

Anno XLIII- gennaio-aprile 2024
News 1-2024
Articoli scritti da Ernesto Paleani,
pubblicista iscritto all'Albo dei giornalisti
e fotoreporter della Repubblica di San
Marino



SOMMARIO

Genomart	1-5
Genomart. La schungite.....	6-8
Francis Bacon	9-19
Amedeo Modigliani. Ritratto di donna. Hanka (o Anna) Zborowska	20-25
Ernesto Paleani scrittore ed editore. Pubblicazioni in preparazione	26-27



GENOMART

“Sedulus pictor, qui pulchram picturam sibi depingere vult, primum alium bene pictum inspiciet, omnia punctis et lineis in carbasa transferens, deinde suam imaginem formabit, quantum potest fideliter.” (Un pittore diligente che voglia dipingere un bel quadro per sé stesso, ne guarderà prima un altro ben dipinto, riportandone sulla sua tela tutti i punti e le linee, e poi formerà il suo quadro, più fedelmente che potrà.) (D. Ioannes Thauleri ... *Sermones*).

Un incontro importante nel mondo dell'arte quest'anno ha sollecitato la mia curiosità iniziale su di un'opera che al primo impatto iconografico era risultata bella per la vivacità dei colori con la predominanza del rosso esaltato in un turbinoso movimento cosmico.

Hypnos alias Gilberto Di Benedetto Pittore scultore, nato nel 1960, diplomato nel 1978 presso I.T.I.S. "Armellini" di Roma inizia la sua carriera artistica nel 1979 a Parigi, dove dopo alcune esperienze con LSD e studi e approfondimenti sull'ipnosi sceglie di chiamarsi con lo pseudonimo artistico di "HYPNOS" il Dio del Sonno, dall'esperienza parigina rimane nella sua storia pittorica la "Venere di Hypnos". Nel 1987 si diploma in educazione fisica. Sono questi gli anni della sua metamorfosi in pittore surrealista, frequenta la "scuola di Piazza del popolo". Nel 1988 conosce e diventa amico di Elio Mercuri già' critico del famoso Mario Schifano. Si laurea in psicologia e si specializza nella Ipnosi.

Autore di numerosi eventi, mostre, performance pittoriche e provocatorie in tutta Italia ampiamente citate dalla stampa nazionale e internazionale.

Ideatore della firma genetica "DNA Art Firm" per le opere d'arte ed è autore della prima opera al mondo firmata con il DNA denominata "Michael's Gate".

Vive e lavora a Roma presso il Liceo Artistico Ripetta, dedicandosi a tempo pieno al mondo dell'arte e alla continua ricerca della psicologia quale comunicazione con gli artisti.

Hypnos nella sua geniale creatività ha dato una identità diversa accompagnando la sua opera "Michael's Gate" con il DNA (DNartFirm), il genoma umano, posto con una etichetta nel retro che l'artista ha posto nel dipinto con la sua firma fatta con la schungite.

Il nome "Hypnos" è un richiamo chiaro al dio greco del sonno, Hypnos. Questa scelta non è casuale ma intenzionale e rappresenta un legame profondo tra l'arte e lo stato di sonno e sogno.

Un sogno che si sta realizzando con un progetto in fase crescente ogni giorno con i molti consensi nel mondo dell'arte da parte di artisti ed esperti del settore.

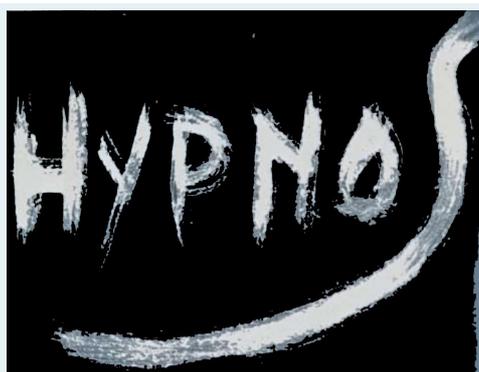
Questo elemento mi fa riallacciare alla discussione, ormai storica, sulla falsificazione delle opere d'arte, che periti, storici dell'arte, collezionisti, musei e infine i proprietari delle stesse opere ogni giorno affrontano per determinarne l'autenticità.

Il Portale di Michele l'arcangelo o Michael's Gate è la denominazione data a quest'opera, un acrilico su tela, eseguita l'11 settembre 2001 e la schungite è sul telaio e in una delle firme sul retro.

Un minerale di tipo amorfo su roccia a grana fine costituita da una forma metastabile e non cristallina del carbonio, chiamato schungite, accompagna nel retro le opere di Hypnos. Il minerale viene identificato per la prima volta in un giacimento vicino al villaggio di



GENOMART



Brilla una nuova stella nel firmamento della pittura (hypnos)
 Gilberto Di Benedetto Il famoso psicologo e psicoterapeuta (in arte hypnos) prestatosi all'arte pittorica folgorato sulla via dell'astrattismo informale.
 (Pubblicato il 19/05/2009 di Alfredo Pasolino, critico internazionale e storico dell'arte)

Shunga, in Carelia, in Russia.

Da tutti questi elementi nasce GenomArt una corrente nuova artistica dove gli artisti si identificano con il loro DNA apposto sull'opera con una banca dati che accoglierà in un registro le opere che verranno schedate con i requisiti scientifici della archiviazione per le opere d'arte.

Di Benedetto, Hypnos, ha depositato la sua firma biologica e la sua creazione intellettuale in 169 nazioni:

LA FIRMA TRAMITE IL GENOMA

La firma tramite il genoma è ciò che rende "Michael's Gate" un'opera d'arte senza paragoni. Questa firma non è solo una dichiarazione di originalità, ma apre nuove prospettive nell'ambito dell'arte contemporanea. Un punto di svolta nell'arte moderna, questa opera sfida le convenzioni tradizionali sull'unicità e l'originalità artistica. Questa opera rappresenta una sfida senza precedenti, irripetibile.

"Michael's Gate" porta con sé un'idea unica che spezza gli schemi dell'arte contemporanea. L'uso del genoma come firma è così audace e rivoluzionario che ha una valutazione economica unica nel suo genere e mette in luce l'eccezionale valore attribuito a questa opera d'arte che può superare, in base alle altre opere oggi sul mercato dell'arte, superiore ai cento milioni di euro, enfatizzando quanto essa sia in grado di trasformare il panorama artistico.

L'opera "Michael's Gate" è molto più di un semplice dipinto; è una dichiarazione audace che rompe le barriere tra l'arte, la scienza e l'estetica. La sua firma con il genoma non solo solleva domande sull'autenticità nell'arte, ma spinge anche i limiti della creatività e dell'innovazione artistica. Questo progetto rappresenta un esempio di come l'estetica, la tecnologia e la creatività possano convergere in un'unica opera, aprendo nuovi orizzonti nel mondo dell'arte contemporanea.

"Michael's Gate" di Hypnos è una pietra miliare nell'arte contemporanea, un'opera che sfida ogni valutazione tradizionale, incarna l'innovazione e offre una visione unica. La sua firma con il genoma rimarrà un'innovazione duratura nell'ambito artistico, influenzando il modo in cui concepiamo e apprezziamo l'arte nel ventunesimo secolo.

Il libro sarà la testimonianza mondiale della innovazione intellettuale ed artistica e nel mondo dell'arte contemporanea, depositando a stampa un documento che rimarrà custodito nelle biblioteche nazionali ed internazionali, perché tutto quello che è pubblicato online con la mutazione continua degli strumenti informatici del web potrà nel futuro scomparire.

"Michael's Gate," è un'opera straordinaria e innovativa che ha suscitato un interesse e una discussione senza precedenti con tanti comunicati stampa e tanti articoli già pubblicati su giornali e riviste. Questo capolavoro, dipinto esclusivamente in rosso e nero, si distingue non solo per la sua estetica mozzafiato, ma anche per una caratteristica rivoluzionaria: la firma con il genoma.

Su Hypnos in conclusione si può dire:

"Michael's Gâté" di Hypnos: Un'Opera Artistica come Simbolo di una Futura Religione Mondiale

Nel mondo dell'arte contemporanea, le opere spesso riflettono e interpretano i timori, le speranze e i cambiamenti della società. In questo contesto, l'opera di Hypnos, "Michael's Gâté," si presenta come un'analisi affascinante delle paure apocalittiche e delle transizioni spirituali che attraversano il tessuto della nostra storia e che persistono ancora oggi.

Antiche Paure, Attuali Riflessioni

Le paure apocalittiche, affiorate nel corso dei secoli in varie crisi sociali, si riflettono vividamente in questa creazione. L'artista trasforma il timore dell'apocalisse in una rappresentazione artistica che sfida il presente, mettendo in discussione le certezze contemporanee e suggerendo un confronto con il passato.

Hypnos e la Sua Visione Artistica

L'opera di Hypnos si fa eco delle antiche angosce, rievocando il terrore del finire dei tempi in un mondo segnato da incertezze. "Michael's Gâté" diventa così un punto di convergenza tra le paure esistenziali del passato e le sfide attuali, offrendo una prospettiva artistica che sottolinea l'universalità di queste preoccupazioni umane.

Il Ruolo nell'Evocare una Nuova Spiritualità



Galleria d'arte Paleani
 Esposizioni artistiche in movimento



Ernesto
 Paleani
 Editore



GENOMART

Quest'opera non solo riflette le paure, ma invita anche a riflettere sulle transizioni spirituali della società contemporanea. Hypnos sembra suggerire che il mondo, in preda a incertezze e crisi, possa trovare un nuovo cammino spirituale che unisca le diversità e le tradizioni culturali.

"Michael's Gâté" Come Potenziale Simbolo di Una Religione Globale Unificata

L'opera di Hypnos può essere vista come una profezia visionaria. Essa simboleggia la possibilità di unire le molteplici prospettive spirituali in un'unica credenza mondiale. La convergenza delle paure, dei sogni e delle transizioni spirituali raffigurate in questa opera potrebbe delineare una via verso una futura religione globale, unificando le diverse fedi sotto un unico ideale di speranza e rinnovamento.

Conclusioni: Il Messaggio di "Michael's Gâté"

In conclusione, "Michael's Gâté" non è solo un'opera artistica; è un richiamo alla riflessione su come le nostre paure e transizioni spirituali possono trovare un punto d'incontro. L'opera di Hypnos invita alla contemplazione di un futuro dove le diversità culturali e le visioni spirituali si fondono in una ricerca comune di pace, speranza e rinascita.

In un mondo che continua a lottare con incertezze e paure, "Michael's Gâté" si erge come un faro di speranza, offrendo la possibilità di un'armonizzazione globale delle varie credenze e prospettive, e aprendo la porta a un'unità spirituale che possa attraversare i confini culturali, rendendo così la diversità un punto di forza anziché una fonte di divisione.

KAOS E GENOMA IN HYPNOS

Il percorso storico del termine Caos ci riconduce al dipinto immergendo la nostra mente in quella soluzione che da sempre ci poniamo:

Come è nato tutto?

(Ernesto Paleani)

"Confondiamo là la loro lingua perché non ascoltino l'uno la lingua dell'altro" (Genesi 11:7).

"...smisero di edificare la città" di Babele e furono dispersi "per tutta la superficie della terra" (Genesi 11:8, 9).

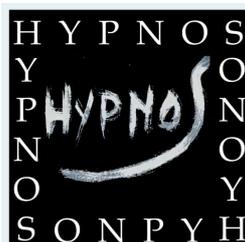
E in quel tempo cambierò la lingua dei popoli in una lingua pura, perché tutti loro possano invocare il nome di Geova per servirlo spalla a spalla'.
(Sofonia (VII secolo a.C.) 3:9)

MICHAEL'S GATE. MARCHIO GENETICO DELL'ARTISTA. HYPNOS.
Iconologia ed iconografia. Indagine e ricerca

Hypnos alias Gilberto Di Benedetto Pittore scultore, nato nel 1960, diplomato nel 1978 presso I.T.I.S. "Armellini" di Roma inizia la sua carriera artistica nel 1979 a Parigi, dove dopo alcune esperienze con LSD e studi e approfondimenti sull'ipnosi sceglie di chiamarsi con lo pseudonimo artistico di "HYPNOS" il Dio del Sonno, dall'esperienza parigina rimane nella sua storia pittorica la "Venere di Hypnos". Nel 1987 si diploma in educazione fisica. Sono questi gli anni della sua metamorfosi in pittore surrealista, frequenta la "scuola di Piazza del popolo". Nel 1988 conosce e diventa amico di Elio Mercuri già' critico del famoso Mario Schifano. Si laurea in psicologia e si specializza nella Ipnosi. Autore di numerosi eventi, mostre, performance pittoriche e provocatorie in tutta Italia ampiamente citate dalla stampa nazionale e internazionale. Ideatore della firma genetica "DNA Art Firm" per le opere d'arte ed è autore della prima opera al mondo firmata con il DNA denominata "Michael's Gate". Vive e lavora a Roma presso il Liceo Artistico Ripetta, dedicandosi a tempo pieno al mondo dell'arte e alla continua ricerca della psicologia quale comunicazione con gli artisti.



ERNESTO PALEANI, *Michael's Gate. Marchio genetico dell'artista. Hypnos. Iconologia ed iconografia. Indagine e ricerca*, b/n e col., (Attorno all'arte, 42) Urbino 2024. ISBN 978-88-7658-260-8.



Si ringrazia Gilberto di Benedetto e Francesca Triticucci per avermi dato la opportunità di entrare in questo progetto artistico-culturale e per il dono di tre opere che ho ricevuto da Hypnos.

GENOMART

וְהָאָרֶץ הָיְתָה תוֹהוּ וָבֹהוּ וְאֶרֶץ עֵלְצַיִן תְּהוֹמוֹת וְרוּחַ אֱלֹהִים מְרַפֵּסֵת עַל-צִי הַמַּיִם

בראשית

Bibbia, Genesi

1,2 Ora la terra era informe e vuota, le tenebre ricoprivano la superficie delle acque degli abissi e lo Spirito di Dio aleggiava sulla superficie delle acque.

Esiodo, Teogonia, 116-125

Ἦ τοι μὲν πρόωιστα Χάος γένετ' Dunque,
per primo fu il Chaos

E-nu-ma e-liš la na-bu-ú šá-ma-mu šap-liš
am-ma-tum šu-ma la zak-rat
Apsù ma reš-tu-ú za-ru-šu-un mu-um-mu ti-
amat mu-al-li-da-at gim-ri-šú-un

Quando (enu) in alto (eliš) il Cielo non aveva ancora un nome, e la Terra, in basso, non era ancora stata chiamata con il suo nome, nulla esisteva eccetto Apsù, l'antico, il loro creatore ed il caos-Tiāmat, dal quale tutto è stato generato (Londra, British Museum, Poema babilonico della Creazione, tavoletta n. 1)

ऽ पुराण

Brahmanda Purana Uovo

Cosmico

izf.t

.

Isfet

Caos egizio

dipinto immergendo la nostra mente in quella soluzione che da sempre ci poniamo: Come è nato tutto?

Nei Greci, Ebrei, Babilonesi, Assiri, Indiani, Egizi la primordiale nascita dell'Universo è scritta e tramandata in molti modi e tutto questo condensato potrà essere visto nel dipinto di Hypnos.

Per la mia deformazione intellettuale classica non ho potuto trattenermi dal descrivere la visione dell'opera con collegamenti linguistici e antichi scritti, dove ognuno potrà riflettere. Dal concetto che le 7.000 lingue accertate possano generare altrettanti linguaggi nell'arte come fino ad oggi è stato. Considero Michael's Gate lo Stargate dell'arte che immergendosi dentro ci proietta indietro nel tempo. Siamo alla presenza di una rivoluzione intellettuale dove il linguaggio se pur in tanti DNA degli artisti identifica l'opera con un unico elemento simbolico: il sangue umano di ognuno unico ed irripetibile. Partendo dal principio

Il percorso storico del termine Caos ci riconduce al dipinto immergendo la nostra mente in quella soluzione che da sempre ci poniamo:

Come è nato tutto?

(Ernesto Paleari)

“Confondiamo là la loro lingua perché non ascoltino l'uno la lingua dell'altro” (Genesi 11:7).

“...smisero di edificare la città” di Babele e furono dispersi

“per tutta la superficie della terra” (Genesi 11:8, 9).

È in quel tempo cambierò la lingua dei popoli in una lingua pura,

perché tutti loro possano invocare il nome di Geova per servirlo spalla a spalla’.

(Sofonia (VII secolo a.C.) 3:9)

Molto è stato scritto su “Michael's Gate” ma vedendo l'opera che può dare varie interpretazioni iconografiche, nel primo impatto visivo, suggerisce il “Nulla” e dal nulla l'esplosione iniziale della creazione energetica creando forze positive e negative, dove tutti gli elementi primordiali sono nascosti nel Caos. Vuol essere questo mio studio un punto di riferimento sull'opera Michael's Gate che non è solo un Portale, ma è la rappresentazione autentica del rapporto personale di Hypnos a dare il suo sangue e la shungite che insieme diventano il tatuaggio dell'opera.

Un'opera che è per tutta l'umanità un simbolo di unione collegata dal genoma umano, un condensato di tutte le creature esistenti.

Il percorso storico del termine Caos ci riconduce al



DigitalLab Divisione digitale

Laboratorio Paleari. Servizio di digitalizzazione documenti, archiviazione sostitutiva su formato digitale di interi archivi e di ogni tipologia di documento: fotografie, volumi, libri, disegni, giornali quotidiani, microfilm, periodici... Specializzati nel settore dei beni culturali archeologici, storici, artistici. Offriamo servizi di digitalizzazione, scansioni grandi formati, scansione ottica sostitutiva, acquisizione digitale di opere d'arte per collezioni private, per aziende ed enti pubblici. Dopo più di 42 anni (1981-2023) di esperienza nel settore delle banche dati e la conseguente acquisizione di esperienza nel campo dell'archiviazione e digitalizzazione documenti, ci consentono di rispondere a qualsiasi richiesta, garantendo un servizio professionale dall'organizzazione alla gestione e trasformazione su formato digitale di interi archivi e di qualunque formato di documento.

GENOMART

del Caos possiamo considerare Michael's Gate l'Opera delle Opere che mutano il concetto di identità artistica dove nulla può essere più falsificato essendo mista all'opera il sangue anche se microscopico dell'artista.

LE OPERE

Vuol essere un primo catalogo delle opere di Gilberto Di Benedetto in arte Hyypnos, dove è stata inserita la shungite e quindi sono firmate, autentiche e certificate.

