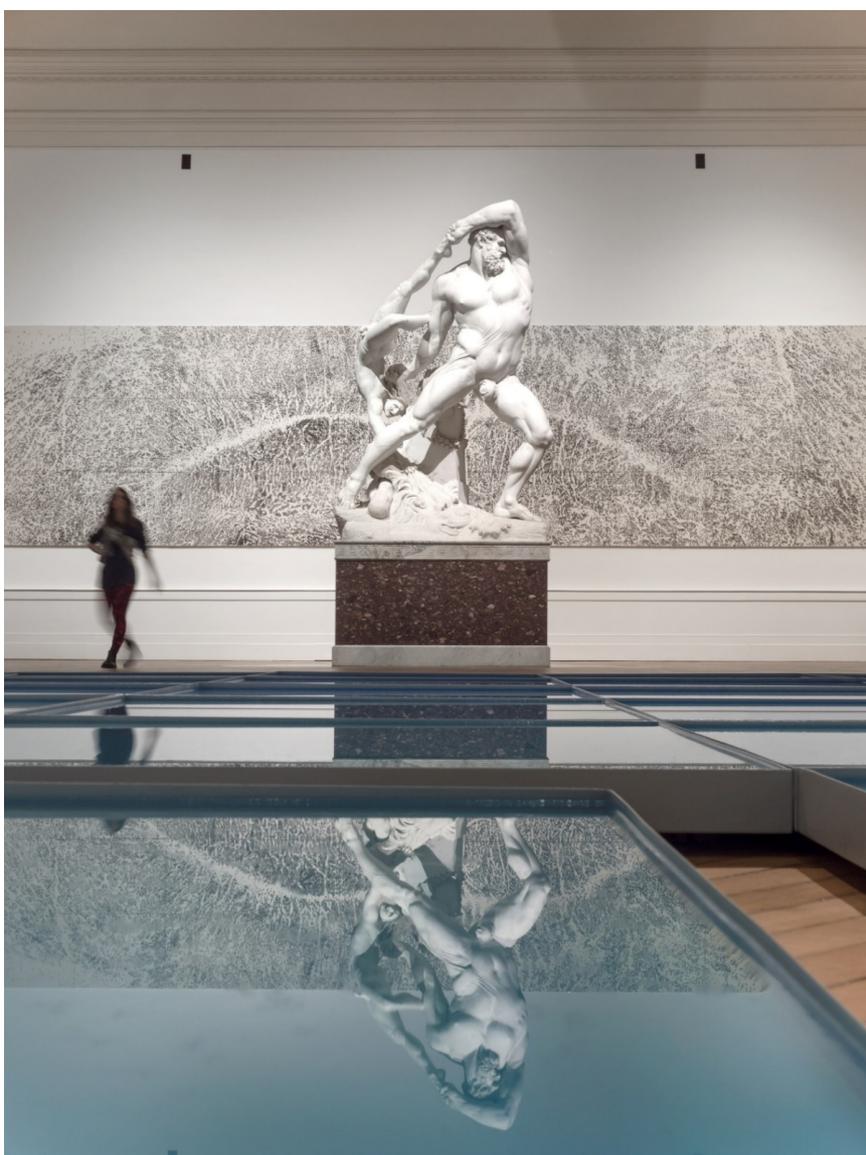


LA GALLERIA

NAZIONALE

**Time Is Out of Joint – Après coup**  
*nota sulla Sala dell'Ercole a partire da alcune fotografie*  
di Saretto Cincinelli



**«Un'esposizione – non è certo il caso di dirlo – è lì a proporre degli oggetti, a offrirci delle immagini. Ma una esposizione è anche, a sua volta e in quanto tale, un'immagine. Una cornice di tempo e di luogo che delimita l'area che ci troviamo ad osservare».**  
Giulio Paolini

LA GALLERIA

NAZIONALE

L'immagine del gruppo scultoreo canoviano *Ettore e Lica*, che si riflette nelle acque del 'mare' di Pascali è divenuta -a partire dal 2016- l'inaggirabile icona di *Time Is Out of Joint*: ampio processo di rinnovamento e riallestimento degli ambienti e delle collezioni della Galleria Nazionale diretta da Cristiana Collu.

