe le sedi del Museo: Palazzo Barberini e Galleria Corsini. Gratuito: minori di 18 anni, scolaresche e insegnanti accompagnatori dell'Unione Europea (previa prenotazione), studenti e docenti di Architettura, Lettere (indirizzo archeologico o storico-artistico), Conservazione dei Beni Culturali e Scienze della Formazione, Accademie di Belle Arti, dipendenti del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, membri ICOM, guide ed interpreti turistici in servizio, giornalisti con tesserino dell'ordine, portatori di handicap con accompagnatore, personale docente della scuola, di ruolo o con contratto a termine, dietro esibizione di idonea attestazione sul modello predisposto dal Miur.

INFORMAZIONI: 06-4824184 | comunicazione@barberinicorni.org



@BarberiniCorsini | @museomaxxi



@BarberiniCorsini | @museomaxxi



@BarberiniCorsini | @Museo_MAXXI

Condividi con: #EcoeNarcisoExhibit

Eco e Narciso

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

In occasione dell'apertura delle nuove sale e della loro restituzione al pubblico una mostra a cura di Flaminia Gennari Santori e Bartolomeo Pietromarchi

Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini

ELENCO OPERE

A PALAZZO BARBERINI:

Dalle collezioni delle Gallerie Nazionali di Arte Antica

Marco Benefial (Roma 1684 - 1764)

Ritratto della famiglia Quarantotti, 1756

tela

Gallerie Nazionali Barberini Corsini

Gian Lorenzo Bernini (Napoli 1598 - Roma 1680)

Ritratto di papa Urbano VIII, 1632-1633

marmo

Gallerie Nazionali Barberini Corsini

Angelo di Cosimo Tori detto Bronzino (Firenze 1503 - 1572)

Ritratto di Stefano IV Colonna, 1546

tavola

Gallerie Nazionali Barberini Corsini

Piero di Cosimo (Firenze 1462 - 1521)

Maria Maddalena, 1490-1495

tavola

Gallerie Nazionali Barberini Corsini

Rosalba Carriera (Venezia 1673 - 1757)

Allegoria dei quattro elementi: Aria, Acqua, Terra, Fuoco, 1739-1743

pastello

Gallerie Nazionali Barberini Corsini

Rosalba Carriera (Venezia 1673 - 1757)

Ritratto femminile, 1725-1730

pastello

Gallerie Nazionali Barberini Corsini

Luca Giordano (Napoli 1634 - 1705)

Filosofo, 1660 circa

tela

Gallerie Nazionali Barberini Corsini

Hans Holbein il giovane (cerchia)

Ritratto di Enrico VIII, 1540

tavola

Gallerie Nazionali Barberini Corsini

Benedetto Luti (Firenze 1666-Roma 1724)

Giovane donna con specchio, 1704 circa

pastello

Gallerie Nazionali Barberini Corsini

Benedetto Luti (Firenze 1666-Roma 1724)

Testa di donna

pastello

Gallerie Nazionali Barberini Corsini

Benedetto Luti (Firenze 1666-Roma 1724)

Testa di donna

pastello

Gallerie Nazionali Barberini Corsini

Benedetto Luti (Firenze 1666-Roma 1724)

Testa di donna, 1708 circa

pastello

Gallerie Nazionali Barberini Corsini

Benedetto Luti (Firenze 1666-Roma 1724)

Giovane donna con specchio, 1704 circa

pastello

Gallerie Nazionali Barberini Corsini

Michelangelo Merisi detto Caravaggio (Milano 1571 - Porto Ercole 1610)

Narciso, 1597-1599

tela

Gallerie Nazionali Barberini Corsini

Guido Reni (Bologna 1575 – 1642), attr.

Ritratto di Beatrice Cenci (?), 1599?

tela

Gallerie Nazionali Barberini Corsini

Raffaello Sanzio (Urbino 1483 - Roma 1520)

La Fornarina, 1520 circa

panel

Gallerie Nazionali Barberini Corsini

Pierre Subleyras (Saint Gilles du Gard 1699 - Roma 1749)

Nudo femminile di schiena, 1740 ca

tela

Gallerie Nazionali Barberini Corsini

Opere dal MAXXI:

