

P. Picasso, *Il pittore e la modella*, 1963



*"L'arte non
è mai
casta, non
c'è modella
ma amante"*

giovedì 25 febbraio 2016
prof.ssa Elisa Venturi

**ARTE E AMORE: il rapporto pittore e modella
e le coppie celebri nel mondo dell'Arte
contemporanea**

Talvolta le vite di due artisti si intrecciano e influenzano il loro percorso in modo determinante. Forse opere celeberrime, cambiamenti epocali, proclamazioni teoriche non ci sarebbero stati senza la condivisione amorosa. L'arte del '900 è segnata da incontri fatali dalle conseguenze non ancora sufficientemente indagate.

ALLIEVE
MODELLE
AMANTI
RIVALI

COMPAGNE DI LOTTA E DI VITA:

la creatività di coppia riesce a stimolare scambio e dialogo oppure generare competizione, esplicita o celata.

Alcune collaborazioni furono molto affascinanti e ricche di conseguenze, influenze reciproche e risultati comuni.

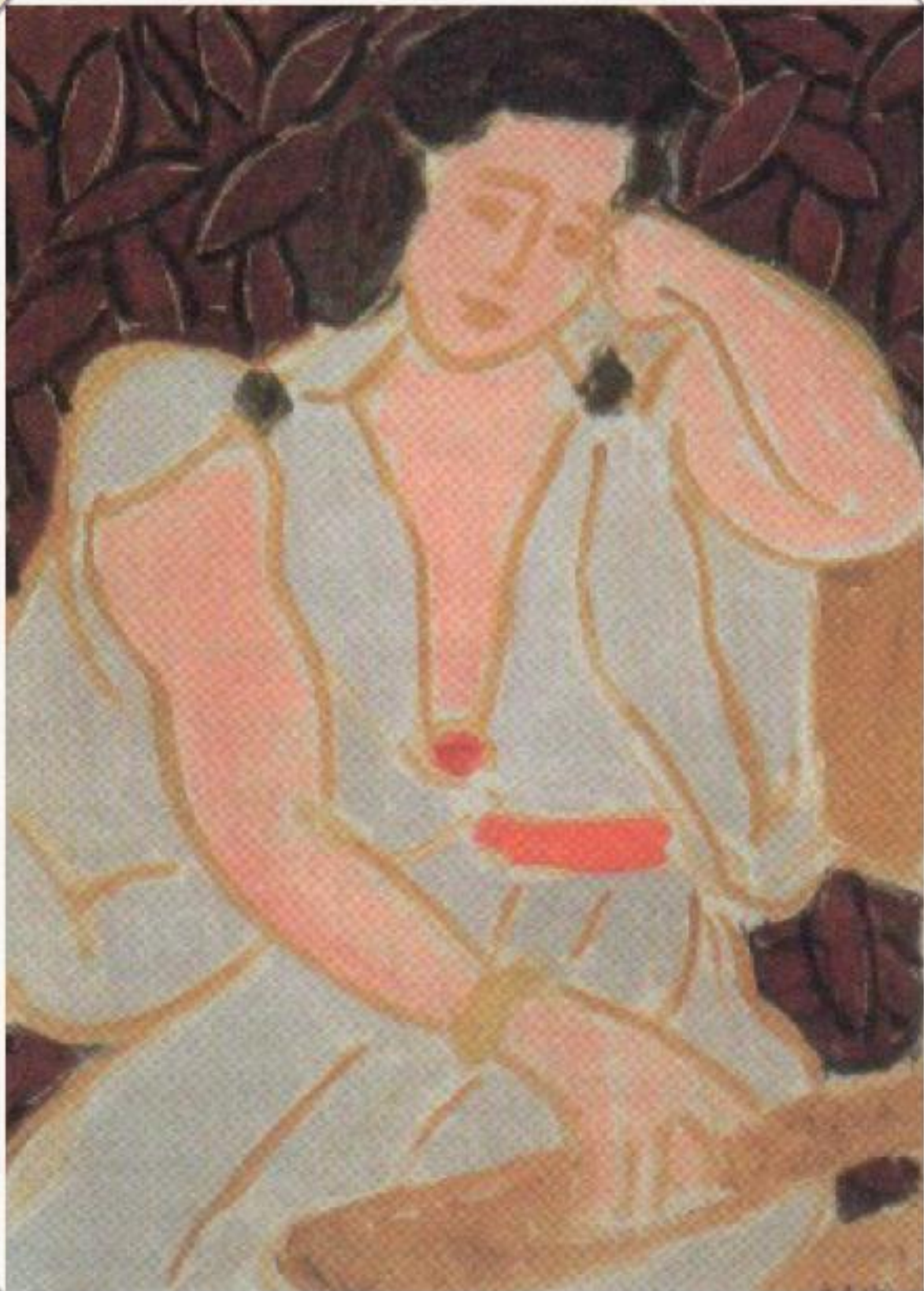
Nel panorama artistico contemporaneo il lavoro di coppia (o di gruppo) è una delle forme di creatività più diffusa.

HENRI MATISSE e MONIQUE BOURGEOIS

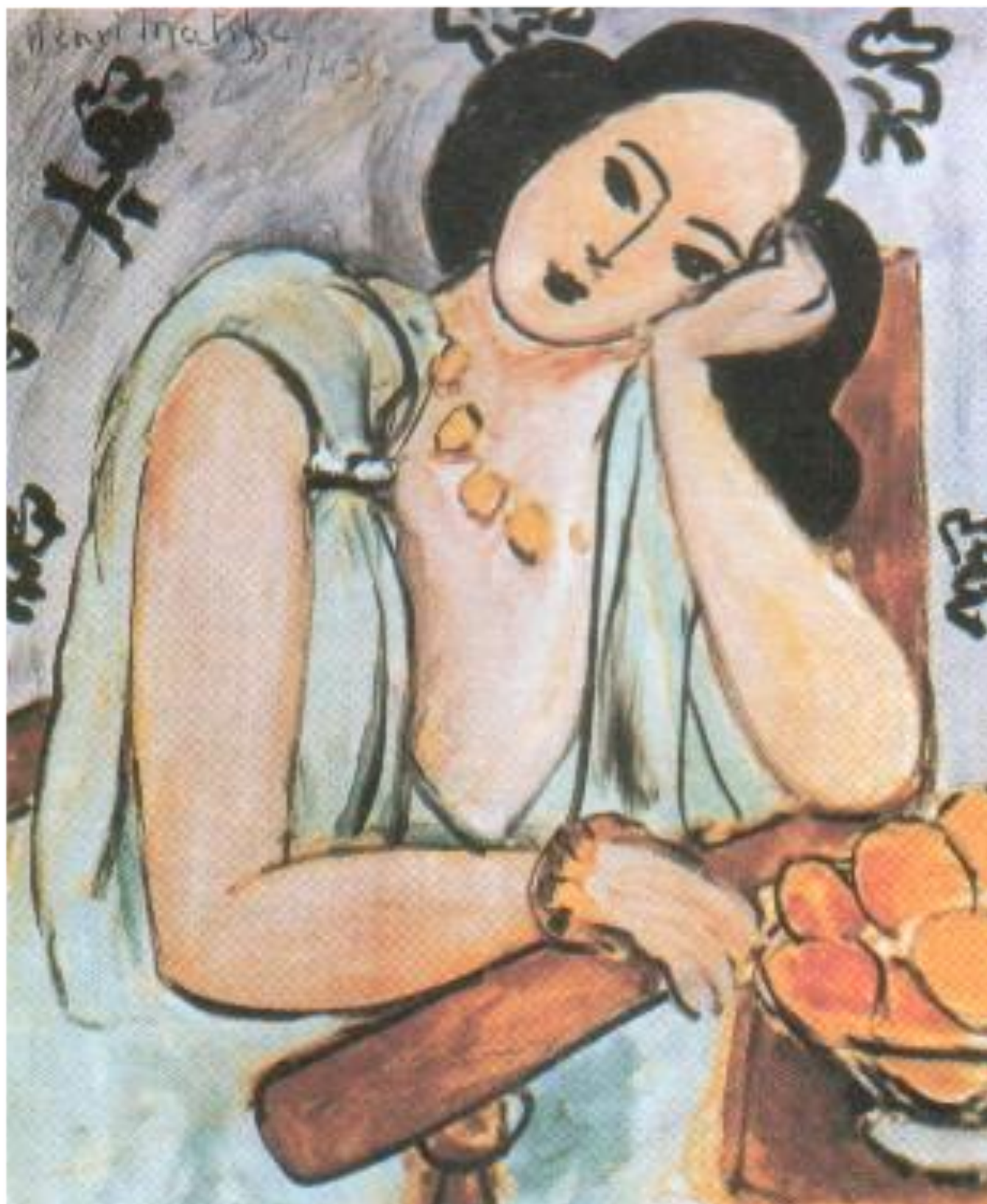
Infermiera di Matisse, poi modella dei suoi quadri, poi suora, colei senza la quale *“la cappella di Vence non è completa”*, secondo le parole stesse di Matisse.

Monique Bourgeois è la giovane donna che, nel settembre del **1942**, a Nizza, divenne infermiera del maestro Henri Matisse, appena operato di tumore all'intestino.





Monique prese servizio presso il maestro francese il **26 settembre**. Le notti trascorse insieme - il malato e l'infermiera - trascorsero prima noiose, poi sempre più cariche di dialogo e scambi intellettuali. Matisse le raccontava la sua vita e sosteneva le decisioni della giovane donna. Il pittore volle vedere un giorno i disegni della Bourgeois e, apprezzatili, desiderava che la giovane si applicasse alle arti. **Dopo 15 notti di guardia**, l'infermiera abituale tornò al suo lavoro e Monique interruppe il suo servizio presso Matisse, ma il maestro, salutandola, le disse che l'avrebbe chiamata ancora, quando avrebbe avuto bisogno di lei. La giovane, nel frattempo, poté riprendere gli studi infermieristici, grazie ad una borsa di studio, mentre di tanto in tanto lavorava presso altri malati. Matisse la chiamava, saltuariamente, in assenza dell'infermiera regolare.



Così Monique ricorda di avergli detto un giorno, man mano che il rapporto fra i due si intensificava:

“Voi sapete che, mio signore, io non vi considero semplicemente come un malato. Voi siete per me come un nonno. Io non ho conosciuto i miei, ma li immagino così”.

Improvvisa un giorno la telefonata di Matisse: *“Volete venire da domani pomeriggio per delle sedute di posa, remunerate, ben inteso?”.*

Monique divenne, così, nel 1942, modella del maestro.



Monique ricorda di avergli un giorno domandato: *“Perché mi avete scelta? A casa mi dicevano sempre di essere brutta. Talvolta avevo paura anche di uscire”*.

Matisse le rispose: *“Ma chi vi ha detto questo? I vostri parenti? Credete voi che la bellezza greca sia il solo tipo di bellezza? Ciò che io guardo è il volume, l'espressione, la vostra fronte che è come una torre, la massa splendida dei vostri capelli, l'ovale del viso, l'espressione dello sguardo, il décolleté, le braccia affusolate, delle quali non si vede l'articolazione, le mani. E' qualcosa di vivo e non di freddo”*.

Nell'estate del 1943 Matisse si trasferì ad abitare a **Vence, in Costa Azzurra** con la segretaria Lydia Delectorskaya presso la villa presa in affitto detta Le Rêve, per evitare i possibili bombardamenti od una evacuazione di Nizza.

Monique, che continuava a posare per il maestro come modella e che era, di tanto in tanto, chiamata a vegliarlo come infermiera di notte, **maturava intanto pian piano la scelta della vocazione religiosa.** Monique non sapeva come comunicare questo desiderio ad H.Matisse. A fine febbraio Monique entrò a Monteils, a marzo divenne novizia e **l'8 settembre 1944 divenne suora domenicana con il nome di sr. Jacques-Marie** (prenderà i voti perpetui nel **1951**). Scopertolo Matisse decise di chiamarla al telefono e le disse: *“Come avete potuto avere una simile idea? Avevo intenzione di farvi esercitare al disegno ed, in particolare, negli schizzi per dei pannelli a carattere educativo. Avevo tanto ammirato le illustrazioni da voi fatte nei quaderni di infermiera!”*. Monique raccontò poi di aver saputo che, per mesi, il pittore non riuscì a trovare l'ispirazione per nuove opere.

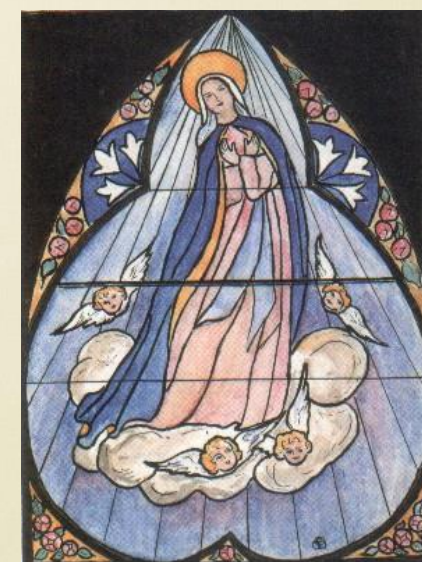


In quel periodo la salute di sr. Jacques-Marie non è buona e le sorelle si vedono costrette a trasferirla in una casa migliore di quella di Monteils. **Sr. Jacques-Marie domanda allora di poter andare a Vence** dove il clima è sicuramente migliore. Il 7 dicembre del **1945** avviene il trasferimento presso il **foyer Lacordaire delle domenicane della sua comunità**, si trattava della casa riservata alle suore in pensione. Dopo poco Matisse è da lei, per visitarla, carico di doni e di ricostituenti per la sua salute. **L'amicizia con Matisse durò tutta la vita.**



A fianco del foyer di Vence, esistevano le antiche fondazioni preparate per sostenere una cappella fino allora mai realizzata. Il progetto era stato, infatti, abbandonato, poiché le suore avevano ritenuto che la nuova costruzione avrebbe tolto luce ad alcune delle stanze della residenza.

Sr. Jeanne del Santo Sacramento, la **sacrestana**, aveva più volte espresso a sr. Jacques-Marie il desiderio di una nuova cappella. Prima di morire, per una grave malattia, **il 7 agosto 1947**, aveva detto: *“Quando sarò là in alto, mi occuperò io della cappella e voi l'avrete ben presto”*. Sr. Jacques-Marie, vegliando il suo corpo in quella notte, decise di mettersi a disegnare la bozza di una vetrata di una finestra con l'Assunzione di Maria, omaggio alla sacrestana appena morta. Verso la fine dell'anno un giovane frate domenicano, **fr. Louis B. Rayssiguier**, passò per il foyer Lacordaire e, saputo casualmente che una suora conosceva Matisse, chiese di poterlo incontrare. I due passarono insieme il pomeriggio e, in quel colloquio, **Matisse decise di divenire l'artista della nuova cappella. Già nel gennaio del 1948, Matisse presentò i primi progetti relativi ad essa.**

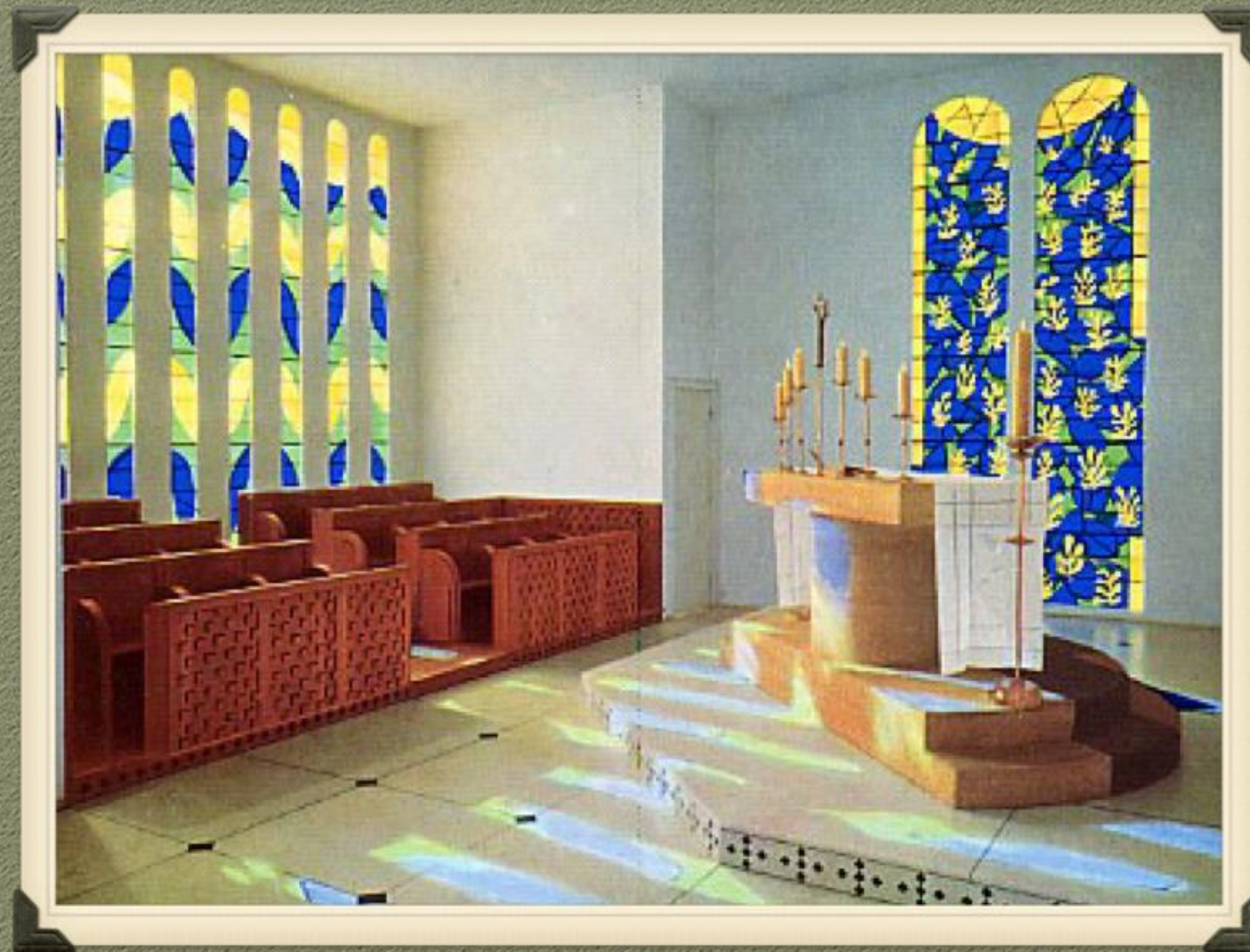


La vetrata disegnata da sr. Jacques-Marie nella notte di veglia per la morte di sr. Jeanne del Santo Sacramento

Matisse decise, liberamente, di pagare di tasca propria i lavori di progettazione e realizzazione dell'opera. Non volle alcun onorario, anzi, si impegnò economicamente, tanto si era appassionato all'idea della cappella.

Sr.Jacques-Marie fu colei cui tutti si riferivano per esprimere i loro propositi ed i loro malumori. Cercò di difendere in ogni momento il progetto di Matisse e si adoperò per convincerlo a continuare, ogni volta che qualche sua idea era rifiutata.

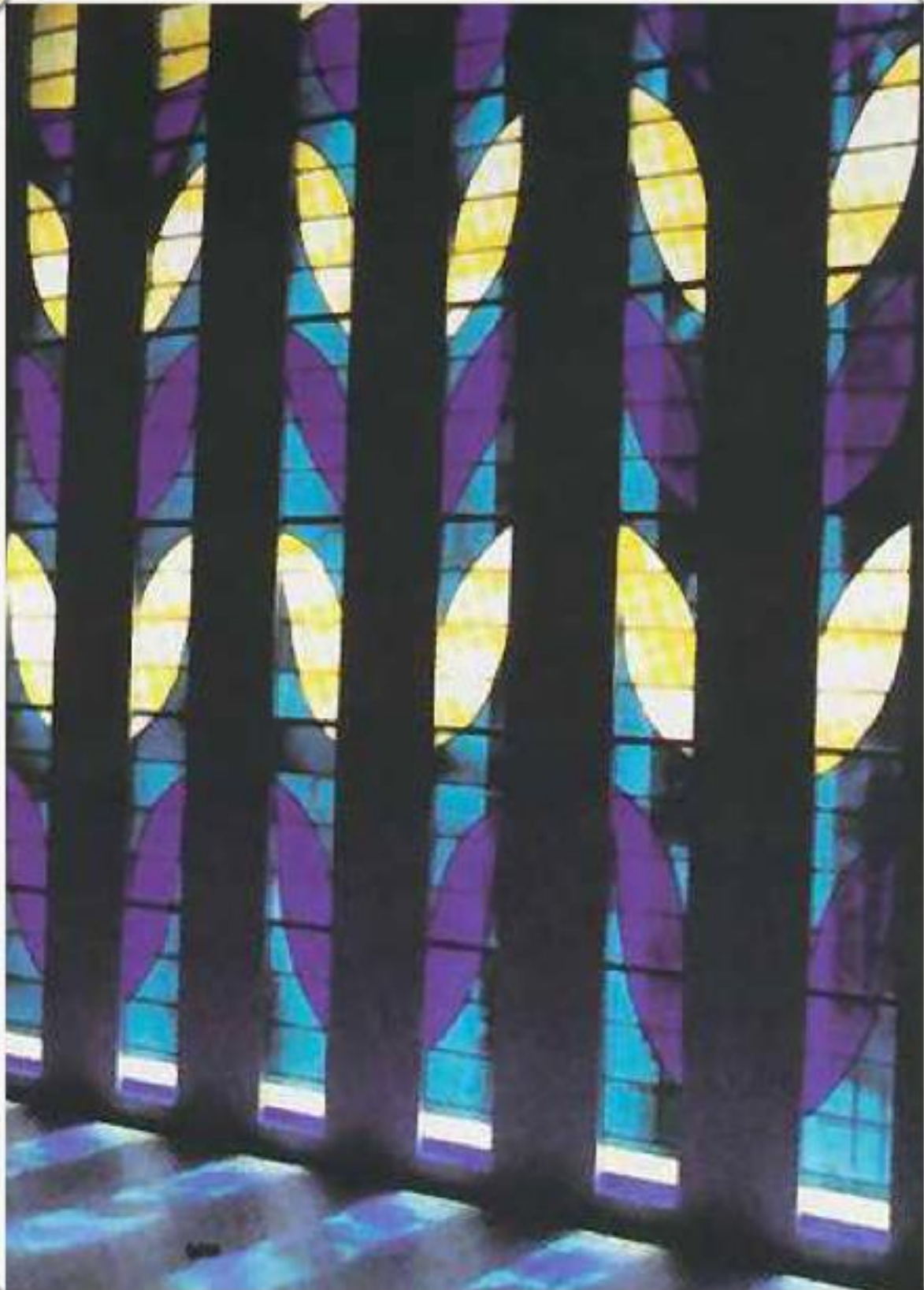
Sul clima generale pesarono anche i media dell'epoca che, con insistenza morbosa, cercarono di costruire illazioni sull'amicizia fra il pittore e suor Jacques-Marie, infastidendo le autorità ecclesiastiche.



«Questa opera mi ha domandato quattro anni di un lavoro esclusivo ed assiduo, ed essa è il risultato di tutta la mia vita attiva... Lo considero, malgrado tutte le sue imperfezioni, come il mio capolavoro... uno sforzo che è il risultato di tutta una vita consacrata alla ricerca della verità».