1. IL VORTICE DELL'AMICIZIA (Roma, 1987. Donato il 2023 a Ernesto Paleani; Dimensioni: cm. 40 x 50. Acrilico su tela con shungite.
2. LA SUTURA (Roma 10/11/1990; dim.: cm. 70 x 70). Taglio su tela ricucito a sutura e saldato dall'artista con acrilico oro, con shungite.
3. I AM WORTH (Roma 05/01/1998; dim.: cm. 70 x 70). Taglio su tela di lino e chiusura lampo cucita con shungite.
4. SCHUVORTEX (Roma 14/11/1999; dim.: cm. 50 x 70). Acrilico su tela con shungite.
5. THE PHOENIX (Roma 12/06/2004; dim.: cm. 100 x 70). Acrilico su tela con shungite.
6. HYPNOS VORTEX (Roma 1999; dim.: cm. 100 x 100). Acrilico su tela con shungite e sul retro con shungite.
7. LIGHT KILL DARKNESS (Roma 09/12/2009; dim.: cm. 80 x 70). Acrilico su tela con shungite.
8. WIN VORTEX (Roma 05/08/2011; dim. 50 x 50). Acrilico su tela con shungite.
9. LAMININA CRUCIS (Roma 10/10/2018; dim.: cm. 100 x 100). Tela di juta tagliata a ricucita a mano dell'artista con colore oro acrilico con shungite.
10. LAMININA CRUCIS BLACK (Roma 11/11/2020; dim.: cm. 100 x 100). Tela di juta tagliata a ricucita a mano dell'artista con colore oro acrilico su fondo di shungite.
11. THE KEY OF LIFE (Roma, 1975. Donato il 23 novembre 2023 a Ernesto Paleani). Dimensioni: cm. 30 x 40. Tecnica: Acrilico su tela con shungite.
12. IL VORTICE DELLA VITTORIA (Roma, 2024. Donato il 14 aprile 2024 a Ernesto Paleani). Dimensioni: cm. 40 x 50. Tecnica: Acrilico su tela con shungite.



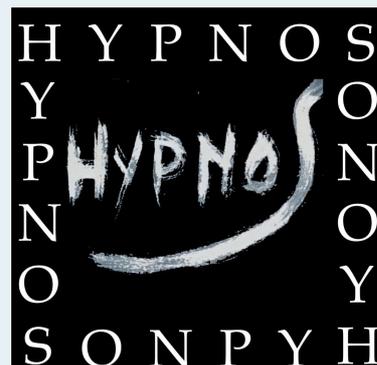
1. IL VORTICE DELL'AMICIZIA
Roma, 1987. Donato il 2023 a Ernesto Paleani.
Dimensioni: cm. 40 x 50.
Tecnica: Acrilico su tela con shungite.

4. SCHUVORTEX
Roma 14/11/1999
Dimensioni: cm. 50 x 70
Acrilico su tela con shungite.

5. THE PHOENIX
Roma 12/06/2004
Dimensioni: cm. 100 x 70
Acrilico su tela con shungite.



10. LAMININA CRUCIS BLACK
Roma 11/11/2020
cm. 100X100
Tela di juta tagliata a ricucita a mano
dell'artista con colore oro acrilico su fondo
di shungite.



GENOMART

LA SHUNGITE

Il termine "shungite" fu originariamente usato nel 1879 per descrivere un mineraloide. È simile al vetro con un contenuto di carbonio del 98%, è molto rara nella sua composizione perché, ad eccezione di alcuni meteoriti, è l'unico minerale conosciuto sulla terra contenente fullereni, una molecola composta da carbonio scoperto in laboratorio nel 1985 da Harold Kroto, Robert Curl e Richard Smalley, che valse loro il Premio Nobel per la Chimica nel 1996.

Anche se l'età esatta della pietra di shungite è incerta, gli scienziati stimano che vada dai 600 milioni ai 4 miliardi di anni.

L'origine della shungite deriva dal carbone più metamorfizzato mai rinvenuto prima, quello risalente al Proterozoico inferiore.

Il primo fullerene scoperto si chiama C60, si tratta di una molecola composta da atomi di carbonio con struttura identica a un pallone da calcio, chiamata

"buckminsterfullerene" (Buckyball in inglese).

È possibile manipolare il buckminsterfullerene per creare un materiale più duro del diamante e quindi capace di tagliarlo. Questo materiale si chiama ADNR (nanorod di diamante aggregato), in francese: nanobaguettes di diamante aggregato.

L'importanza della scoperta di una nuova forma di carbonio è che fino ad allora gli scienziati conoscevano solo due modifiche: diamante e grafite.

Nel 1992, dopo la scoperta della molecola del fullerene in condizioni di laboratorio, il mondo fu scosso da una nuova scoperta.

Due scienziati, Semeon Tsipursky e il suo collega americano Peter Buseck, geochimici dell'Università dell'Arizona, furono i primi a scoprire prove della presenza di fullereni C60 e C70 in natura e in particolare nella pietra shungite studiando un minerale di carbone proveniente da sedimenti rocciosi apparentemente formati durante il Precambriano, era più di 600 milioni di anni fa.

Effettuando ulteriori esperimenti, Bob Hettich, un altro scienziato, confermò la presenza di fullereni nella shungite precisando che si aspettava piuttosto di trovarli nei meteoriti a causa della loro particolare composizione e del loro modo di formazione.

Questo minerale nero era già stato notato dagli scienziati più di un secolo prima in una pietra trovata vicino alla città di Shunga, nella Carelia russa, a nord-est di San Pietroburgo. Gli scienziati dell'epoca la chiamarono "shungite" in omaggio alla città.

Dopo la scoperta dei fullereni nella shungite, gli scienziati hanno capito che queste molecole erano la spiegazione degli effetti terapeutici prodotti dalle acque del centro Marcial Water.

Andrievsky Grigoriy Vladimirovich, Ph.D. in chimica bioorganica e Klochkov Vladimir Kirillovich, Ph.D. in chimica fisica, hanno dimostrato che, quando l'acqua passa attraverso i depositi di shungite si arricchisce di fullereni che modificano la sua struttura e trasmettono così le sue proprietà curative.

Nel corpo umano i fullereni si comportano come un potentissimo antiossidante in grado di combattere i radicali liberi responsabili della distruzione cellulare. La loro attività antiossidante è significativamente superiore a quella degli antiossidanti conosciuti: vitamina E, β -carotene, ecc.



Miniera di shungite a cielo aperto.



Shungite. Area di Shun'ga, villaggio di Shun'ga, distretto di Medvezhyegorsky, Repubblica di Carelia, Russia.

I fullereni hanno anche un effetto antinfiammatorio e antistaminico che permette loro di sopprimere il dolore e prevenire lo sviluppo di molte malattie allergiche; hanno inoltre la capacità di trasferire le loro proprietà all'acqua.

È quindi chiaramente e scientificamente dimostrato che la shungite contiene fullereni, che queste molecole hanno importanti proprietà curative che possono trasferire all'acqua, rendendo così l'acqua di shungite un potente rimedio contro molte malattie e disturbi.

La ricerca sulla shungite ha dimostrato che il contatto diretto della pietra con il corpo umano allevia il dolore e aiuta a curare numerose malattie.

La shungite è un minerale unico per la protezione contro i campi elettromagnetici di origine varie nonché contro le emissioni biogeniche e solari.

Esperimenti effettuati in stanze ricoperte da schermi di shungite hanno dimostrato una significativa riduzione delle emissioni elettromagnetiche nonché la guarigione di diverse malattie.

Grazie ai fullereni, la shungite ha eccellenti proprietà antibatteriche, una delle sue applicazioni più apprezzate è la capacità di questo minerale di purificare l'acqua.

GENOMART

LA SHUNGITE

Sebbene la shungite sia estremamente rara e unica per la sua composizione, rimane una pietra da non perdere. Infatti, le 250 gigatonnellate di shungite contenute nei giacimenti della Carelia permetterebbero di fornire migliaia di chili di shungite ad ogni abitante del pianeta! Ad oggi i fullereni trovano impiego in numerosi campi di attività tra cui il campo farmaceutico, cosmetico, elettronico e fotovoltaico. Attualmente la scienza conosce solo una piccolissima parte delle proprietà dei fullereni, rimarranno oggetto di ricerca per molti anni....

COMPOSIZIONE

La shungite si presenta come un materiale mesoporoso, amorfo, di colore nero, a volte di aspetto vetroso. Le shungiti sono costituite da grani di silicati inglobati in una matrice di carbonio. Nelle shungiti poco metamorfosate sono stati rinvenuti quantitativi non trascurabili di fullereni, principalmente C60. Le shungiti presentano elevate conduttività elettrica, elasticità e resistenza meccanica. La shungite ha un contenuto variabile di carbonio. Le shungiti vengono divise in cinque tipi a seconda della quantità di carbonio contenuto in esse:
 tipo: contenuto in peso del carbonio dal 75 al 98%
 tipo: contenuto in peso del carbonio dal 35 al 75%
 tipo: contenuto in peso del carbonio dal 20 al 35%
 tipo: contenuto in peso del carbonio dal 10 al 20%
 tipo: contenuto in peso del carbonio meno del 10%.

Scheda degli elementi di composizione della shungite
 STORIA E LOCALITÀ DEL RITROVAMENTO

ELEMENTO	%
Carbonio fullerenico (C)	26,25
SiO2	3,45
TiO2	0,24
Al2O3	3,05
FeO	0,32
Fe2O 3	1,01
MgO	0,56
MnO	0,12
CaO	0,12
Na2O	0,36
K2O	1,23
S	7
P2O5	0,03
Ba	0,32
B	0,004
V	0,015
Co	0,00014
Cu	0,0037
Mo	0,0031
As	0,00035
Ni	0,0085
Pb	0,0225
Sr	0,001
Cr	0,0072
Zn	0,0067
H2O	0,78
Perdita per calcinazione	32,00

”

... poiché queste acque curano varie malattie crudeli, in particolare lo scorbuto, depressione morbosa, biliari, debolezza di stomaco, vomito, diarrea, pietre, reni e hanno il grande potere contro altre malattie ..."

(dal decreto di Pietro il Grande relativo all'apertura del centro termale "Marcial Waters" ad Olonets 20 marzo 1719)

A 55 km da Petrozavodsk, la capitale della Carelia in Russia, si trova una sorgente di acqua minerale con proprietà curative uniche.

Fu lì che nel 1719 l'imperatore Pietro il Grande di Russia creò il primo grande centro termale russo chiamato "Acqua Marziale".

Il nome Acqua di Marte (Acqua Marziale) si ritiene che sia stato voluto dallo zar Pietro I e dedicato al dio della guerra Marte; ciò perché i soldati feriti e malati di Pietro il Grande erano stati trattati con quelle acque. Dopo aver imparato a conoscere le proprietà uniche antisettiche della pietra, Pietro il Grande avrebbe ordinato che ogni suo soldato dovesse avere un pezzo di shungite (a quei tempi si chiamava erroneamente pietra ardesia) nello zaino. I soldati usavano mettere la pietra in un pentolino con l'acqua e quindi produrre acqua fresca e disinfettata.

Lo stesso zar Pietro I visitò il centro termale Acque di Marte quattro volte, negli anni 1719, 1720, 1722 e 1724. Per l'imperatore e la sua famiglia sono stati costruiti palazzi, che, tuttavia, entrarono in abbandono dopo la morte dell'imperatore. Medici moderni concordano sul fatto che le sue visite al villaggio gli prolungò una vita piuttosto disordinata per decenni.

Lo Zar Pietro il Grande ufficializzò l'uso di queste acque dicendo, tra l'altro:



Shungite a Petrozavodsk la capitale della Carelia in Russia.

Questo decreto di 300 anni fa è la più antica testimonianza ufficiale relativa alla shungite Élite di Shunga. Per molto tempo i residenti locali erano a conoscenza della misteriosa "grande potenza" di shungite o "nera pietra ardesia" (come si diceva ai vecchi tempi) capace di curare molte malattie e purificare l'acqua della zona. Anche se l'età della shungite è incerta, gli scienziati concordano che potrebbe risalire fino a quattro miliardi di anni fa.

Dopo aver visitato le località europee, su consiglio di Robert Areskin, lo zar Pietro si convinse del valore terapeutico delle acque minerali e, successivamente, ordinò studi sulla ricerca di

GENOMART

LA SHUNGITE

sorgenti di acque minerali in Russia. La ricerca ebbe successo per lungo tempo. Nel 1714 Ivan Reboev, un lavoratore dell'industria del rame della città di Konchezersky, fu inviato in missione a Ravboloto (un distretto del lago Onega); egli soffriva di problemi cardiaci e, racconta la storia, "quasi trascinava i piedi". Qui fece delle applicazioni con il ghiaccio dell'acqua di sorgente e dopo tre giorni di ricovero ricevette enorme sollievo.

Reboev Zimmerman riferì al direttore dello stabilimento della guarigione miracolosa. Zimmerman, sapendo del decreto dello Zar per la ricerca per le acque curative, riferì per iscritto al suo superiore, l'ammiraglio Fyodor Matveevich Apraksin che, a sua volta, portò il tutto a conoscenza dello Zar. Nell'autunno del 1717 Pietro I mandò alla sorgente i suoi medici di corte, Robert Lawrence e Blumentrost Areskin, con l'ordine di indagare l'acqua.

Gli studi condotti dai medici di corte negli anni 1717-19 confermarono le proprietà curative delle acque. Nello stesso anno Reboev fu liberato dalla servitù della gleba.

Le conclusioni dei medici di corte furono le seguenti: "L'acqua è di grande forza contro la malattia di cuore, fegato, reumatismi, pesantezza delle articolazioni e altri disturbi della salute perfetta. L'acqua è stata testata sulla gente comune ed ha funzionato."

Successivamente, il decreto "Acque Marziali e le regole mediche su come ricevere questo trattamento dell'acqua", vennero rese pubbliche.

In quegli anni, il chirurgo Anthony Ravinel pubblicò un articolo "Una efficace inchiesta circa l'azione dell'Acqua Marziale di Konchezerskaya" che conteneva nove brevi descrizioni di malattie con i loro risultati dopo il trattamento con l'Acqua Marziale. Alla fine della lista vi è la descrizione di un caso con la seguente malattia: "Un scolaro, figlio di famiglia nobile, soffriva di stitichezza, problemi urinari e al ventre da anni, ma come gli ho dato 5 grani del sale dalle Acque Marziali, la malattia è sparita". Così Ravi-

nel ha utilizzato solo acqua non solo nei suoi esperimenti, ma anche come sale ottenuto dall'evaporazione dell'acqua. Spesso ha prescritto anche integrazione di ferro. Alcuni storici della medicina ritengono che "L'indagine genuina" di Ravinel è stato il primo studio medico originale in russo sulle Acque.

LL Blumentrost sviluppò un farmaco chiamato "Essention Marcial" (Essenza Marziale). Secondo il medico, il farmaco aveva il potere di dividere e nutrire e potrebbe essere utilizzato tutti i pori sopra del fegato e della milza ... e in casi di malinconia e depressione.

I soldati feriti e malati di Pietro il Grande venivano curati da queste acque, si credeva allora che le loro guarigioni fossero dovute a questo Dio.

Per molti, molti anni nessuno è riuscito a spiegare da dove provenissero le proprietà terapeutiche di questa località.

Si presumeva che ciò fosse dovuto all'elevato contenuto di ferro nell'acqua, ma questa idea non convinceva perché sulla terra ci sono molte fonti contenenti ferro che di norma non hanno alcun effetto terapeutico.

Genericamente la località principale di rinvenimento è l'area a Nord-Ovest del Lago Onega in Carelia, situata nella Repubblica di Carelia, in Russia. Aree specifiche sono: Shunga, Chebolaksha, Maksovo e Nigozero.

Il deposito Zazhoginskoye è situato nei pressi del villaggio Tolvuya, nella penisola Zaonezhskij, (provincia di Medvež'egorskij), che si protende nel Lago Onega. Altri punti di rinvenimento nella penisola Zaonezhskij sono il lago Nigrozero e il villaggio di Mednyje Jamy.

Esemplari di shungiti sono state rinvenute a Kakontwe nella regione di Kipushi nella Provincia dell'Alto Katanga (Repubblica Democratica del Congo). Nelle Shungiti di Kakontwe sono state rinvenute ooliti rassomiglianti a quelle rinvenute nelle Torbaniti a Pila bibractensis, una specie di alga. Sono stati effettuati dei ritrovamenti anche in India.

Bibliografia:

REGINA MARTINO, *Shungite : energia di vita*, (coll: La pietra filosofale) Damiani, [Bologna] 2013; NICOLAS ALMAND, *Shungite : pietra di protezione per eccellenza*, (Energia, armonia e ambiente) Io sono edizioni, Milano 2013; NICOLAS ALMAND e ARCANGELO MIRANDA, *Il manuale della Shungite : pietra di protezione per eccellenza*, (Energia, armonia e ambiente) Io sono, Milano 2016; FLORENCE MÉGEMONT, *Poteri e virtù della shungite : autentica pietra di vita*, (Salute & benessere) L'età dell'acquario, Torino 2016; *Reduced Graphene Oxide and Its. Natural Counterpart Shungite Carbon in International Journal of Nanomaterials, Nanotechnology and Nanomedicine* (Elena F Sheka. Russian Peoples' Friendship University of Russia, Moscow, 117198 Russia). Dates: Received: 16 December, 2016; Accepted: 10 January, 2017; Published: 11 January, 2017; ARCANGELO MIRANDA, *Shungite, pietra di protezione per eccellenza*, IO SONO Edizioni, 2016; REGINA MARTINO, *Shungite : energia di vita*, 2. ed. ampliata, (La pietra filosofale) Damiani, [Bologna] 2021; W. F. WHITTARD, *The enigma of the earliest fossils, II. Pre-Cambrian "Fossils"* in Proceedings of the Bristol Naturalists' Society, Volume XXVIII (1949-1953) Edited by S. Simpson and H. W. Turner by Bristol Naturalists' Society (Bristol, England); Phillips, F. C. (Frank Coles), 1902-1982 First hundred years. Assisted by a Committee. Printed for the Society at the Burleigt Press Bristol (Collection biodiversity. Contributor Smithsonian Libraries)

KALERVO RANKAMA. *New evidence of the origin of pre-Cambrian carbon*. Bull. Geol. Soc. Amer., 59 (1948), p. 203: *has determined from 100 samples that the C12/G13 ratio in meteoric carbon is 89.8-92.0, in inorganic carbon 87.9-90.2, and in organic carbon 90.3-93.1.* * *In the Finnish rocks the carbonaceous segregations include Corycium enigmaticum from the Bothnian phyllites which Sederholm (1912, p. 516 ; 1924, p. 717; 1925, p. 350), in the face of intense opposition, unwaveringly maintained was organic and probably vegetable, and a seam, 6 feet thick, of a Jatulian anthracitic substance to which the name of shungite has been given. Corycium occurs in crinkled, elongated, sac-like bodies, circular in cross-section and usually distributed parallel to the bedding. The carbonaceous matter, which is less than 1 mm. thick, gave a proportion of 90-92.3 which undoubtedly shows it is organic carbon* (Rankama, p. 410). *Shungite occurs in four varieties and in one the material is jet black, of an adamantine lustre and analyses 89.77% carbon* (Nikolai Georgievich Sudovikov, 1937, p. 51). *Metzger believes shungite to represent a genuine anthracitic coal seam which accumulated as a sapropelic layer in mudstone* (1924, pp. 62-64). *The G12/G13 ratio of 92.9 supports an organic origin* (Rankama, 1948b, p. 413). *At the moment, however, the data provided by the carbon isotopes should be accepted with caution, because doubt as to the validity of the conclusions made by Rankama and others has been expressed by Craig, who maintains that the chemical evidence is insufficient* (1953, p. 84).