Stefano Arienti

SBQR, netnude, gayscape, orsiitaliani, etc..., 2000

acrilico su poliestere bimattato

Collezione MAXXI Arte

Monica Bonvicini

Bent and Fused, 2018

tubi a LED, acciaio, fili e cavi elettrici

Collezione MAXXI Arte

Maria Lai

Bisbigli, 1996

stoffa e filo

Archivio Maria Lai, Lanusei (NU)

Maria Lai

Il viaggiatore astrale, 1989

cartoncino, carta e filo

Archivio Maria Lai, Lanusei (NU)

Maria Lai

Terra, 1984

stoffa e filo

Archivio Maria Lai, Lanusei (NU)

Shirin Neshat

Illusions & Mirrors, 2013

video a un canale e audio installazione

Courtesy: l'artista e Gladstone Gallery, New York e Brussels

Luigi Ontani

Le Ore, 1975

24 stampe fotografiche a colori su alluminio

Collezione MAXXI Arte

Giulio Paolini

Eco nel vuoto, 2018

fotografie tra sagome di plexiglas, pannelli fotografici, cornici dorate, pietre artificiali

Proprietà dell'artista

Yan Pei-Ming

Pape, 2005

olio su tela

Collezione MAXXI Arte

Yan Pei-Ming

Mao, 2005

olio su tela

Collezione MAXXI Arte

Markus Schinwald

untitled (extensions) #X, 2018

olio su tela

Courtesy: l'artista

Markus Schinwald

Luis, 2018

olio su tela

Courtesy: Gió Marconi, Milano

Richard Serra

Melville, 2009

paintstick su carta fatta a mano

Collezione privata. Courtesy: Gagosian

Richard Serra

Butor, 2009

paintstick su carta fatta a mano

Collezione privata. Courtesy: Gagosian

Yinka Shonibare MBE

The Invisible Man, 2018

manichino in vetroresina, cotone stampato a cera olandese, scarpe di pelle, base di acciaio

Collezione MAXXI Arte. Courtesy: l'artista e Blain |Southern

Kiki Smith

Large Dessert, 2004-2005

legno, porcellana, fiori freschi

Collezione MAXXI Arte

Al MAXXI:

Antonio Corradini

(Este 1688 - Napoli 1752)

La Velata (La Vestale Tuccia), 1743

marmo

Gallerie Nazionali Barberini Corsini

Vanessa Beecroft

VB74, 2014-2018

C-print digitale montata su diasec

Collezione MAXXI Arte

Eco e Narciso

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

In occasione dell'apertura delle nuove sale e della loro restituzione al pubblico una mostra a cura di Flaminia Gennari Santori e Bartolomeo Pietromarchi

Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini

PANNELLI DI SALA

1. SALONE DI PIETRO DA CORTONA

Il grande salone era il luogo di massima rappresentanza del palazzo, non solo e non tanto per le dimensioni e per la sua posizione centrale all'interno della struttura, ma anche e soprattutto per il grande affresco che s'innalzava maestoso, oggi come nel Seicento, al di sopra dei visitatori. Realizzata tra il 1632 e il 1639, gli anni centrali del papato di Urbano VIII, la grande impresa di **Pietro da Cortona** condensa, in uno sfoggio di erudizione e virtuosismo tecnico, un roboante panegirico visivo che dispiega il manifesto programmatico del pontificato Barberini, ne rivendica le prerogative e ne esalta virtù e meriti.

Dunque una sorta di ritratto allegorico e storico insieme, che commemora la "mirabile congiuntura" dell'elezione papale – come pure era apparsa persino a Galileo – ma ribadisce la congiunzione del potere spirituale e temporale del vicario di Pietro. E non a caso la Divina Provvidenza, garante di quel potere *sub specie aeternitatis*, domina le figure del Tempo e del Fato, che tuttavia incombono al centro della volta, e forse già proiettavano qualche ombra sinistra sulla vita del pontefice, che nel 1639 aveva comunque più di settant'anni.

L'ineluttabile rapporto tra tempo ciclico e tempo lineare è pure al centro dell'istallazione di **Luigi Ontani**, *Le Ore*, in cui la moltiplicazione dell'immagine dell'artista declina o, meglio, scandisce i diversi momenti, le diverse facce, le diverse quinte di una stessa scenografica, teatrale identità. Facce disposte qui a suggerire la figura tipicamente barocca dell'ellisse, che invita lo spettatore a entrare nell'orbita di un tempo allegorico e mitico, il tempo dell'immagine di sé.