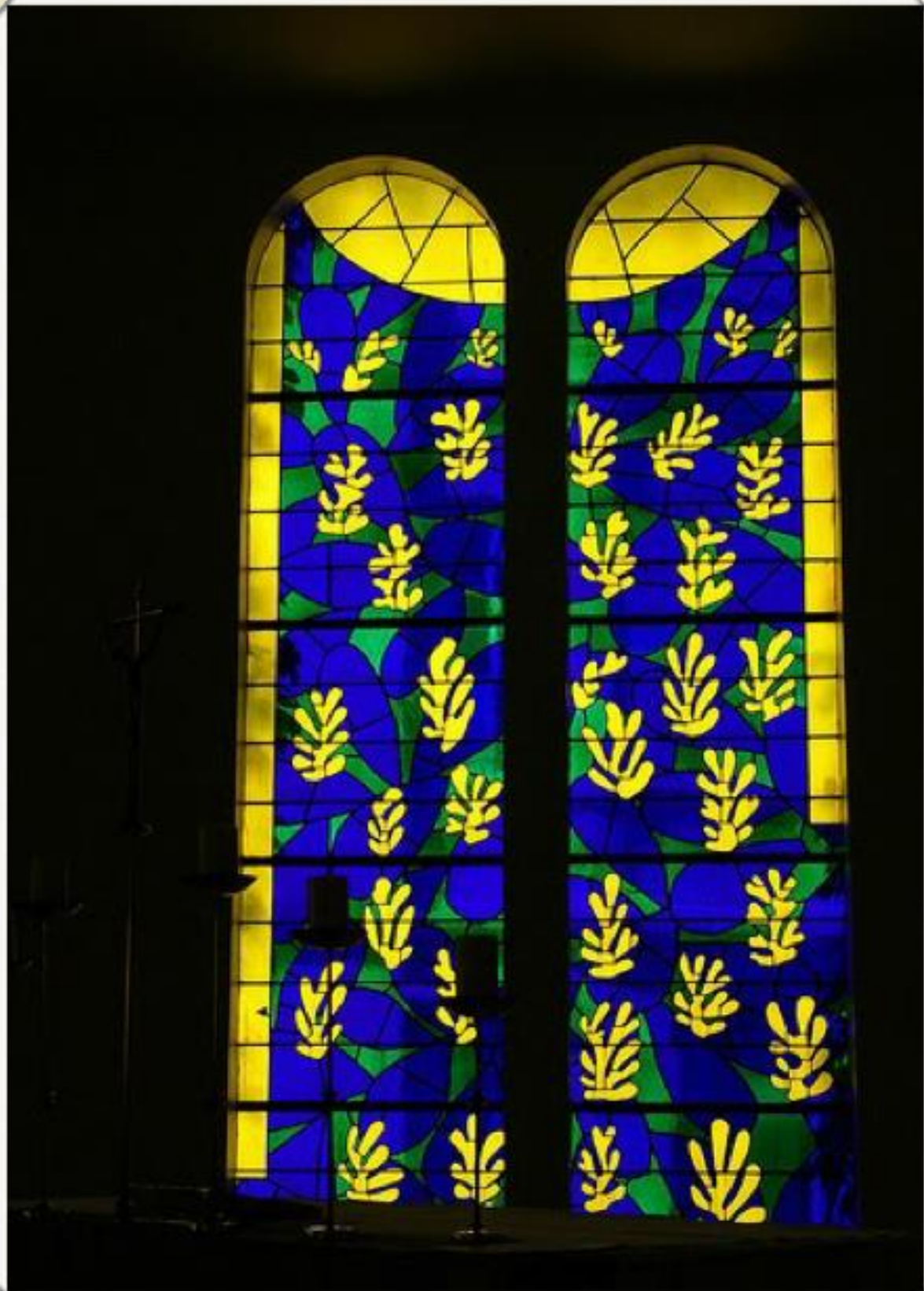


« Cos'è la mia cappella? E' un fiore. Non è che un fiore, ma è un fiore».



La dedizione che Matisse ebbe per la realizzazione della cappella generò le reazioni più diverse in tanti che lo conoscevano. Va ricordata, infatti, la cura maniacale con cui il maestro curò tutti i particolari, non solo della cappella ma anche degli arredi e addirittura degli abiti liturgici. Il confessionale, le acquasantiere, i portacandele dell'altare, il Tabernacolo, il leggio, le casule del sacerdote celebrante, con i vari colori dei tempi liturgici, tutto porta il segno indelebile della sua arte.

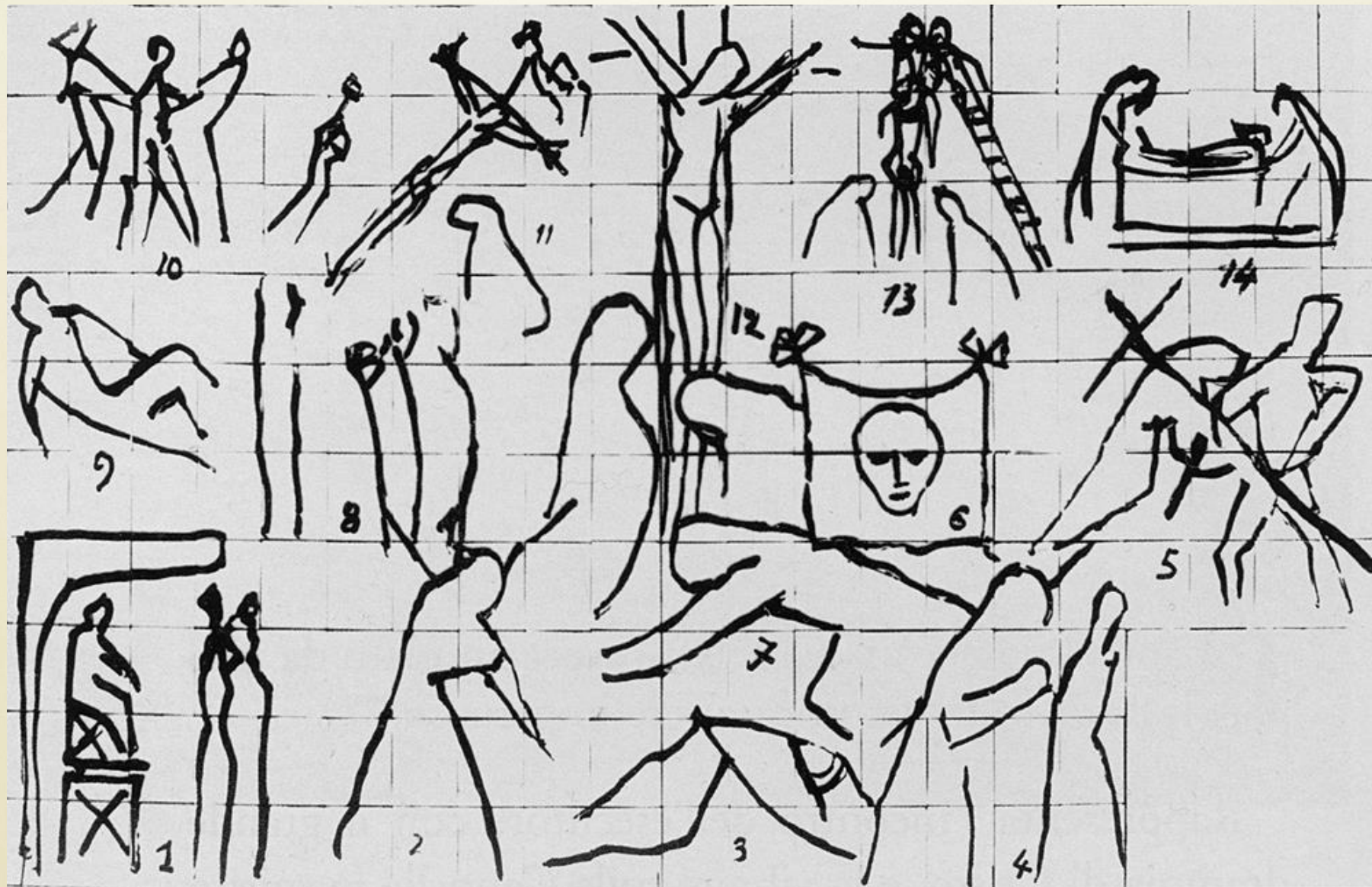
Non possiamo innanzitutto trascurare, ad un livello solo apparentemente formale e stilistico, il fatto che, come lo stesso Matisse dichiarò, la sua ricerca pittorica giunge a compimento nella cappella di Vence perché tale edificio gli consente non la giustapposizione, ma piuttosto il reciproco esaltarsi di elementi apparentemente separati, come la linea ed il colore. Le finestre che riportano all'interno della cappella di Vence la natura circostante, fungono insieme da limite, da cesura, proprio perché lo spazio vibri della natura, ma possa vederla trasfigurata nel suo reale significato. *«Queste vetrate sono composte da vetri di tre colori ben definiti che sono: un blu oltremare, un verde bottiglia e un giallo limone, uniti in ogni parte della vetrata».*



Vetrata con l'Albero della vita (che qui prende le sembianze del fico di Barbaria, la pianta grassa della Costa azzurra)



La linea nera sulle ceramiche bianche, riproponendo le figure cristiane di S. Domenico, della Madonna, e soprattutto del Cristo che sale la via della croce, diviene, invece, il luogo espressivamente più significativo dell'edificio, pur nel continuo rimando al colore che dalle finestre viene proiettato sul bianco e nero delle pareti. *«Se avessi messo tutti questi studi sotto forma di Via crucis, voi avreste quattordici piccole tavole, l'una a fianco dell'altra, senza continuità, mentre la Via Crucis è un dramma dove tutto è concatenato. Le stazioni sono consequenziali le une alle altre, voi non potete separarle. Tutto è centrato sulla croce: Gesù muore in croce».*





“Non mi ringraziate, non ne ho il diritto, io non ho fatto che il mio dovere: io sono stato forzato a fare questo, sono stato spinto (e i suoi occhi si riempiono di lacrime) ... Ho creato uno spazio religioso... Prendere uno spazio chiuso, di proporzioni ridottissime e dargli col solo gioco delle luci e delle linee dimensioni infinite.” E' uno spazio che parla di immensità.

La prima pietra della cappella fu posta il **12 dicembre 1949** ed il **25 giugno 1951** il vescovo di Nizza, mons. Remond, la benedisse, ormai terminata. Matisse continuò a lavorare ad alcuni oggetti liturgici ancora a lungo; solo il 31 ottobre del 1952 sarà pronta la casula nera per i funerali.

Voleva che tutto fosse perfetto, che ogni piccolo particolare fosse curato. Disse una volta: *“La cappella sarebbe inutile, se non fosse perfetta!”* **Matisse**, sempre più stanco e malato, **morì poco dopo, il 3 novembre 1954**. Li seguì da presso anche il p. Rayssiguier il 4 dicembre 1956. Sr. Jacques-Marie non fu autorizzata ad andare ai loro funerali.

“Non poter partecipare a quello di M. Matisse fu duro da accettare”





SALVADOR DALÍ e GALA



ELENA DMITRIEVNA D'JAKANOVA (1894/ 1982) nata a Mosca è passata alla storia con il semplice nome di Gala. Prima Gala Éluard (moglie del celebre poeta francese Paul Éluard nel 1917), poi Gala Dalí (sposa, modella, musa e ossessione del pittore catalano Salvador Dalí che aveva 10 anni meno di lei).



Max Ernst, *Au Rendez-vous des amis*

" Ho le idee ma non trovo le parole né i colori. (...). Ho deciso: sarò poetessa, pittrice, tutto, ma per interposti uomini".

Gala contribuì sicuramente con idee sue alle poesie e ai quadri dei suoi mariti.



*" (....) Non dormo
quasi niente nella
notte, sono come
pazza, i miei
pensieri saltano,
ballano, corrono-
allora ho un modo
di pensare
cinematografico"*







Per un artista concettualizzante come Dalí, la musa è colei che detta l'idea, idea che la mano, semplicemente, esegue. L'essenziale nelle sue opere è il processo, l'idea e non il prodotto finito.



"All'imbrunire gli leggo ad alta voce quello che deve sapere per tenersi al corrente di determinate cose, in letteratura e in altri campi".

" Io, come tutte noi mogli russe, cerco personalmente di aiutare in tutto mio marito. Gli servo da modella, gli faccio da segretaria per tutto ciò che incombe alla parte pratica della nostra vita, perchè lui, come vedi, è totalmente immerso nel suo mondo creativo, nel lavoro, incapace di gestire certe stupidaggini. Non sono proprio brillante, ma viviamo come tutti gli artisti, lavoriamo per quel che è più importante: l'espressione del talento".





Gala come Leda in un dipinto di Dalí (*Leda atomica*, 1949)

Gala aveva la reputazione di donna aspra e dal forte temperamento, capace perfino di assestare dei colpi con il pugno chiuso o di scacciare in malo modo uno sconosciuto che non le piacesse. Poteva lasciarsi trasportare da furie irrazionali ed era inflessibile nelle sue convinzioni. Non aveva tabù e diceva sempre ciò che pensava.



Ritratto di Gala con due costole di agnello in equilibrio sulla spalla



Dalì di spalle mentre ritrae Gala dalle spalle



Dalì amò Gala con
uno slancio totale.
Ne fu figlio, amico,
servo e compagno.
E lei fu per lui
madre, musa,
complice,
condottiera,
depositaria del
fuoco della
'Rivoluzione'.
L'incarnazione del
potere immaginifico
dell'eros.

Il piede di Gala, 1974



Nudo di spalle, 1945

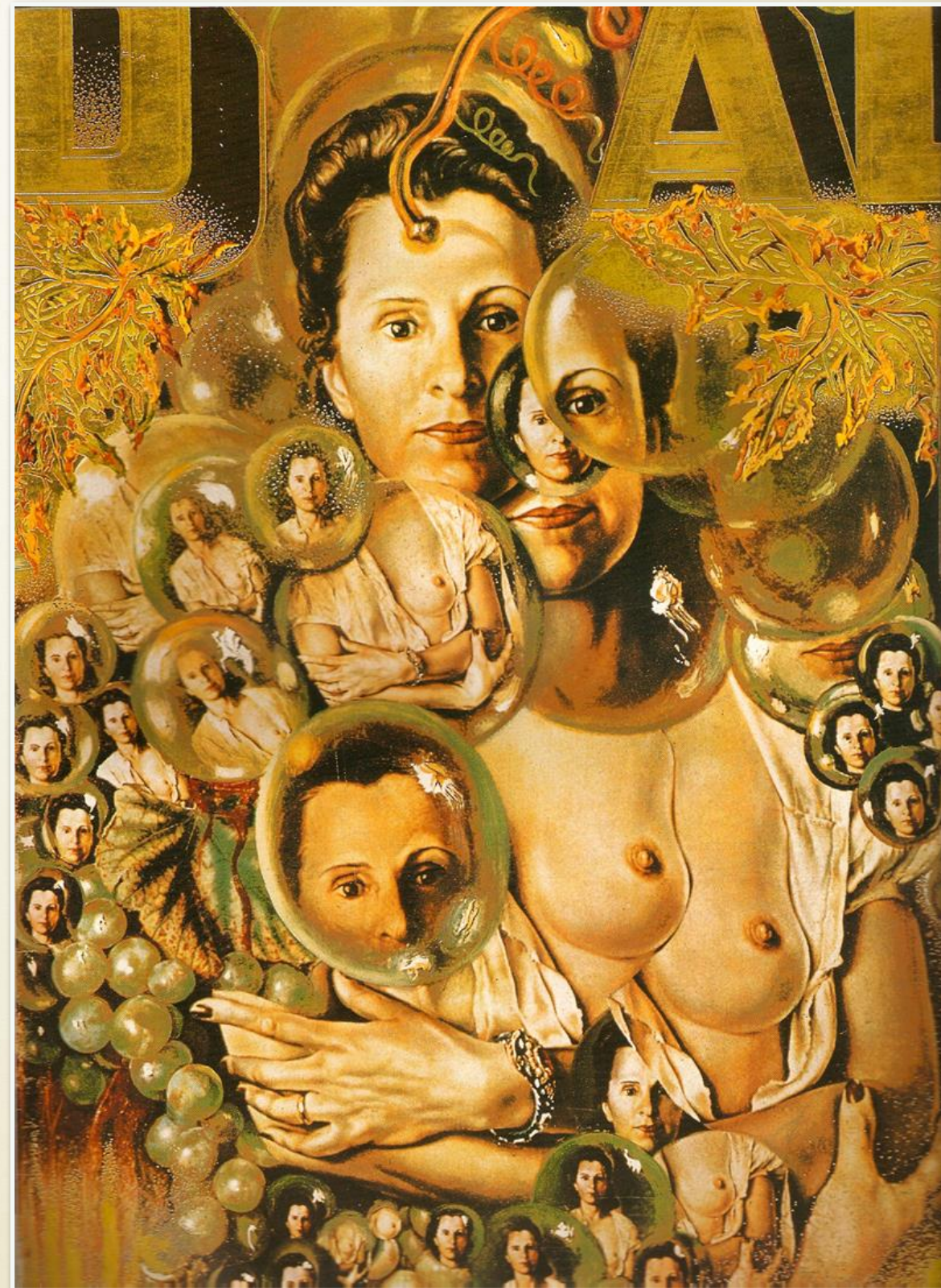
“Amo Gala più di mia madre, più di mio padre, più di Picasso e perfino più del denaro”, disse.

E continuò per tutta la vita a dipingerla con un'enfasi assoluta, mettendola al centro del suo universo sentimentale, spirituale e creativo.

“Poteva essere la mia Gradiva (colei che avanza), la mia vittoria, la mia donna. Ma perché questo fosse possibile, bisognava che mi guarisse. Lei mi guarì, grazie alla potenza indomabile e insondabile del suo amore: la profondità di pensiero e la destrezza pratica di questo amore surclassarono i più ambiziosi metodi psicanalitici.”



Galarina, 1944



Immagine, tra le tante, in cui compare Gala la moglie di Dalì.

L'ispirazione del quadro venne a Dalì dalla puntura di un'ape mentre stava dormendo. Il momento del dolore avvenne quindi in un istante di incoscienza, e produsse quindi una serie di sensazioni ingigantite dalla mancanza momentanea della coscienza di quanto stava avvenendo. L'immagine è una simultanea rappresentazione di istanti precedenti e posteriori: l'istante della puntura è dato dalla punta della baionetta che sta per trafiggere il braccio della donna nuda, l'istante del dolore è invece rappresentato dall'irrompere di allucinazioni quali le tigri inferocite che fuoriescono dalla bocca di un pesce che a sua volta sorge da una melograna. Da notare l'elefante, con l'obelisco sulla groppa, e con le gambe di insetto, che riesce a camminare sul pelo dell'acqua: altra allucinazione che ritornerà spesso in altri quadri di Dalì.



Sogno causato dal volo di un'ape intorno a una melagrana un attimo prima del risveglio, 1944



Galatea delle sfere, 1952



Dalì la adorava, disse che Gala fu la persona che lo salvò dal perdersi come pittore e dall'impazzire come uomo.



Sin dal loro primo incontro a **Cadaqués nel 1929** (Dalì invita Éluard e la moglie Gala, il gallerista Goemans e Magritte e consorte, che aveva conosciuto a Parigi, a passare l'estate in Spagna), Gala diviene la coautrice della vita di Dalì: Gala è Dalì, Dalì è Gala.

Si sposarono nel **1958** nella Cattedrale di Girona e vissero fra New York, Parigi e la Spagna.

Dalì decide di firmare gli ultimi lavori con il nome di entrambi:
"Gala Salvador Dalì".

Gala era l'interfaccia fra il Genio-Dalì e il mondo reale.







*"Desidero tornare a **Port Lligat** il più presto possibile. (Dalì e Gala vissero in **America dal 1940 al 1948**). Lì, nella solitudine che Gala e io avevamo conquistato unendo i nostri sforzi per sei anni, finalmente, dissi a Gala, avrei potuto incominciare a fare cose importanti". A partire dalle sette della sera, Port Lligat si riempiva di visitatori trasformandosi in un manicomio. Con il passare degli anni per Gala divenne arduo sopportare tanto parapiglia e questo fu uno dei motivi per cui comperarono il **castello di Púbol** e vi si trasferirono (1968).*





Nei sotterranei del castello è sepolta Gala e questa è la Cadillac Azzurra su cui la coppia andava in giro lungo le strade regionali. Gala, su questa auto, fece anche il suo notturno viaggio post mortem da Port Lligat a Púbol per sfuggire alle complicate procedure dell'inumazione.

Gala disse all'amico Pitxot: *"non abbandonare mai Dalì, è un essere meraviglioso che non sopporta la solitudine"*. Amanda Lear racconta che Gala la costrinse a giurare sulla Bibbia che se Dalì fosse rimasto vedovo si sarebbe sposata con lui. In effetti, dopo la morte della moglie Dalì, vedovo inconsolabile, si rinchiuse a Púbol.



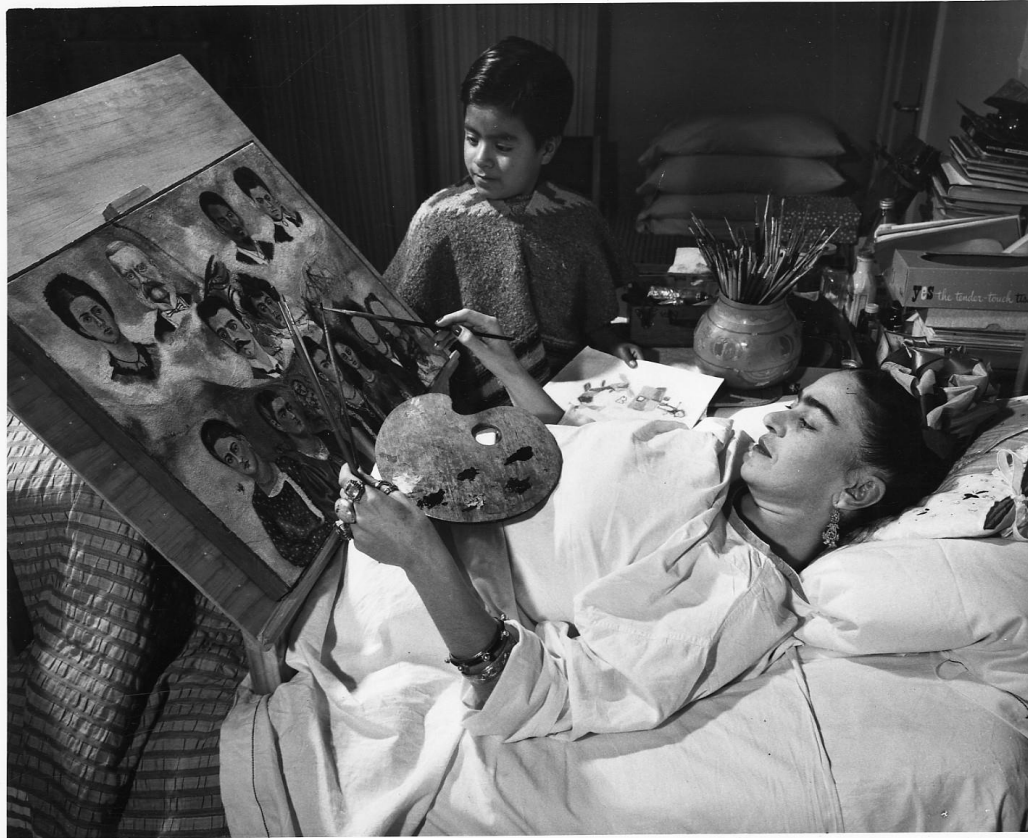
Dopo la morte di Gala (1982) per due anni Dalì, che aveva smesso di dipingere alla sua morte, visse in questo castello contemplando e venerando la "mummia" di Gala sistemata nella cripta in una teca di vetro finchè non fu salvato da un incendio scoppiato nella sua camera da letto, (forse un tentato suicidio) in seguito al quale l'artista fu portato via da Púbol. Dalì era depresso e malato, si rifiutava di mangiare e di vedere chiunque (tranne l'amico Antonio Pitxot).

Visse **gli ultimi 5 anni della sua vita**, divorato dalla depressione, nel **Teatro - museo di Figueres** che stava costruendo dove tuttora è sepolto.