Francis Bacon

Francis Bacon nacque a Dublino il 28 ottobre 1909. L'infanzia e la giovinezza di Bacon presso la sua famiglia non furono molto semplici. Sia il padre Anthony Edward Mortimer Bacon (Capt Anthony Eddy Edward Eddy Mortimer Bacon, nato in Adelaide, South Australia, Australia il 14 marzo 1870 – morto a Dorchester, Dorset, England, il 1° giugno 1940) che la madre Christina Winifred Loxley Firth (nata a Sheffield, Yorkshire West Riding, Regno Unito nel luglio 1883 da John Loxley Firth e Winifred Margaret Watson. Christina Winifred Firth moglie di Anthony Edward Mortimer Bacon e ha avuto 5 figli. È morta nel 1971 in Sud Africa) provenivano da famiglie piuttosto facoltose, probabilmente il padre aveva anche un legame di parentela con il filosofo secentesco Francis Bacon (oppure Francesco Bacon, come è conosciuto in Italia).

Bacon abbandonò gradualmente l'attività di decoratore di interni per la pittura. Si impose all'attenzione internazionale dopo la Seconda guerra mondiale, mantenendo una posizione isolata nella sua ricerca che, pur svolgendosi nell'ambito figurale, non cade mai nel racconto o nell'illustrazione. Distorsione, frammentazione, isolamento dell'immagine sono i mezzi pittorici che in un nesso complesso di associazioni e operando su varie fonti (poesia, dramma, dipinti di altri autori, fotografia) creano presenze angosciose, aggressive e violente. La critica ha spesso messo in evidenza i rapporti della ricerca di B. con il nichilismo, l'esistenzialismo, la psicanalisi, e in particolare la sua affinità con posizioni al margine del surrealismo (A. Bataille). Oltre che di numerosi ritratti e autoritratti, è autore tra l'altro, delle seguenti opere: *Three studies for figures at the base of a Crucifixion*, 1944, Londra, The Tate Gall.; *Study after Velasquez's portrait of Pope Innocent X*, 1953, New York, coll. priv.; *After Muybridge - Study of the human figure in motion*, 1965, Amsterdam, Stedelijk Mus.; *Tryptych inspired by the Oresteia of Aeschylus*, 1981, Londra, Marlborough Coll.

Lo scrittore e critico Littell analizzò la pittura di Bacon alla luce di Velazquez e Goya, due artisti che lo hanno influenzato profondamente.

In "*The Grammar of Francis Bacon*", i ritratti dell'artista del suo amante George Dyer prima e dopo il suicidio nel 1971 forniscono una chiave per le corrispondenze nascoste tra le figure che ha dipinto.

Convinzione sciocca, perché nessuna fotografia avrebbe mai potuto competere con il *ritratto di Innocenzo X* dipinto da Velázquez, che Bacon rifarà molte volte a modo suo («Troppo vero», avrebbe esclamato il Papa quando vide il quadro).

Da qui la corsa, da parte dei pittori, a scoprire "verità" diverse da quelle che cadono sotto i nostri sensi, col risultato di produrre quadri enigmatici il cui titolo spesso è più eloquente di quello che si vede sulla tela, e affidando semmai ai critici il compito di "spiegare".

Che cosa si capirebbe davanti al *Trittico. In memoria di George Dyer* di Bacon se non si sapesse che George Dyer era l'amante di Bacon che si uccise nel bagno della loro camera, dopo un violento alterco, proprio alla vigilia della grande retrospettiva di Bacon al Grand Palais di Parigi, nel 1971?

Nel primo pannello lo spettatore vede un groviglio di carni come di lottatori disossati; nel secondo un uomo di spalle che suona il campanello; nel terzo un ritratto (che poi sappiamo di Dyer), riflesso sopra un tavolino.

Da uno scritto di una intervista reputiamo indicare le motivazioni dell'arte di Bacon: Il tormento e i sensi di colpa per quella tragedia li apprendiamo da altra fonte, non dal "Trittico". Un'opera d'arte che non si spiega da sola, ma ha bisogno del critico che la descrive minutamente (raccontare un quadro a parole!) e scava nella biografia dell'autore, non è arte. In tutti i campi, l'arte è e deve essere anonima, come Omero e Shakespeare insegnano.

«Non dipingo per gli altri, faccio quadri per me stesso», diceva Bacon.



Francis Bacon

Ma allora perché esporli al pubblico, anziché conservarli nel proprio atelier?

Ma dal suo studio quante opere sono uscite senza sapere della loro esistenza. Il suo studio era un caos totale.

Gran parte della fama di Bacon è dovuta al suo comportamento che circonda la sua vita e le sue "trasgressioni", che ormai sono diventate conformistico luogo comune.

Nel 1951 e di nuovo nel 1952 Bacon salpò per il Sud Africa dove sua madre si era trasferita dopo la morte del padre.

Le sue sorelle Ianthe e Winnie si erano stabilite nella vicina Rhodesia meridionale (l'odierna Zimbabwe).

Durante entrambe le visite, l'artista fu colpito dalla vista di animali selvatici che si muovevano nell'erba alta, una sensazione che evocò in diverse tele del 1952, in particolare *Studio di una figura in un paesaggio*, 1952. Durante il suo primo viaggio nel 1951, si fermò per un paio di giorni al Cairo. Bacon nutriva un'enorme ammirazione per l'antica arte egizia e in seguito affermò che il suo successo era stato insuperabile. Dal 1953 al 1954 dipinge quattro opere basate sulla grande Sfinge.



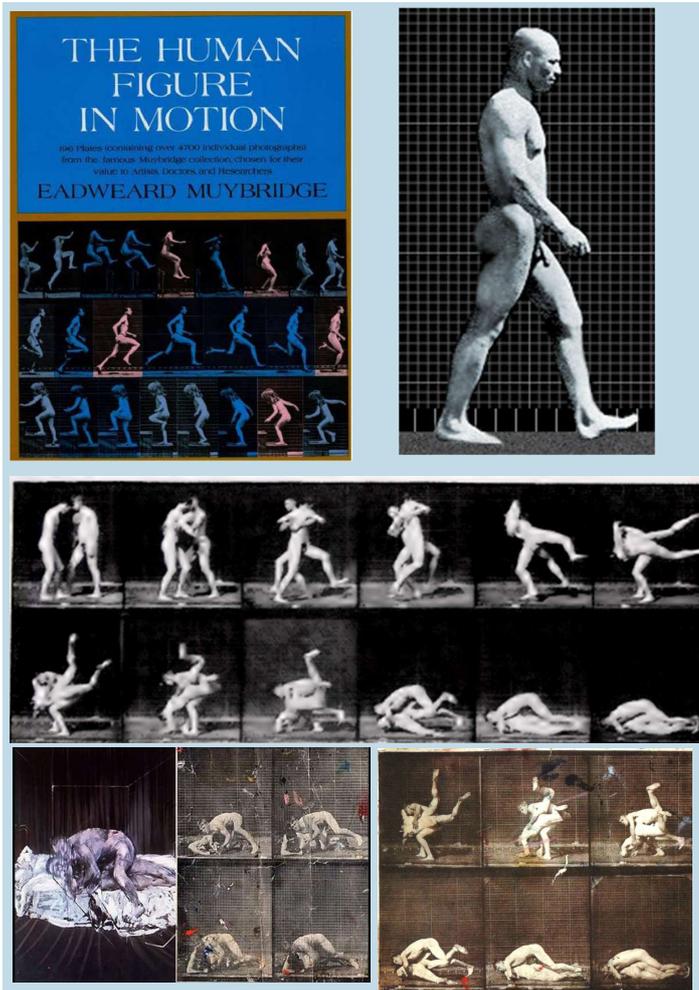
In quegli stessi due anni Bacon dipinse uomini in giacca e cravatta in un ambiente oscuro e suggerito. La serie di sette dipinti, *Man in Blue I-VII*, 1954, è stata la sua trattazione più riduttiva del soggetto ed è stata ispirata, in parte, da un uomo che aveva modellato per l'artista all'Imperial Hotel, Henley-on-Thames.

Bacon aveva anche iniziato ad affrontare il nudo in maniera più schietta. Dipinse *Two Figures*, 1953, e l'anno successivo *Two Figures in the Grass*, 1954. I nudi maschili accoppiati di entrambe le opere derivano da *The Human Figure in Motion*, 1901 di Eadweard Muybridge, un volume di fotografie sequenziali del corpo in azione. La figura umana in movimento divenne un dizionario visivo indispensabile per Bacon. Il suo volume di accompagnamento, *Animals in Motion*, 1899, ha fornito modelli visivi per i suoi dipinti di cani, come *Dog*, 1952.

Nei suoi dipinti di *Two Figures*, le pose erano basate sulle immagini di lottatori di Muybridge, ma manipolate per fini più personali e sessuali. Bacon era consapevole dell'ambiguità tra i movimenti dei lottatori e degli amanti, in modo acuto, dal momento che la sua stessa vita amorosa aveva recentemente preso una svolta ossessiva e masochista.

Ma nella Rhodesia proseguì ad andare molte volte e per molti anni fino alla fine degli anni '70 inizi anni '80. La madre che viveva in Rhodesia morì nel 1971. Dopo anni, 1999 e 2000, fu recuperata questa tavola da una famiglia del posto e fu acquistata e portata via.

Francis Bacon, certamente considerato tra i maggiori del secondo Novecento, è un esempio lampante di artista la cui vicenda personale è strettamente legata alla sua opera, in quanto utilizzava la pittura come fosse un mezzo per esprimere le sue



Francis Bacon

inquietudini. Nonostante un temperamento estroverso e dedito a divertimenti ed amicizie, Bacon serbava dentro di sé sentimenti cupi e contrastanti, a causa delle difficoltà vissute nella sua infanzia ed adolescenza. I suoi dipinti sono, infatti, caratterizzati da immagini volutamente disturbanti ed inquietanti, in cui la figura umana è distorta oppure rappresentata come antropomorfa, spesso nell'atto di urlare, ed è collocata in stanze spoglie e solitarie.

Negli ultimi anni di vita, nonostante molti lutti dolorosi, Bacon prende coscienza della necessità di vivere con maggiore leggerezza ed introduce tinte più tenui nelle sue opere che continuò a realizzare fino a tarda età. Aveva un rapporto viscerale con l'arte, che lo portava a distruggere le sue stesse opere quando ritenute non meritevoli o ad impedirgli di vedere dal vivo opere di altri pittori che lui amava profondamente.

L'uso della fotografia, prima della stesura del quadro.

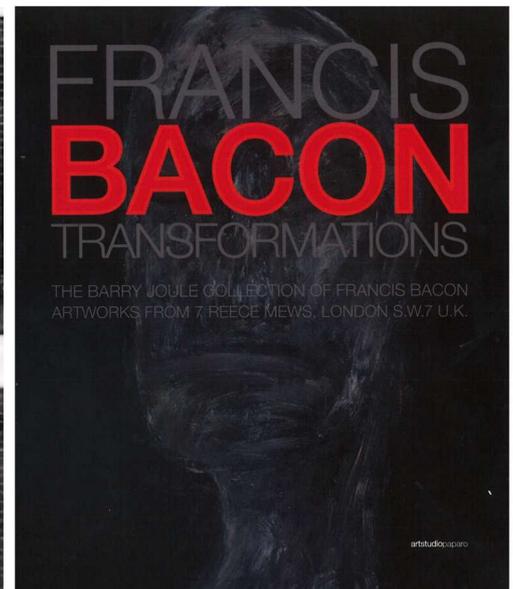
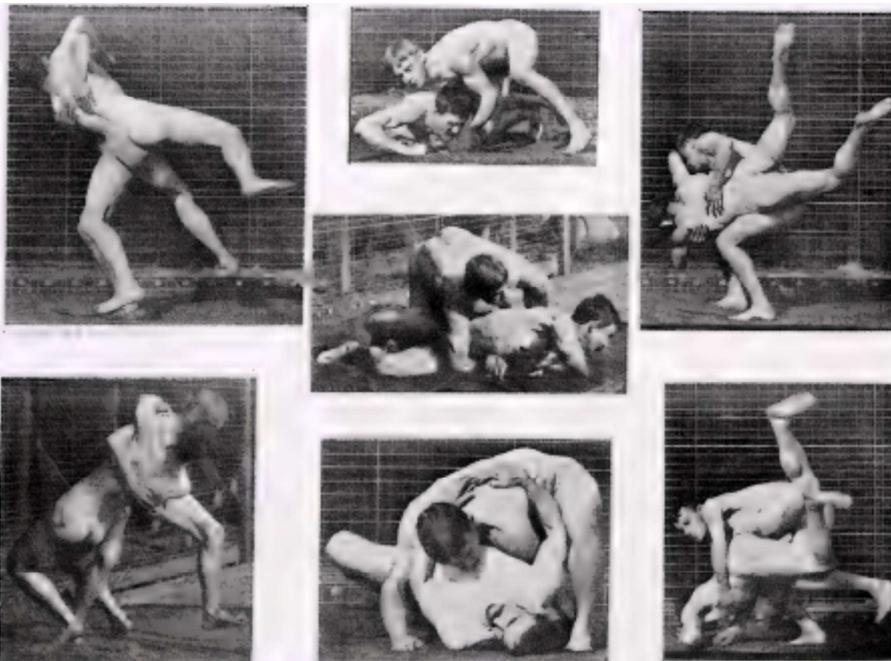
Bacon conferisce un tempo lungo all'otturatore per cogliere il movimento del volto in strisciata. Poi interviene sulla stampa con violenza, prefigurando, in questo modo, la realizzazione del dipinto. Una tecnica singolare e particolarmente efficace. È possibile cogliere in questo atto qualcosa di simile alla profanazione dell'unità di un'immagine sacra. L'anno 1949 segnò una svolta fondamentale nello sviluppo creativo di Bacon: la figura umana divenne il suo soggetto principale e il punto focale di tutti i suoi sforzi futuri. Ap-

pare per la prima volta prominente in *Study from the Human Body* di quell'anno. Il dipinto si basa sull'immagine di due uomini che lottano da *The Human Figure in Motion* di Eadweard Muybridge; questa serie di movimenti fotografici di uomini e animali che camminano, corrono e saltano è rimasta una fonte costante di ispirazione durante la carriera di Bacon.

Negli anni '50 Bacon descrisse in modo memorabile la figura scarna di *The Painter on the Road to Tarascon* di Vincent Van Gogh, nel 1888, come un "fantasma della strada". Due viaggi in Sudafrica, ma soprattutto *The Painter on the Road to Tarascon*, hanno innescato cambiamenti fondamentali nel lavoro di Bacon negli anni '50.

All'inizio degli anni '50, la vicinanza alle immagini basate sull'obiettivo e alla sua estetica è palpabile nelle candide pose della fotocamera e nelle cupe combinazioni di colori dei dipinti di Bacon. Evocano la tonalità della stampa contemporanea di giornali e, in opere come *Three Studies from the Human Head*, 1953, la fotografia in bianco e nero.

Sperimentò febbrilmente con nuovi soggetti e stili e nel 1957 sbalordì il mondo dell'arte con un'esplosione di colori, applicando vivide sfumature di rosso, verde, giallo e blu nelle sue variazioni sul capolavoro di Van Gogh. La pennellata libera e gestuale in questi dipinti ha fatto eco all'ammirazione di Bacon sia per Van Gogh che per Chaïm Soutine. Nel 1951 Bacon creò il suo primo ritratto di un personaggio identificato, *Ritratto di Lucian Freud*, sebbene fosse in realtà basato su una fotografia di Franz Kafka che Bacon aveva trovato in un libro.



“Francis Bacon. Transformations” che riprende quanto scritto nel catalogo della prima esposizione tenutasi a Dublino nel 2000.

Francis Bacon

Nel 1955 fa le prime prove di *ritratto della maschera della morte di William Blake*.

Nel 1956 dipinse il primo *Autoritratto* sopravvissuto. Bacon ha esplorato una vasta gamma di soggetti da animali esotici come elefanti, orsi polari e scimmie a cani e gufi. Uomini d'affari adatti apparvero nelle sue immagini, così come gli eminenti papi, i nudi accovacciati e la maschera della morte di William Blake; erano spesso dipinti in serie o in gruppi vagamente correlati.

Svuotato da una relazione deteriorata con "l'amore della sua vita", Peter Lacy, Bacon iniziò a ripensare radicalmente la sua pratica alla fine degli anni '50.

Mirando forse allo stesso scopo delle macchie rotonde o ellittiche e degli spazi bianchi senza forma definita che Bacon a volte applica sui suoi personaggi - o in un altro luogo della tela - e di cui si è tentati di affermare che sono degli equivalenti, impiegati con una folle licenza, di quel punto «*sempre misteriosamente e mirabilmente situato*» che secondo André Derain rivolto a Breton - animerebbe molte nature morte del XVII secolo, rischiando un oggetto senza che l'illuminazione lo giustifichi, vari mezzi - modi di presentazione - sembrano essere adoperati per accentuare l'apparente densità della figura: personaggi ingabbiati in un tracciato astratto (in particolare, molti dei numerosi Papi che Bacon ha dipinto tra il 1951 e il 1962 sbarazzandoli della loro patina storica e restituendo loro l'attualità che avevano al loro tempo); personaggi su uno zoccolo

(uomini seduti e visibilmente sorretti dal loro sedile, che così presentati, sembrano trovarsi - per quanto poco affettato, eternizzato sia il loro atteggiamento, propriamente parlando, sul banco degli imputati); personaggi sovrastati dalla cupola di un ombrello, altro modo di incastorarli e di porli in rilievo. Sostituiti spesso da un oggetto concreto come uno schienale di poltrona, quando non sia uno schermo di altra specie su cui la figura si staglia, gli inquadramenti geometrici - delimitazione lineare della specie di prisma imponderabile in cui ogni individuo e ogni cosa sono inclusi fanno sentire più vivamente il personaggio nella sua realtà di corpo abitante lo spazio. Quest'ultimo è suggerito, senza ambagi, dal richiamo esplicito alla tridimensionalità, così come nelle tre *Corride* del 1969 il movimento è indicato - in modo tanto diretto ed efficace - dalle curve che, ora aeree ora inscritte sul suolo, esprimono le evoluzioni dell'animale e la traiettoria delle corna.