2. SALA OVALE

La sala ovale, che raccorda con ingegnosa fantasia geometrica lo spazio interno del grande salone con il giardino retrostante, era in origine destinata a riunire gli scrittori e i poeti della cerchia dei Barberini per intrattenimenti ed esercizi di carattere letterario.

Spazio destinato alla lettura, alla speculazione e alla riflessione, e dunque spazio ideale per il celebre *Narciso* caravaggesco, che del gioco sottile di un'introspezione fatta di riflessi e specularità è giustamente diventato un'icona archetipica. Il tema, di ascendenza ovidiana, è mitografico e letterario, ma il famoso dipinto – che sia effettivamente opera di Caravaggio o di altri – sembra piuttosto concentrarsi sulla problematica dimensione della percezione dell'io, che si prospetta in termini notturni e negativi, come desiderio, mancanza e fraintendimento. Lo specchio di Narciso, lo specchio del pittore, è uno specchio "profondo e oscuro", come avrebbe detto Baudelaire, che non offre alla vista un'immagine luminosa e cristallina, ma fa della visione di Narciso un'esperienza sofferta, come fa della visione dello spettatore un'esperienza "critica".

Al mito di Narciso si richiama, complementariamente, anche l'opera di **Giulio Paolini**, *Eco nel vuoto*, che reinterpreta appunto la tragica figura della ninfa disperatamente innamorata del giovane crudele e costretta a consumarsi fino a ridursi a un mero riverbero sonoro. Tanto Eco quanto Narciso sono attratti e irretiti dal fascino di un'immagine, un'apparenza inattingibile, un'illusoria specularità che inganna l'occhio, o l'orecchio, e condanna entrambi alla frustrazione, così come illusorio è spesso il nostro rapporto con le immagini. Eppure senza quell'illusione sensibile non ci sarebbe nemmeno attrazione e desiderio: non può esserci eco nel vuoto assoluto.

3. SALA DEI PAESAGGI

Nel 1859 il principe Enrico Barberini commissionò al pittore di ornato Filippo Cretoni la decorazione di quella che era allora la sala da pranzo del piano nobile del palazzo. Gli affreschi raffigurano tra colonne e festoni gli antichi feudi della famiglia, in particolare, sulla parete opposta alle finestre, quello ambito e prestigioso di Palestrina, di cui fu primo principe Taddeo (1603-1647), il nipote di Urbano VIII nonché primo proprietario di palazzo Barberini. Queste vedute, oggi sbiadite dal tempo, erano dunque, realmente, immagini di famiglia, paesaggi della memoria, che evocavano i fasti di un tempo, ormai in declino, e richiamavano un'ideale di continuità e identità.

A un'analoga idea di memoria personale dei luoghi e dei tempi si lega pure il filo, non solo simbolico, dei Libri Cuciti dell'artista sarda **Maria Lai**, che intesse e annoda insieme le pagine autobiografiche della propria terra d'origine, della sua antica cultura, dei suoi costumi tradizionali, e di un intimo desiderio di emancipazione. Attraverso questa trama sottile il paesaggio diventa così un testo, o meglio, letteralmente, un *contextus*, allo stesso tempo libro e racconto, da leggere e ascoltare, non già semplicemente spazio percepito, ma luogo vissuto e interiorizzato, intreccio di memorie e identità, individuali e collettive.

4. SALA DELLE CINESERIE

In questa sala, in cui è più evidente la stratificazione storica che ha progressivamente trasformato il volto del palazzo dal Seicento all'Ottocento, il tema della rappresentazione di sé tocca la questione ineludibile dell'aspetto esteriore, il controverso e talvolta perturbante rapporto tra identità, corporeità e riconoscibilità.

La tela di **Luca Giordano** ci mette di fronte a questo dilemma: che tipo di uomo possiamo scorgere in simili, deformi fattezze? Lo si direbbe un antico filosofo, un venerabile saggio, o non piuttosto un rozzo operaio? Il pittore sfida così la convinzione secondo cui "chi è mostro nel corpo è ancor mostro nell'anima", come scriveva Gianbattista Della Porta nella *Fisionomia dell'Uomo*, che la considerava "un assioma vecchio e approvato", allora, forse, non troppo diversamente da oggi. Persino lo scettico e prudente Montaigne non si capacitava della proverbiale bruttezza di Socrate e pur riconoscendo che "è una debole garanzia l'aspetto", non si sentiva di negargli "una certa importanza" (*De la Physionomie*).