In questa nota, abbiamo scelto di affiancare a quell'icona altre immagini sicuramente meno esemplari ma altrettanto capaci di restituire il senso complessivo di un'operazione che discostandosi esplicitamente dal modello tradizionale di una narrazione unica e progressiva della storia dell'arte, ha segnato l'inaugurazione di un nuovo corso nella politica espositiva della Galleria, aprendo la strada a numerose ed analoghe esperienze che si sono succedute nel nostro Paese.

L'ordinamento proposto da *Time Is Out of Joint* -esposizione che si offre al contempo anche come un parziale riordino delle prestigiose collezioni della Galleria- non appare, infatti, definitivo, stabilito una volta per tutte, ma intrinsecamente *aperto, temporaneo, permutabile*: specchio di una *coerenza* fondata non sulla tenuta di un unico filo rosso che la percorra integralmente, ma sul sovrapporsi e intersecarsi di una serie di somiglianze e dissomiglianze, de-territorializzazioni e ri-territorializzazioni delle opere che la sorreggono e ne fanno la forza intrecciandosi, e dandosi il cambio, in punti diversi del percorso espositivo.



Invece di optare per un ordinamento basato su un modello interpretativo esterno e preesistente, come quello stilistico o storico-cronologico, *Time is Out of Joint* tende, all'opposto, a costruirlo al proprio interno, assecondando la spazialità del luogo e suggerendo, registrando o ipotizzando -tramite un'operazione euristica, imperniata sull'ascolto dei singoli lavori- rapporti inediti tra opere in alcuni casi distanti come punti cardinali. Un'operazione tesa, dunque, più che ad *avvicinare*, a *dis-allontanare* un'opera dall'altra e che -mantenendo ognuna nella propria singolarità- giunge a offrirle tutte sotto una nuova luce, come testimoniano le fotografie dell'allestimento realizzate da Fernando Guerra, che mostrano, visivamente *in atto*, quella paradossale *disgiunzione inclusiva* che dis-allontana separando, e che finisce per costituirsi come cifra ultima non solo della sala dell'Erecole ma dell'intera esposizione.

LA GALLERIA

NAZIONALE

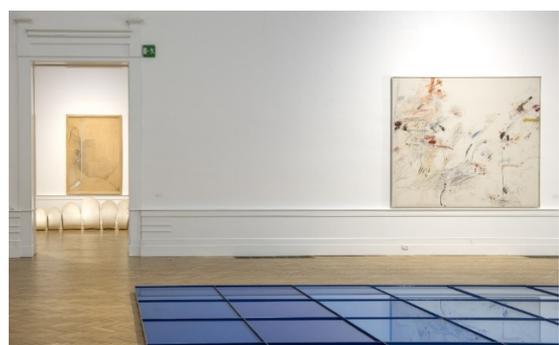
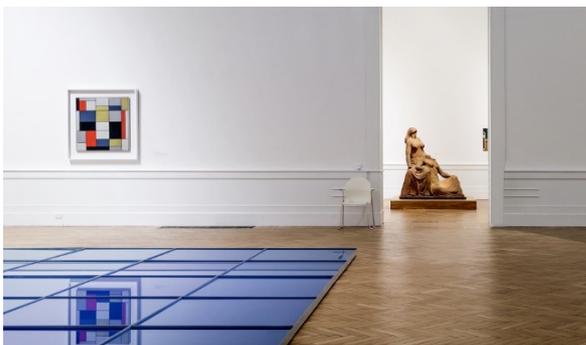
«Vedere -scrive del resto Blanchot- è cogliere *immediatamente* a distanza [...] immediatamente a distanza e grazie alla distanza. Vedere è servirsi della separazione non come mediatrice ma come mezzo di immediazione».

Prese con un obiettivo a focale corta, le immagini di Fernando Guerra pongono al proprio centro lo spazio, garantendo così una adeguata restituzione della rete di rapporti che, di volta in volta, si instaura tra le diverse opere.