Allo stesso modo delle *Crocifissioni* - da cui derivano e che assai presto non hanno più partecipato del tema dell'uomo in croce se non per l'aspetto «*carcassa sul banco di macelleria*» che non deve nulla al mito né al melodramma - i trittici di questo genere sembrano risultare da una laicizzazione e da un'attualizzazione di antichi quadri religiosi, rappresentanti in particolare l'uomo-dio con il corpo rialzato - messo in evidenza - dalla crocifissione. Di questo repertorio d'immagini rimane l'ordine maestoso, benché dotato di tutt'altro contenuto, o addirittura vuoto di ogni contenuto suscettibile di essere riassunto in una fredda esposizione logica: motivo centrale, affiancato da



Francis Bacon dipinge nel suo diario, 1986.



Interno dello studio di Francis Bacon (Reece Mews, London; da Perry Ogden 1998). Fotografia di Hugh Lane Gallery, Dublin. Tratta dall'articolo di Margarita Cappock, *Works on paper by Francis Bacon in the Hugh Lane Gallery, Dublin*.

Francis Bacon

motivi annessi quando non si tratta degli « assistenti » che richiamano, per la posizione che occupano, i santi o le sante rappresentati da una parte e dall'altra della croce e le tradizionali effigi dei donatori; scenette familiari che trovano posto in lontananza, ciò che nel quadro di un antico maestro potrebbe essere un contadino che ara diventa (come nelle ante laterali delle Due figure...) un passante di cui uno specchio rimanda l'immagine. Un po' nel modo in cui l'Odissea, purgata di ogni evento prodigioso, ha fornito a James Joyce i grandi inizi di capitolo della sua epopea dublinese dell'età della macchina a vapore, è la tradizione iconografica cristiana che definisce, qui, l'architettura senza altro significato che la sua stessa struttura.

Non soltanto l'assenza di una tradizione. il che induce l'artista a obbedire unicamente alla propria sensibilità, ma anche la scoperta della fotografia e la sua diffusione, il che costringe ad affermare la specificità della pittura che non è più possibile assoggettare alla costrizione della riproduzione più o meno onesta delle apparenze, fanno sì che il lavoro del pittore-almeno nei migliori dei casi sia più liberamente inventivo di quanto non lo fosse un tempo. Di questa libertà in qualche modo divenuta statutaria sembra far uso Francis Bacon, uomo la cui vitalità nemica di ogni ostacolo non priva della delicatezza più rara, come se, dall'istante in cui afferra spatole e pennelli, non agisse più che a modo suo e, divenuto animale da atelier come altri sono animali da teatro, non fosse più frenato da alcun tipo di pregiudizio. Mentre così numerosi pittori, sia moderni sia antichi, sembrano aver come regola quella di conferire al quadro un'organica unità e di animarne pressoché l'intera superficie, si direbbe che Francis Bacon, concentrato in ognuna delle sue creazioni a rendere quanto più possibile vivente quel che vuole mostrare piuttosto che a voler produrre l'opera perfetta, tenda soprattutto a far della sua tela il campo in cui si produce- unico evento l'apparizione di una o di molteplici immagini costituenti il focolaio o i focolai su cui si concentrerà l'attenzione dello spettatore.

In questa pittura, in cui la volontà di comunicare pienamente (in un modo più poetico che rigidamente informativo) un turbamento causato da quel che i vostri occhi hanno percepito o potrebbero percepire sembra prendere il sopravvento su ogni altra ambizione, si direbbe che il giocatore irriducibile -colui che rischia il tutto per tutto che ha trovato in questo la sua attività prediletta, sia allora abbastanza accorto da non impegnarsi nel suo rischioso tentativo, Senza aver dalla sua parte il maggior numero di chance.

Prescindendo dai ritratti busti o teste-i cui dintorni non sono da definire, è in uno spazio ristretto che generalmente Francis Bacon situa le figure umane, che palesemente costituiscono per lui il motivo per eccellenza. Affinché la loro rappresentazione raggiunga la forza esplosiva di cui riesce a dotarle non bisogna forse - come se, poste così in evidenza, acquisissero maggiore autorità - che queste figure tutt'altro che letterali subiscano anche una sorta di imprigionamento o, almeno, di segregazione? Reclusione dei personaggi in camere anonime che sono quasi soltanto muri e che non hanno nessun altro ruolo tematico se non quel-

lo di contenitori; isolamento a cui questi personaggi sono inoltre votati attraverso i mezzi più diversi (una seggiola, un letto o uno zoccolo che si frappone tra loro e il suolo, o un'armatura puramente grafica che fittiziamente li investe in misura maggiore o minore), tutto questo, e persino l'abitudine che Francis Bacon ha di far apporre un vetro sulle proprie tele come se fosse possibile metterle anch'esse in gabbia - abitudine che motiva soprattutto con il desiderio di distanziare, di allontanare l'opera da guardare da colui che la osserva - sembra testimoniare questo bisogno di recintare, di separare, o, se è lecito dirlo, di incastonare per situare fuori del comune e dotare in tal modo di un potere in qualche misura sacro, sia pur senza sentore di chiesa, la parte privilegiata, e la stessa immagine totale, che Bacon ritiene opportuno imporre alla sensibilità dell'osservatore.

Potere sotterraneo che possiede segnatamente, non soltanto grazie alla frattura ma anche al protocollo di esposizione, l'animale scorticato elevato al rango di protagonista in *Carcassa di carne e uccello da preda*, dipinto nel 1980. Come se tutto potesse servire a consolidare questo motivo e a impedirgli di diluirsi, Francis Bacon ama ricorrere ad accessori di per sé irrilevanti, Come accadrebbe se fossero decorazioni, ma che sono finalizzati a far emergere, se non a promuovere, il quadro nel quadro e, talvolta ridotti a ben poca cosa - ombrello aperto la cui ampia conchiglia sembra sottrarre un personaggio al suo ambiente, oppure schermo o tenda di cui logicamente nulla esige la presenza -, sembrano unicamente mirare alla valorizzazione e al tempo stesso all'integrazione di una singola parte, il cui trattamento, senza alcun dubbio realizzato a caldo, spezza con la sua truculenza la freddezza geometrica di quel che lo circonda. Luoghi in cui il dramma che si gioca è, si direbbe, quello della pittura stessa, legata a fatti cruciali di cui - il più urgente compito, e forse il solo, per l'autore ha bisogno di render conto con tutta l'intensità auspicabile, questi teatri di operazioni potrebbero esser considerati, dal lato dello spettatore, come costituenti, ognuno, il laboratorio perfettamente moderno e asettico in cui si esercita, quète impaziente piuttosto che ricerca concertata, la vecchia alchimia delle forme e dei colori ardentemente tritirati da cui nascono le figure, umane o non umane, che sembrano avere come primaria funzione quella d'introdurre nella struttura seccamente definita del quadro una vita in procinto di balzar fuori.

Di fronte a una tela di Francis Bacon non resta dunque che inabissarsi nel piacere più che nella riflessione. Guardare e lasciarsi prendere: è semplicemente a questo che si è invitati. Ritenere che la pittura sia, fondamentalmente, una questione d'impatto visivo, di manomissione dello spirito attraverso quest'impatto, significherebbe supporre con un certo abuso che forse esiste un legame tra la chiara coscienza che Francis Bacon ha certamente di questa verità elementare e il fatto che normalmente nei suoi quadri si iscrivono oggetti che appartengono, sia pur in modo diverso, al campo dell'ottica: non soltanto (in diverse opere) uno specchio che inquadra e contemporaneamente crea un altro piano, ma (mascherando per metà un volto nell'anta di destra di un trittico del 1974) una cinepresa che, a ruoli invertiti, sembra uno sguardo puntato sullo spettatore, messo così direttamente in causa. A questo si aggiungono le fonti luminose: il più delle volte, appese al soffitto di qualche locale stile camera di motel,

Francis Bacon

una lampadina elettrica o un'altra luce e, infisso al muro, l'interruttore.

Lo spazio in cui, precisamente qui, respiriamo, il tempo in cui, ora, viviamo, e quel che si trova pressoché senza eccezioni nelle tele di Francis Bacon, tele che sembrano tendere a esprimere immediatamente qualcosa d'immediato e di cui non basterà dire che generalmente sono esenti da ogni esotismo e da ogni arcaismo, giacché sfuggono a questa regola soltanto il *Paesaggio con rinoceronti* del 1952 (basato su una fotografia scattata nell'Africa equatoriale e alla fine distrutto, come Francis Bacon ha fatto con molti dei suoi quadri), l'*Uomo che trasporta un bambino* (ricordo di un lungo soggiorno a Tangeri nel 1956), i *Papi* (ispirati tra i 1949 e i 1952 dal famoso Innocenzo X di Velázquez) e, in qualche misura anacronistici, i ritratti di Van Gogh (1957) alcuni dei quali di fattura un poco fauve, quasi ma non del tutto appartenenti alla contemporaneità.

Tra la maggior parte dei quadri di Francis Bacon - artista di cui vorrei qui sottolineare almeno la singolarità - e coloro che li guardano, la vicinanza è, in effetti, maggiore di quanto lo sarebbe se nelle loro tematiche vi fosse soltanto assenza di allontanamento spaziale o temporale.

Sebbene simili opere non abbiano nulla in comune con il trompe l'oeil (surrogato che d'altronde non produce in modo profondo illusione) e sebbene il loro autore proceda in maniera tale da renderle autentiche creazioni.

Francis Bacon si è ben guardato dal popolare le sue tele di qualunque cosa sia drammatica in senso stretto; in altri termini dal farvi agire il movente di un intrigo la cui comprensione da parte dell'intelletto sarebbe una deviazione diminuente l'impatto sensoriale dell'opera, e usando tutt'al più sceneggiature ridotte pressoché a nulla (la più loquace è senza dubbio quella dell'anta centrale della *Crocifissione* del 1965 in cui un uomo, del quale si vede quasi soltanto la coccarda tricolore, viene molestato da uno che porta un bracciale con la svastica, particolare di cui l'autore peraltro nega il significato storico, giustificandolo semplicemente con il bisogno che avvertiva di una macchia di colore in quel preciso punto e con il fatto che l'idea del bracciale gli era venuta osservando una vecchia foto di giornale che mostrava Hitler attorniato da altri nazisti). Resta comunque il fatto che, troppo invaghito della vita per rifiutarne fess'anche la contropartita mortale che implica la sua mancanza di fissità, si è aperto diverse volte, sicuramente non al dramma - troppo vicino al fatto di cronaca e troppo distante dal racconto - ma alla tragedia che, senza suscitare nulla di sentimentale, tocca in lui il sensitivo colpito dall'«odore di morte» che conferisce ai luoghi in cui sono esposte carni da macello. Non soltanto le diverse *Crocifissioni* - da cui venne subito totalmente eliminato l'evento narrato dai Vangeli restano segnate da un sigillo di sangue (di carni andate a male) e un trittico molto antico (Tre studi per delle figure alla base di una Crocifissione, 1944) è fondato su un tema preso a prestito da uno dei rami più neri della mitologia greca, la vendetta consumata dalle Erinni, ma anche un altro trittico molto più recente (1981) è espressamente ispirato dall'Orestea di Eschilo. Si può constatare che se la

composizione è senza alcun dubbio permeata di un carattere tragico, questo accade nell'assenza di ogni pathos e senza che essa contenga alcun elemento sia pur lontanamente teatrale: in quest'opera semplice e diretta.

Dipinti distrutti

Bacon ha distrutto molte centinaia di dipinti. Le cosiddette "tele tagliate" (con un'eccezione, *Double Portrait of Lucian Freud and Frank Auerbach*, 1964 (64-03). Quaranta di queste tele, trovate nello studio di Bacon dopo la sua morte, sono ora nella Dublin City Gallery The Hugh Lane. Margarita Cappock li ha pubblicati nel 2005 con il titolo "*Destroyed Canvasses*", che ha sollevato dubbi sulle intenzioni di Bacon nei suoi confronti con le distruzioni. Sulle piccole tele dei ritratti lui - o un amico - ritagliava invariabilmente la testa, e sulle tele grandi venivano asportate le teste e una quantità sufficiente degli elementi figurativi principali per annullare l'"immagine". Senza dubbio Bacon tagliò le tele in modo da lasciare intatti i telai per il riutilizzo, ma mentre non poteva prevedere che i frammenti sbrindellati avrebbero avuto un valore commerciale o sarebbero stati esposti, avrebbe potuto rendere più completa la distruzione (bruciando i frammenti, per esempio). Le sue distruzioni parziali di lui erano, tipicamente, ambivalenti, mentre come creatore di immagini che avevano "fallito", le connotazioni di violenza nel suo di lui che le prendeva con un coltello ha chiare implicazioni psicologiche.

Quattro tele rimosse dallo studio di Bacon nel 1978 sono apparse sul mercato nell'aprile 2007, e altre cinque, da una fonte separata, sono state vendute nel giugno 2007; sei frammenti di tela che erano stati donati negli anni '50 all'artista di Cambridge Lewis Todd, che dipinse sui lati innescati, sono stati messi all'asta nel marzo 2013.

Due di questi sono dipinti che erano stati venduti e sono stati distrutti in incidenti mentre erano di proprietà privata; un terzo è stato danneggiato oltre il restauro quando è caduto nel Tokyo Dock. Altri dipinti furono distrutti da Bacon ma erano stati esposti pubblicamente prima di lui; poiché le loro immagini sono accessibili nei cataloghi, sono state incluse per completezza.

Nel catalogo ragionato del 1964, sotto la pressione di Bacon, Ronald Alley consegna i quadri abbandonati o distrutti a due appendici, classificate come 'A' e 'D'. Queste categorie di compromesso sono state eliminate nel presente catalogo e i dipinti esistenti sono stati collocati dove si trovano nella cronologia. Un motivo convincente per cessare di adottare queste categorie è che dei nove dipinti Alley elencati come "Destroyed" nel 1964, quattro in realtà sopravvivono.

Dipinti abbandonati

Il 30 luglio 1996 David Sylvester scrisse all'allora proprietario di 'Lying Figure', c.1953 (53-21), che era deluso di non averlo incluso nella retrospettiva di Bacon al Centre Pompidou, Parigi. Ha spiegato che nessuna delle immagini elencate nel catalogo ragionato del 1964 come "Abbandonati" è stata trattata come candidata per l'inclusione, aggiungendo "mi sembra ragionevole"

Francis Bacon

le che durante la vita di un artista e per alcuni anni dopo la sua morte, una mostra retrospettiva dovrebbe non includere opere che considerava abbandonate. Penso che si debba assumere un atteggiamento diverso quando un artista è morto da alcuni anni'. Sylvester ha offerto volontariamente il commento: 'Come tutti sappiamo, le opere che un artista abbandonato possono ancora essere opere di grande valore: ci sono un numero qualsiasi di tali opere di una varietà di maestri nei musei del mondo. A mio parere "*Lying Figure*" è un ottimo esempio del lavoro di Bacon da parte sua.'

La questione della "finitura", come significato di un presunto stato di completamento, è probabilmente meno rilevante nel caso di Bacon rispetto alla maggior parte degli altri artisti. Ateo e nichilista, l'unica 'finitura' che riconosceva – e da cui era ossessionato – era la morte: finire un quadro era, forse, analogo a morire. Non era né stravagante né accidentale che ne chiamasse così tanti 'Studio per...': non era tanto incerto quanto aperto. Inoltre, se *Fragment of a Crucifixion*, 1950 (50-02), in cui più della metà della tela non è dipinta, era considerato da Bacon un dipinto 'finito', è controintuitivo classificare 'Lying Figure', c.1953 (53-21), per esempio, come 'incompiuto'.

Note sui titoli

Robert Melville, rivedendo il catalogo ragionato di Alley/ Rothenstein del 1964 su Studio International, luglio 1964, osservò che Studio da Innocenzo X, 1962 (62-2), nonostante fosse stato dipinto solo due anni prima, aveva già ricevuto tre diversi (se non ufficiali) titoli: Papa rosso, Papa rosso su pedana e Figure rosse su un trono. Melville dubitava che Bacon avesse dato a uno qualsiasi dei suoi quadri il titolo di "Papa", e fece notare che quando lavorava per Erica Brausen alla Galleria di Hannover, "li chiamavamo "cardinali" piuttosto che "papi" in presenza di visitatori, per assicurarsi che nessuno si sarebbe offeso.' Melville predisse che da quel momento in poi tutti i dipinti del catalogo del 1964 sarebbero stati conosciuti con i titoli loro assegnati da Ronald Alley. Questo precetto è stato rispettato nel presente catalogo. Inoltre, per gli anni "post-Alley", dal 1963 al 1991, i titoli stabiliti da Bacon e Marlborough Fine Art costantemente; ad esempio, sebbene *Painting*, 1980 (80-09) sia stato esposto nel 1999 con il titolo descrittivo *Three Figures, One with a Shotgun*, ricerche successive hanno mostrato che il suo titolo originale era *Painting*, ed è stato ripreso qui.

Le cinque opere che Bacon incluse nella sua prima mostra, nel 1930, avevano tutte titoli specifici. Nel presente catalogo i titoli dei quadri datati 1929 e 1930 seguono quelli adottati da Alley, ma sono stati posti tra virgolette poiché è altamente improbabile che Bacon li abbia intitolati così come sono, dai loro supporti; (Alley ha dovuto negoziare l'indifferenza - o l'ostilità - di Bacon nei confronti della sua opera precedente al 1944).

Papi (ispirati tra i 1949 e i 1952 dal famoso Innocenzo X di Velázquez)

Una serie molto famosa che è tuttora tra le produzioni più celebri del pittore, è quella dedicata ai papi. Nella scelta del tema non vi era nessun intento di giudizio nei confronti del papato o della chiesa cattolica, bensì Bacon provava un'ammirazione sconfinata per il dipinto di Diego Velázquez *Ritratto di papa Innocenzo X* e si cimentò in una sua rielaborazione personale, arrivando a realizzarne 25 versioni tra il 1949 e il 1956.

L'artista riteneva quest'opera un capolavoro talmente inarrivabile da non riuscire nemmeno ad entrare nella Galleria Doria Pamphilj di Roma per vederlo dal vivo durante un soggiorno nella capitale. Ci riuscì solo in tarda età, in occasione di una mostra dedicata a Velázquez a Madrid. Ne ammirava in particolare il realismo e la resa psicologica. La prima opera su questo tema era datata al 1950, ma rimase nascosta fino al 1990. Bacon aveva iniziato a lavorarci in vista di una mostra, sempre alla Hanover Gallery, ma non rimase soddisfatto dei risultati. La versione immediatamente successiva è datata 1953, *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*. La scena ha le caratteristiche di un incubo, in cui l'immagine che lo ha ispirato, ovvero il papa seduto su una sedia e vestito di porpora, viene distorta e il protagonista, da calmo e riflessivo quale era, urla in maniera scomposta mentre delle linee dorate simili a sbarre di una prigione lo sovrastano e sembrano soffocarne le grida. Si tratta, inoltre, della prima opera in cui avviene un cambiamento nella gamma dei colori di Bacon, che si fa sempre più cupa.