DIEGO RIVERA e FRIDA KAHLO



Un primo incontro fra i due era avvenuto nel **1923** quando Frida aveva 16 anni e Diego, di vent'anni più vecchio e sposato con Lupe Marin, era alle prese con gli affreschi della Preparatoria. Poi un evento terribile, il 17 settembre **1925**, all'età di 18 anni, cambiò drasticamente la vita di **Frida Khalo** (subirà in tutto 32 interventi chirurgici) e la rinchiuse in una profonda solitudine che ebbe solo l'arte come unica finestra sul mondo. Frida all'uscita di scuola salì su un autobus per tornare a casa e pochi minuti dopo rimase vittima di un incidente causato dal mezzo su cui viaggiava ed un tram. Riportò gravi lesioni alla colonna vertebrale, al bacino e al piede destro. Dimessa dall'ospedale, fu costretta a tre mesi di riposo nel letto di casa, col busto ingessato. Questa situazione la spinse a leggere libri sul movimento comunista e a dipingere. Il suo primo lavoro fu un autoritratto, che donò al ragazzo di cui era innamorata. Da ciò la scelta dei genitori di regalarle un letto a baldacchino con uno specchio sul soffitto, in modo che potesse vedersi, e dei colori. Iniziò così la serie di autoritratti.



*«Non sono morta e, anzi, ho una ragione per vivere.
Questa ragione è la pittura. ...
Dipingo me stessa perché passo molto tempo da
38 sola e sono il soggetto che conosco meglio»*



Fatta dell'arte la sua ragion d'essere, per contribuire finanziariamente alla sua famiglia, un giorno decise di sottoporre i suoi dipinti a **Diego Rivera (1886/1957)**, illustre pittore dell'epoca, per avere una sua critica quando Diego stava realizzando dei murali per il Ministero dell'Educazione e non era più sposato. Rivera rimase assai colpito dallo stile moderno di **Frida (1907/1954)**.

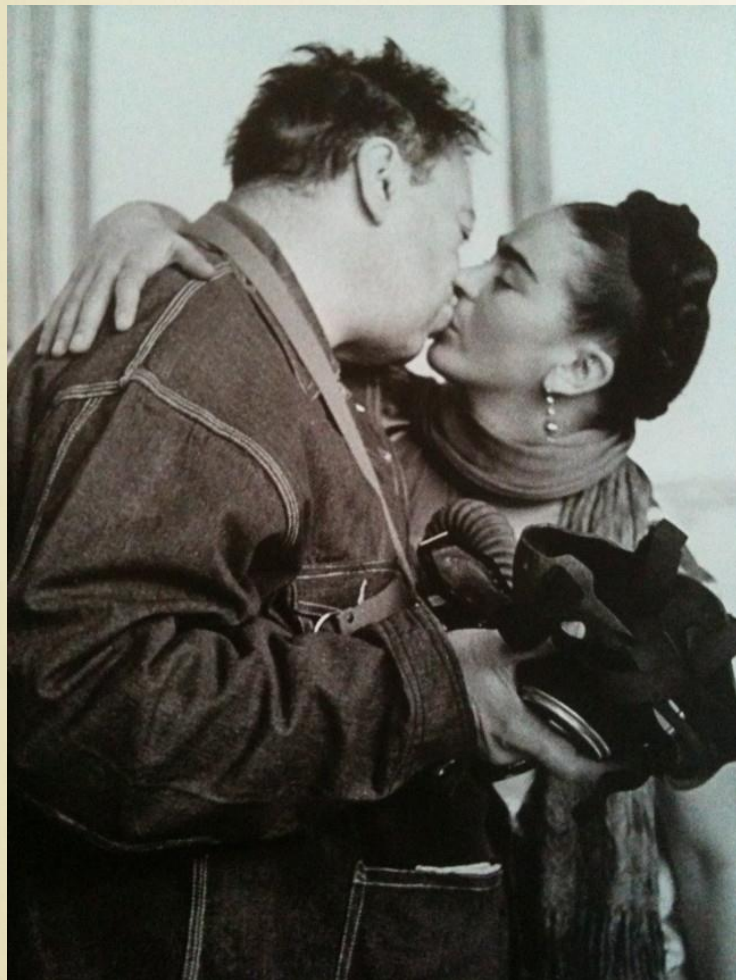




*Ritratto di Diego Rivera, Frida Kahlo,
1937*



Ritratto di Diego Rivera, Modigliani



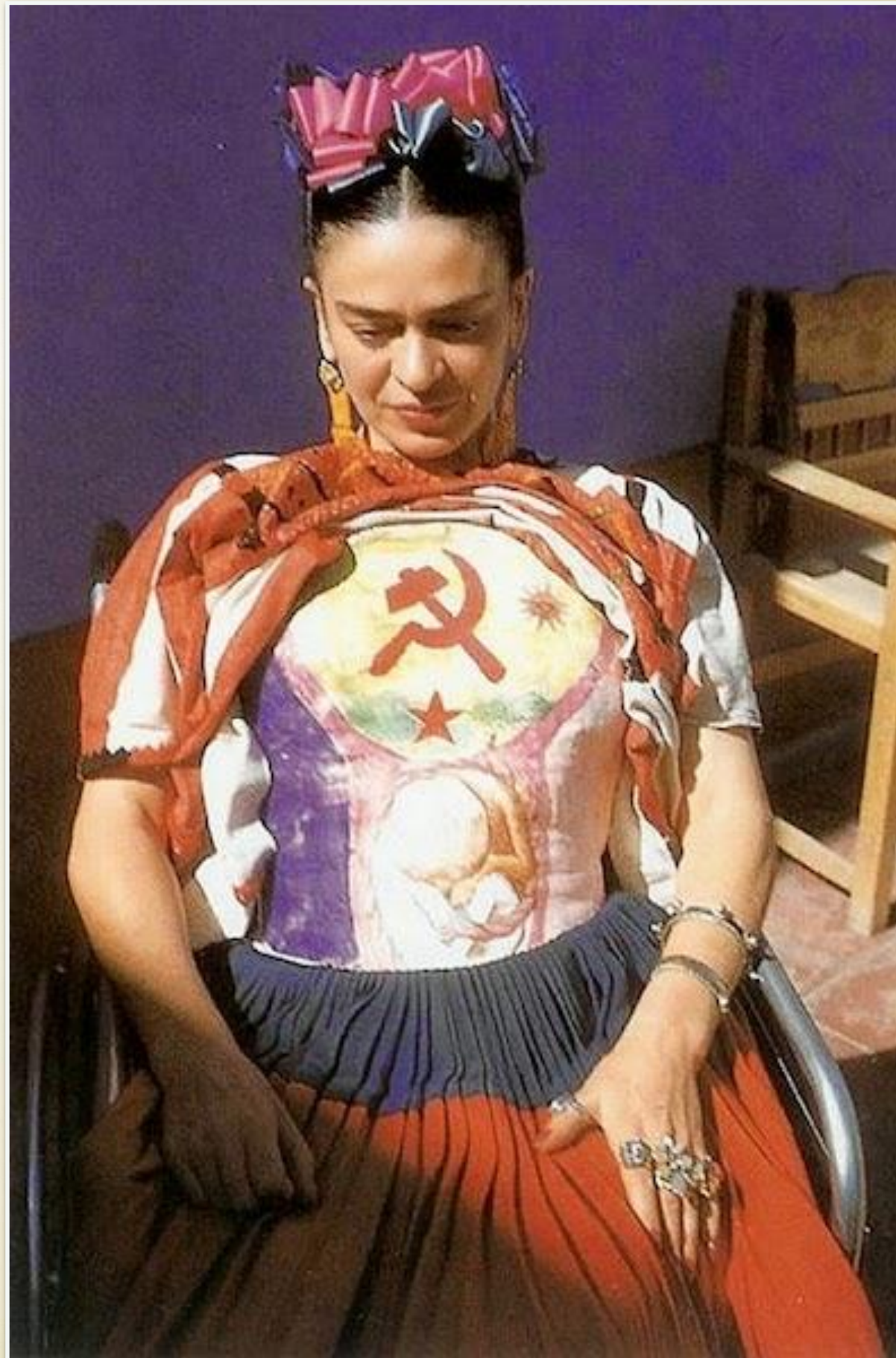
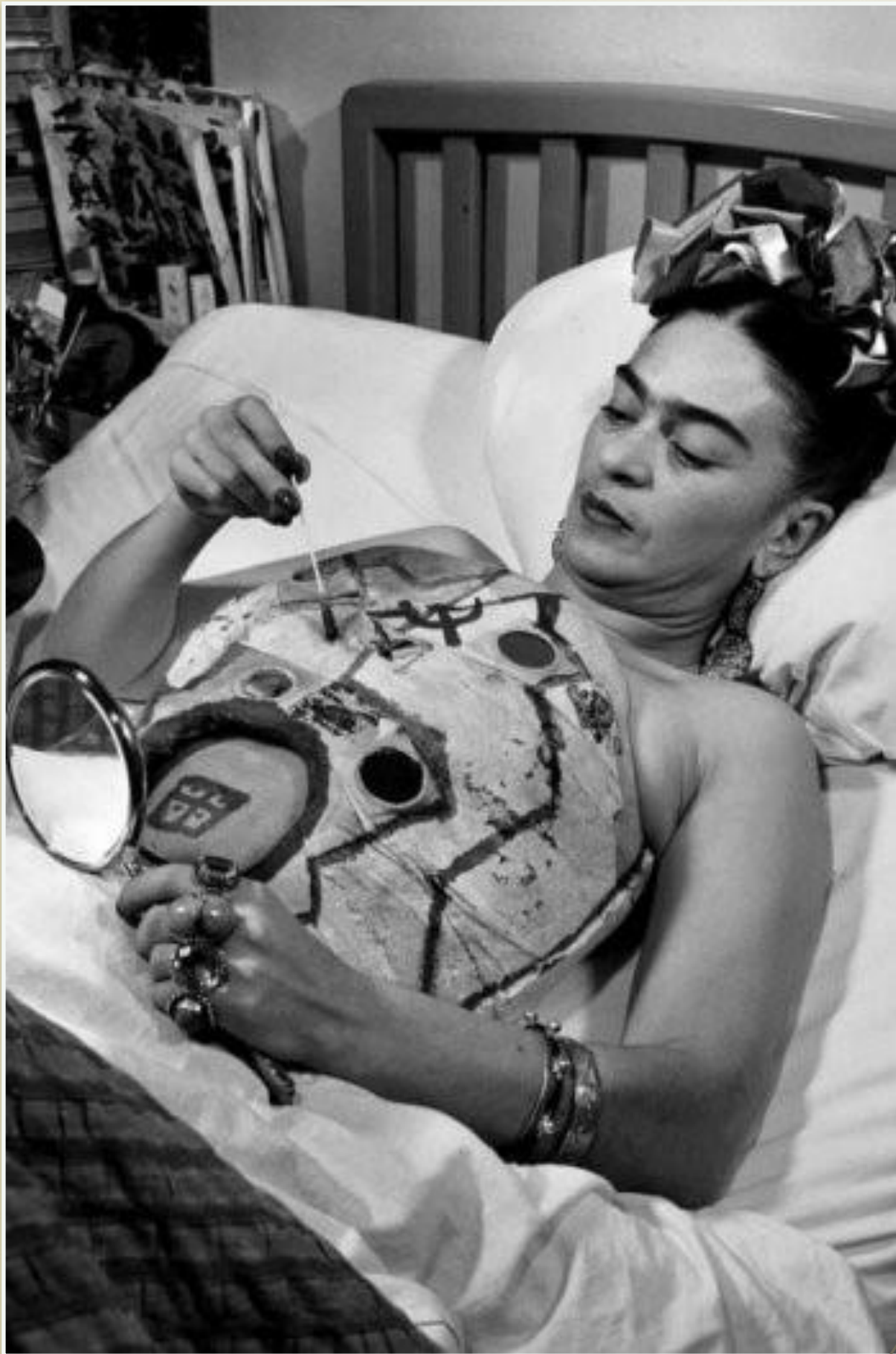
Diego rappresentò un grande impulso nella crescita artistica di Frida ma non da meno, tuttavia, è da considerarsi l'influenza che Frida ebbe su di lui. Il maestro infatti ne celebrò la bellezza in molte occasioni,
rendendola musa ispiratrice dei propri murales.



Pannello *Insurrezione* dal ciclo *Ballata della Rivoluzione* presso il Ministero dell'Educazione nazionale, 1928

Questo ciclo di affreschi dipinto all'interno della Secretaría de Educación Pública a Città del Messico, suddiviso in Rivoluzione agraria e Rivoluzione proletaria, riporta in quest'ultima la figura di Frida con la stella rossa del Partito Comunista al petto, intenta a distribuire armi ai lavoratori.

Frida si era appena ripresa dal tragico incidente del 1925 e, dopo aver ripreso i contatti con i compagni della Escuela Preparatoria, si era unita ad un gruppo di intellettuali che gravitavano attorno alla figura di Julio Antonio Mella, comunista cubano in esilio in Messico e marito di Tina Modotti. **Entrata a far parte del Partido Comunista Mexicano nel 1928**, conosce da vicino, proprio grazie a Tina, Diego entrato nel partito nel medesimo anno (nel 1927 era andato a Mosca come Delegato ufficiale e lì aveva ritratto Stalin), che la ritrae qui insieme agli altri membri aderenti.





Frida e Diego parteciparono insieme a numerose manifestazioni e si innamorarono.

Il 21 agosto **1929** si **sposarono** dopo un breve fidanzamento (Diego era al terzo matrimonio).



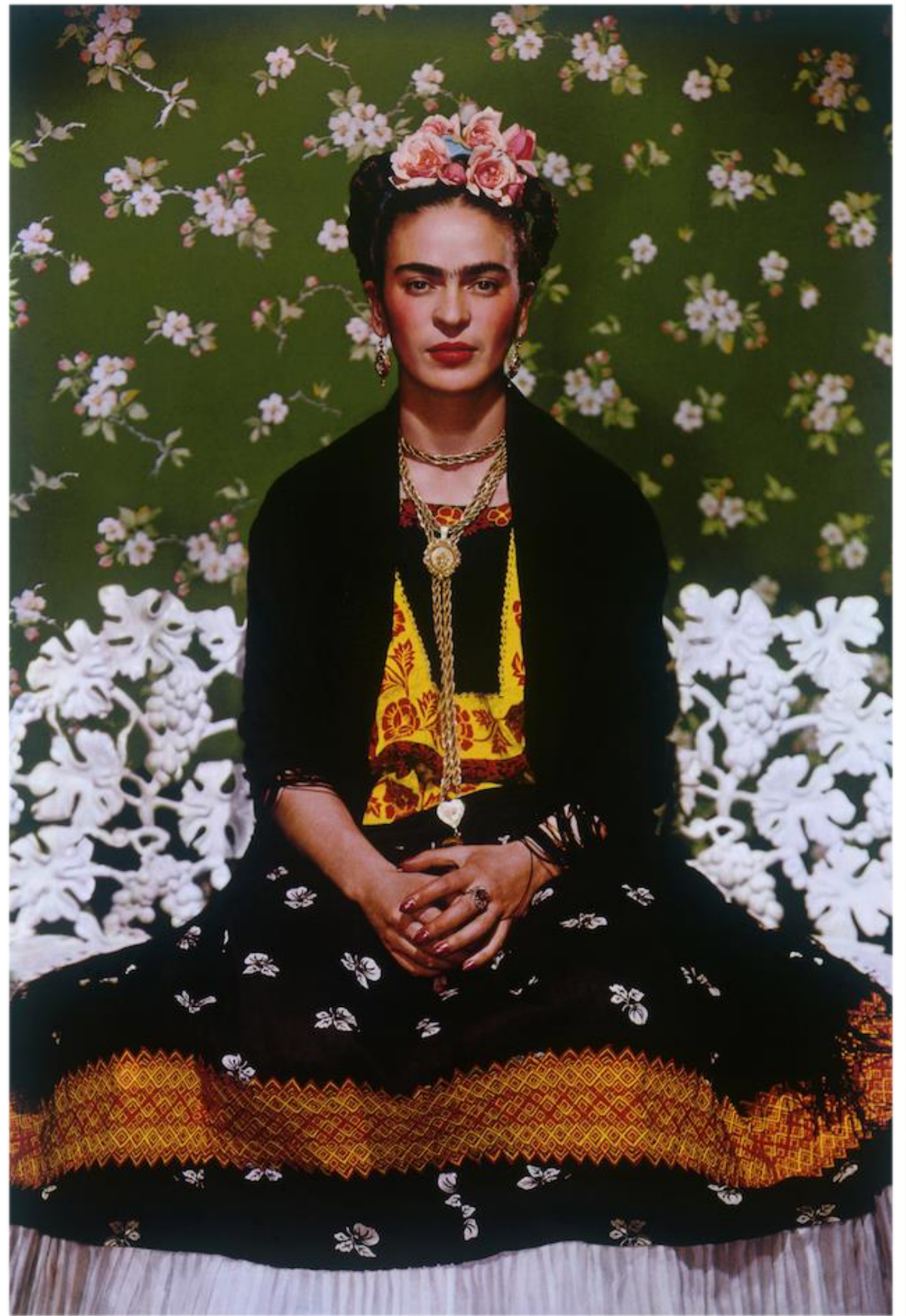
Tina Modotti - Diego Rivera and Frida Kahlo march with artists on May Day, Mexico City, 1 May 1929 - © Galerie Bilderwelt, Berlin

La leggiadra colomba e il grosso rospo



Diego e Frida, 1931

Da quel momento Frida visse una simbiosi assoluta con Diego: lo accompagnò nei suoi spostamenti dovuti alle commissioni delle pitture murali (**dal 1929 al 1934 sono in America**, a San Francisco, Detroit e New York) e cambiò il suo modo di vestire che divenne ispirato alla storia indigena messicana (ampie gonne, corsetti stretti, colori sgargianti, moltissimi gioielli sovrapposti).





Le differenze caratteriali fra i due erano sempre più evidenti. Diego era sempre alla ricerca di qualcosa, insaziabile di vita e di esperienze. Frida ripiegata sempre più su se stessa.

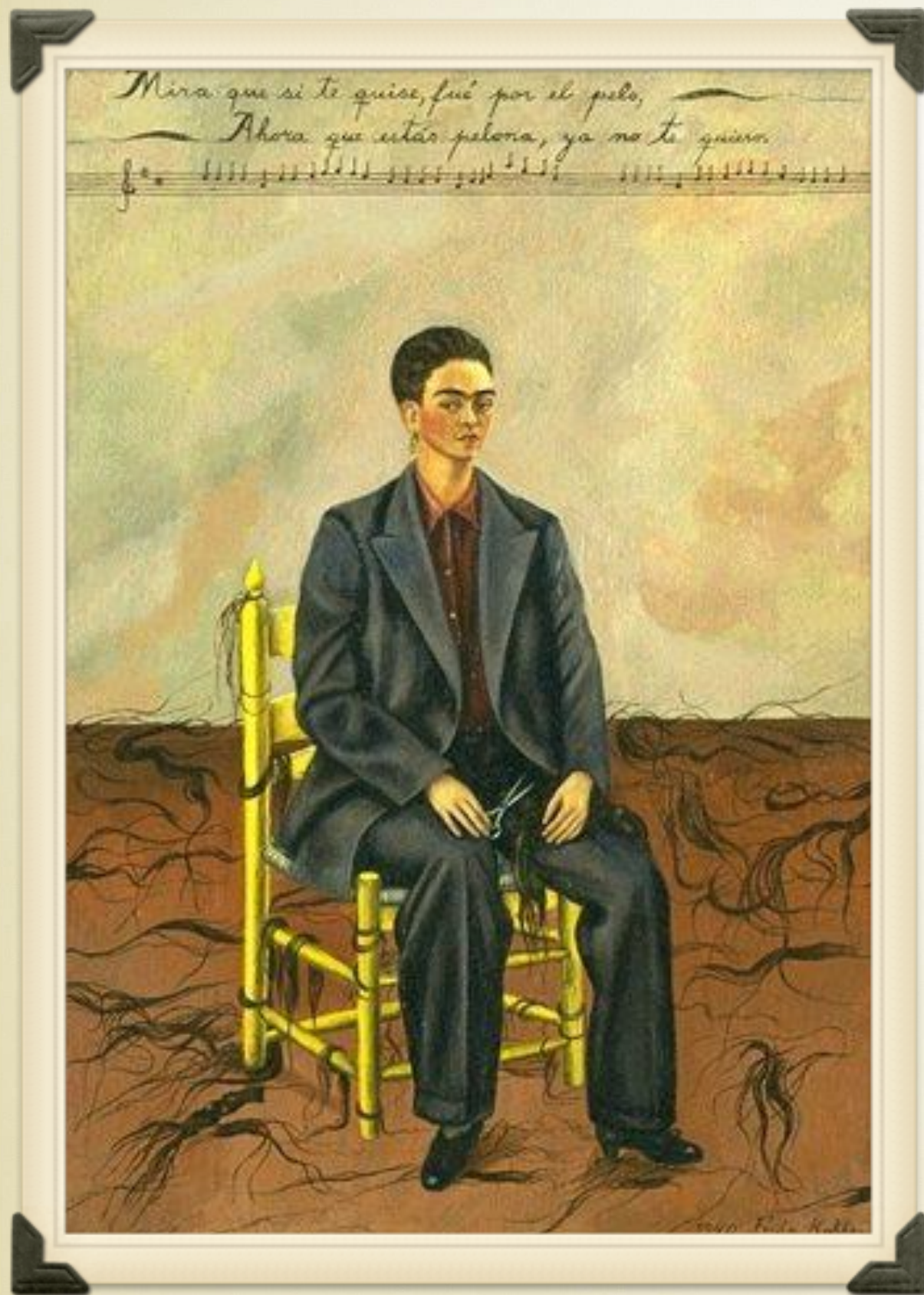
Quando nel 1934 il marito la tradisce con la sorella Cristina si allontana. Nel 1939 divorziano.

"Ho avuto due gravi incidenti nella mia vita. Il primo fu quando un tram mi mise al tappeto, l'altro incidente fu Diego".