La contaminazione e l'interferenza iconografiche provocatoriamente messe in mostra da Giordano si radicalizzano e si metaforizzano nell'opera di **Markus Schinwald**, che lavora a partire da un genere di immagini convenzionale e stereotipato, come sono i quadri accademici ottocenteschi dei quali spesso si serve, prelevandone dei campioni, talvolta minuti e insignificanti, e innestandoli materialmente in una nuova opera, che ne diventa così un'imprevedibile protesi o estensione, fisica e semantica. Questo processo di "spostamento" e "condensazione" – da intendersi anche nel senso adottato da Freud nell'*Interpretazione dei sogni*, punto di riferimento importante per la produzione di Schinwald – segnala così il carattere di costruito culturale che il lavoro sull'immagine conferisce al corpo e alla percezione della sua identità.

5. APPARTAMENTO D'ESTATE – BRONZINO E HOLBEIN

Questi spazi del palazzo, rivolti a sud-est verso il giardino, erano gli appartamenti dei cardinali Barberini, dove "S. Eminenza" dava udienza d'estate, e infatti nella sala, che nel Seicento era tappezzata di "damaschi cremesini", si trovava un baldacchino dello stesso tessuto guarnito d'oro.

Qui si affrontano i ritratti di **Enrico VIII**, di **Hans Holbein**, e di **Stefano IV Colonna**, del **Bronzino**. Entrambi ritratti ufficiali, ritratti di ruolo per antonomasia, sia pure inquadrati secondo angolazioni spaziali e concettuali diverse. Il dipinto di Holbein (o della sua stretta cerchia) funziona come un'effigie rituale della sovranità, non già in quanto astratta personificazione, ma in quanto incarnata nella prepotente presenza di re Enrico, cui la rigida simmetria, la ieratica frontalità e l'iscrizione in lettere d'oro infondono l'aura di un'icona politica e quasi religiosa, che come un'icona imperiale bizantina moltiplica e propaga, *salva veritate*, il prototipo del re, che ormai è anche il capo della chiesa d'Inghilterra.

Il Bronzino, per contro, raffigura Stefano Colonna nei panni o, meglio, nell'armatura dell'uomo d'azione. La sua presa diagonale dello spazio, nonostante la posa studiata, non fissa lo sguardo dello spettatore davanti a sé, ma lo invita a guardare oltre, dilatando l'immagine in una dimensione temporale, e più propriamente storica. Storiche sono infatti, e dunque memorabili, le gesta del condottiero, e a quelle alludono pure i suoi gesti, che indicano gli strumenti del "mestiere" e insieme della virtù: "or col senno difesa or colla spada", come il fiorentino Benedetto Varchi aveva scritto in un sonetto in lode del Colonna e a lui dedicato.

6. APPARTAMENTO D'ESTATE – SERRA

I temi dell'azione, della memoria e del culto della personalità informano anche le grandi opere dello scultore americano **Richard Serra**, *Butor* e *Melville*, qui allestite in quella che era originariamente la camera da letto del cardinale, spazio privato ma anche luogo in cui raccogliere ed esporre oggetti d'arte e di più intima devozione.

L'omaggio personale che Serra dedica a due degli scrittori che hanno variamente segnato la sua prima formazione intellettuale si discosta però da ogni intento ovviamente ritrattistico, nel senso tradizionale del termine, e l'individuazione dell'identità dei personaggi è invece affidata esclusivamente ai titoli, che qui diventano parte integrante dell'opera, come in un libro, e più radicalmente di quanto non succeda già nei ritratti di Holbein e Bronzino.

Lo specchio di Narciso si trasforma in sostanza magmatica, che non riflette più alcuna immagine o sembiante, ma, al contrario, assorbe e trattiene le tracce successive di un incessante lavoro, che si depositano e si stratificano sulla carta. Non c'è più mimesi o raffigurazione, ma solo la matericità condensata del gesto e dei suoi effetti, che così aspira a farsi tributo, al di qua della differenza che separa grafia e scultura, immagine e scrittura.