Il pittore irlandese Francis Bacon ne ha dipinta una copia variata nei suoi *Papi urlanti*.

Il ritratto venne dipinto durante il secondo viaggio di Velázquez in Italia, tra il 1649 ed il 1651. Le vesti utilizzate dal pontefice sono in lino leggero, e quindi potrebbe far situare il ritratto in estate, probabilmente nel 1650. È scritto nel foglio che il pontefice tiene nella mano sinistra «*alla Santà di N.ro Sign.re / Innocentiox/ per Diego de Silva / Velàzquez de la Camera di S. M.tà Catt.ca*». Sotto, viene riportata la data di esecuzione 1650. Vi sono due versioni sul perché Velázquez dipinse il ritratto. Secondo la prima, mentre era in visita in Vaticano, Velázquez, già rinomato pittore, ottenne udienza col papa Innocenzo X e si offrì di dipingere un ritratto per il pontefice, ma Innocenzo X ne dubitò, non conoscendo la fama di Velázquez.

Il papa chiese a Velázquez di mostrargli prima alcune delle proprie abilità ed egli gli mostrò un ritratto che aveva appena concluso, il ritratto del suo servitore, Juan de Pareja (oggi al Metropolitan Museum di New York). Una volta che il pontefice ebbe veduto il ritratto di Juan de Pareja, egli permise al Velázquez di dipingere il suo ritratto. Il papa commissionò il ritratto a Velázquez dal momento che egli aveva già dipinto diversi dignitari della corte pontificia, tra cui il barbiere pontificio. Dopo l'esecuzione, il ritratto rimase proprietà privata della famiglia di Innocenzo, i Pamphilj, che la esposero alla Galleria Doria-Pamphilj dove tutt'oggi si trova. Il pezzo rimase perlopiù però nascosto al grande pubblico e noto solo a pochi intenditori come lo storico francese Hippolyte Taine, che lo considerò "il capolavoro tra tutti i ritratti" e disse "una volta visto, è impossibile dimenticarlo".

Il mercante d'arte René Gimpel annotò nel suo diario (1923):

Francis Bacon

«Morgan offrirebbe un milione di dollari per quel ritratto. Velázquez si trovò di fronte un italiano e l'artista, che bene conosceva i costumi del paese, senza esitare intinse il suo pennello nel rosso, il colore del vino... Il volto è un turbinio di carne, sangue e vita; gli occhi sono alla ricerca di qualcosa».

Studio dal ritratto di Innocenzo X è un dipinto di Francis Bacon del 1953, custodito all'Art Center di Des Moines, in Iowa. L'opera mostra una figura distorta e deformata. Fa

parte di una lunga serie di dipinti sullo stesso tema, creati da Bacon tra il 1950 e i primi anni del decennio successivo. Si contano ben quarantacinque quadri. Una recente interpretazione che pone in dubbio che il papa che urla sia un'invenzione di Bacon è stata proposta da Alessandro Zinna. Secondo questa ipotesi, una testa si trova già nella tenda del dipinto originale di Velázquez. Nella variante del 1953 Bacon rivelerebbe questa presenza.



Innocenzo X di Velázquez a confronto con lo Studio del ritratto di Innocenzo X (1953) di Bacon.

Tra il 1977 e il 1992 Francis Bacon regalò a un suo intimo amico italiano un consistente numero di disegni, pastelli e collages.

Oggi quei disegni fanno parte di una collezione che ne raccoglie alcune centinaia e che è riunita in un corpus unitario: "The Francis Bacon Collection of the Drawings Donated to Cristiano Lovatelli Ravarino".

Come ha scritto Edward Lucie-Smith — uno degli storici dell'arte più conosciuti e apprezzati a livello internazionale — i disegni ed i pastelli che compongono la collezione sono 'opere complete', che si inseriscono a pieno titolo nell'iconografia dell'artista anglo-irlandese, il quale, negli ultimi anni della sua vita, rivisitò i temi che aveva in precedenza sperimentato, provando nuove strade formali.

Nelle "opere su carta" — tenute nascoste ai suoi mercanti ma regalate ai suoi amici:

Paul Danquha, Stephen Spender, Barry Joule, Brian Hayhow, Cristiano Lovatelli Ravarino e altri — si trovano crocifissioni, papi, ritratti e autoritratti: tutti soggetti da lui dipinti nel corso della sua lunga vita di artista.

Esse dimostrano che quando Francis Bacon, intervistato da David Silvester, suo biografo ufficiale, affermava di non avere mai fatto disegni preparatori, usava sapientemente e consapevolmente le parole, e diceva due volte il vero: era vero infatti che egli tracciava direttamente sulla tela le linee dell'opera che aveva in mente di realizzare senza ricorrere a disegni preparatori (salvo poi usare altri "sistemi", come evidenzia molto bene Barbara Steffen nei suoi studi); ed era ugualmente vero che fin dall'inizio della sua "carriera artistica" egli era solito disegnare e lo aveva continuato a fare, riservatamente ma sistematicamente, per tutta la vita (si veda la testimonianza di Mollie Craven, riportata nel libro di Daniel Farson, "The Gilded Gutter Lite of Francis Bacon", 1993).

Le opere su carta mostrano che uno dei più grandi pittori del XX secolo è stato anche un grande disegnatore.

Non poteva essere diversamente per chi, come lui, aveva deciso di "diventare pittore" dopo avere visto nel 1927 una mostra di 101 disegni di Picasso a Parigi alla Galleria Paul Rosenberg.

Francis Bacon aveva allora 18 anni.

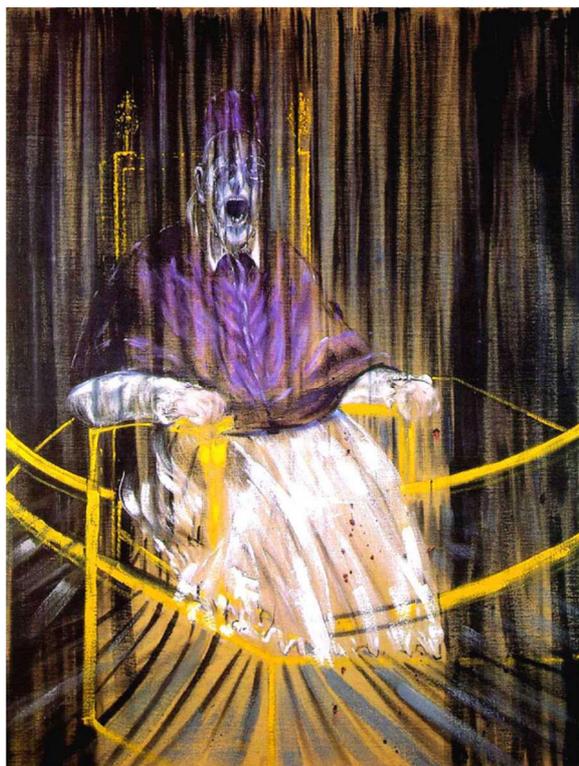
Ed "è significativo che fosse proprio una mostra di disegni a dare l'impulso ad una attività tanto creativa e dirompente, ma è anche significativo che egli iniziasse la sua attività proprio dai disegni di Picasso che preannunciavano invenzioni formali e te-

Archiviazione digitale Paleani

L'archiviazione digitale viene effettuata con l'utilizzo di lampade a luce fredda, prive di componente ultravioletta. La scansione produce tre tipi di file-immagine per ciascun documento: TIF 6.0 non compresso, con risoluzione di almeno 600 dpi ottici e una profondità colore di 24 bit RGB. Tale immagine è destinata alla conservazione fuori linea, come copia di sicurezza (master); JPEG compresso a 300 dpi con una profondità colore di 24 bit RGB, destinato alla consultazione in rete locale; JPEG compresso 72 dpi di risoluzione, con profondità colore di 24 RGB e un fattore di riduzione da definire in funzione di un agevole consultabilità su rete locale e geografica, tale da consentire la piena leggibilità del contenuto ma non la riproduzione per scopi commerciali. Contestualmente all'acquisizione delle immagini, per ciascuna unità archivistica trattata, e/o parte componente di unità archivistica viene compilato un file XML, contenente la descrizione dell'entità e un insieme di informazioni (metadati) di tipo gestionale-amministrativo, riguardanti le immagini che la compongono. La raccolta viene poi integrata con i file MAG risultati dall'espletamento della attività di indicizzazione. Per vedere la nostra attività di archiviazione digitale visitate il sito al link <http://www.digital-laboratory.it/> Noterete tutte le nostre tipologie di intervento applicate per una corretta scansione dei documenti e quant'altro occorra per una migliore lettura sia per la creazione di file da conservare che da gestire per la visione sul web.

Francis Bacon

matiche introducendo “metamorfosi” del linguaggio plastico e pittorico che attraverseranno tutto l’arco della sua produzione. Bacon è pittore plastico che con la carta sconfinava nella scultura ritagliando ed incollando, anche componendo la figura, come faceva Picasso con i suoi “dessin decoupé”, un genere che il maestro spagnolo aveva ripreso in età più avanzata (la storia si ripete) per approntare scenografie cinematografiche o modelli per la realizzazione di grandi sculture. Dalla plasticità dei fogli disegnati al ritaglio delle figure delineate ed incollate su carta e cartoncino il passo è breve. La predilezione per la linea curva che delimita la figura umana è evidente, a contrasto con gli sfondi general-



Bacon, “Il Papa urlante” del 1953.

mente caratterizzati da linee rette ed angoli; segni grafici comuni anche ai dipinti dove le forme sono delineate con analogo tratto: impossibile per chi impara a riconoscere la “mano” non ritrovare in questi disegni la personalità di Francis Bacon” (M. Letizia Paoletti: Francis Bacon ed i “dessins decoupé”, 2015).

Le opere che fanno parte della collezione di Cristiano Lovatelli Ravarino sono state sottoposte alle verifiche che di seguito si riportano.

Attraverso i suoi studi Bacon vuole arrivare dove nessuno è mai arrivato: dipingere il grido interiore del papa Innocenzo X per far emergere “ciò che di vero resta nascosto nella società europea del XX secolo”.

Per tutta la sua vita Francis Bacon lavora a una serie di tele ispirate al ritratto di Innocenzo X di Diego Velázquez. Per tutta la sua vita è ossessionato da questo dipinto più di qualunque altra opera d’arte al mondo soprattutto per quel senso di potere e autorità che esso trasmette. Come egli stesso ammette: «ritengo che sia uno dei più grandi ritratti mai realizzati, e per me è diventato una vera ossessione. Compro un libro dopo l’altro con dentro la riproduzione del papa di Velázquez, semplicemente perché mi assilla e apre in me ogni sorta di sensazioni e persino campi di... stavo per dire... immaginazione». (Francis Bacon)

Con la sua celebre serie di studi su Innocenzo X, Bacon punta dritto a dare un’interpretazione ancor più vera del ritratto di Velázquez e che non volle ammirare fino a quando non fu anziano.

Bacon vuole dipingere il grido interiore del papa per far emergere la verità, intesa come uno spazio interiore da contrapporre ai luoghi esteriori di falsità della società occidentale a lui contemporanea. È tutta una questione di rappresentazione o apparenza.

Egli vuole dissacrare e umanizzare l’autorità del papa interrogando a fondo il potere e sostituirsi al suo posto per svelarlo meglio: «il papa è unico. Essere il papa lo mette in una posizione unica e così, come in certe grandi tragedie è come se fosse issato su un baldacchino, e la grandezza di una tale immagine potesse, da lì, sovrastare il mondo».

Quello sguardo acceso, severo e apparentemente quieto nascon-

de in realtà nel profondo del proprio animo un senso di sofferenza esistenziale dal quale nessuno è immune. Nemmeno il papa. La verità che Bacon dipinge in “Studio dal ritratto di papa Innocenzo X di Velázquez” (1953) è quella di un uomo solo, smarrito e condizionato da un sistema mentale preordinato entro il quale lui stesso è gettato, in senso heideggeriano, che gli impedisce un’autentica e libera interpretazione della realtà. Per render noto agli osservatori questa verità, l’artista irlandese fa qualcosa che nessuno aveva mai fatto prima, cioè mette il rappresentante dell’istituzione religiosa cattolica nella situazione di un condannato a morte sul suo santo seggio trasformato in sedia elettrica.

Qui l’elemento della sedia rappresenta per Bacon un espediente artistico fondamentale per i suoi studi: presente in forma semplificata e geometrica essa esprime con straordinaria forza l’immobilizzante angoscia esistenziale dell’uomo nell’Europa del dopoguerra.

Questa, in fondo, è la verità secondo Francis Bacon: brutale, immediata e mai autoritaria; violenta espressione capace di cogliere attimi dell’esistenza umana senza alcun tipo di compromesso razionale.



Galleria d’arte Paleari
Esposizioni artistiche in movimento



Ernesto Paleari
Editore

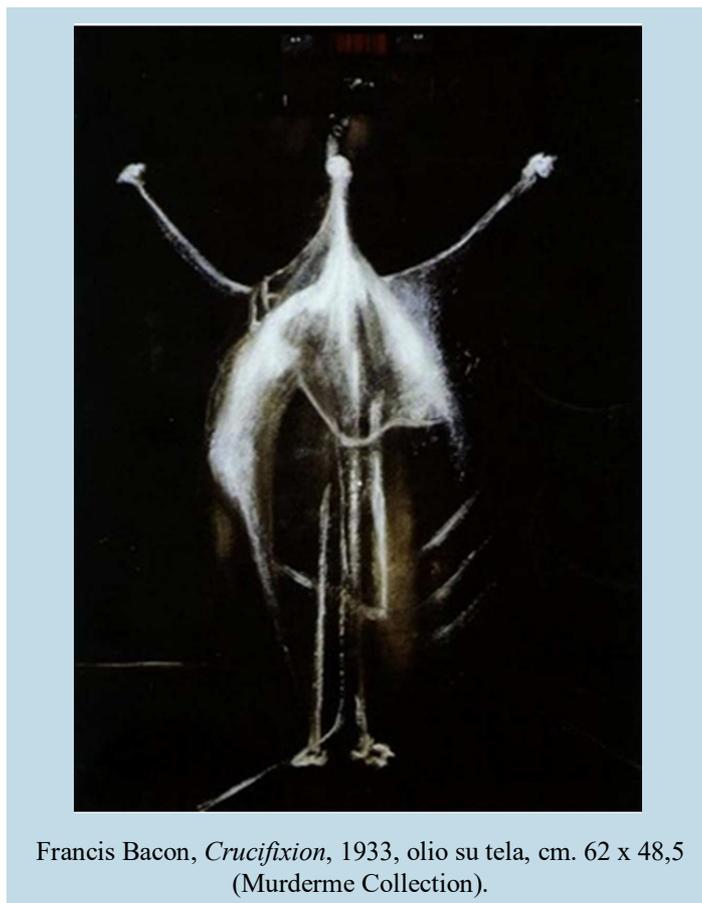


Francis Bacon**Crocifisso**

Francis ripeteva di continuo che lui non credeva in nulla: «Oggi l'uomo si rende conto di essere un incidente, un essere completamente futile». Ma, è ovvio, tali affermazioni sibilline non erano tutta la verità, A volte Francis si descriveva come una persona profondamente pessimista, altre volte come un inguaribile ottimista. «Sono sempre stato un ottimista» disse una volta «anche se non credo in nulla.» Se avesse dipinto la Crocifissione, per lui sarebbe stato «un semplice gesto umano, un modo di comportarsi come un altro», Non credeva nell'aldilà: «Quando si muore non serviamo più a niente. Quando sarò morto, mettetemi in un sacco di plastica e gettatemi nella fogna», Disse anche: La fede è una fantasia» e credeva che «la religione fosse un modo per disciplinare il popolo, utilizzato dai governi per controllare la gente».

Se qualcuno avesse parlato di religione in sua presenza, spesso avrebbe perso la pazienza. Robert Medley ricorda una cena all'inizio degli anni Cinquanta, in cui si incontrarono Francis Bacon, W.H. Auden e Stephen Spender. Sembrava che stesse andando tutto bene quando a metà della portata principale «all'improvviso Francis si girò verso Wystan: "Mai prima d'ora ho dovuto sopportare una così disgustosa dimostrazione di ipocrita moralità cristiana!". Sostenendo di non poter più restare seduto allo stesso tavolo di un simile mostro che si considerava un artista, balzò in piedi e si precipitò fuori dalla porta d'ingresso in strada». Medley gli corse dietro, cercando di calmarlo, ma fu costretto a rientrare da solo; Wystan stava parlando troppo, come al solito.

A quell'epoca, l'interesse di Francis Bacon per la Crocifissione rifletteva, in una certa misura, un'ossessione personale: se stesso. «In questo modo lavori davvero sui tuoi sentimenti e sulle tue sensazioni disse, «Si potrebbe quasi dire che è un autoritratto.» Può sembrare un'affermazione assurda ma è possibile che Francis sentisse come di essere crocifisso, È la croce che deve portare l'ateo che desidera credere. Proprio come l'alcol può trasformare un uomo gentile in



Francis Bacon, *Crocifixion*, 1933, olio su tela, cm. 62 x 48,5 (Murderme Collection).

essere sgradevole. Erancis. il più socievole degli uomini, purificava la sua angoscia di ateo e la sua insicurezza con la pittura. Nutriva ambizioni elevatissime per la sua arte, Quando non era ironico diceva ce l'arte può svelare i sentimenti più profondi e più belli di un uomo». Come abbiamo visto, con le sue tele voleva avvicinarsi alla «concretezza dell'essere umano» che, a suo dire, era senza speranza di resurrezione. Nella sua introduzione al catalogo della Tate, John Rothenstein scrisse: «Per certi versi quadro di Bacon è come guardare in uno specchio e vederci le nostre sofferenze.

Cristiano Lovatelli Ravarino

A partire dal 1997 Cristiano Lovatelli Ravarino è stato sottoposto a tre procedimenti penali, due in Italia ed uno in Germania, aventi ad oggetto le opere su carta che gli sono state donate dal pittore Francis Bacon tra il 1977 – anno in cui si sono conosciuti – e il 1992, anno della morte di Francis Bacon. Nei tre processi gli è stato contestato sempre lo stesso fatto: avere falsificato e commercializzato le opere su carta da lui possedute.

Tutti e tre i procedimenti penali si sono conclusi positivamente come risulta dalle decisioni che di seguito si elencano e dai documenti che si allegano.