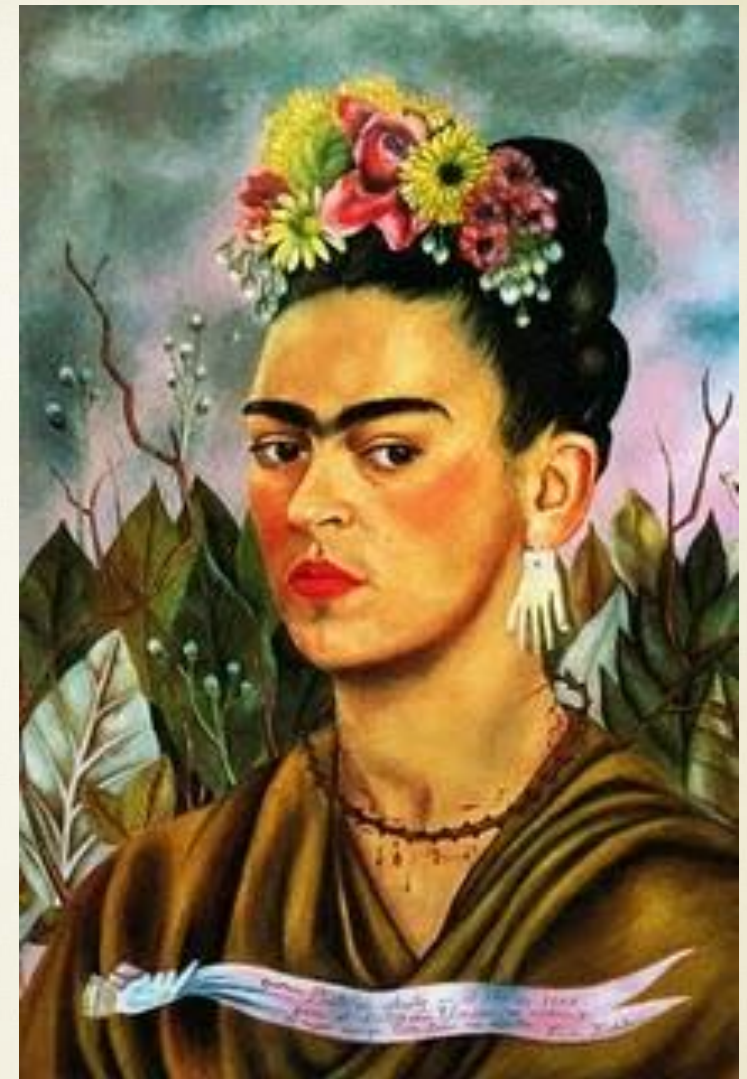
"La mia notte senza di te è un cuore ridotto a uno straccio"

Le due Frida, 1939





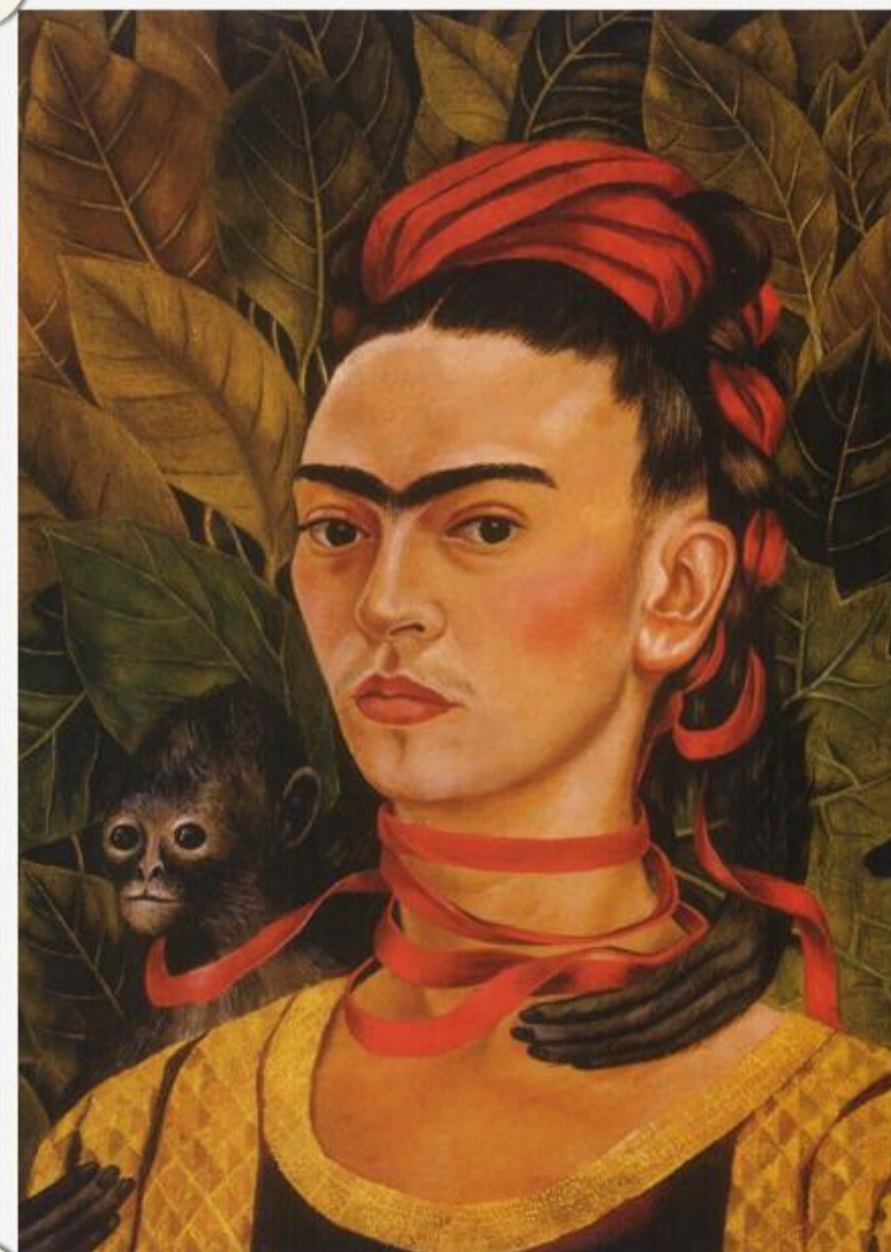
Autoritratto con i capelli tagliati, 1940



A quegli anni appartengono i quadri più violenti di Frida, ex voto personalissimi in cui ricorda ed esorcizza la fisicità della sofferenza, con i segni che lascia sul corpo. Arrivano anche i suoi primi successi internazionali ma, nonostante ciò, l'interesse per il suo lavoro non fu mai motivo di equilibrio e realizzazione completa per Frida, presa innanzitutto dalle sue problematiche familiari.



Autoritratto con collana di spine, 1940 51



Autoritratto con scimmia, 1940

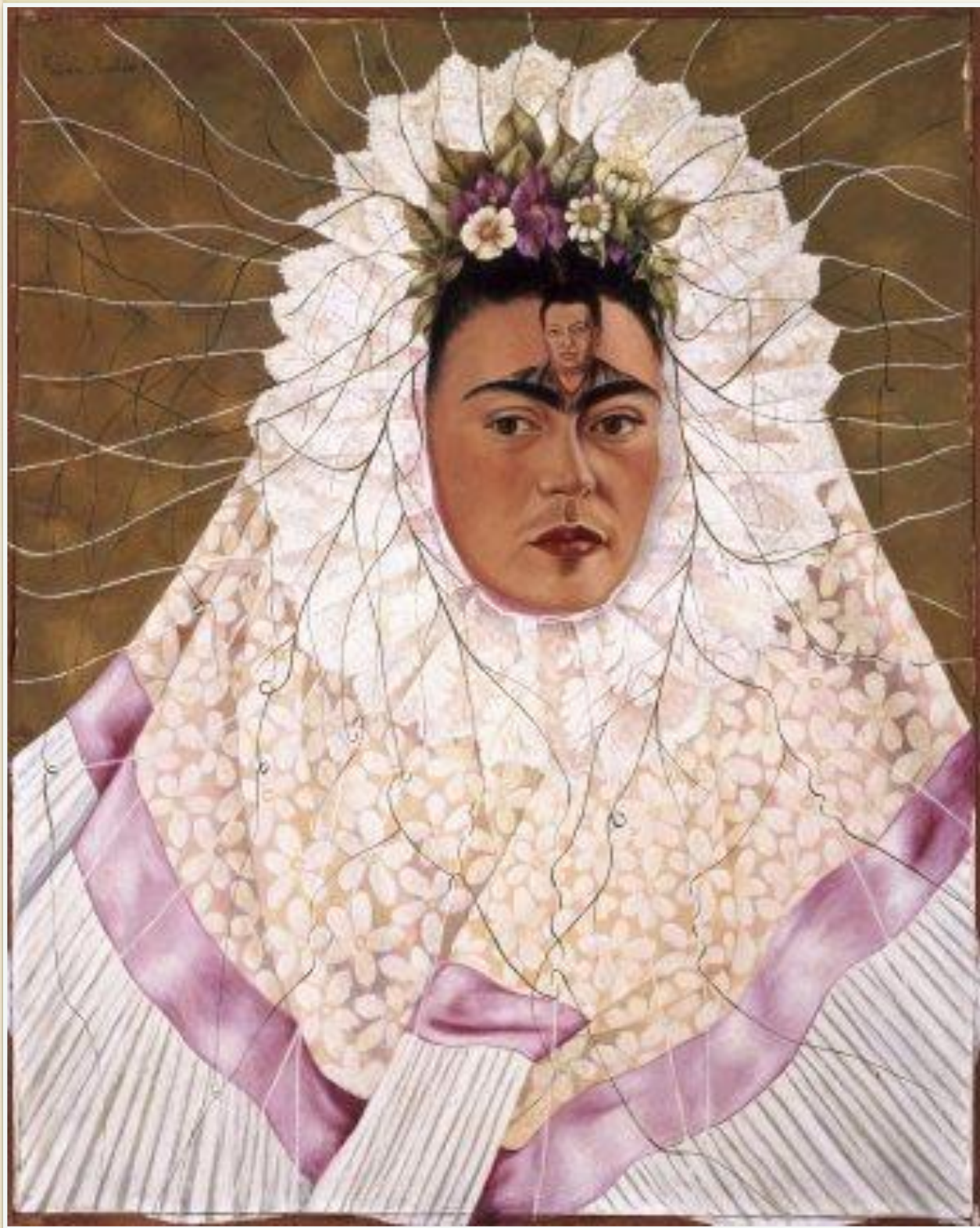
« Pensavano che anche io fossi una surrealista, ma non lo sono mai stata. Ho sempre dipinto la mia realtà, non i miei sogni. »



Panamerican unity eseguito per il Palace of Fine and Decorative Arts di San Francisco, 1940

Serie di dieci pannelli dal titolo Unità panamericana, dove l'attenzione dell'artista è dedicata alla storia messicana e nordamericana con speciale riferimento all'arte dei due paesi. Frida è qui ritratta in tutta la sua bellezza nelle vesti tehuana, a rappresentazione dell'arte del Messico; alle sue spalle sono raffigurati anche lo stesso Diego e la sua assistente Paulette Goddard insieme all'albero della vita e dell'amore, simbolo dell'unione tra le culture dei due continenti.

Nel medesimo anno Frida e Diego **si sposano per la seconda volta a San Francisco (8 dicembre 1940).**



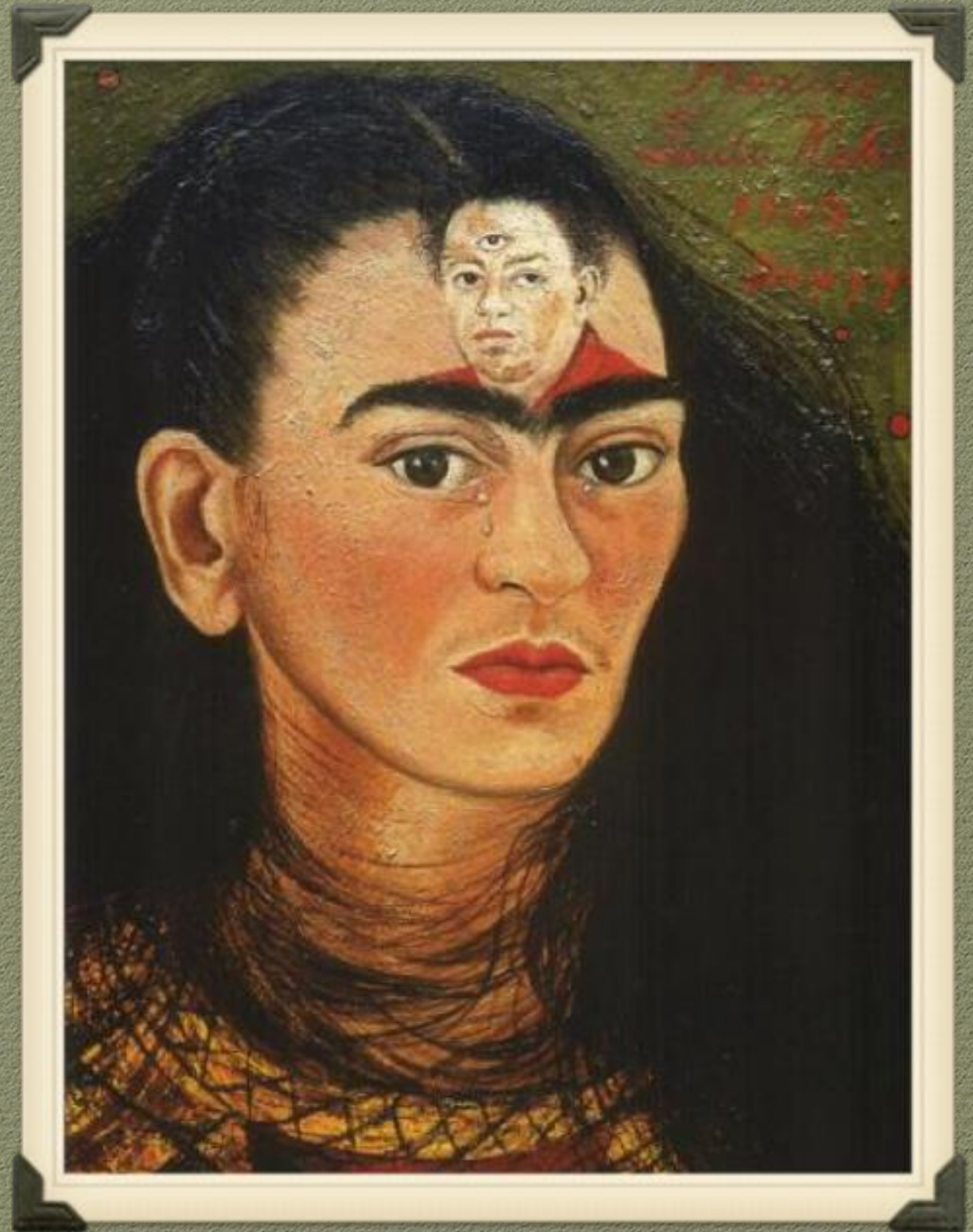
Autoritratto come Tehuana o Diego nei miei pensieri o Pensando a Diego, 1943



Nonostante i litigi, le brutalità, i gesti dettati dal rancore, persino un divorzio, nel profondo del loro essere Diego e Frida continuavano a mettersi reciprocamente al primo posto. O meglio, per lui lei veniva dopo la pittura, per lei Diego occupava il primo posto, persino prima dell'arte. Di fronte ai suoi grandi talenti soltanto una grande indulgenza era, secondo Frida, la risposta adeguata: *«Non posso amarlo per quello che non è»*.



Il cervo ferito o Sono un povero cervo,
1946



Io e Diego, 1949



Frida, *L'amoroso abbraccio dell'universo, la terra (Messico), io, Diego e il Sigr. Xòlotl*, 1949

Il marito non rappresenta per lei solo il suo bambino mai nato ma molto di più: «*Diego inizio, Diego costruttore, Diego mio ragazzo, Diego mio sposo, Diego pittore, Diego mio amante, Diego mio marito, Diego mio amico, Diego mio padre, Diego mia madre, Diego mio figlio, Diego io, Diego universo. Diversità nell'unità. Perché lo chiamo il mio Diego? Non lo è mai stato e non lo sarà mai. Egli appartiene solo a se stesso*». 55



Rivera, *Sogno di un pomeriggio domenicale al parco Alameda originariamente destinato all'Hotel del Prado*, 1947

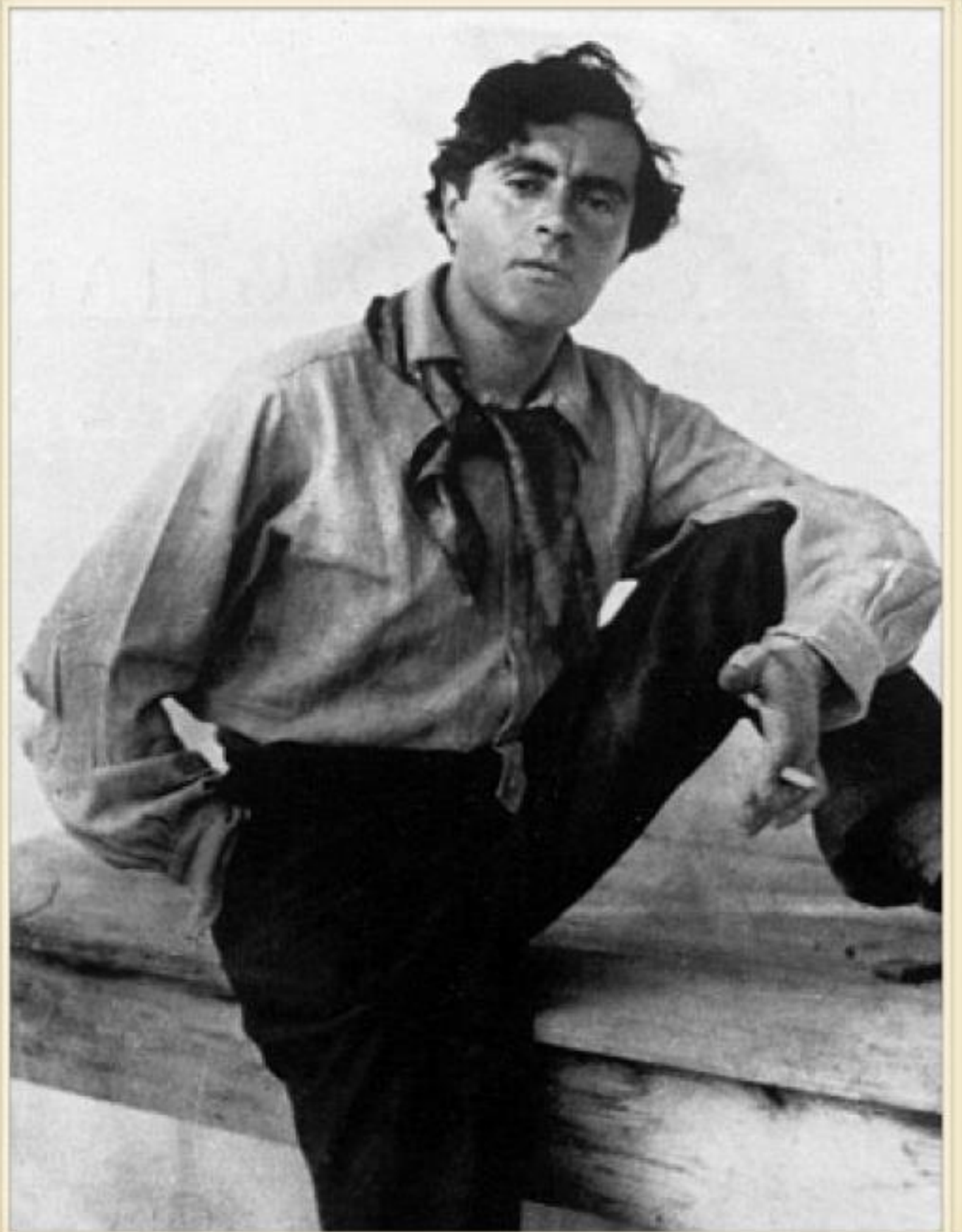


L'Incubo di guerra e il sogno di pace, 1952

É questa l'ultima volta in cui Frida appare in un murale di Diego. Viene raffigurata in sedia a rotelle mentre raccoglie firme per il movimento pacifista. Qui motivo di esaltazione non è la bellezza ma la sua grande forza e determinazione pur nel dolore che la affligge. **Frida verrà a mancare nel 1954 per un'embolia polmonare**, due settimane dopo aver partecipato alla sua ultima manifestazione accanto a Diego. Diego morirà per un arresto cardiaco nel 1957.

Poco prima di morire nel 1954 Frida dice all'amica giornalista Bambi: *« Amo più che mai Diego e spero di essergli di qualche utilità e di continuare a dipingere con tutta l'allegria e spero che a Diego non capiti mai niente, perché il giorno che dovesse morire lo seguirei senza badare a nient'altro. Ci seppelliranno tutti e due. Non ho intenzione di vivere senza Diego, né ne sono capace ».*

AMEDEO
MODIGLIANI,
ELVIRA e le altre



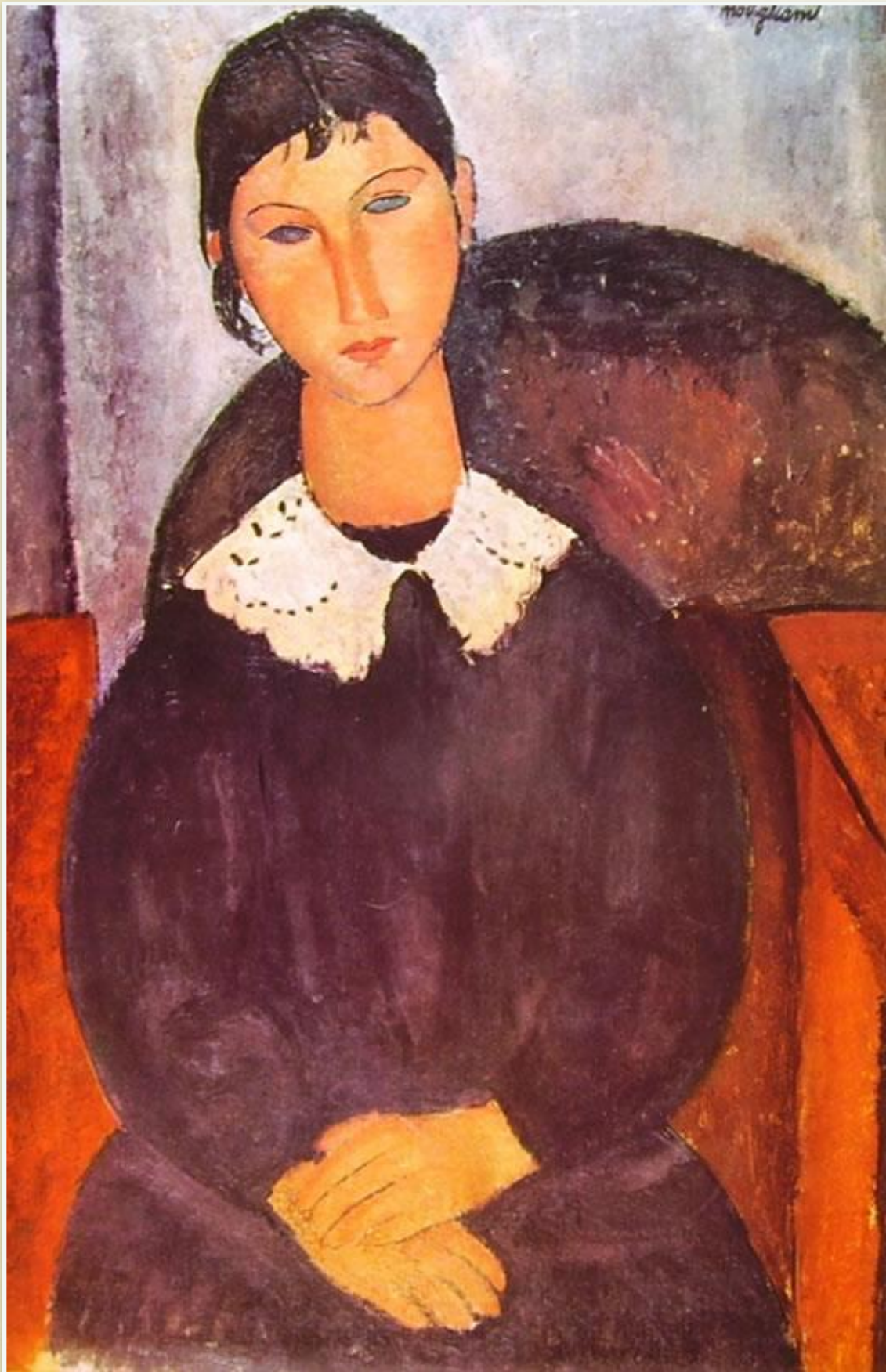
Bello, sensuale, tormentato, dannato,
Modigliani amò le donne e fu da loro
riamato con grande passione ed uguale
ardore. Le amò molto, in modo fervido e
passionale, e le ritrasse con tale intensità
e profondità nell'intento di possederne
anche l'anima.

**Gilberte, Maud, Thora, Elvire,
Margherita, Marie, Lucienne, Gaby –**
per non parlare delle più importanti
Beatrice Hastings e Jeanne Hébuterne
– donne di una sera, semplici modelle,
compagne di sbronze, o conviventi
turbolente.

Modigliani le rese immortali dipingendole
con sentimento, esprimendo, nella vena
malinconica dei loro occhi e dei loro volti
attoniti, tutta la disperazione e la tristezza
del suo animo.

Amava dire: *"la felicità è un angelo dal
volto grave"*.