7. SALA DEL TRONO

La grande anticamera che divideva i due appartamenti meridionali, oggi nota come Sala del Trono, è caratterizzata visivamente, oltre che dalla presenza dell'imponente lampadario in vetro, dal quadrone di Carlo Viva (detto Carluccio Napoletano) – copia del famoso affresco vaticano di Giulio Romano con la *Battaglia di Costantino e Massenzio* – e dalle due monumentali tele commissionate dai Barberini a Giovan Francesco Romanelli (1610-1662) e replicate dall'allievo Giuseppe Belloni nella seconda metà del XVII secolo. I due dipinti raffigurano le *Nozze di Bacco e Arianna* e quelle di *Peleo e Teti*, entrambi quindi chiamati a celebrare storie mitologiche che hanno come protagoniste figure femminili.

E in una prospettiva tutta femminile è realizzato anche il video dell'artista iraniana **Shirin Neshat**, *Illusions & Mirrors*, che si interroga sui fantasmi dissepoliti della memoria

personale. Il video è interpretato dall'attrice americana Natalie Portman, nei panni di un'enigmatica figura che si muove spaesata in uno spazio deserto e spettrale, attratta da evanescenti apparizioni che la guidano in una sorta di viaggio onirico o allucinatorio in cui faticosamente riaffiorano o prendono forma i volti e gli sguardi della propria biografia.

8. CAPPELLA

Nello spazio raccolto della cappella di palazzo è esposto quello che è stato a lungo un vero e proprio oggetto di culto, venerazione e persino pellegrinaggio, sia pure una venerazione laica, soprattutto letteraria e animata, a tratti, da sentimenti anticlericali. È il famoso, presunto "ritratto" della giovane e sfortunata nobile romana **Beatrice Cenci**, accusata di parricidio e giustiziata con una spettacolare esecuzione capitale a Roma nel 1599. Secondo la leggenda romantica, in particolare ottocentesca, alimentata dagli scritti di autori come Shelley, Hawthorne, Dickens o Stendhal, la tragica eroina sarebbe stata effigiata in carcere, la notte prima dell'esecuzione, se non addirittura sulla via del patibolo, dal "divino" Guido Reni, che ne avrebbe fatto una vera icona dell'innocenza abusata, prima dal padre, brutale e tirannico, e poi dall'autorità, non meno tirannica, del tribunale pontificio. Il dipinto divenne così "il più celebre capolavoro" di Palazzo Barberini, come scriveva nel 1835 il giornalista americano N. P. Willis, tra le immagini più popolari di Roma, e si arrivò a scorgervi, in perfetta buona fede, i segni del pianto, la serenità rassegnata dell'estremo saluto, la forza di uno spirito "tra i più saldi e coraggiosi che la storia ricordi". Si trattava, tuttavia, dei tratti proiettivi di un ritratto puramente immaginario, tanto inconsistenti quanto persistenti, come le immagini oniriche di Neshat. In realtà, il dipinto non ha verosimilmente a che fare con Beatrice Cenci ed è improbabile che sia stato realizzato da Guido Reni. Ma l'arte pretende di più della storia.

9. APPARTAMENTO D'INVERNO. SALA DELLE UDIENZE

Nella sala delle udienze dell'appartamento d'inverno trova posto il grande tavolo di **Large Dessert**, realizzato da **Kiki Smith** nel 2005. L'installazione fu originariamente concepita per gli spazi settecenteschi del palazzo veneziano dei Querini Stampalia, ispirandosi agli arredi storici e ai ritratti di Pietro Longhi. Di questa raffinata e rarefatta atmosfera domestica l'opera di Smith coglie la dimensione psicologica e le valenze sociologiche filtrate da un punto di vista dichiaratamente femminile. Le delicate figure che popolano lo spazio conviviale del grande desco ricordano la grazia un po' leziosa dei cosiddetti "Enfants Falconet" – le statuine modellate da Etienne Falconet (1716-1791) per le manifatture di Sèvres nella seconda metà del Settecento e destinate appunto a comporre eleganti trionfi da tavola – ma perimetrano anche, metaforicamente, i limiti storici di uno spazio di partecipazione e di un rito di iniziazione identitaria.

Di tali confini, sebbene in un diverso contesto, sono espressione anche i pastelli di **Benedetto Luti** e **Rosalba Carriera**, che segnano uno scarto significativo non solo per la storia delle tecniche artistiche, ma anche per il ruolo sociale del genere ritrattistico e, più in generale, per la storia del gusto. Nel XVIII secolo il pastello diviene infatti il medium ideale del ritratto – lo registra precocemente persino la voce dell'*Encyclopédie* (XII, 153-154) – incarnando così l'immagine del nuovo ideale estetico di un'intera classe sociale. Ed è caratteristico che di questa "beauté", come scriveva il saggista e letterato Claude-Henri Watelet nel 1760, il pastello possieda insieme "la brillantezza e la fragilità".