1. TRIBUNALE DI BOLOGNA, Proc. pen. n. 878/97 RGNR, Sentenza n.

1415 del 8 luglio 2004, assoluzione perché il fatto non è previsto dalla legge come reato.

2. PROCURA DELLA REPUBBLICA DI BERLINO, 285 Js 195/13

Provvedimento di archiviazione di tutte le accuse comprese quelle di falso emesso il 26 giugno 2013.

3. TRIBUNALE DI BOLOGNA, SEZIONE DEL GIUDICE PER LE

INDAGINI PRELIMINARI, Proc. Pen. N. 2044/14 RGNR, Ordine di Archiviazione di tutte le accuse comprese quelle di falso emesso il 23 marzo 2016.

*Francis Bacon***La “Francis Bacon Estate” è una Ltd privata.**

Tutto è sorto dalle contestazioni della “Francis Bacon Estate” che hanno portato ai procedimenti giudiziari.

La decisione di dare vita ad un catalogo ragionato viene assunta nel 2002 da Brian Clarke a dieci anni dalla morte di Francis Bacon. Il compito viene attribuito ad un “Comitato Autenticatore per il Catalogo Ragionato di Francis Bacon” collocato all’interno della citata società. Di essa si conosce molto poco. Una decisione lecita che tuttavia non attribuisce alcuna rilevanza legale a ciò che essa fa e, soprattutto, che non esclude che altri possano procedere nello stesso modo con riguardo a ciò che rientra nel loro esclusivo diritto: è il caso di Cristiano Lovatelli Ravarino che ha ricevuto in donazione direttamente da Francis Bacon i disegni che rientrano nella sua collezione e che, per questa ragione, è titolare del diritto esclusivo di gestione degli stessi. Ovviamente, coloro che hanno ricevuto da Francis Bacon vivente, dei suoi beni, compresi dipinti, disegni, collages ecc., godono dello stesso diritto.

È opportuno e rilevante notare che il Francis Bacon Estate Ltd non ha mai messo in discussione il diritto di proprietà di Cristiano Lovatelli Ravarino sulle opere su carta a lui donate da Francis Bacon tra il 1977 e il 1992 e che nessun potere gli può essere riconosciuto di autenticare alcunché.

Conclusioni

Le decisioni delle autorità giudiziarie; gli atti dei processi; i documenti; le consulenze tecniche sui materiali, sulle firme e sul segno; le testimonianze; i pareri degli esperti; le quasi trenta esposizioni che in dieci anni si sono tenute nei musei e nelle gallerie di tre continenti; l’analisi critica della sola opinione contraria non tanto alle opere su carta regalata da Francis Bacon a Cristiano Lovatelli Ravarino, ma alla stessa sua capacità e volontà di disegnare; tutto questo porta alle seguenti conclusioni:

a) Francis Bacon ha sempre disegnato: ha iniziato a farlo da giovanissimo frequentando, sia pure per poco, la Saint Martin School of Art di Londra; continuando poi a Londra, a Parigi, in Italia e non smettendo mai fino alla fine della sua vita.



Francis Bacon (Fotografia di Margaret Skawinski-Sheaser).

b) Ha regalato disegni ai suoi amici con l’impegno che non li avrebbero resi pubblici finché egli fosse stato in vita, cosa che essi hanno fatto.

c) Tra gli amici a cui ha regalato i propri disegni e lavori su carta due ne hanno ricevuto una consistente quantità: Barry Joule, circa 1500, e Cristiano Lovatelli Ravarino circa 800.

d) Alla sua morte circa settanta opere su carta sono state rinvenute nel suo studio di Londra, Reece Mews 7.

e) Le opere su carta che fanno parte della collezione Cristiano Lovatelli Ravarino sono state realizzate da Francis Bacon a Londra, a Parigi e in Italia e gli sono state regalate tra il 1977 e il 1992.

f) La tesi espressa da Martin Harrison che Francis Bacon non sapesse e non volesse disegnare è priva di fondamento.

g) Nessun potere legale di autenticazione di opere di Francis Bacon può essere riconosciuto alla società privata di diritto inglese “The Estate of Francis Bacon” né al critico d’arte Martin Harrison.

Su queste basi ciascuno potrà formulare criticamente e da solo il proprio giudizio sui disegni, sulla loro provenienza e sulla loro attribuzione, senza doversi rivolgere all’ipse dixit di esperti che usano ricorre ad un unico mezzo: il loro occhio.

Amedeo Modigliani. Ritratto di donna. Hanka (o Anna) Zborowska.

Estratto dalla pubblicazione di Ernesto Paleani in corso di stampa "Amedeo Modigliani. Hanka Zborowska. Iconologia ed iconografia. Indagine e ricerca" (Attorno all'arte, 43) b/n e col., Cagli 2023. ISBN 978-88-7658-261-5

Il dipinto rappresenta un RITRATTO DI DONNA un'opera autentica del pittore Amedeo MODIGLIANI (1884 - 1920). L'opera è dipinta ad olio su tela e misura alta 59 cm. x larghezza cm 48. È firmato in alto a destra: Modigliani e la data di creazione è 1917/18. Il volto della donna è dipinto nei toni della carne oca e gli zigomi sono di un rosa più intenso, la piccola bocca è dipinta di rosso. Gli occhi sono privi di palpebre e chiari, il collo di forma cilindrica è dipinto nei toni dell'oca color carne. Il disegno del naso, degli occhi, della bocca, delle sopracciglia, della parte inferiore del viso e del collo è stato eseguito con un pennello. colori neri, nella parte inferiore del collo sinistro possiamo vedere un pezzo bianco della camicia, il vestito è dipinto di un blu scuro in tinta unita. Lo sfondo della tela è ripartito in due piani verticali nel limitare le forme e il disegno allo stretto necessario e ottenne così per l'insieme del ritratto un'espressione di grande semplice nobiltà.

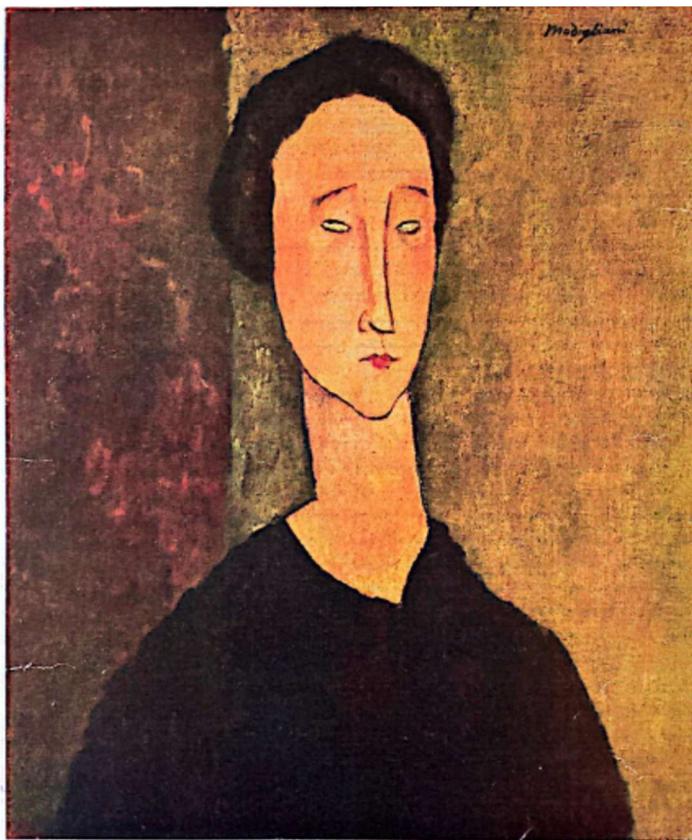
L'opera si riaccosta ai ritratti di Hanka (o Anna) Zborowska dello stesso periodo in cui Modigliani usò gli stessi mezzi espressivi pubblicato in varie edizioni tra cui: UGO GALETTI, ETTORE CAMESASCA (a cura di) Enciclopedia della pittura italiana, vol. 2: F-O in Enciclopedia della pittura italiana, Garzanti, c1950 (stampa 1951) p. 1696 ; ENZO CARLI, Amedeo Modigliani (con una testimonianza di Jean Cassou; collezione "Artisti oggi") De Luca, Roma 1952; Quaderni della VI Quadriennale nazionale d'arte di Roma ; 1 (pubblicato in occasione della Mostra tenuta nell'ambito della VI Quadriennale nazionale d'arte di Roma) ; ARTHUR PFANNSTIEL, Modigliani (par Arthur Pfannstiel; preface de Louis Latourrettes; collezione: L'art et la vie) Seheur, Paris 1929; ARTHUR PFANNSTIEL, "Modigliani et son oeuvre", Paris 1956; Modigliani: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, jan.-febr., Editalia, Roma 1959.

Dalle lettere e i racconti sulla vita di Modigliani è interessante ricostruire la figura dell'opera in esame, la Signora Hanka Zborowska attraverso gli scritti e le narrazioni trascrivendo tratti di vita con la famiglia Zborowski :

Erano il 1915 e Modigliani esegue molti ritratti di artisti, tra cui quello di Jacob e di Indenbaum, Soutine, Lipchitz con la moglie e le amiche Lunia Czechowska e Hanka Zborowska moglie di Léopold Zborowski, detto Zbo, suo ultimo agente.

Nel 1916 vive con Beà, Beatrice Hastings che aveva incontrato nel 1914. I suoi ritratti femminili assumono definitivamente il collo allungato sottolineato dalle scollature profonde. I ritratti maschili mostrano invece il collo coperto da colli di camicia, foulard, maglioni a collo alto. Forse anche questo un tentativo di mascherare i linfonodi ingranditi dalla TBC. La relazione con Beà dura poco e lei inizia una nuova relazione con Alfredo Pina, scultore italiano allievo di Rodin. Nello stesso anno conosce Jeanne Hébuterne.

Nel febbraio del 1917 Apollinaire torna dalla guerra ferito alla testa ed è premiato con Legion d'Honneur. La Vassilieff organizza una festa per lui nella quale ci sono Pina e Beà mentre Modi è invitato a non andare ma si presenta lo stesso. Affronta Pina che, secondo alcune versioni, avrebbe sparato. Esiste un disegno della Vassilieff che illustra la scena con Picasso, Matisse, Jacob e altri che assistono alla scena e Bra-



que coronato d'alloro. La relazione con Beà si chiude burrascosamente. Nel maggio inizia la relazione con Jeanne nell'Hotel Dieu. Nel luglio Jeanne va a vivere con Modi in qualche alberghetto squallido tra quelli che lui frequenta. Tiene la relazione segreta per un anno tornando a dormire a casa tutte le sere. Resta incinta nell'autunno dello stesso anno e si trasferiscono nello studio di Rue de la Grande Chaumière 14, sempre a Montparnasse. Nel dicembre espone nella Galleria di Berthe Weill, Rue Taitbout 50. I nudi esposti gli valgono l'intervento della forza pubblica che lo cita per oscenità. Nello stesso anno torna a dipingere ritratti. Nei nudi copre o maschera le parti intime forse sperando di arrivare a un compromesso con la morale pubblica.

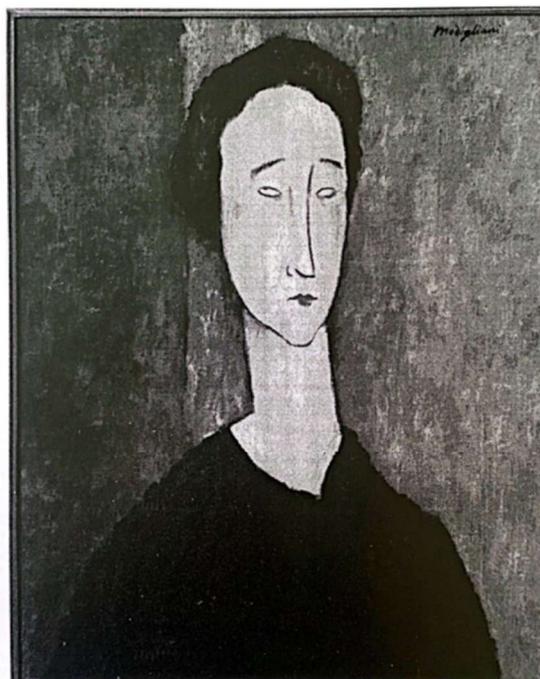
Nel marzo del 1918 i tedeschi puntano su Parigi, i cannoni a lunga gittata che colpiscono da oltre distanza, il che rende la vita più precaria. Scoppia in Europa la pandemia influenzale detta spagnola. Francis Carco chiede di acquistare un nudo di Modi, ma Leopold glielo regala adducendo il fatto che ha capito lui "lo ama". Continua a spingere le opere di Modigliani anche se i più gli ridono in faccia. Predice loro che verrà un tempo in cui si morderanno le mani. Jonas Netter e Roger Dutilleul, mercanti d'arte, si interessano ai suoi dipinti. Esegue il ritratto di Jonas Dutilleul. Simone Thiroux, amica di Beatrice, asserisce di avere avuto un figlio da Modi, Serge Gérald, ma lui si rifiuta di prendersene cura accampando il fatto che lei aveva avuto altri amanti e che in ogni caso non era in grado di badare al piccolo. Non è certo se Beà abbia o meno avuto un figlio da lui. Zadkine incontra Modi e lo descrive emaciato. Leopold Zborowski diviene agente di Modigliani contemporaneamente a Guillaume. Jeanne parte con

AMEDEO MODIGLIANI

sua madre, che si è resa conto della sua gravidanza, per il sud della Francia. Forse spera di partorire nell'anonimato e dare in affidamento il figlio illegittimo. Nel giugno Modi parte per Nizza con Zborowski, sua moglie Hanka, Soutine e Foujita. Nel luglio Modigliani a Nizza lavora per Survage che lo mette sotto contratto al ritmo di tre dipinti al mese che tuttavia spesso non consegna. Nel settembre va a vivere con Jeanne in Rue Messena a Nizza. Nell'ottobre si trasferisce nell'hotel Tash in Rue de France. Nel novembre si trasferisce con Jeanne e sua madre in Avenue de la California Il 29 novembre nasce Jeanne ed è registrata dopo tre giorni con il cognome della madre. André Hebuterne, fratello di Jeanne, scopre il parto e la minaccia di abbandono da parte della sua famiglia. Nel dicembre Modi è felice e scrive a sua madre "La bambina sta bene e anch'io! Non mi stupisce che, essendo tu stata tanto madre, ti senta nonna anche al di fuori delle sanzioni legittime".

Nel 1919 rassegnata ad averlo perso e al mancato riconoscimento del figlio, Simone Thiroux scrive a Modi implorando meno indifferenza e meno odio ma non esiste risposta nota. Nel febbraio in una delle lettere inviate all'amico Zborowski, Modi ringrazia per i soldi ricevuti, chiede delle nuove tele, e si raccomanda di non dimenticare la faccenda di Place Ravignan. Nell'aprile Modigliani passa a pieno sotto la gestione di Zborowski. Ottiene, oltre al pagamento dell'affitto dello studio e del materiale, uno stipendio di 15 franchi giornalieri. Nel contratto si chiedeva inoltre che Zborowski si interessi anche della commercializzazione delle opere di Soutine. Zborowski gli mette a disposizione una sala del suo appartamento nella quale Modi dipingerà tutti i suoi nudi dal momento che il suo studio non era abbastanza accogliente. Nel maggio Modi torna a Parigi. Nel giugno Jeanne torna a Parigi, La bambina è affidata alle cure di Lunia Czechowska. Jeanne è di nuovo incinta. Modi pensa a una vita normale con la sua nuova famiglia. Scrive "Mi impegno a sposarla (Jeanne) appena arrivano i documenti (da Livorno)". In que periodo dipinge molti ritratti. Nell'agosto Espone alla Mansard Gallery di Londra dei fratelli Sitwell. La critica è entusiasta. Sul Burlington Magazine scrivono "La non comune sensibilità di Modigliani per il carattere si esprime attraverso la estrema semplificazione del colore e dei contorni, e attraverso le distorsioni più stupefacenti". Lo scrittore Arnold Bennett scrive: "Sono disposto a dire che le quattro figure di Modigliani sembrano presentare una somiglianza sospetta con dei capolavori!".

Guillaume, che è proprietario della maggior parte delle tele esposte, sospende le vendite intuendo che l'eventuale morte del pittore porterebbe a una lievitazione del loro valore. Negli ultimi mesi si manifestano i sintomi della meningite tubercolare. Incontra Marie Vassileff che lo descrive così "Era così cambiato che non credevo ai miei occhi. Aveva perso i denti, i capelli erano incollati alla testa, lisci. Tutta la sua bellezza se n'era andata. "È finita, Marie!" mi disse". Continua tuttavia a lavorare e dipinge la famiglia di Zborowski compresa la domestica Paulette Jourdain che diventerà amante di Léopold e gli darà un figlio che sarà allevato da lui e sua moglie Hanka, sterile, e che poi sarà lei stessa gallerista ed eredita la galleria di Zbo. Dipinge il ritratto di Thora Klinckowstorm incon-



ARCHIVES
LEGALES
AMEDEO
MODIGLIANI

Modigliani Institut
Paris
Archives Légales

Christine Piziot 25/11/2018

Fotografia in bianco e nero autenticata il 25 novembre 2018.
(Modigliani Institut, Paris.
Archives Legales Amedeo Modigliani).

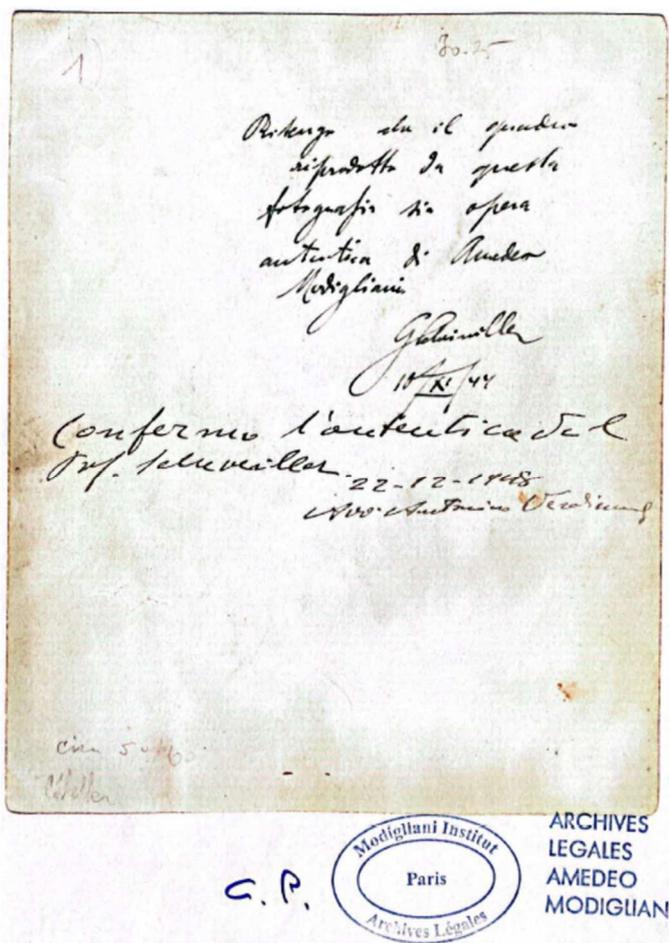
trata nel caffè. Continua a dedicarsi alla grande serie dei nudi che dipinge in casa di Zborowski.