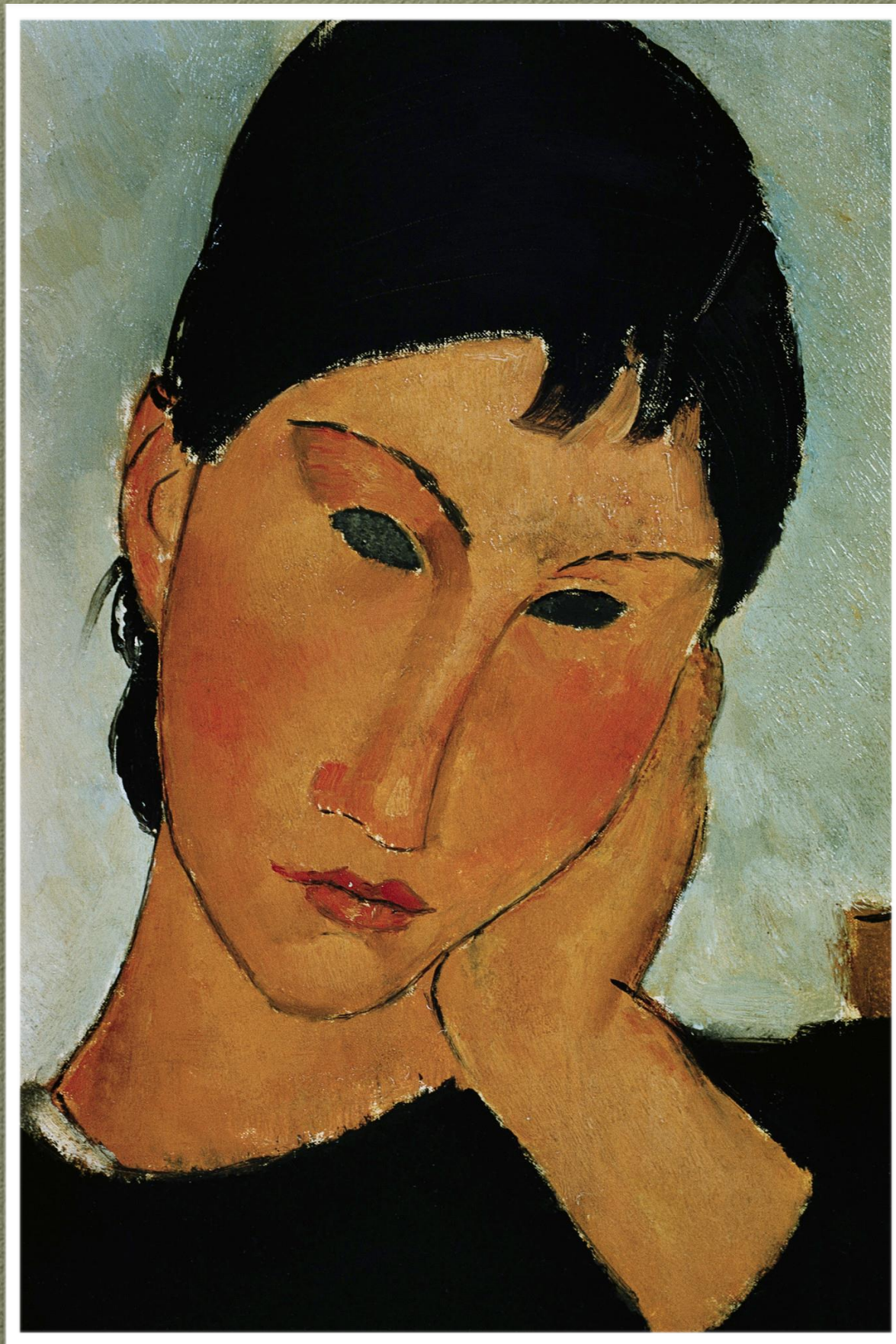
Molti sono gli aneddoti che circolavano a proposito delle sue avventure e delle sue relazioni sentimentali, alimentati dalla personalità intrigante dell'artista e dall'ambiente disinvolto di **Montmartre** e di **Montparnasse**.

Modigliani, arrivato a Parigi nel **1906**, si fece amare anche per la tenerezza che sapeva suscitare, per il suo atteggiamento dignitoso e nobile anche di fronte a situazioni di estrema miseria e povertà.

«E' stato davvero un grande uomo, era riuscito a penetrare nella mia vita così profondamente nonostante la mia dura scorza e la sua disillusione verso tutto e tutti» Elvira

Con i suoi occhi " di un marrone impastato col nero, brillanti, espressivi, provocanti", **Elvira (la Quique= piccola)** arrivata a Montmartre (Parigi) da Marsiglia nel **1905**, riuscì a conquistare Modigliani. Lei "pronta all'avventura, assetata di conoscere, amante della vita senza pudori, gioiosa anche nelle avversità" diventò la sua musa, la sua modella e la sua compagna.

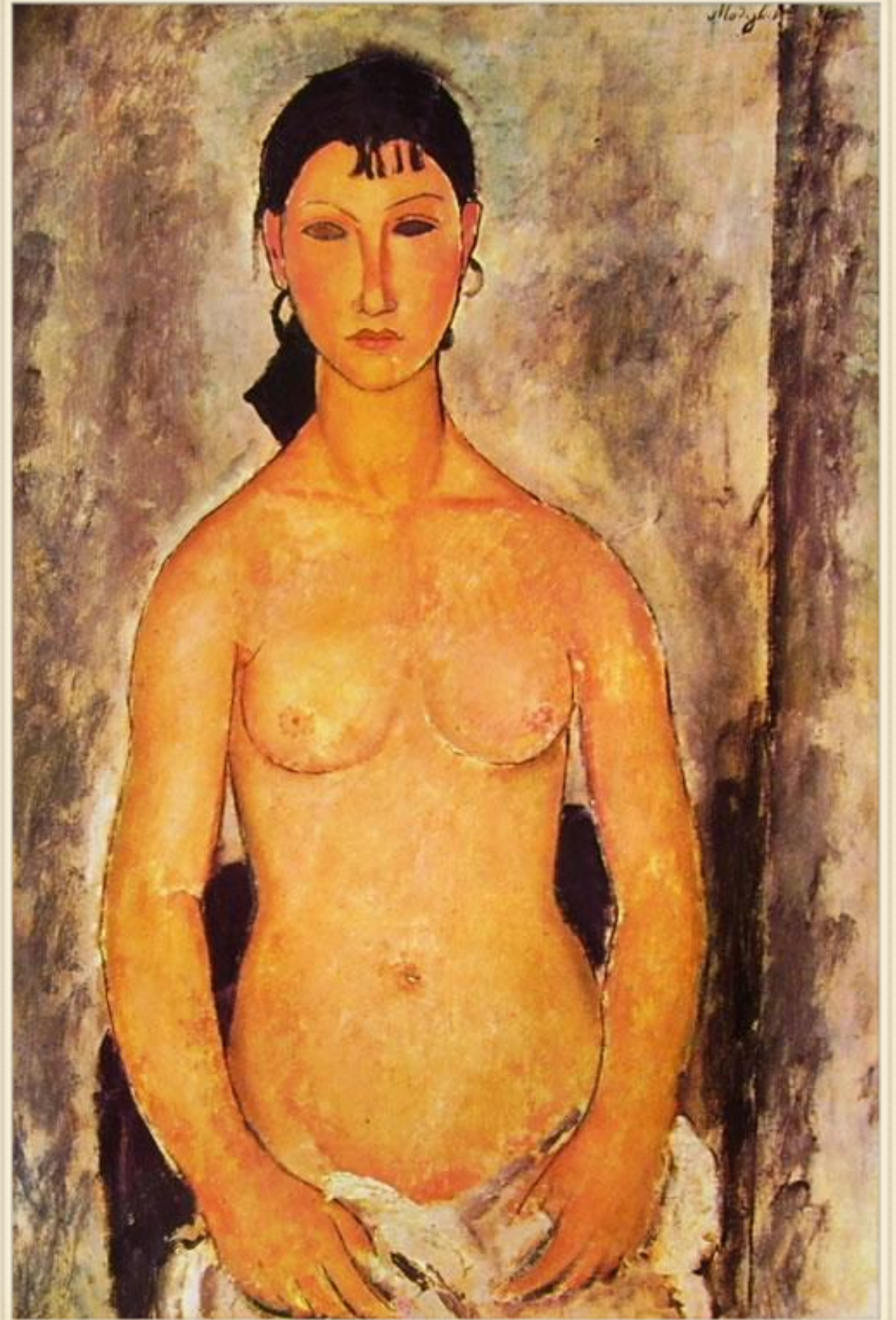
Il loro legame non si spezzò mai, egli diceva: "*impossibile lasciare la mia musa, ci cercheremo sempre*". Fu l'unica ad attraversare la vita di Modigliani come amante e confidente, nonostante le tante altre storie del pittore livornese.



Prima modella e amante del pittore svizzero Théophile (1907), poi modella e compagna di Modigliani che la dipinse in mille modi, con colori ardenti come la passione che provava per lei che, intanto, aveva iniziato a cantare al Bouscarat. Vissero a Montparnasse a La Ruche. L'alcool e le droghe accompagnarono la loro storia, Amedeo aveva trovato una compagna che lo assecondava nella sua confusa ricerca artistica ed esistenziale, nel suo bisogno di una sregolatezza esasperata.

Poco prima (1918) di morire l'artista la ritrae ormai matura con un'espressione infantile in uno dei suoi nudi più casti.

Modigliani l'aveva definita: «*Una donna fatta per l'amore*».

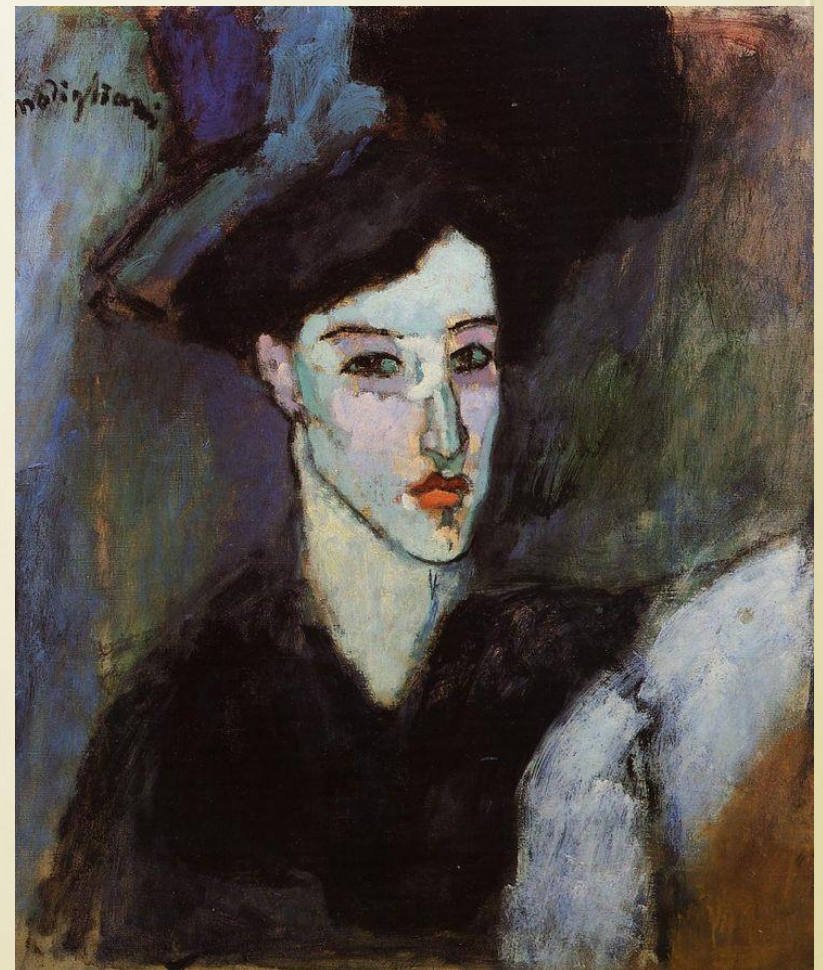


Nell'estate del **1910** Amedeo incontra una donna, in viaggio di nozze a Parigi, che aveva il suo stesso anelito di libertà e amore per le arti. Passarono insieme **tre mesi** in cui Modigliani le dedicò 16 ritratti poi lei tornò a San Pietroburgo (ritornò dopo un anno nel 1911 per un paio di mesi).

Anna Andreevna Achmatova pseudonimo di Anna Andreevna Gorenko (Bol'soj Fontan, 23 giugno 1889 – Mosca, 5 marzo 1966) è stata una poetessa russa; non amava l'appellativo di poetessa, perciò preferiva farsi definire poeta, al maschile.

“E tutto il divino scintillava in Modigliani solo attraverso una tenebra. Era diverso, del tutto diverso da chiunque al mondo. La sua voce mi è ancora in qualche modo nella memoria.

Lo conobbi che era povero, tanto che non si sapeva come facesse a vivere; come artista non aveva riconoscimento alcuno. [...] Mi stupiva che Modigliani considerasse bella una persona notoriamente brutta e insistesse su ciò; pensavo che egli certo vedesse le cose diversamente da noi.”⁶²



Ma le donne più importanti della vita di Modigliani, quelle che segnarono e cambiarono la sua esistenza, furono due: **Beatrice Hastings**, la scrittrice inglese con cui trascorse due anni, dal **1914 al 1916**, e **Jeanne Hébuterne** che fu l'amore della stabilità e della tenerezza.

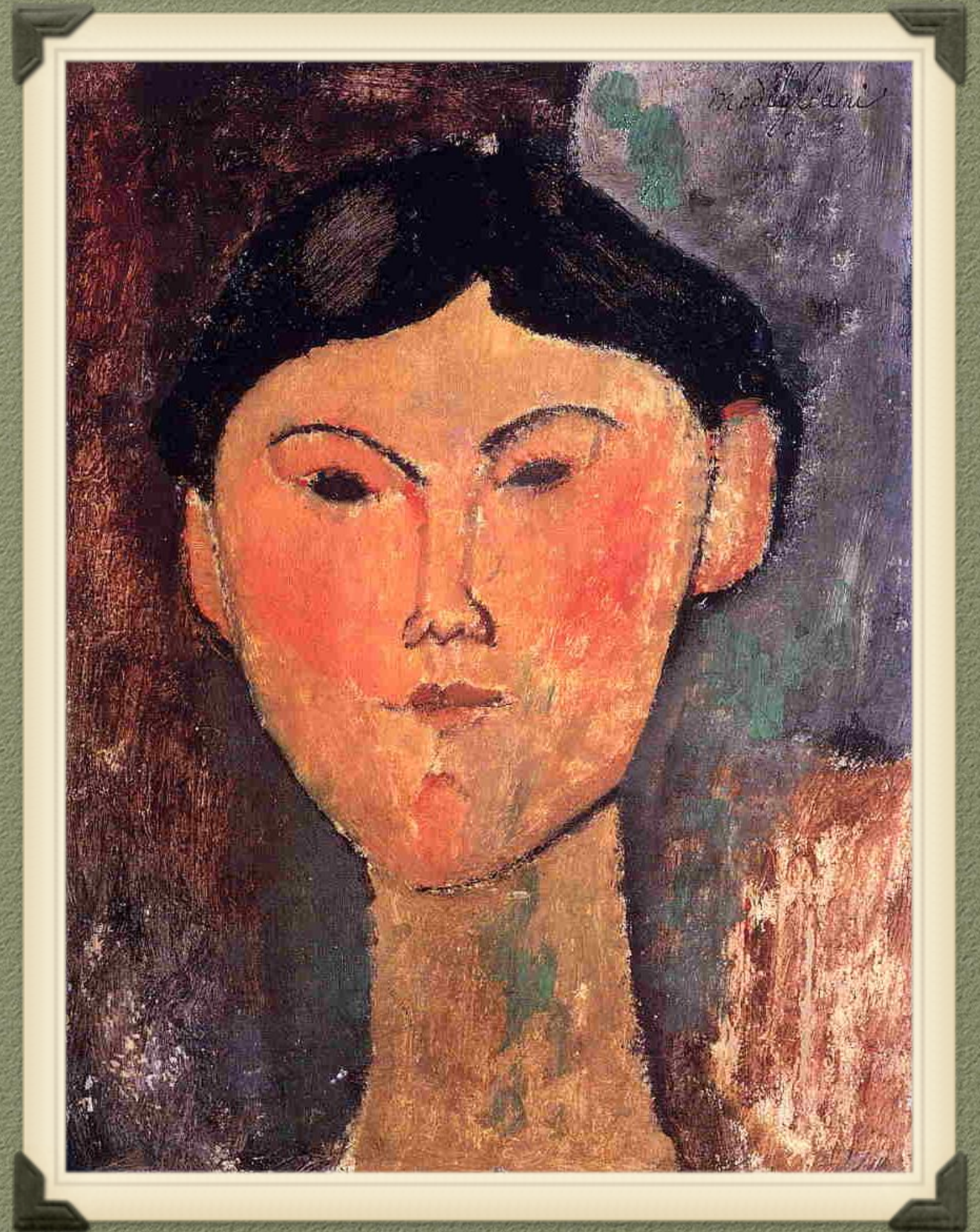
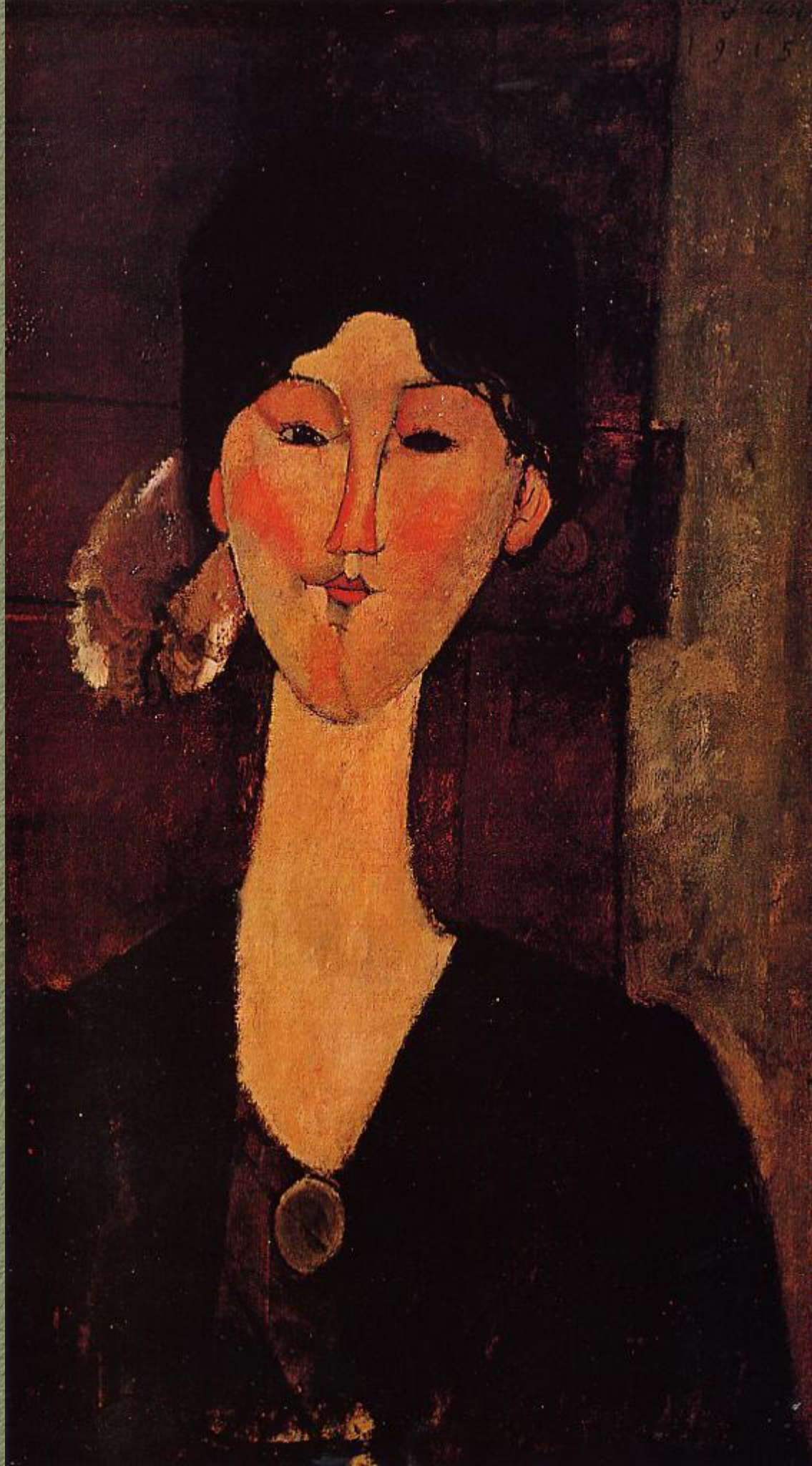
Dopo vari rapporti brevi e tumultuosi, Amedeo si trovò, per la prima volta, alle prese con una donna matura, indipendente, eccentrica, con davanti una brillante carriera di giornalista e, alle spalle, un matrimonio fallito e un aborto: **Beatrice Hastings**. Una donna con cui l'artista dovette fare i conti anche sul piano intellettuale, instaurando un rapporto aggressivo, rissoso, doloroso, difficile e passionale: un incontro-scontro tra due personalità molto forti ed autonome, stravaganti e complici, ossessive e brillanti, unite nell'amore, nel vino e nella poesia.

Non fu un rapporto felice, ma fu durante i due anni che stettero insieme che Modigliani si rivolse decisamente alla pittura.

Un rapporto dai toni violenti, dunque, tra una giornalista colta e spregiudicata ed un artista che interpretava perfettamente il ruolo di bohémien, in contrasto con tutto e tutti e in aperta polemica con la tradizionale morale borghese.

In questi anni si definì la **passione di Modigliani per il ritratto** (le fece 14 dipinti in poche settimane) a cui, attraverso pochi elementi semplificati, riusciva a dare pienezza psicologica: uno stile che sarà la cifra della sua opera matura.







Nel 1917 espone nella Galleria di Berthe Weill. I nudi esposti sono troppo ammiccanti, gli valgono l'intervento delle polizia che lo cita per oscenità, la mostra verrà chiusa dopo poche ore.

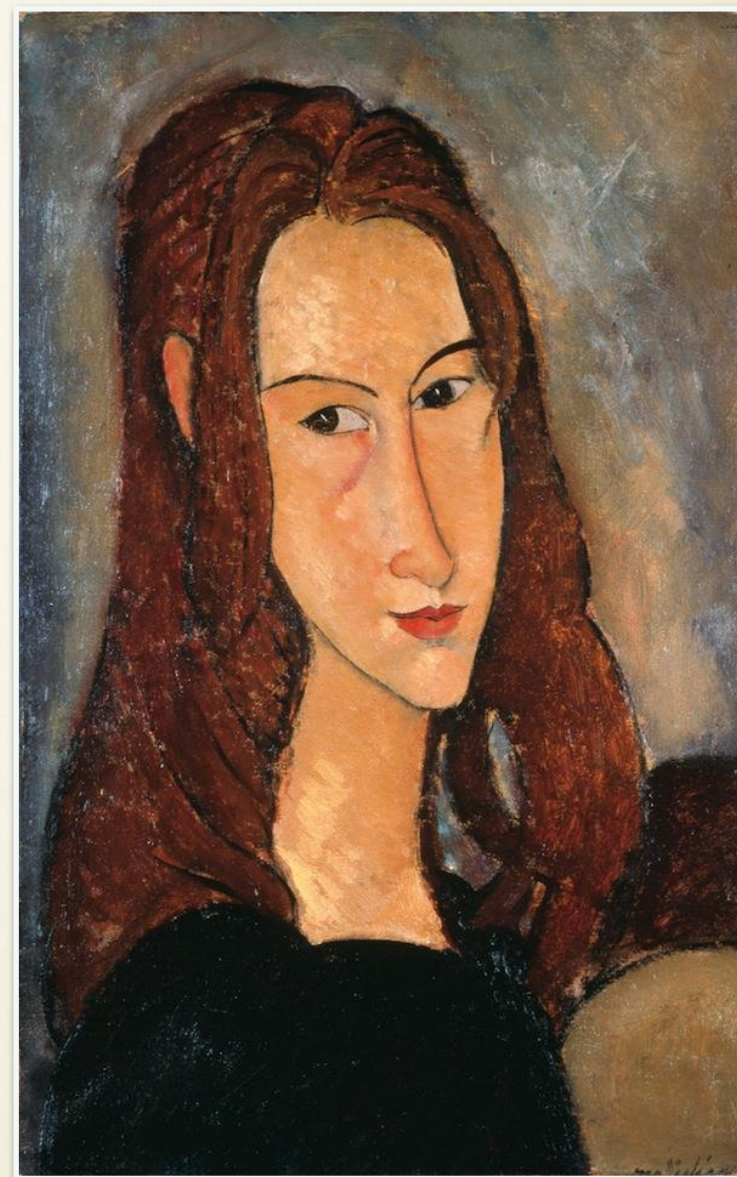
«Il paesaggio non esiste, il mio paesaggio è la donna, nuda. Sarà ben più espressiva di una casa o di un albero»

Nel febbraio del **1917**, Modigliani fece amicizia con la giovane pittrice **Jeanne Hébuterne**, all'epoca diciannovenne, la cui dolcezza e ritrosia si facevano notare nello stravagante ambiente artistico di Montparnasse.