Guardando le sue foto risulta arduo ridurre la complessità dell'allestimento della sala a un rapporto privilegiato tra singole opere: Penone e Canova, Canova e Pascali, Pascali e Mondrian... prospettive che, pur nella loro fertilità, rischiano di indebolire l'articolazione di una mostra, giocata proprio sull'idea di relazione plurale fra le opere.

Le foto mostrano due viste contrapposte delle pareti lunghe dell'ampio salone che segna, come una sorta di prologo, l'inizio del percorso nel nuovo ordinamento della Galleria.



LA GALLERIA

NAZIONALE

Al centro della sala stanno: *Ercole e Lica*, monumentale gruppo scultoreo in marmo di Canova, datato tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento e *32 mq di mare circa*, 1967, scultura-installazione a pavimento di ascendenza 'minimal-poverista' realizzata ben oltre un secolo dopo da Pascali. Alle spalle dell'*Ercole*, scolpito nell'atto di scagliare in mare il giovane Lica, si distende una grande tela di Penone: *Spoglia d'oro su spine di acacia*, 2002, il cui disegno -l'impronta ingigantita delle labbra dell'artista- sembra, a una visione ravvicinata, dissolversi per rivelare un'inusuale materialità: il disegno è infatti realizzato incollando direttamente sul supporto migliaia di spine di acacia. Un'opera che si ricollega, dunque -per l'utilizzo di materie primarie- a Pascali e alla grammatica 'poverista' ma anche -per il riferimento alle spine e alla pelle- all'*Ercole* canoviano, infuriato per il tormento causatogli dal contatto della propria epidermide con la tunica intrisa del sangue avvelenato del centauro Nesso.

Una relazione «a distanza» si profila, inoltre -per il riferimento alla mitologia greca e latina- tra l'*Ercole* di Canova e *La caduta di Iperione*, 1962, di Twombly, una grande tela bianca 'sporcata' da segni reticenti e grumi di colore che fondono, con una traccia di inimitabile eleganza, «l'iscrizione e la cancellatura, l'infanzia e la cultura», il gesto e il graffito, la mitologia e l'astrazione.



Se -in astratto- risulta possibile isolare artificialmente le opere dal contesto in cui sono immesse l'operazione risulta decisamente più complicata quando ci muoviamo in sala, qui si realizza infatti un perfetto equilibrio fra le opere e ad emergere sono i rapporti che, di volta in volta, le pongono in relazione. La percezione di uno spettatore non può essere assimilata a quella monoculare di un occhio statico. Bisogna tener conto -come ha ricordato Cristiana Collu- che mentre Pascali fa da specchio, duplica e 'depotenzia' la monumentalità dell'*Ercole*, dialoga simultaneamente con le griglie di Mondrian e con il blu di Klein e, infine, che l'allestimento della sala favorisce l'instaurarsi di un inedito rapporto-a-distanza tra la classicità di Canova e quella 'decostruita' di Twombly.

LA GALLERIA

NAZIONALE



Cy Twombly, *La caduta di Iperione*, 1962

Persino la paventata impossibilità di contemplare nella sua integrità **Spoglia d'oro su spine di acacia**, si dissolve come neve al sole: la prospettiva ravvicinata promuove, all'opposto, l'instaurarsi di quella dimensione immersiva e tattile reclamata dallo stesso formato dell'opera, favorendo inoltre il profilarsi di una prossimità che consente un'adeguata visione anche del retro della scultura di Canova...