Léopold Zborowski

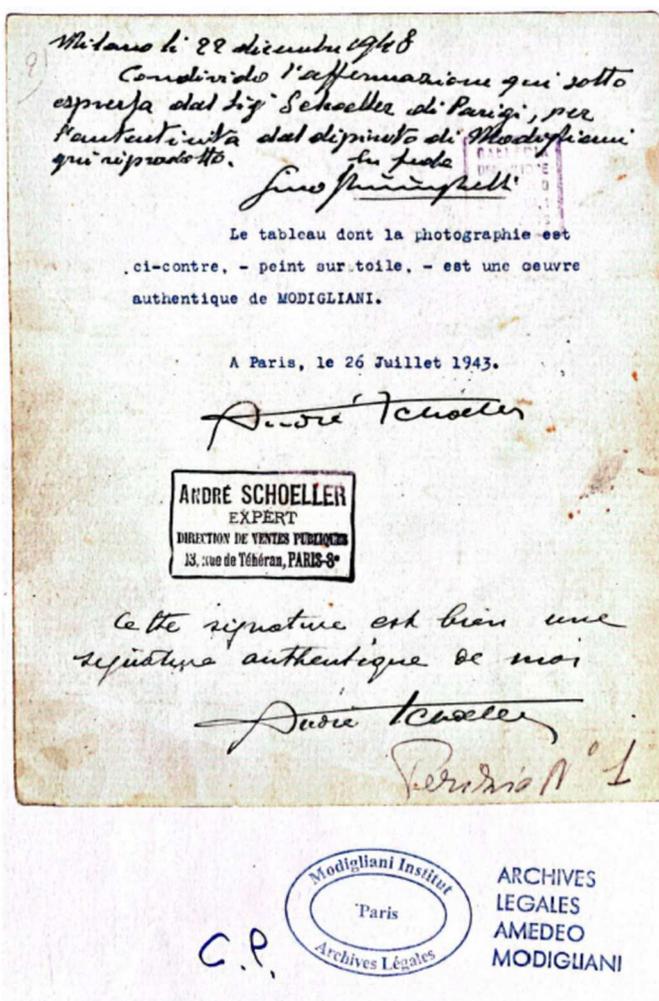
Dipinge il suo autoritratto. Nell'anno 1916 Léopold Zborowski oltre ad ammirare il talento di Modigliani, lo trovò una figura romantica, che viveva una vita che avrebbe voluto condurre. Stava già aiutando per numerosi giovani pittori, tra cui Kisling, Hayden e Kremegne, ed era determinato a trovare un modo per promuovere il talento di Modigliani. Anche lui era povero ma convinto che Modigliani meritasse uno sponsor. Diventerà l'unico mercante permanente di Modigliani, legato alla sua leggenda.

Mentre Zborowski era ancora nel sud della Francia, Modigliani incontrò Madame Zborowska per strada e le chiese di posare per lui. I suoi rapporti con lei erano formali e diffidenti, e lei chiaramente considerava i pittori un male necessario per il sostentamento di suo marito. Tuttavia, era una donna bella e molto competente e Modi la convinse a posare nuda per lui. Durante i suoi caotici anni a Parigi continuò a frequentare corsi di vita, ma non poteva permettersi i cinque franchi l'ora per un modello e quindi raramente aveva la possibilità di dipingere nudo, tranne che per le sue amiche, e questo, come lui cominciavo a capire che era anche costoso. Anna Zborowska posò

AMEDEO MODIGLIANI



Conferma di autentica del 10 novembre 1944. (Modigliani Institut, Paris. Archives Legales Amedeo Modigliani).



André Schoeller Paris 26 Juillet 1943 e Gino Milano 22 dicembre 1948. (Modigliani Institut, Paris. Archives Legales Amedeo Modigliani).

per due dipinti di nudo, presumibilmente dipinti nelle sue stanze al Sunny Hotel con Lunia.

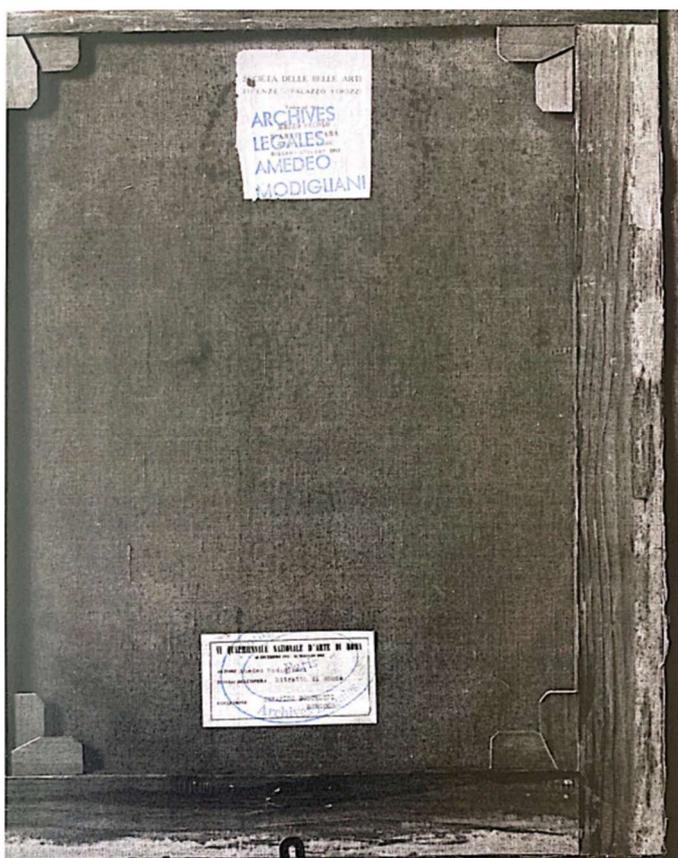
Questi li vendette, sul posto, a un barbiere del quartiere, più interessato all'aspetto salace che alla superba linea rigonfia del suo lavoro. Il terzo ritratto promise di regalarlo a Madame Zborowska in segno di gratitudine per aver fatto da modello. Ma poiché il dipinto non era ancora asciutto lo tenne nella sua stanza, e quando un acquirente venne inaspettatamente a trovare Modigliani e gli offrì dieci franchi per il suo ritratto, prese i soldi. Quando Hanka Zborowska arrivò chiedendo il suo ritratto. Modigliani rimase vergognoso. Lui si susò e spiegò, ma lei non perse tempo in discussioni.

I ritratti comparabili di Anna Zborowska rivelano la direzione in cui lo stava portando il nuovo stile compositivo di Modigliani. Le sue raffigurazioni della moglie del commerciante, che dipinse molte volte, non furono mai così personali come quelle di suo marito. Nei suoi confronti l'artista ha sempre mantenuto una rispettosa distanza. Anche in un piccolo e intimo busto è ritratta con fredda ammirazione. Un altro ritratto, che mostra la nobildonna polacca sdraiata su un divano, fu eseguito interamente in stile rococò francese e può essere visto come il suo grandioso tributo a lei. In quest'opera Modi-

gliani intraprese con successo un'audace composizione strutturata diagonalmente in cui il modello è inserito obliquamente. La sua posa ricorda infatti i ritratti di corte del Settecento. L'abito semplice e disadorno in nero - un colore che Modigliani non avrebbe mai più utilizzato con tanta intensità - esalta la maestosità e la bellezza della sua figura snella. Il viso, il collo e le mani sono allungati dal punto di vista compositivo e gli occhi mostrano la forma a mandorla.

Kisling, Lipchitz, Utrillo, tutti i suoi amici vendevano ed era amaro per lui rendersi conto che il suo lavoro non era ancora commerciabile, non gradito al pubblico. Nelle rare sere in cui Zborowski faceva una svendita lasciava i combattimenti nella stanza. Più spesso Hanka Zborowska spensero le luci e fecero finta di essere fuori perché Modigliani non si avvicinasse a chiedere un anticipo sul lavoro del giorno dopo. Ma a parte qualche acquirente occasionale, i quadri di Modigliani restavano ammucchiati in un angolo dell'appartamento di Zborowski e il prezzo era tristemente basso. Zborowski aveva un acquirente per i disegni: Lucien Descaves, il fratello del commissario di

AMEDEO MODIGLIANI



VI Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma. Retro tela.
(Modigliani Institut, Paris.
Archives Legales Amedeo Modigliani).



VI Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma. 18 dicembre 1951
- 15 maggio 1952. Collezione Serafino Boschetti. (Modigliani
Institut, Paris. Archives Legales Amedeo Modigliani).

urgente.

Ormai il disgraziato Zborowski aveva rinunciato a cercare un modo per recuperare le sue finanze e cominciava a disperare, anche se faceva finta di nascondere. Da parte sua, la signora Zborowska dovette fare appello a tutte le sue riserve di tatto e gusto per non tradire la sua ansia mentre si chiedeva amaramente come avrebbe affrontato il problema quotidiano del cibo.

Anche se gli altri pittori hanno dovuto aspettare per i loro soldi, Zbo fece di tutto per assicurarsi che Modi non restasse senza. Inevitabilmente dipinse "La Canadienne", ma sebbene lei fosse profondamente innamorata, le emozioni di Modigliani non sembrano mai essere state coinvolte nella relazione. Una sera, mentre erano seduti alla Rotonde, Beatrice, "la signora di Montmartre", entrò con una bella scorta. Scoppiò una rissa furibonda e nella confusione Modigliani si prese la colpa e il povero Simone venne tagliato con un occhio rotto.

Il profondo umanesimo e il pessimismo di Modigliani gli fecero diffidare dei sistemi politici. Riponeva la sua fiducia nel genio degli individui. Da quando Zborowski lo ha ingaggiato, Modigliani aveva esortato Zbo a fare da spacciatore di Soutine, sottolineandone la grandezza. Ma la pittura di Soutine era ancora meno accessibile di quella di Modigliani. Inoltre, Hanka Zborowska non poteva sopportare di avere Chaim Soutine in casa sua. Lo trovava rozzo e sporco e spesso odorava di mattatoi e delle carcasse di pollo o dei fianchi di manzo che aveva dipinto. In preda all'exasperazione, Modi dipinse un ritratto di Chaim Soutine su una porta dell'appartamento degli Zborowski in Rue Joseph Bara, come ricordo permanente del grande talento del suo amico, con furia di Hanka.

I resoconti del viaggio verso sud rimangono contraddittori. Alcuni riferiscono che all'inizio del viaggio verso sud il gruppo si fermò nel piccolo villaggio di Cagnes-sur-Mer vicino a Nizza. 12 Lì Zborowski affittò delle stanze per tutti da Papa Curel, un anziano eccentrico che affittava stanze nelle sue ville. e "sapeva tutto sugli artisti". Gli Zborowski con Jeanne e sua madre presero alloggio a Le Pavillon des Trois Soeurs, una

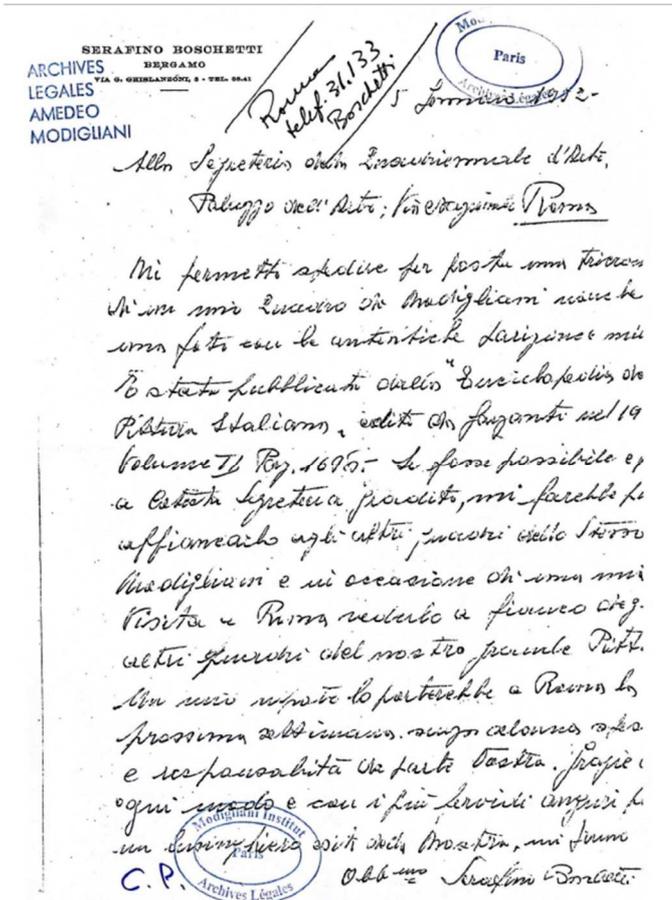
polizia, che li acquistò in blocco. Con irritazione di Zborowski, Modigliani rimase ancora fedele alle sue vecchie abitudini nei caffè, realizzando dozzine di schizzi e regalando la maggior parte del suo lavoro o barattandolo per comprare da bere. Una sera, mentre Zbo e Modi erano seduti insieme in un bar, Modigliani finì uno schizzo che aveva fatto e poi strappò la pagina dal suo quaderno blu. Pensando di buttarlo via, Zborowski allungò la mano per prenderlo ma Modigliani lo intimò con uno sguardo e presentò gravemente il disegno al soggetto. Se fosse stato infastidito, Zborowski avrebbe soffocato i suoi sentimenti: aveva una certa soggezione nei confronti di Modigliani che, tutto sommato, era un gentiluomo.

Il problema del denaro era diventato acuto. Il più solvibile del gruppo era Fujita, che non si era ancora ripreso dalla sorpresa di ricevere uno stipendio mensile di centoventi franchi da Cheron, il mercante di quadri di rue de la Boetie a Parigi. Soutine aveva ottenuto pochi franchi da Zamaron, lo straordinario capo della polizia che aveva una tale passione per l'arte moderna da trasformare alcuni degli uffici più squallidi del quartier generale in una galleria d'arte privata per fare spazio alle sue ultime acquisizioni.

Modigliani, tuttavia, non aveva speranza di ricevere denaro da nessuna fonte tranne Zborowski, e occasionalmente da Osterlind, nella cui casa viveva.

La questione dei fondi era ormai diventata drammaticamente

AMEDEO MODIGLIANI



Lettera di Serafino Boschetti alla Segreteria della Quadriennale d'arte di Roma. Bergamo, 5 gennaio 1952. (Modigliani Institut, Paris. Archives Legales Amedeo Modigliani).



Sesta quadriennale nazionale d'arte di Roma. Roma, 30 gennaio 1952. (prot. n. 2421-IV-12). Lettera a Serafino Boschetti (Bergamo) dal Segretario Generale Fortunato Bellonzi. (Modigliani Institut, Paris. Archives Legales Amedeo Modigliani).

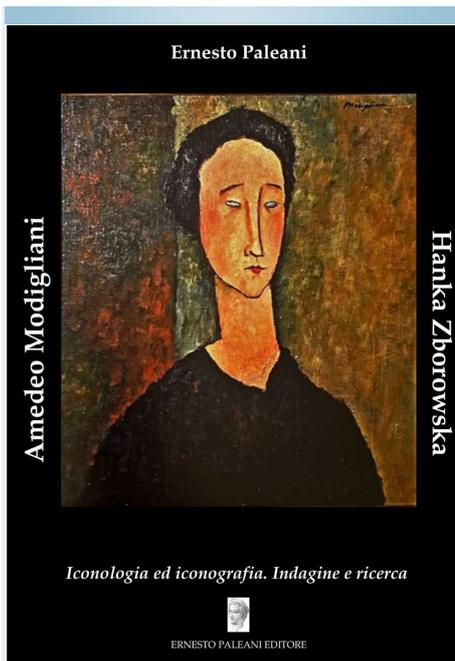
villa situata su una collina in fondo al villaggio, a due miglia dal mare. Per evitare litigi tra Modi e la madre di Jeanne, fu ospitato con gli altri artisti in una villa più in alto sulla collina. Arrabbiato per essere stato separato da Jeanne, Modigliani trascorreva gran parte del suo tempo a bere in un piccolo bar senza finestre dove si incontravano artisti locali, dove beveva e accumulava debiti. Ma signora Zborowska, che sembra aver passato la maggior parte del suo tempo ad appianare i litigi tra gli artisti, affermava che anche Modigliani lavorava «con passione».

I nudi: Zborowski organizzò una mostra personale di trentadue dipinti e disegni che fu inaugurata il 3 dicembre 1917 nella galleria di una mercante, Berthe Weill, che aveva indossato Picasso e molti dei primi innovatori. C'erano due ritratti di Zborowski, uno di Madame Zborowskae quattro nudi. Il vivido, insistente Nudo con le braccia alzate della Collezione Richard S. Zeisler potrebbe essere stato in questa mostra, e il Nudo con collana della Collezione Ralph F. Colin, sereno e orientale, per quanto Botticelli sia orientale. Zborowski aveva la comprensibile idea che, se i nudi fossero stati messi in vetrina avrebbero attirato l'attenzione. Hanno attirato la polizia, che ha reagito, e in quei giorni di pubbliche relazioni ingenuie, tutti lo consideravano un disastro. I nudi di Modigliani sono un assoluto, accanto al quale tutti gli altri dipinti di donne

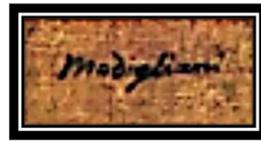
danno un conto secondario.

Nonostante questi punti in comune, i ritratti rivelano i diversi sentimenti dell'artista nei confronti di ciascuna delle tre donne. Hanka Zborowska, con il viso allungato e ovale e il collo lungo e snello, sembra distaccata, quasi altezzosa. Modigliani esprime in questo modo un freddo rispetto per la moglie del suo mercante, che ritrae senza sorridere e con le mani saldamente giunte, ma con l'eleganza di un ritratto settecentesco. I ritratti della Czechowska sono più simpatici. Con il mento appuntito, gli zigomi alti e gli occhi a mandorla, è raffigurata in una varietà di pose: con in mano un ventaglio, appoggiando il mento sulla mano, appoggiandosi sui gomiti. Con aria comprensiva e curiosa, appare più in sintonia con se stessa rispetto alle altre donne e Modigliani sembrerebbe lasciare intendere che sia sua pari. Gli innumerevoli ritratti di Hébuterne rivelano un approccio più coerente. Appare amorevole, sottomessa e con gli occhi da cerbiatto, una figura toccante raffigurata in tutti i tipi di pose: di profilo, seduta, con le braccia "attenuate" e così via. Le immagini trasmettono sia l'affetto di Modigliani per la sua giovane amante sia la sua insofferenza nei suoi confronti per non aver apparentemente opposto resistenza al suo comportamento intollerabile.