Tra il dannato Amedeo e la delicata Jeanne nacque un amore forte e profondo, destinato, come in un romanzo d'appendice, a durare fino alla morte di entrambi (Modì muore il **24 gennaio 1920** per una meningite polmonare, il giorno dopo Jeanne si suicida buttandosi dal 5° piano della casa dei genitori, era al nono mese di gravidanza).

A testimonianza di questa relazione, tenera ma minata dall'irrequietezza di Modigliani, rimasero una figlia (Giovanna nata nel 1918) e circa venticinque tra i più bei ritratti dell'artista.

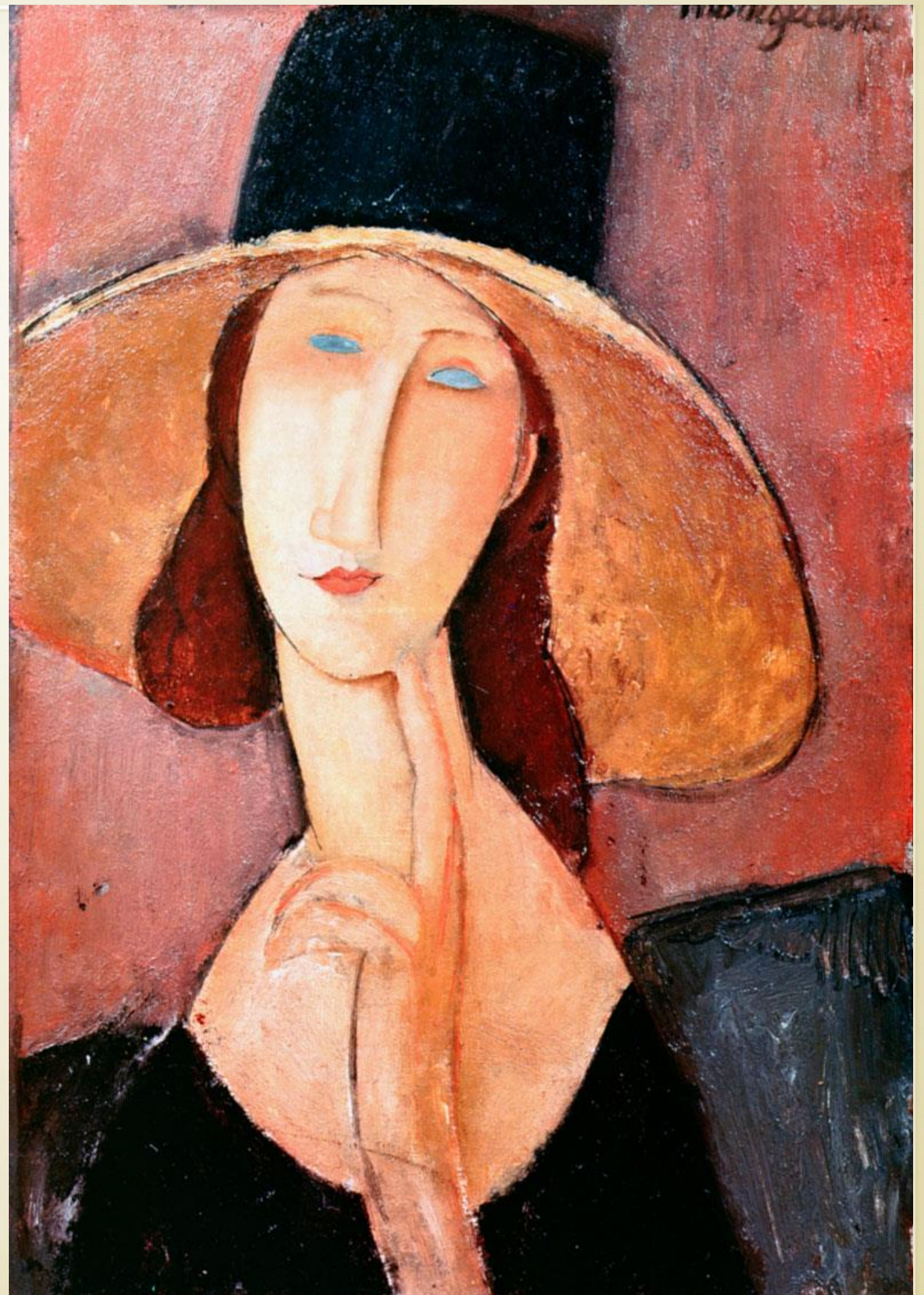




*"Vi ho sempre amata.
Anche quando non vi
conoscevo e non
sapevo che c'eravate".*

Ritratta tantissime volte dall'artista sembra incarnare il suo ideale di bellezza: lunghi capelli scuri, occhi verdi, viso perfettamente ovale, lineamenti dolci. Era soprannominata '**Noix de coco**' = **noce di cocco** per il forte contrasto fra le lunghe trecce rosso- castane e la sua pelle chiarissima.

La poesia dell'essere umano, in Modigliani, è tutta contenuta nell'astrazione dei volti che, come icone bizantine, catturano l'essenza metafisica dell'essere. Lo sguardo del pittore si fonde con quello del modello in un collegamento spirituale ma anche formale, lineare e corporeo.

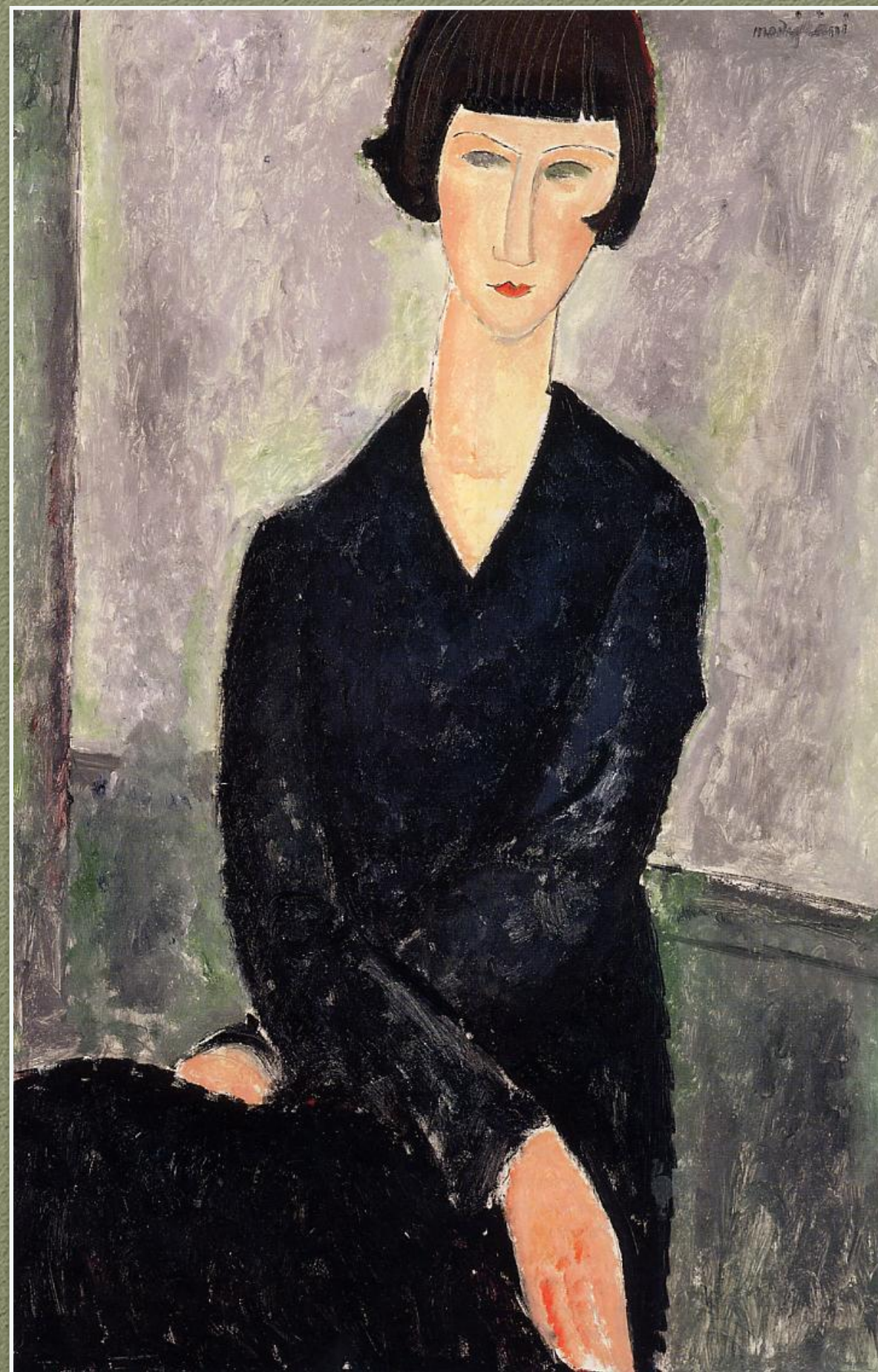


Fra gli amori di Modigliani ci fu anche
KIKI.

Modella e cantante, da vera
bohémienne mai pentita così enuncia la
sua filosofia di vita:

*“Ho solo bisogno di una cipolla, un
tozzo di pane e una bottiglia di vino
rosso, e troverò sempre qualcuno che
me li offre”.*

Pochi forse la conoscono come **Alice
Prin**, nata vicino a Parigi nel **1901**. **Kiki
de Montparnasse** (così veniva
chiamata, e anche la "Reine de
Montparnasse") è stata forse la più
sbandata, autonoma, ribelle, indomabile
delle bellissime ragazze che giravano
nell'ambiente artistico di Parigi negli
Anni Venti e Trenta.



Di lei si sa che comincia a posare nuda a 14 anni. Gli artisti, tutti, se la contendono. E' bella e ha sempre un'aria cattiva, enigmatica. La madre un giorno irrompe nell'atelier dove stava posando senza vestiti e, indignata, le proibisce di tornare a casa. E qui per un po' si perdono le tracce di Kiki. E non si sa come sia vissuta. Si sa che ha posato per quasi tutti i pittori di allora perché ci sono i quadri.



I dipinti ci dicono che Kiki era sempre a Parigi, ma tutto il resto è nel vago.

Rientra nella storia nel **1921**. Racconta lei stessa che era seduta al tavolino di un caffè (La Rotonde) con un'amica e il cameriere si rifiutava di servirla perché non aveva il cappello (a quei tempi si usava così, erano molto rigidi). Allora Kiki si toglie anche le scarpe e mette i piedi sul tavolo, facendo un baccano del diavolo:

“Non penserà che siamo delle puttane”.

A un altro tavolo è seduto **Man Ray**, appena arrivato dagli Stati Uniti, bravo ragazzo ebreo, fotografo, ma desideroso di infilarsi nella tumultuosa vita parigina. La scena gli sembra irreale e comunque viene stregato dalla bellezza e dalla faccia tosta della ragazza. Subito propone a Kiki di diventare la sua modella. Lei esita, non ha mai posato per fotografi e teme che l'obiettivo sveli qualche suo difetto fisico. Comunque segue Man Ray in albergo e lei stessa ammetterà: *“Quel pomeriggio non abbiamo fatto nemmeno uno scatto”*. In ogni modo la paura dell'obiettivo se ne va presto perché poi Man Ray le farà centinaia di fotografie, incapace di tenere le mani lontano dalla macchina fotografica davanti a quella testarda, ribelle e bellissima donna.



La relazione fra i due **durerà sei anni** e sarà una delle più terremotate di quegli anni. In pratica, una lite furiosa sempre, ogni giorno. Kiki, oltre a posare nuda, tiene alla sua indipendenza, e spesso canta in qualche locale. Non ha una gran voce e il suo repertorio è fatto di canzonacce, ma balla anche un po': la sua specialità è il can can, di solito sui tavoli.







Le Violon d'Ingres, 1926

Tutti l'hanno vista almeno una volta in una famosissima fotografia di Man Ray è la ragazza fotografata di spalle con impressa sulla schiena le due buche a effe del violino (oggi quella fotografia è al Getty Museum di Los Angeles)

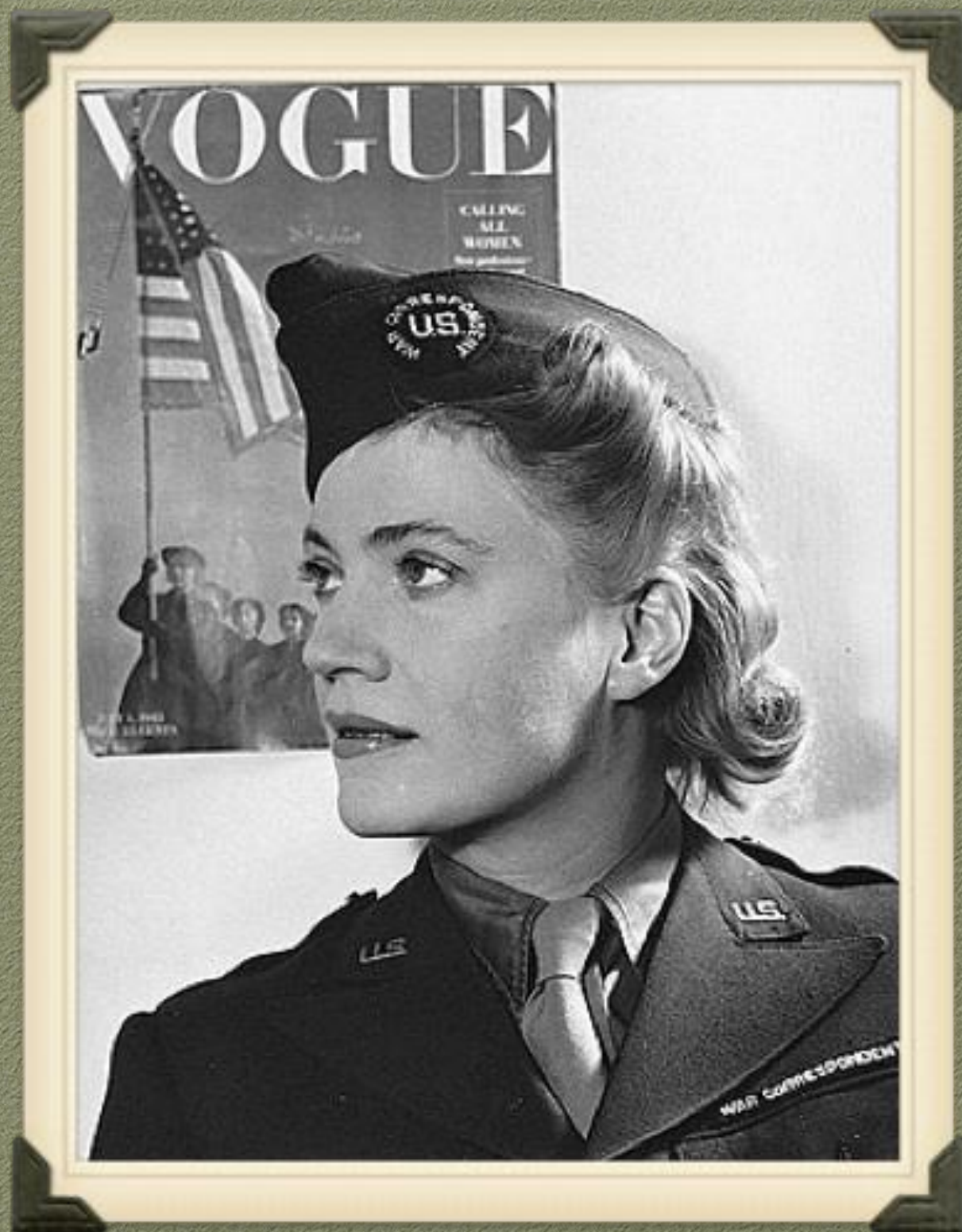


Nel **1940**, quando i nazisti invadono Parigi, Man Ray torna negli Stati Uniti. E anche Kiki lascia la Francia per l'America: infatti è ricercata dalla Gestapo per aver diffuso volantini anti-tedeschi. Non tornerà mai più stabilmente a Parigi, lei che era stata la Reine di Montparnasse. I due, però, non si rivedranno più. **A 33 anni**, a forza di bere alcolici e di mangiare quello che capita, pesa 80 chili e è molto dipendente dalle droghe (viene anche coinvolta in un traffico di stupefacenti). Nessun artista la chiama più. Per vivere si mette a leggere la mano nei bistrot. **Muore a Parigi per gli eccessi di alcol e droghe nel 1953.**

MAN RAY
e
LEE
MILLER



Nel **1929**, appena due settimane dopo il suo 22esimo compleanno, **Lee Miller lasciava New York per Parigi**, al culmine della sua fama come modella. Regolarmente ritratta sulla copertina di Vogue, era considerata da tutti una delle donne più belle dell'epoca. Soggetto prediletto dei grandi fotografi **Edward Steichen e Arnold Genthe**, i suoi capelli biondi erano tagliati così corti che al poeta Cecil Beaton sembrava *“un pastorello baciato dal sole sulla via Appia”*.



Ma l'energia, la vivacità e la bellezza di Miller erano spesso fonte di guai per se stessa e per coloro che amava. Costantemente sotto assedio da parte di uomini che volevano rivendicare la loro proprietà su di lei, ha fornito a legioni di artisti l'ispirazione per raggiungere i vertici della creatività. **Cocteau** la volle protagonista nel suo film ***The Blood of a Poet***.



Picasso ha dipinto la sua forma perfetta in non meno di **sei ritratti**.



Nessun artista però è stato vittima dell'incantesimo della Miller più di **Man Ray**. Si conobbero per **1929**, lui era un uomo elegante di quarant'anni già famoso, lei una ragazza giovane ma con le idee chiare. Era arrivata in Francia per passare dall'altra parte dell'obiettivo, voleva diventare fotografa. Lo incontrò in un bar vicino al suo studio, lui stava per partire per le vacanze estive, la Miller si presentò: «Mi chiamo L. Miller e sono la vostra nuova allieva». Lui fece presente che non aveva allievi e che stava partendo per Biarritz. La risposta di Lee fu conclusiva: «Anch'io».



Quando, pochi giorni dopo
tornarono a Parigi, Lee
cominciò a suo padre di
voler restare e Man Ray la
occolse nel suo studio.
Per tre anni (1929/ 1931)
intensi hanno lavorato
fianco a fianco nel suo
studio e in camera oscura,
prima come **artista e**
apprendista, poi come
amanti e “pari”, infine – con
amarezza – da **avversari**.



Man Ray scrive in una lettera a Lee: *"Tu sei così giovane, così bella e così libera. Mi detesto quando cerco di intralciare quello che ammiro di più in te e che trovo così raro nelle donne. Il mio affetto può sopportare un'enormità di cose, più di quanto possa io stesso."*



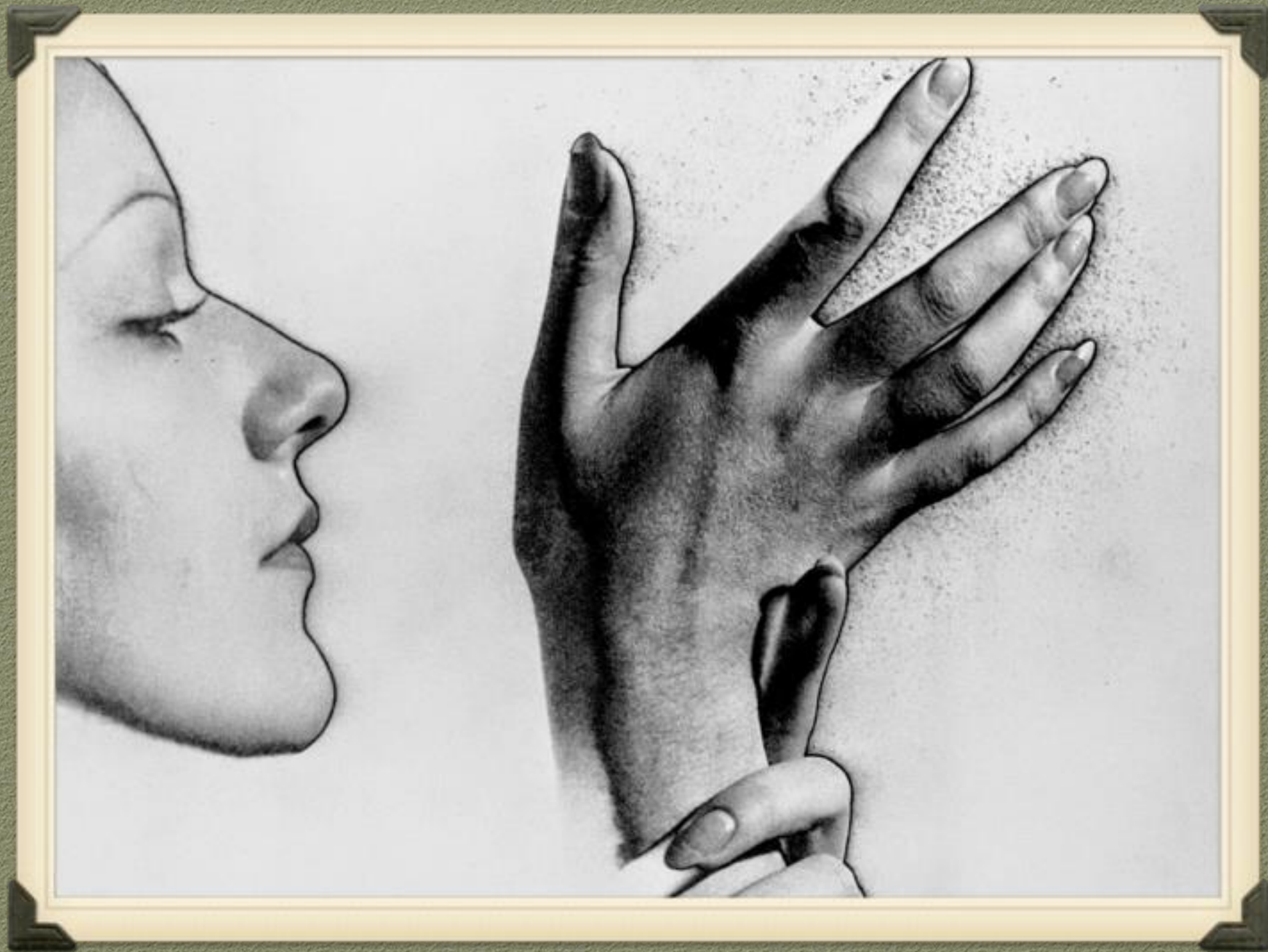


RAYOGRAFIE è il nome dato da Man Ray a questi suoi particolari fotogrammi. La tecnica consiste nell'esporre oggetti a contatto con del materiale sensibile, di solito della carta fotografica. La carta sensibile, cioè, viene impressa appoggiando direttamente gli oggetti sull'emulsione ed esponendoli con la luce di una normale lampadina.

Per **Ray la fotografia era un modo per dipingere con la luce.** Anche il caso interveniva ma sotto un'attenta guida.