10. APPARTAMENTO D'INVERNO – SUBLEYRAS E ARIENTI

Il seducente dipinto di **Pierre Subleyras** riassume bene, sia pure indirettamente e per contrasto, i vincoli, le prescrizioni e le proscrizioni che ancora nel secolo dei Lumi presiedono alla rappresentazione pubblica del soggetto, della sua riconoscibilità e rispettabilità. Così, mentre abbondano Veneri discinte e più o meno ammiccanti, Subleyras trasforma uno studio accademico in un quadro autonomo, e lo spoglia di qualunque pretesto iconografico o letterario, facendone in tal modo il puro specchio dello sguardo dello spettatore. Non c'è identità dichiarata per questa donna, forse un'anonima modella, forse la compagna dello stesso pittore, il quale, comunque, non pare abbia motivo di vergognarsi come Francois Boucher (1703-1770), cui di lì a poco Diderot (*Salons* 1767) avrebbe appunto rimproverato di aver "prostituito" la moglie, facendola posare per la propria, assai più licenziosa, *Odalisca*. Se qui l'occhio debba essere o no indiscreto è rimesso, in fondo, alla responsabilità di chi guarda.

Un lavoro in certo modo inverso è invece quello compiuto da **Stefano Arienti** sul medesimo tema del rapporto tra presentazione pubblica e percezione privata, tra sfera dell'intimità e spazio della socialità condivisa, o condivisibile. Arienti parte infatti da immagini, letteralmente, di dominio pubblico, accessibili sul web, e le trasforma in oggetti di studio, filtrando graficamente quell'insieme di voyeurismo, esibizionismo, autocompiacimento e pulsione scopica da cui complessivamente dipendono nella loro scoperta visibilità.

11. APPARTAMENTO D'INVERNO – BENEFIAL E SHONIBARE

Il genere del ritratto è tradizionalmente legato alla figura dell'individuo, ma l'individuo stesso si riconosce (e si fa riconoscere) solo in un sistema di relazioni, di appartenenze e di distinzioni, per questo ogni ritratto è già, almeno implicitamente, espressione ideale di un gruppo più ampio. Il grande dipinto di **Marco Benefial** è appunto un tipico esempio di ritratto di gruppo, in quanto articola in un complesso equilibrio di coordinazione e subordinazione diversi livelli e gradi di "inclusione". Lo spazio stesso del quadro celebra i legami della famiglia, ma all'interno di questa i membri del gruppo esibiscono i contrassegni visivi di ulteriori affiliazioni a ordini sociali diversi, da quello aristocratico a

quello religioso, e manifestano, attraverso la retorica dei gesti, delle pose e degli abiti, preferenze di gusto e aspirazioni intellettuali più specifiche, dalla vocazione omiletica alla curiosità dell'esotico.

Sennonché, i rapporti di inclusione sono spesso guidati da una logica che è allo stesso tempo "esclusiva", sul piano sociale, culturale, geografico, etnico. Da questa riflessione muove l'opera dell'artista anglo-nigeriano **Yinka Shonibare MBE**, appositamente pensata e realizzata in dialogo diretto con il dipinto di Benefial, e non a caso intitolata *The Invisible Man*. La figura di Shonibare è infatti una sorta di personaggio "mancante", il domestico, che pur essendo di casa e di famiglia, resta di fatto innominabile e irrappresentabile nel discorso ufficiale della pittura. Ogni ritratto, ogni rappresentazione lascia "fuori" un residuo non detto, o meglio non visto.

12. APPARTAMENTO DI INVERNO – PIERO DI COSIMO E RAFFAELLO

Le ultime due sale dell'appartamento d'inverno, favorevolmente esposte verso sud-ovest, accoglievano la camera da letto del cardinale e l'adiacente anticamera. Qui sono esposte due delle opere più preziose della collezione delle Gallerie Nazionali, la *Maddalena* di **Piero di Cosimo** e la celebre *Fornarina* di **Raffaello**, allestite come fossero le due facce complementari, o le due anime, di una stessa persona, se non reale almeno "ficta e repraesentata". Entrambi, a loro volta, benché in modi diversi, sono ritratti duplici. La *Maddalena*, distintamente identificata dai suoi attributi iconografici, il nimbo e il vasetto di nardo, si presenta però nei panni di un'elegante e compunta signora della fine del XV secolo, assorta nella lettura e nella meditazione di un offiziolo, che si offre come esempio e *speculum virtutis* alla meditazione di un osservatore o, meglio, di un'osservatrice implicita, forse anch'essa di nome Maddalena.