LA GALLERIA

NAZIONALE

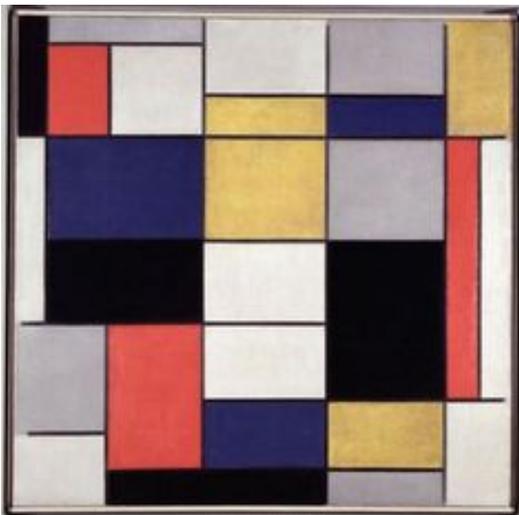


LA GALLERIA

NAZIONALE

Mostrando *visivamente* che *tout se tient*, le foto di Fernando Guerra sottolineano dunque -come la citazione di Paolini in esergo a questa nota- che un'esposizione *non si limita a proporre degli oggetti o ad offrire delle immagini*, ma che si costituisce essa stessa contemporaneamente, *a sua volta e in quanto tale*, come un'immagine: una cornice di tempo e di luogo che delimita l'area che ci troviamo ad osservare.

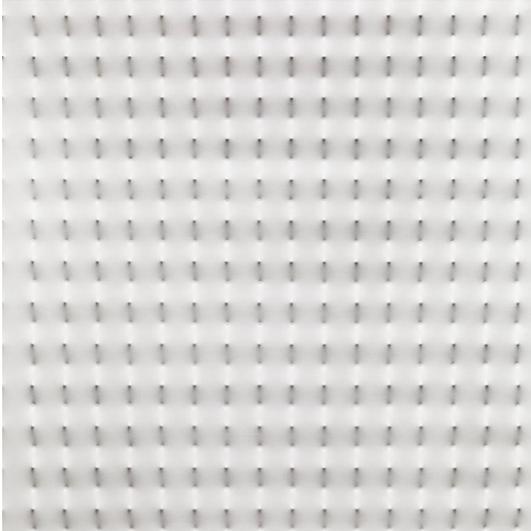
I capolavori di Mondrian (*Grande Composizione A*, 1919-1920), Klein (*International Klein Blue* 199, 1958), Castellani (*Superficie bianca*, 1964) per colore, riduzione delle forme, elemento della griglia, dialogano da vicino, con il *mare* di Pascali che di volta in volta le duplica riflettendole. Una duplicazione che esalta l'implicito e potenziale movimento ritmico di opere che alludono a una progressione infinita, così come i rettangoli di colore nelle composizioni di Mondrian, il cui equilibrio, secondo le parole dell'artista, «può essere ottenuto solo mediante il bilanciarsi di opposizioni ineguali ma equivalenti», dettate di volta in volta dall'incrociarsi delle rette verticali e orizzontali; un reticolo che -ad una attenta osservazione- risulta sempre «aperto» e dunque virtualmente estendibile all'infinito. Qualcosa di diverso ma non radicalmente dissimile avviene anche con le superfici di Castellani, che paiono espandersi «per continue variazioni [...] attraverso catastrofi puntuali» e in cui la «successione aritmetica di depressioni e rilievi» sembra, in questo contesto, alludere al moto ondoso, assente nei *32 mq di mare circa* di Pascali e richiamare, al contempo, la perturbata e irrequieta *texture* della tela di Penone.



Piet Mondrian, *Grande Composizione A*, 1919-1920

LA GALLERIA

NAZIONALE



Enrico Castellani, *Superficie bianca*, 1964 ca.



Giuseppe Penone, *Spoglia d'oro su spine d'acacia*, 2002

Ben oltre le semplici assonanze fra le singole opere, la sala stessa pare pervasa da un unico rarefatto ritmo potenziale *in statu nascendi* che tende ad espandersi oltre i propri confini, secondo il codice di un gioco che –analogamente a quello del Domino– non traccia una direzione di marcia unica e predeterminata: la stabilità qui raggiunta non appare, infatti, indice di staticità ma, sempre, di quiete transitoria e potenzialmente in movimento.