Man Ray fu il primo a utilizzare questa tecnica come fattore estetico e a rendere possibile questa riscoperta fu proprio Lee Miller che lo raccontò così: *"qualcosa strisciò sul mio piede nella camera oscura, lanciai un urlo e accesi la luce.... mi accorsi che la pellicola era completamente esposta. Lì nel cassetto si trovava una dozzina di negativi di nudi su fondo nero da sviluppare: Man Ray se ne impadronì, le immerse nel fissaggio e le esaminò".*

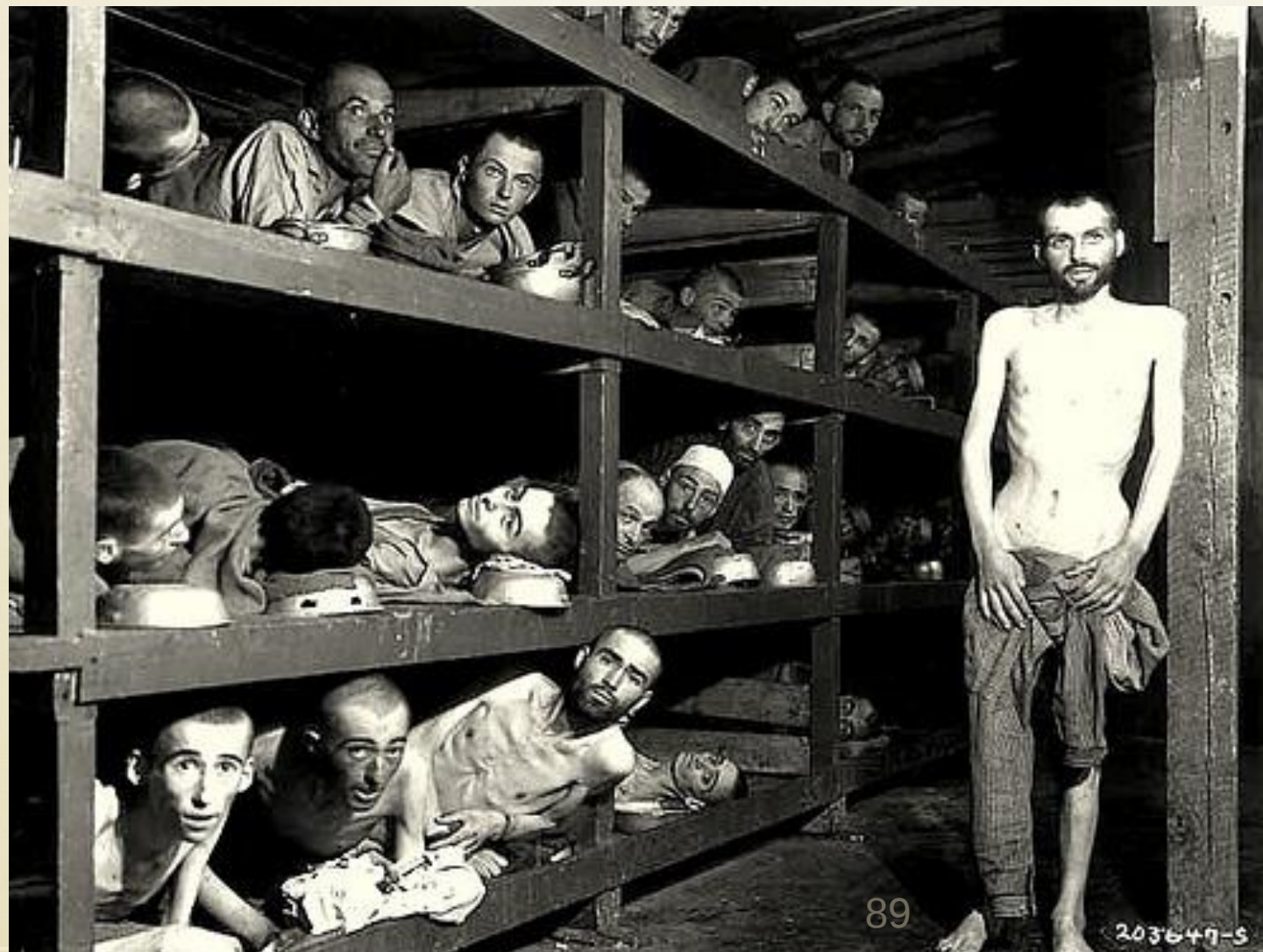


Un'altra tecnica che usarono entrambi fu la **solarizzazione** che si ottiene velando il negativo con un piccolo colpo di luce prima di terminare lo sviluppo. Man Ray rimase affascinato dall'effetto grafico dell'immagine (è possibile solarizzare anche la carta fotografica mentre rimane nello sviluppo), dalla scelta dell'illuminazione, infatti, dipendeva la riuscita estetica di un'immagine.

Lee: «*Mi aveva insegnato a fare foto di moda,
a fare ritratti, mi ha insegnato tutte le sue
tecniche*».



Ben presto la Miller fu in grado di sostituire il maestro nella preparazione dello scatto, di accogliere modelle e clienti, ritoccare le foto. Ray la incoraggiava a seguire la sua strada, le passava le commissioni meno importanti, la spingeva a cercare la sua libertà professionale sebbene avesse paura di perderla. La Miller maturerà uno stile soltanto suo che emergerà con chiarezza negli anni successivi, quando fotograferà soggetti tanto differenti come il paesaggio egiziano e il campo di concentramento di Dachau appena liberato, con la stessa capacità di trovare una prospettiva inattesa. Il contatto con il Surrealismo, che non abbracciò, la aiutò nella capacità di forzare il primo livello, quello più ovvio, dell'immagine.



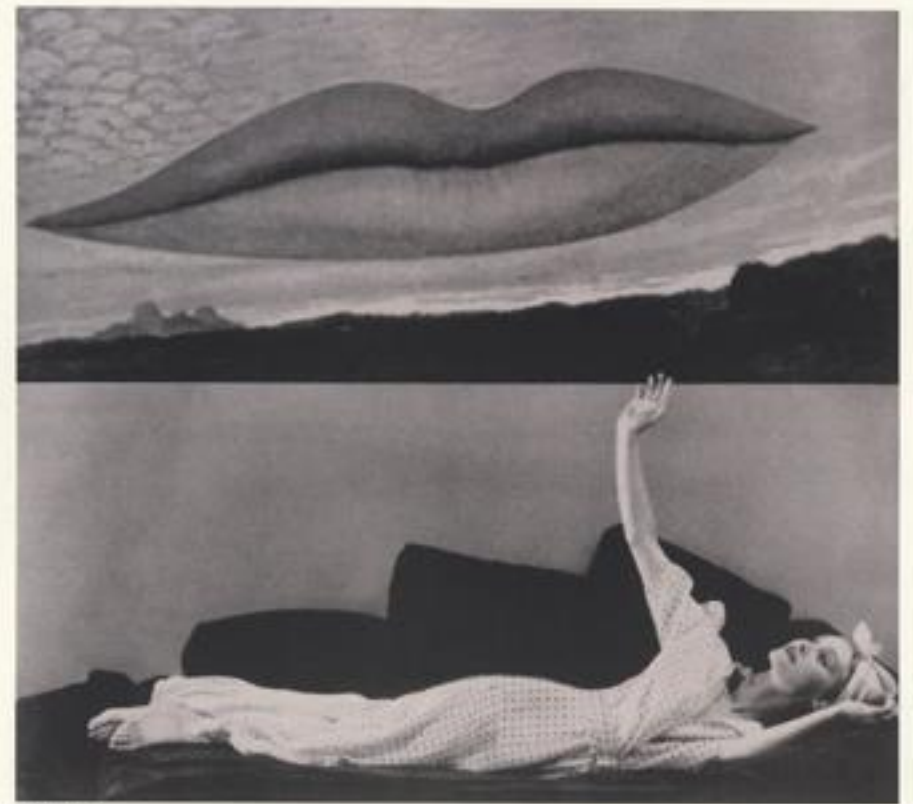
Da Man Ray
aveva imparato,
soprattutto, ad
usare la luce.

Il loro rapporto
finì per essere
conflittuale,
fatto anche di
gelosie
reciproche.

*"Eravamo quasi la stessa
persona quando
lavoravamo"*



**Si separarono nel 1932, e
mentre la Miller faceva
ritorno negli Stati Uniti, Man
Ray ebbe bisogno di vari
anni per riprendersi
completamente.**



Man Ray, *Observatory Time- the Lovers*



MARIO MAFAI e ANTONIETTA RAPHAËL

Mario Mafai Volpe (1902/ 1965) e Antonietta Simonovna Raphaël (1895-99?/ 1975) si conobbero all'Accademia romana di Belle Arti nel 1924, lei aveva 30 anni, lui 22. **La pittura sarà la compagna della loro esistenza, capace di unirli e allontanarli.**



Antonietta era nata in Lituania in una famiglia ebrea, era piccola di statura, con capelli ricci e chiari e occhi grigi. Piacque subito a Mario: *«Era piena di vita, esuberante, un po' fuori dalla realtà, fiduciosa nell'avvenire e di un ottimismo piuttosto ingenuo. A me piaceva questa sua salute».*

In realtà litigavano molto perché erano diametralmente opposti in tutto come disse anche la maggiore delle loro tre figlie, Miriam: *«Mafai era dolce, pigro, immaginava volentieri di essere malato. Lei energica, attiva (si alzava alle cinque di mattina), esuberante. Mafai aveva un grande pudore dei sentimenti. Lei aveva l'imprevedibile emotività dei russi, le sue ire, le sue malinconie, le sue passioni erano sempre smisurate».*

"Venni in Italia con progetti di ogni genere... anche quello di divertirmi... Invece sposai Mafai" (in realtà si sposarono solo nel 1935 e si separarono per questioni economiche nel 1960).



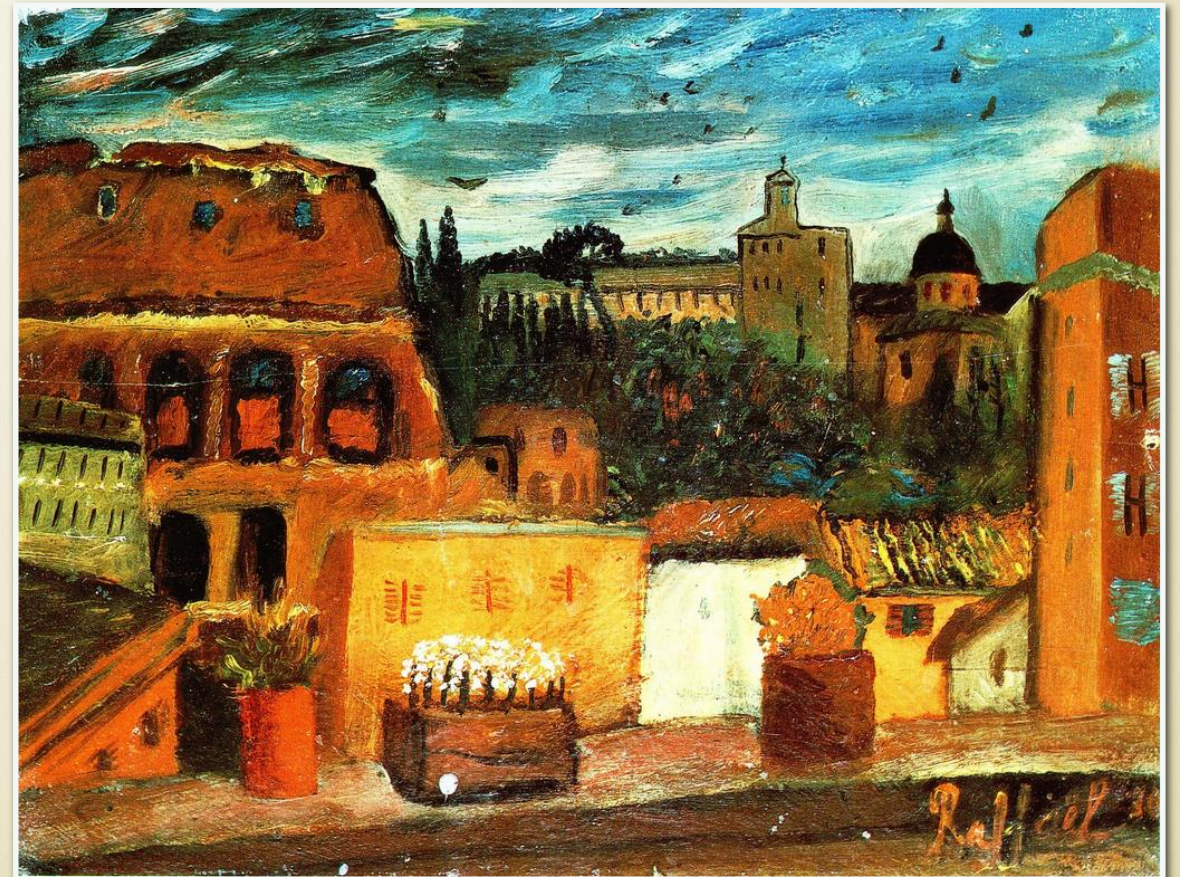
Due autoritratti di entrambi
del 1925



Nel 1927, un anno dopo la nascita della primogenita avvenuta in Toscana, andarono ad abitare in un appartamento passato alla storia (purtroppo è andato distrutto durante la ricostruzione fascista di quella parte della città). Era l'appartamento situato al n.325 di **Via Cavour**. Una stanza venne adibita a studio.

Lì nacque la cosiddetta **SCUOLA ROMANA** (secondo la definizione del Longhi) detta, appunto, **SCUOLA DI VIA CAVOUR**.

Lì, infatti, si incontravano gli amici e si discuteva fino a tardi di pittura. Non si trattò di una vera e propria scuola ma di un eterogeneo gruppo di artisti (Mafai, Raphaël, Scipione...) di attitudine espressionista attivo a Roma tra il **1928 e il 1945**.



Antonietta: *"Roma da quelle parti era stupenda, tutte piazzette, casette e noi avevamo una casa nell'ultimo piano con un terrazzo enorme, meraviglioso: dove mangiavamo, dipingevamo, chiacchieravamo, e lì c'era quella veduta che faceva rimanere senza fiato".*



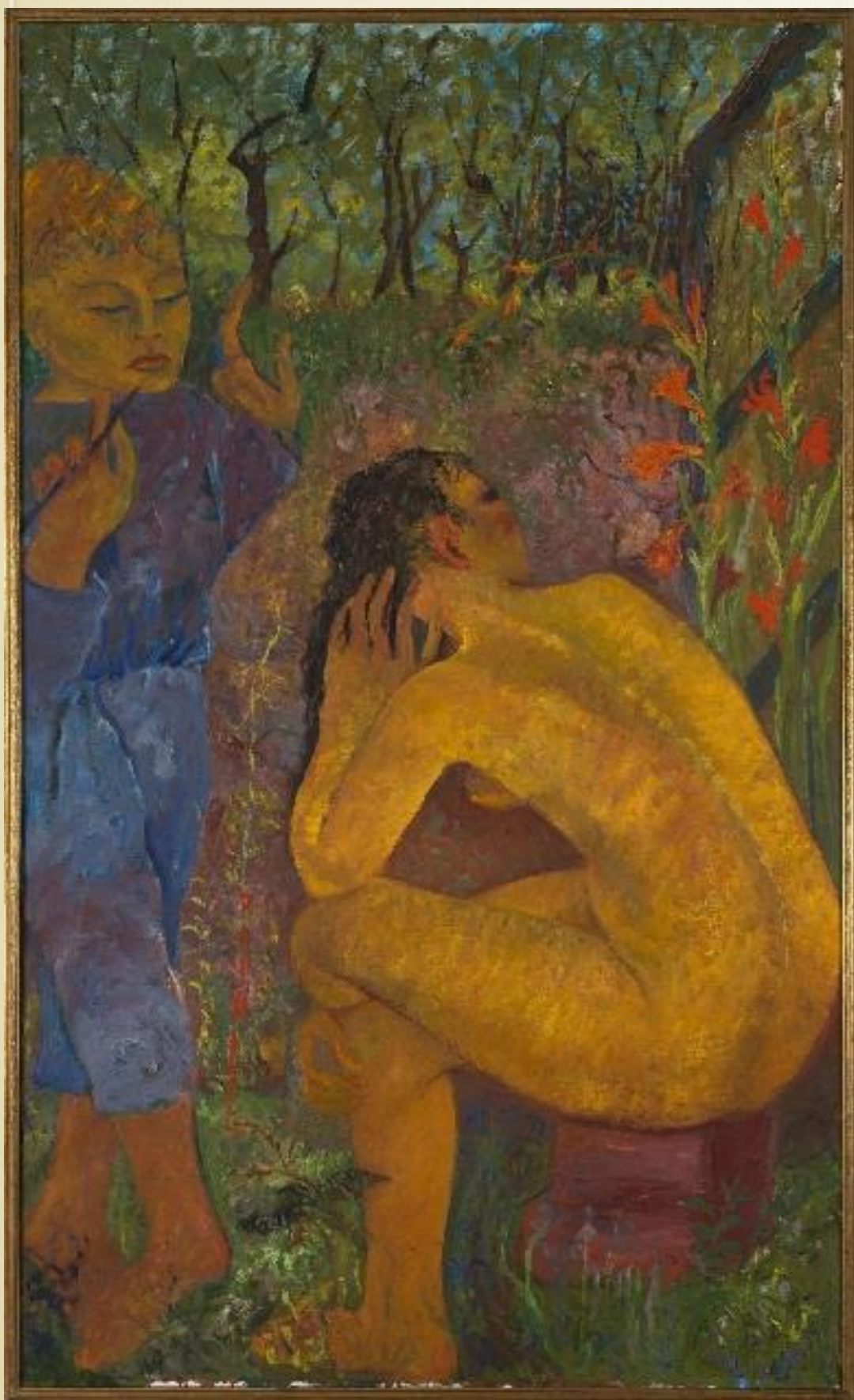
Mario:
"Dipingevo molto in quella casa di Via Cavour. Volevo raggiungere una pittura che avevo in mente, una pittura personale, ma sentivo che non l'avevo raggiunta ed ero scontento e nulla andava bene".

I motivi più celebri del repertorio figurativo di Mafai furono i paesaggi romani e i fiori (fino ad arrivare all'Astrazione).



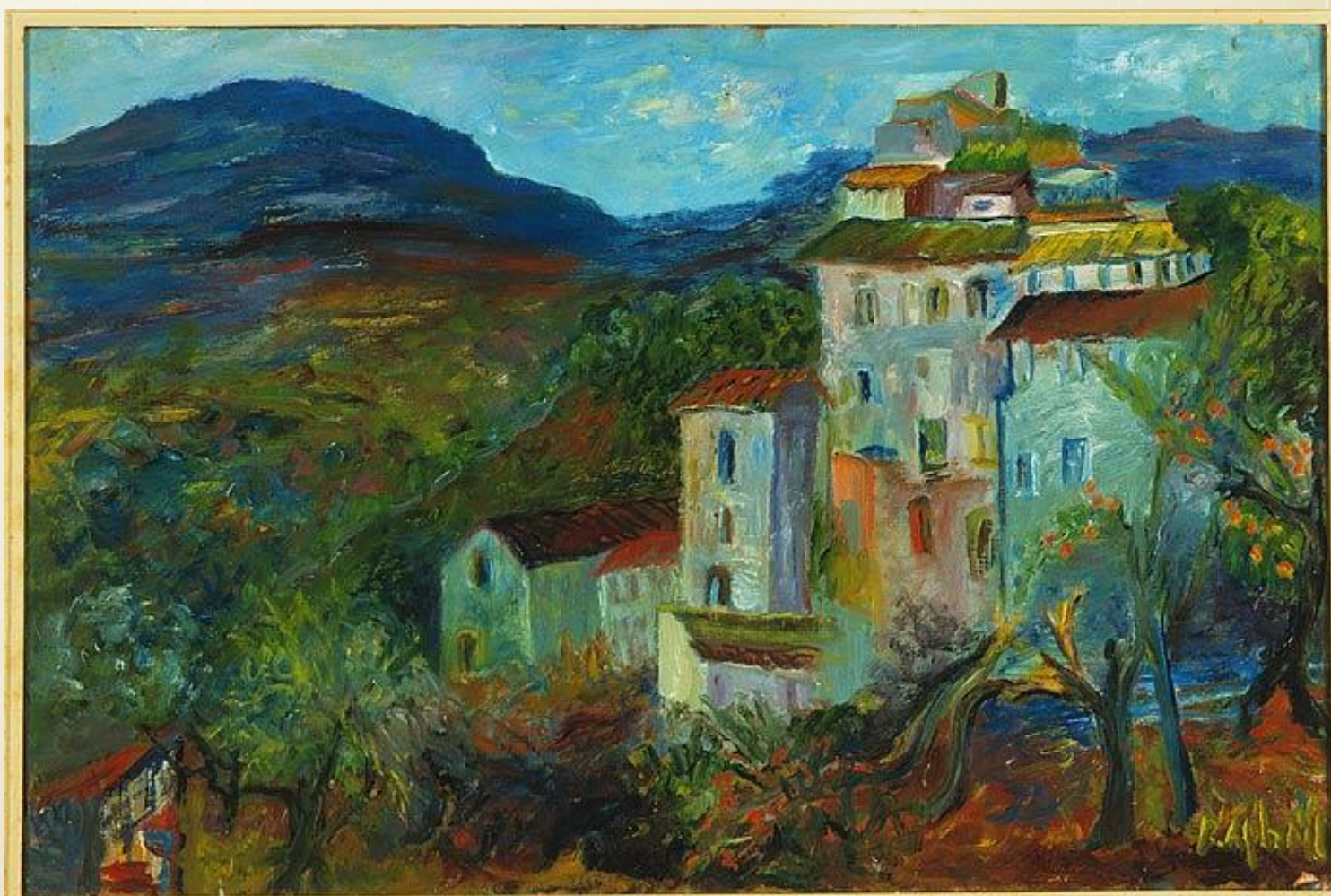
"Abbiamo passato 18 anni insieme e abbiamo veduto crescere le nostre figlie intelligenti e sane. Il destino è stato buono con me. Ci amiamo ancora molto. Soltanto la nostra natura artistica è stata sempre gelosa di un tesoro di cui sentivamo la responsabilità di non poter distruggere e non ha voluto l'annullamento di uno di noi come esige una certa specie di amore. Quando tu mi dici che non puoi amare di più che il tuo lavoro, io ne potrei essere geloso, ma ti capisco e allora si è formata un'altra forma di amore che è piena di armonia venata da sottili nostalgie e che ha qualche cosa di sublime"





Erano estremamente gelosi: lei di qualsiasi cosa, lui della pittura. In **costante competizione**, si criticavano aspramente.