Anche la *Fornarina* si offre, sebbene con tutt'altro contegno, allo sguardo dello spettatore, che però è qui chiamato a un diverso tipo di riconoscimento. Al contrario della santa di Piero di Cosimo, la *Fornarina* non mostra altra identità iconografica se non quella di essere la donna di Raffello, di cui porta appunto al braccio il dono e il pegno di un legame personale, così come il quadro porta la sua firma. È dunque l'implicita presenza del pittore che aleggia e si specchia nell'immagine, nel ritratto dell'amata, che richiama alla memoria la mitica storia della fanciulla di Corinto che, secondo Plinio, inventò la pittura ritraendo l'ombra del proprio amante. Spetta a Raffello essere riuscito a creare un'opera che è insieme ritratto e autoritratto, Narciso ed Eco.

13. APPARTAMENTO DI INVERNO – BONVICINI

L'opera di **Monica Bonvicini**, *Bent and fused*, prende le mosse da un'installazione realizzata per la 15a Biennale di Istanbul ed esposta nel 2017 al Küçük Mustafa Paşa Hammam. Come in altre sue opere, Bonvicini coinvolge lo spettatore in un dialogo critico

con lo spazio architettonico, che mette in discussione le sue funzioni ordinarie, i suoi usi sociali e le sue implicazioni politiche e ideologiche.

Qui, in quelle che furono le stanze dei potenti cardinali della famiglia Barberini, l'emanazione materiale del loro ambizioso disegno politico e culturale, è il problema della visibilità o, più precisamente, di un eccesso di visibilità che diventa il tema, fenomenologico e metaforico, dell'esperienza dell'immagine. La luminosità accecante che si irradia dal corpo stesso dell'opera e pervade la sala rende di fatto impossibile potervi soffermare lo sguardo, percepirla distintamente. Il medium stesso della visione, la luce, si trasforma paradossalmente nella sua negazione, in cecità, obnubilamento, abbaglio.

14. SALA DEI MARMI

Quella che viene chiamata oggi Sala dei Marmi e che è nota nei documenti più antichi come "camerone delle commedie" o "anticamera del camino" raccoglieva una notevole quantità di grandi dipinti e di sculture antiche. In particolare, dopo il 1679, vi si potevano vedere anche i dieci cartoni per gli arazzi della serie della vita di Urbano VIII, nonché quello, enorme, con la *Battaglia dell'Ellesponto*, che faceva invece parte della serie dell'imperatore Costantino.

Qui è dunque collocato, a chiusura del percorso di mostra di Palazzo Barberini, il busto di *Urbano VIII*, scolpito da **Gian Lorenzo Bernini**, artefice del palazzo stesso e assoluto protagonista del mecenatismo artistico barberiniano. La celebre scultura sintetizza virtuosisticamente la duplice istanza che anima e innerva la ritrattistica classica fino all'età contemporanea e oltre: la rappresentazione del ruolo, nella solenne valenza del suo ordine rituale, e la restituzione dell'uomo, nell'irriducibile identità della sua realtà personale.

Accanto al busto di Bernini campeggiano, monumentali come i cartoni barberiniani, le due grandi tele di **Yan Pei-Ming**, *Pape e Mao*, che come i cartoni delle storie di Urbano e Costantino evocano i due volti del potere spirituale e di quello temporale, sia pure attraverso le icone mediatiche e quasi i manifesti di un immaginario diffuso e globale, persino ubiquitario, che ormai unisce l'Occidente e l'Oriente.

Eco e Narciso

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

In occasione dell'apertura delle nuove sale e della loro restituzione al pubblico una mostra a cura di Flaminia Gennari Santori e Bartolomeo Pietromarchi

Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini

Conversazione fra **Flaminia Gennari Santori** e **Bartolomeo Pietromarchi**

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'istallazione 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 intessere 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 nemesis, 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' fatiscante, 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 iriconoscibile. 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 ruinante" 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, *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. 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 vettovaglie, 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 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.

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 esponevano 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 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 temperata 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.

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”.