Nonostante ciò, o forse proprio per questo, nessuna delle opere compresenti in questa, come nelle successive costellazioni delle sale visivamente comunicanti della Galleria Nazionale, può essere considerata intercambiabile a piacimento. La presenza di ognuna appare infatti motivata non solo dalla qualità e originalità della propria genesi e della propria sintassi, ma anche dal contesto in cui appare inserita; contesto in linea di principio sempre modificabile ma, di volta in volta, dettato da una complessa rete di rapporti e somiglianze di famiglia ostinatamente tessuta da un'esposizione che, tramite i suoi ripiegamenti e dispiegamenti interni, sia spaziali che temporali, mira non tanto a mostrare la *relatività del vero* quanto e più radicalmente la *verità del relativo*.

E' quanto indicano le *'trasformazioni silenziose'* che, nel corso del tempo, hanno ri-configurato la morfologia del salone senza peraltro snaturarla: l'immissione del neon di Dan Flavin *Monument for V. Tatlin*, 1966 o l'avvicinamento de *La caduta di Iperione* di Twombly all'*Ercole e Lica* di Canova, significativamente controbilanciato dal temporaneo inserimento di *Forget me (not), after Otti Berger*, 2017 di Fernanda Fragateiro o infine l'introduzione di *Untitled*, 1975 di Robert Morris, omaggio postumo all'artista in occasione della sua recente personale *Monumentum*.

LA GALLERIA

NAZIONALE



Se infatti il barbaglio luminoso che irradia delle statiche composizioni di tubi al neon di Flavin sembra ribadire, con altri mezzi, il movimento ritmico implicito nelle opere di Mondrian, Pascali e Castellani, l'opera di Fragateiro che, da lontano, appare come un gruppo di dipinti monocromatici mostra da vicino il suo volto tridimensionale, creando una fertile tensione tra scultura, pittura e architettura.

*Forget me (not), after Otti Berger* si intarsia nel salone senza apparenti frizioni ma, nel contempo, vi introduce un'inedita visione di genere: i materiali impiegati dall'artista portoghese (il cemento rosa le copertine dei grandi quaderni in carta intelata) implicano infatti uno spostamento dalla forma pura verso l'oggettualità e dal quadro verso l'*assemblage*.

LA GALLERIA

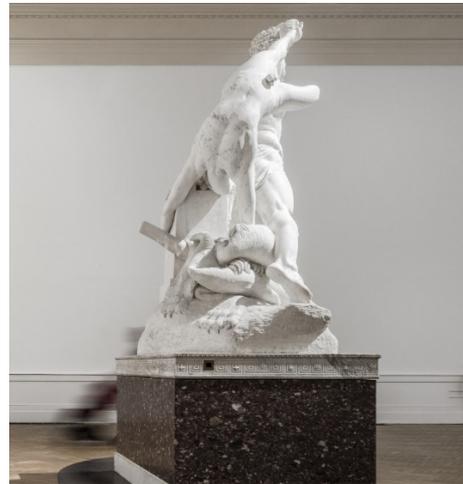
NAZIONALE



LA GALLERIA

NAZIONALE

Diverso il ruolo svolto dall'inserimento del feltro bianco di Robert Morris, *Untitled* 1976, un'opera che affermando e contemporaneamente distruggendo le sue origini geometriche se da una parte concorre a ridimensionare lo spazio auratico riservato al gruppo marmoreo di Canova dall'altro coopera, di concerto con la caduta di Iperione di Twombly, a ribadire la dimensione 'barocca' di una sala che ora risulta percorsa da due tensioni apparentemente contraddittorie la cui compresenza pare fondersi senza confondersi.



Da questa posizione ravvicinata *Untitled* 1976 e *La caduta di Iperione* sembrano far da contraltare al contorno geometrizzante che unifica le figure del gruppo canoviano in un'unica forma tendenzialmente triangolare

Motivati da esigenze di integrazione tutela, conservazione e prestito, ma anche dalla volontà di

LA GALLERIA

NAZIONALE

continua ri-articolazione dell'ordinamento i riposizionamenti e avvicendamenti delle opere di *Time Is Out of Joint* creano una sorta di stratificazione temporale interna all'esposizione, facendo balenare, visivamente, l'idea di una 'mostra' equiparabile alla materializzazione di un ipertesto in cui la storia dell'arte si configura non come una statica successione di artisti ed opere ma come l'attualizzazione, di volta in volta, differente di un insieme indivisibile.