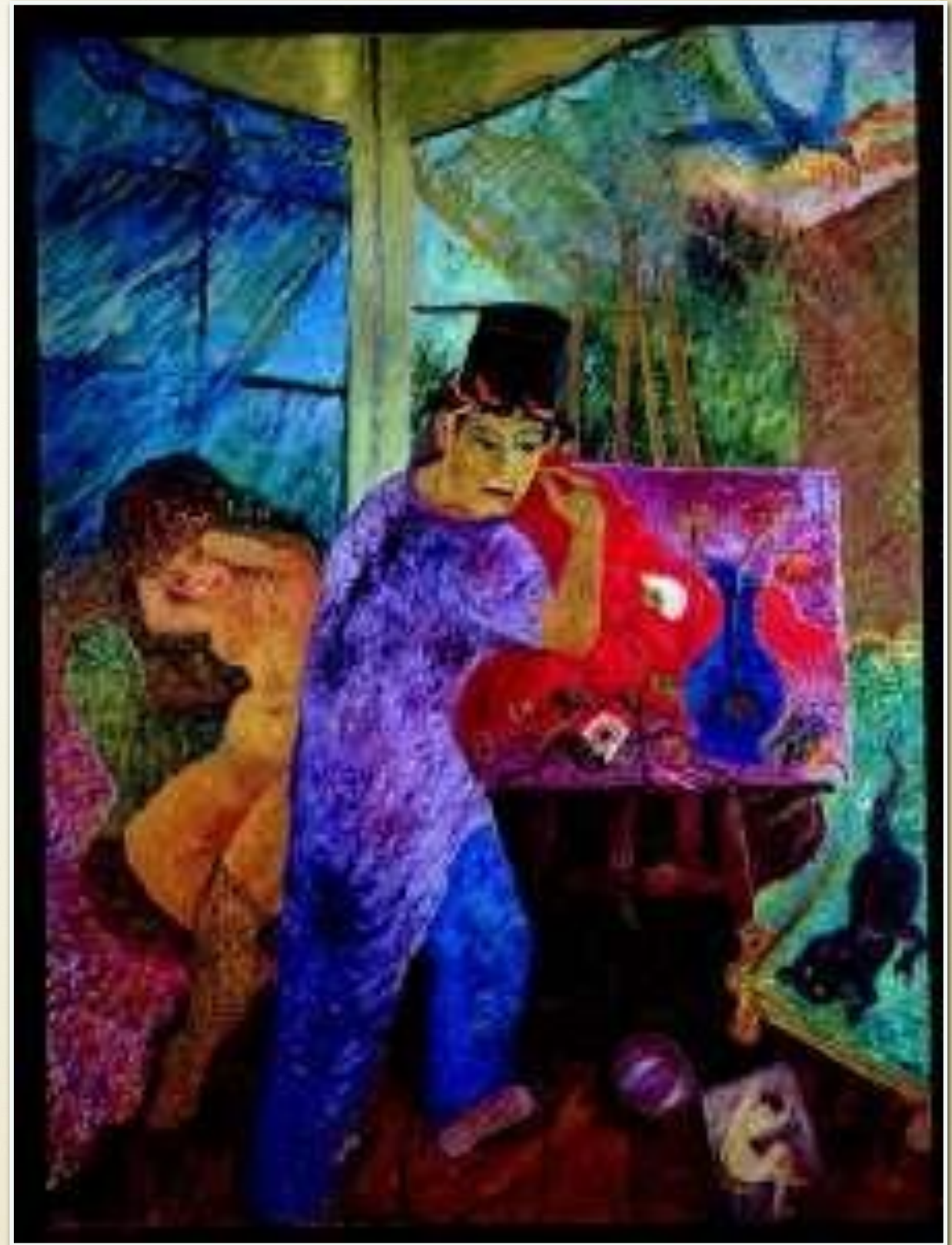
Nel **1930**, per allontanarsi dall'atmosfera fascista andarono a Parigi, ma la lontananza dalle tre figlie li fece tornare poco dopo (in realtà Antonietta rimase anche un anno da sola a Londra nel **1931** per tentare di affermarsi come artista indipendente dal marito. Antonietta: «*Se tu mi sei vicino, io non ho il diritto di dipingere*»).





Giuditta, 1960- 61

Le opere della Raphaël richiamano la città di Roma, il suo universo familiare, gli affetti più stretti (il marito e le figlie). Risente del colore e del folclore della sua terra natale.



Omaggio a Mafai, 1965/ 1966



Mafai e il gatto

101

La Raphaël scelse di dedicarsi soprattutto alla scultura perché era arrivata alla conclusione che per due pittori fosse impossibile vivere insieme: «*C'era già un Mafai a dipingere!*».



Le tre sorelle, 1937



CHRISTO e JEANNE CLAUDE

Christo Vladimirov Yavachev nasce nel **1935** in Bulgaria dove compie gli studi presso l'Accademia di belle arti, nel 1956 si trasferisce a Praga da dove, nel 1957, riesce a scappare, nascosto in un camion, dal regime del blocco comunista raggiungendo l'Austria. Nel 1958 è a Parigi e si avvicina alla corrente del Nouveau Realisme.

Jeanne- Claude Denat de Guillebon (1935/ 2009) nasce a Casablanca in Marocco dal breve matrimonio della madre con il maggiore francese Denat. La madre poi si sposò col generale De Guillebon e vissero in Svizzera, a Tunisi e, dal 1958, a Parigi con un tenore di vita molto alto.

I due artisti, nati lo stesso giorno (13 giugno 1935), **si incontrarono a Parigi nel 1958**. Christo era diventato amico di famiglia e ritrattista della madre di Jeanne e aveva avuto una relazione con sua sorella. La loro relazione iniziò solo più tardi perchè Jeanne nel frattempo si sposò (lasciò il marito dopo la luna di miele, quando si accorse di aspettare un figlio da Christo. Cyril nacque nel 1960).



La loro prima collaborazione risale al **1961** nel Porto di Colonia. Emigrati negli **Stati Uniti** nel **1964**, cominciarono a realizzare dei progetti di ampio respiro intervenendo in maniera diretta quanto effimera su edifici, monumenti o paesaggi interi. Esponenti della **LAND ART** o **Earth Art** (=«**Arte della terra**»), realizzarono opere su grande scala stendendo lunghi teli in luoghi naturali oppure 'imballando' monumenti.

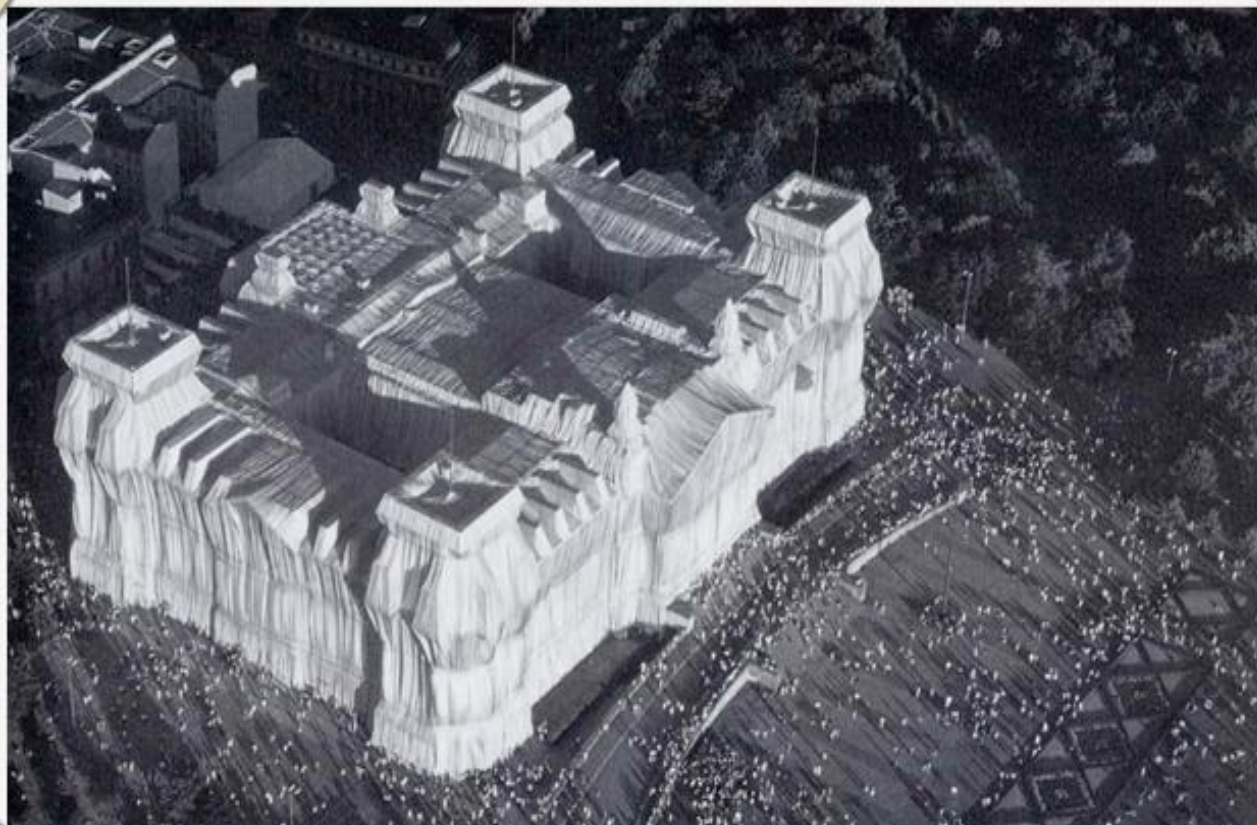


Christo and Jeanne-
Claude
Valley Curtain, Rifle,
Colorado, 1970-72

Pont Neuf, Parigi, 1985



*«Solo sottraendo
alla vista i luoghi
conosciuti è
possibile tornare a
vederli davvero»*



Christo è principalmente **l'ideatore delle opere**, colui che realizza i disegni iniziali. **Jeanne- Claude** è colei che si occupa dell'**organizzazione**, ma in realtà si tratta di una divisione discutibile; le opere sono frutto del loro lavoro congiunto e sono firmate da entrambi. Sono opere concettuali, interventi monumentali che, a partire dagli anni '60, li hanno visti «impacchettare» statue, architetture, tratti di scogliere, parchi, vallate con chilometri di tessuto.

L'idea era quella del rivestimento come stratagemma per sottrarre alla vista oggetti della quotidianità, ponendo nuovamente l'attenzione su di loro e privandoli anche della loro funzione. Per realizzare l'impacchettatura **(1995)** del **PARLAMENTO DI BERLINO** ci vollero **25 anni** necessari per lo sviluppo del progetto, per ottenere i permessi e coinvolgere la popolazione nel dibattito sull'opera.



Ci vollero: 100000 metri quadrati di tessuto, 15,6 Km di funi, 200 tonnellate di acciaio, 90 arrampicatori, 120 operai

Le loro sono opere che durano da pochi giorni a qualche settimana, sono installazioni temporanee. Le opere sono interamente finanziate dalla vendita dei disegni preparatori, progetti, collage o modellini. Non vengono accettate sponsorizzazioni.

Christo: *"I disegni sono la base del progetto. Tutto il resto lo facciamo*

assieme:

scegliamo le funi, il tessuto e il suo spessore, la quantità, il colore, discutiamo e riflettiamo. Tutti sanno che lavoriamo insieme da più di trent'anni, non ha senso stare a discutere chi fa che cosa.

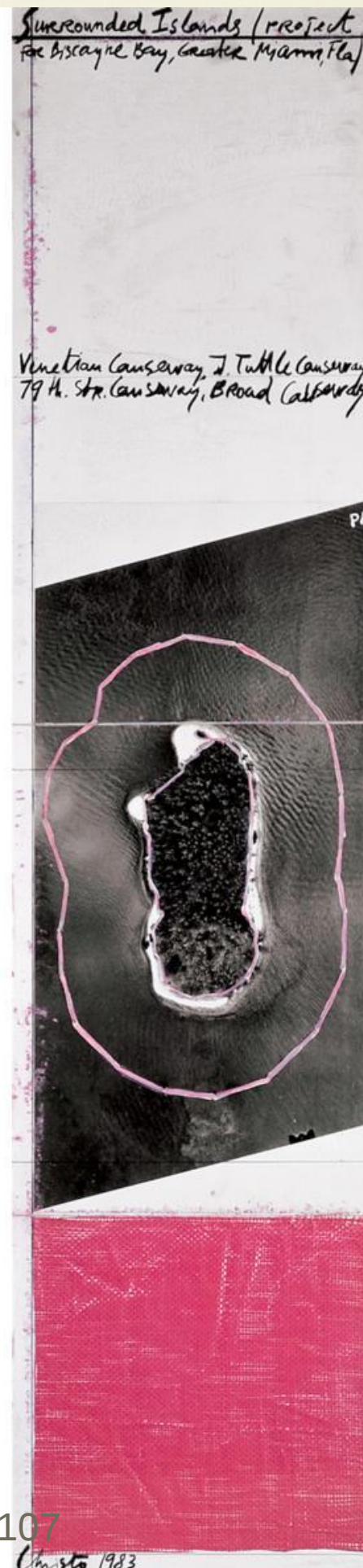
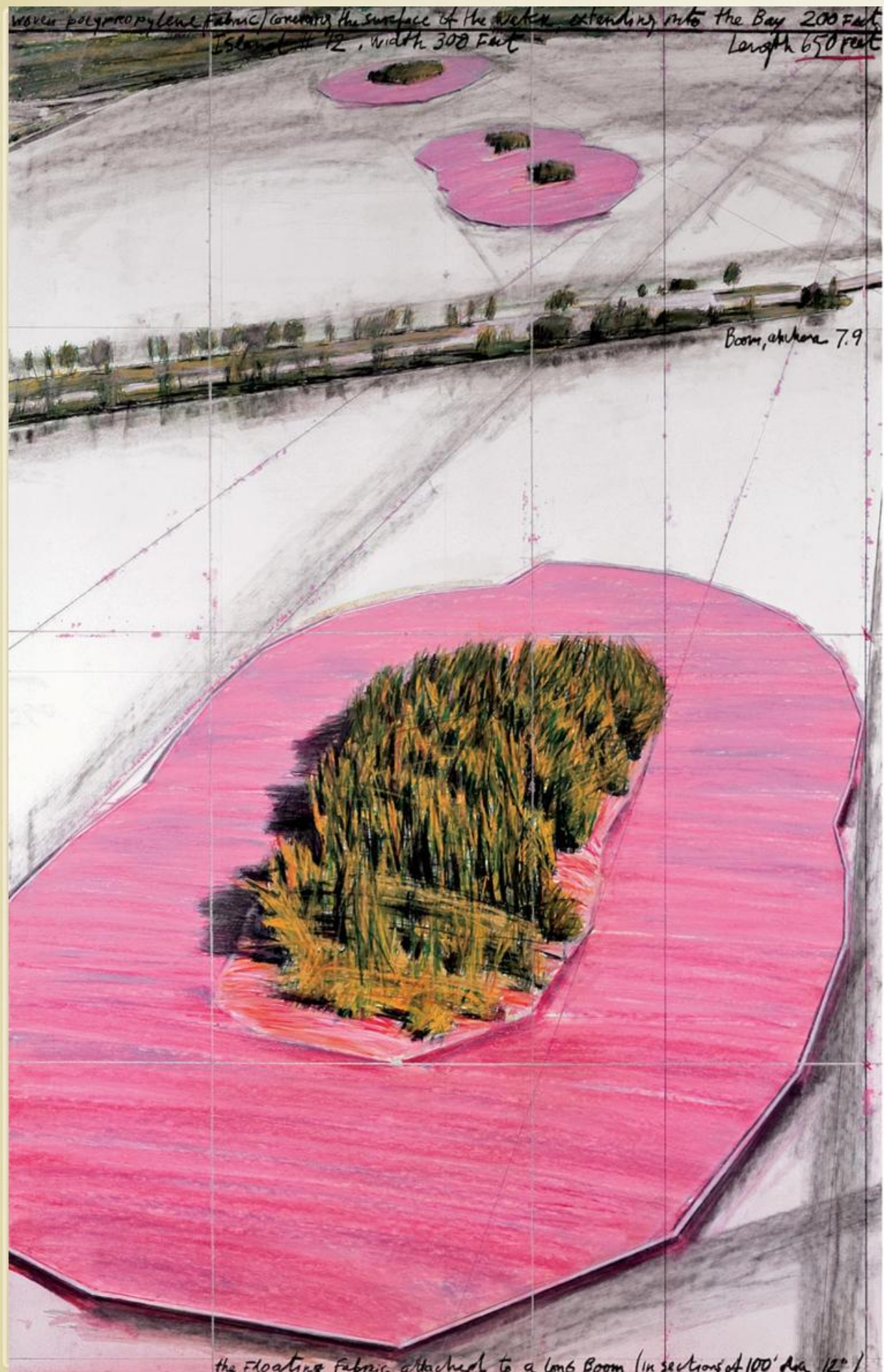
È il lavoro la cosa più importante."



Christo

Floating Piers (Project for Lake Iseo, Italy) Collage 2014: 43.2 x 55.9 cm (17 x 22") Pencil, wax crayon, enamel paint, photograph by Wolfgang Volz, map, fabric sample and tape on brown board Photo: André Grossmann Copyright Christo 2014

Image can also be downloaded from: <http://www.christojeanneclaude.net/press/the-floating-piers>



Surrounded Islands, 1980/ 83.

Furono impacchettate le
coste di 11 isole nella baia
di Biscayne antistante
Miami con oltre 600000 m²
di polipropilene fucsia.





*The Umbrellas, Japan- USA,
1984/ 1991*



The Gates, 2004/ 2005.

7503 archi per il Central Park di New York. L'opera rimase esposta per 15 giorni (ci vollero circa 10 anni per realizzarlo).



Quando Jeanne si spegne nel 2009 Christo decide di non progettare più, di portare a compimento soltanto i lavori già decisi e pensati insieme: *Over the river* (Colorado) e *Mastaba* (Emirati Arabi).

Christo continua a vivere a New York nel quartiere di Soho.



GILBERT e GEORGE

(duo di artisti
contemporanei
viventi)

La vita come opera
d'arte in ogni
dettaglio.
Dandy e triviali,
ordinari e unici.



Apparentemente agli antipodi, il loro è un sodalizio esistenziale/ artistico che dura tuttora.

GILBERT PROESCH nasce nel **1943** a San Martino sulle Dolomiti italiane in una famiglia di artigiani.

GEORGE PASSMORE nasce a Plymouth nel **1942** (un vero 'british').

Dopo aver frequentato diverse scuole d'arte nelle loro nazioni, i due si incontrano nel **1967 alla St. Martin's School of Art di Londra**, la scuola d'arte più progressiva di allora.

Dal 1968 iniziano a vivere e a lavorare insieme a Londra (si trasferiscono nel quartiere dei lavoratori di Spitafields). Negli Anni '70 collaborano con diverse gallerie prestigiose a Londra, New York, Düsseldorf.

Si oppongono subito all'arte di elite e si autodefiniscono «**SCULTURE VIVENTI**».

Il loro motto è **ART FOR ALL** (= arte per tutti). L'obiettivo principale del loro lavoro è quello di produrre **un'arte ironica provocatoria**, che sfida i tabù contemporanei e l'ipocrisia sociale, **di forte impatto comunicativo**, volta al superamento delle tradizionali barriere tra arte e vita e ad analizzare la condizione umana (riprendono esperienze umane di ogni tipo, indagando le paure, le ossessioni e le emozioni che provano gli individui quando sono posti davanti a temi forti come razza, sesso, religione e politica).

L'artista e l'opera d'arte sono coincidenti.

L'opera deve essere una parte della vita (iniziano a vestirsi nello stesso modo, con vestiti elegantissimi e sobri fatti su misura. Giacche a tre bottoni in colori chiari). Provarono ad essere mondani nonostante la scelta di non avere amici. Presero un assistente per gestire le piccole cose quotidiane, troppo banali per loro.

Rifiutano di firmare individualmente le opere e adottano una firma comune: **GILBERT e GEORGE**. Ciò non indica solo un rifiuto della distinzione dei ruoli ma una profonda revisione dei concetti di identità ed individualità.



« Essere sculture viventi è la nostra linfa, il nostro destino, la nostra avventura, il nostro disastro, nostra vita e nostra luce ».



I loro primi lavori sono soprattutto performance, poi (dalla prima metà degli anni '70) si dedicano a lavori fotografici. Spesso si tratta di opere di grande formato ottenute dall'accostamento di più pannelli (quasi mosaici contemporanei dal forte cromatismo). Essi si rivolgono al mondo contemporaneo e alle città moderne, soprattutto Londra.

Gli artisti stessi compaiono, soli o con personaggi della strada, all'interno delle loro immagini fotografiche. Le loro opere sono coloratissime, irriverenti, disturbanti e persino volgari.

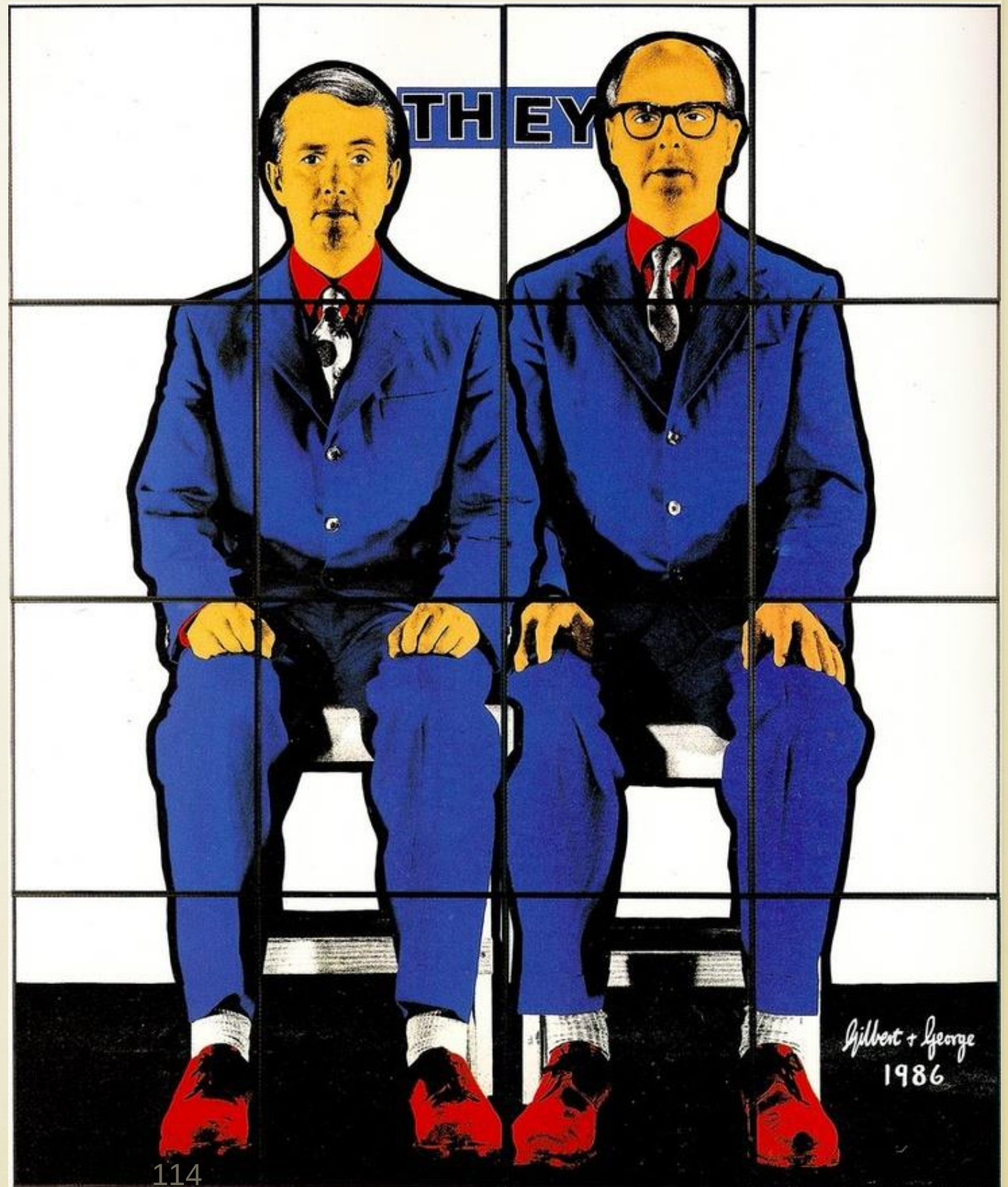


*«Ogni nostra
opera d'arte è
una lettera
d'amore visiva da
noi a voi»*





«We are two people but one artist»





Nelle opere degli ultimi anni è Londra che torna protagonista, soprattutto dopo gli attentati terroristici del 2005, la città è luogo di incontro-scontro di culture, coacervo di possibilità ma anche di intolleranze, rabbia e morte.

THE SIX BOMB PICTURES del 2006 è definito dagli artisti come «il lavoro più agghiacciante finora mai fatto». E' una grande opera che comprende un trittico di 14 m (*BOMB*) cui fanno da contorno altre cinque composizioni che insistono sul messaggio di morte.

«Su questi temi l'artista è capace di fornire riflessioni e sentimenti diversi da quelli delle personalità di solito preposte allo scopo: le autorità civili e religiose, i politici, la stampa»



Grazie per l'attenzione