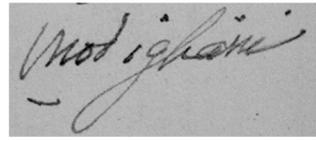
AMEDEO MODIGLIANI



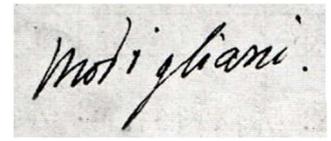
ERNESTO PALEANI, *Amedeo Modigliani. Hanka Zborowska. Iconologia ed iconografia. Indagine e ricerca* (Attorno all'arte, 43) b/n e col., Urbino 2024. ISBN 978-88-7658-261-5.



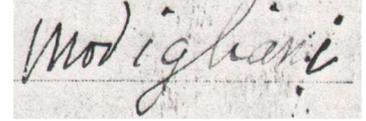
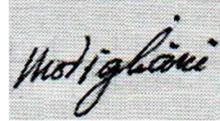
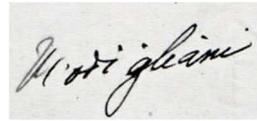
1918 Opera in esame



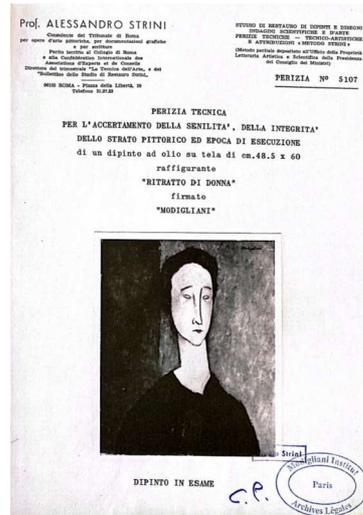
1918



31 dicembre 1918



1919



Si ringrazia la direzione della Biblioteca di archeologia e di storia dell'arte di Roma (Palazzo Venezia); Biblioteca Centrale Umanistica dell'Università degli Studi di Urbino; Biblioteca di storia dell'arte dell'Università degli Studi di Urbino; Biblioteca Pasquale Rottoli della Galleria nazionale delle Marche, Urbino; Biblioteca Federiciana, Fano; Biblioteca civica Gambalunga, Rimini; Ente Olivieri, Biblioteca e Musei, Pesaro; Biblioteca d'arte dei musei civici, Pesaro.

Alessandro Strini relazione tecnica. Perizia n. 5107.
16 febbraio 1972.

Oggetto: Dipinto. Soggetto: *Ritratto di donna. Portrait de Femme. Autore:* Amedeo Modigliani (Livorno, 12 luglio 1884 – Parigi, 24 gennaio 1920). **Dimensioni:** cm. 59,5 x 48 (senza cornice). **Epoca:** 1917-1918. **Tecnica:** Olio su tela. Supporto: telaio e cornice. **Restauri:** nessun restauro. **Paragoni:** "Ritratto di donna" di Amedeo Modigliani con altri ritratti di donna. **Analisi:** Prof. Alessandro Strini relazione tecnica. Perizia n. 5107. 16 febbraio 1972. (Consulente tecnico del Tribunale di Roma per opere d'arte pittoriche, di documentazione grafica e scritture. Perito d'arte iscritto al Collegio di Roma e alla Confédération Internationale des Associations d'Experts et de Conseils. Direttore della rivista trimestrale "La Tecnica dell'Arte" e del mensile "Bollettino dello Studio di Restauro Strini". Centro studi e ricerche d'arte - Alessandra Lucia Coruzzi. Perito Esperto Certificato e Consulente Tecnico del Tribunale Civile n. 7842 e Penale di Milano n. 695. E.DI.TECH S.r.l. - Electronics, Diagnostics & Technology, Piazza della Signoria n.7. Firenze; Anno 1986 Studio condotto presso il "Laboratoire de Recherche des Musées de France" da: Suz Delbourgo e Lola Faillant-Dumas. Responsabile del "Laboratoire de Recherche des Musées de France": Sylvie Beguin.

Autentiche: Prof. dott. Ernesto Paleani il 3 dicembre 2023 ha verificato la documentazione allegata all'opera.

Modigliani Institut, Paris. Archives Legales Amedeo Modigliani:

Fotografia in bianco e nero autenticata il 25 novembre 2018; André Schoeller Paris 26 Juillet 1943 e Gino Milano 22 dicembre 1948; Conferma di autentica del 10 novembre 1944; VI Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma. Retro tela; VI Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma. 18 dicembre 1951 - 15 maggio 1952. Collezione Serafino Boschetti; Lettera di Serafino Boschetti alla Segreteria della Quadriennale d'arte di Roma. Bergamo, 5 gennaio 1952; Sesta quadriennale nazionale d'arte di Roma. Roma, 30 gennaio 1952. (prot. n. 2421-IV-12). Lettera a Serafino Boschetti (Bergamo) dal Segretario Generale Fortunato Bellonzi; VI Quadriennale nazionale d'Arte di Roma. Lettera Segreteria a Serafino Boschetti. Roma, 21 febbraio 1952; VI° Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma. Ricevuta prestito ed assicurazione a Serafino Boschetti. 30 gennaio 1952; Lettera di Boschetti a F. Bellonzi. Bergamo 9 febbraio 1952; Mezzo secolo d'arte toscana. Firenze 13 maggio 1952, a Serafino Boschetti da Segretario Generale Baccio Maria Bacci; Società delle Belle Arti. Firenze - Palazzo Strozzi. Mezzo secolo d'arte toscana. Giugno - ottobre 1952; Quotidiano "La Provincia", venerdì 25 ottobre 1963. Modigliani, o della misura umana. Attraverso molteplici esperienze rivisse lo spirito dell'arte gotica; Arthur S. Pfannstiel. Hamburg 19 ottobre 1964.

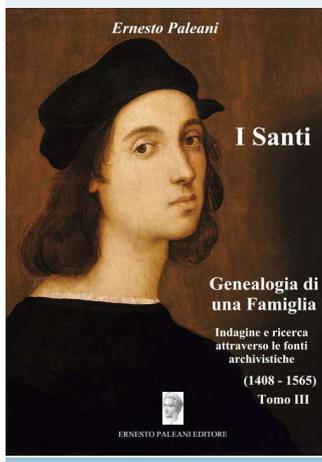
Bibliografia sul ritratto in esame

- UGO GALETTI, ETTORE CAMESASCA (a cura di) *Enciclopedia della pittura italiana*, vol. 2: F-O in *Enciclopedia della pittura italiana*, Garzanti, c1950 (stampa 1951) p. 1696 [Roma, Biblioteca della Fondazione "La Quadriennale di Roma"; Collocazione REF garzanti 1; Inventario 2 REC 000021602 / Vol. 2];
- ENZO CARLI, *Amedeo Modigliani* (con una testimonianza di Jean Cassou; collezione "Artisti oggi") De Luca, Roma 1952;
- *Quaderni della VI Quadriennale nazionale d'arte di Roma*; 1 (pubblicato in occasione della Mostra tenuta nell'ambito della VI Quadriennale nazionale d'arte di Roma) [Urbino, Biblioteca Umanistica; Inventario ACC 6823; Collocazione 001 F.C-03 0955; Urbino, Galleria Nazionale delle Marche; Inventario 2050; Collocazione A Modigliani Amedeo 1952/1];
- ARTHUR PFANNSTIEL, *Modigliani* (par Arthur Pfannstiel; preface de Louis Latourettes; collezione: L'art et la vie) Scheur, Paris 1929;
- ARTHUR PFANNSTIEL, *"Modigliani et son oeuvre"*, Paris 1956;
- *Modigliani: Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Roma, jan.-febr., Editalia, Roma 1959.

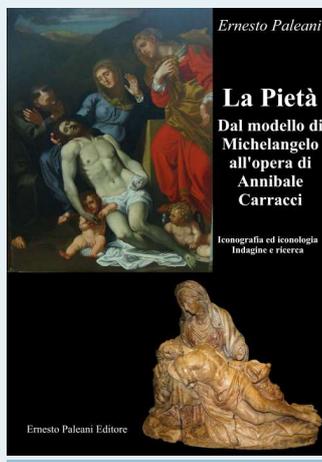
Ernesto Paleani Editore

1981 - 2024

43 anni di attività

Ernesto Paleani scrittore ed editore. Pubblicazioni in preparazione

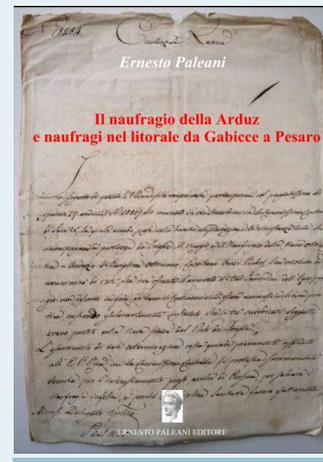
ERNESTO PALEANI, **I Santi. Genealogia di una Famiglia. Indagine e ricerca attraverso le fonti archivistiche (1408-1565), Tomo III.** ISBN 978-88-7658-227-1



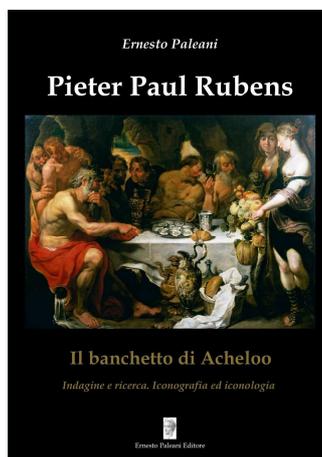
ERNESTO PALEANI, **La Pietà. Dal modello di Michelangelo all'opera di Annibale Carracci** (Attorno all'arte, 29), Cagli 2021, 2° ed. ISBN 978-88-7658-242-4.



ERNESTO PALEANI, **Guido da Montefeltro, (1220-1298) Tomo I** (Contese e lotte delle Famiglie illustri italiane, 3). ISBN 88-7658-184-5



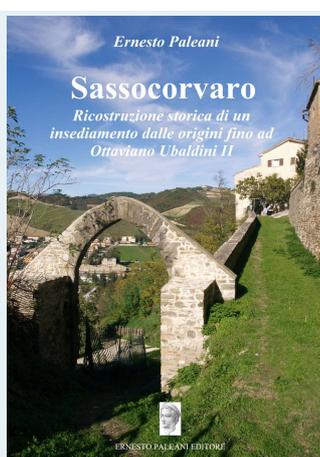
ERNESTO PALEANI, **Il naufragio della Arduz e naufragi nel litorale da Gabicce a Pesaro** ISBN 978-88-7658-204-2.



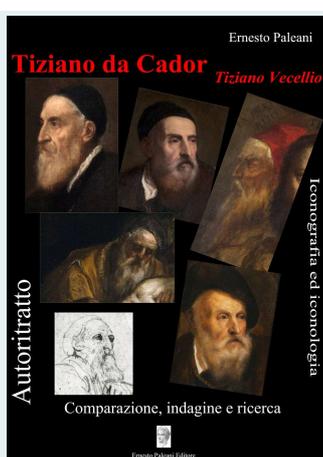
ERNESTO PALEANI **Vincent Pieter Paul Rubens. Banchetto di Acheloo. La festa degli Dei. Iconologia ed iconografia. Indagine e ricerca** (Attorno all'arte, 46) b/n e col., Urbino 2024. ISBN 978-88-7658-267-7.



ERNESTO PALEANI, **Federico da Montefeltro (1422-1482). Indagine e ricerca attraverso le fonti archivistiche. Appendice, bibliografia, indici.** Tomo IV (Manuscripta, 10), Cagli 2023. ISBN 978-88-7658-237-0.



Sassocorvaro. Ricostruzione storica di un insediamento dalle origini fino ad Ottaviano Ubaldini II (Manuscripta, 8) ISBN 978-88-7658-215-8.



ERNESTO PALEANI, **Tiziano da Cadore (Tiziano Vecellio). Autoritratto. Iconografia ed iconologia. Comparazione, indagine e ricerca** (Attorno all'arte, vol. 15) ISBN 978-88-7658-222-6.

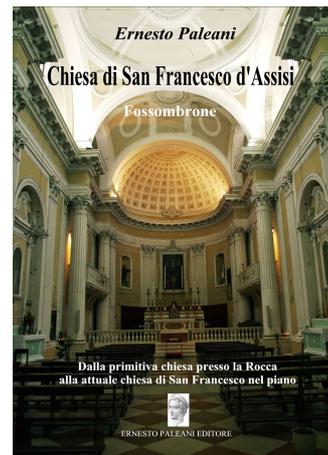
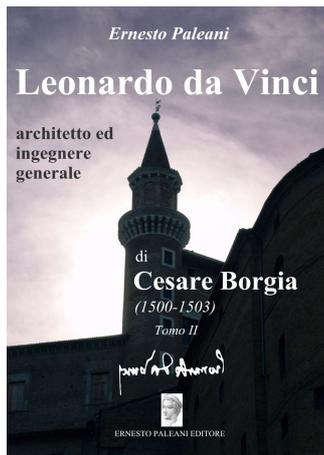
Ernesto Paleari scrittore ed editore. Pubblicazioni in preparazione



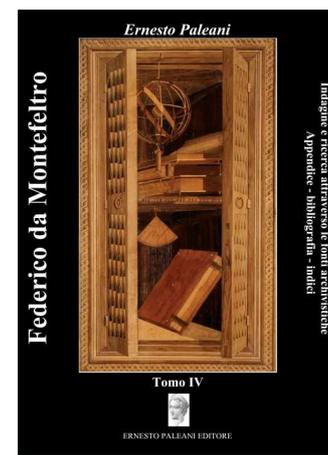
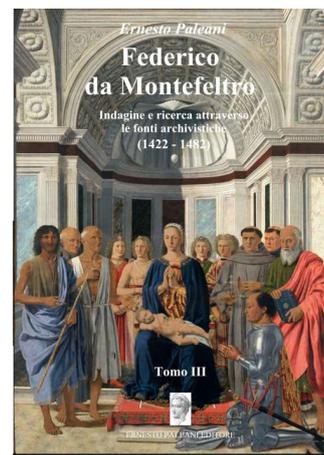
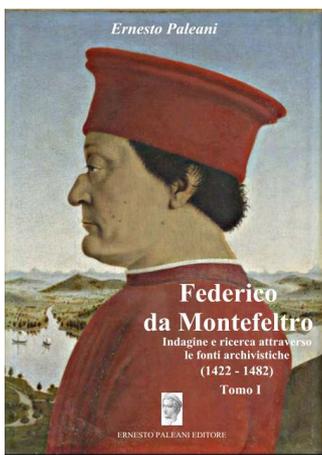
ERNESTO PALEANI, *Biblioteca di Leonardo da Vinci*. ISBN 978-88-7658-230-1.



ERNESTO PALEANI, *Leonardo da Vinci architetto ed ingegnere generale di Cesare Borgia, (1502) Tomo I-II* (Manuscripta, vol. 5) in corso di studio. ISBN 978-88-7658-202-8.

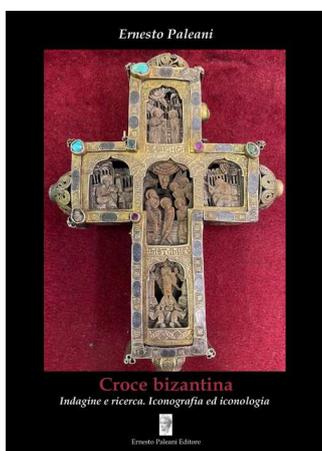


ERNESTO PALEANI, *Chiesa di San Francesco d'Assisi. Fossombrone*. Dalla primitiva chiesa presso la Rocca alla attuale chiesa di San Francesco nel piano. ISBN 978-88-7658-178-2.



ERNESTO PALEANI, *Federico da Montefeltro (1422-1482). Indagine e ricerca attraverso le fonti archivistiche*. Tomo I-II-III-IV. ISBN 978-88-7658-237-0.

Ernesto Paleari scrittore ed editore. Arte bizantina. Uscita 2024



Ernesto Paleani Editore - Impresa della Cultura

SIAMO SU INTERNET

1452leonardodavinci1519.it
 accademiaevolutiva.eu
 beni-culturali.online
 benibibliografici.it
 beniecclesiastici.eu
 cartografiastorica.it
 digital-laboratory.it
 donatobramante.it
 ernestopaleanieditore.it
 esposizioniartistiche.it
 fondazionepaleani.it
 genomart.it
 itinerarieuropei.it
 paleani.eu
 paleani.it
 paleani.online
 terretemplari.it
 viasancimartini.it
 sanmartinoinfoglia.it
 www.terretemplari.it

Offre servizi di:

- Organizzazione, creazione, gestione Mercati e Fiere in ambientazione medievale
- Organizzazione mostre personali di artisti o collettive di artisti
- Consulenza per la ricostruzione di ambienti storici

Ernesto Paleani Editore - Impresa della Cultura

- Creazione, impaginazione, stampa di libri
- Produzione di Cdrom musicali
- Consulenza per la ricostruzione di ambienti storici
- Carte storiche delle città nell'impianto moderno
- Carte di itinerari turistici
- Carte tematiche archeologiche, storico turistiche

E-mail: info@paleani.it

Archiviazione digitale Paleani

L'archiviazione digitale viene effettuata con l'utilizzo di lampade a luce fredda, prive di componente ultravioletta. La scansione produce tre tipi di file-immagine per ciascun documento: TIF 6.0 non compresso, con risoluzione di almeno 600 dpi ottici e una profondità colore di 24 bit RGB. Tale immagine è destinata alla conservazione fuori linea, come copia di sicurezza (master); JPEG compresso a 300 dpi con una profondità colore di 24 bit RGB, destinato alla consultazione in rete locale; JPEG compresso 72 dpi di risoluzione, con profondità colore di 24 RGB e un fattore di riduzione da definire in funzione di un agevole consultabilità su rete locale e geografica, tale da consentire la piena leggibilità del contenuto ma non la riproduzione per scopi commerciali. Contestualmente all'acquisizione delle immagini, per ciascuna unità archivistica trattata, e/o parte componente di unità archivistica viene compilato un file XML, contenente la descrizione dell'entità e un insieme di informazioni (metadati) di tipo gestionale-amministrativo, riguardanti le immagini che la compongono. La raccolta viene poi integrata con i file MAG risultati dall'espletamento della attività di indicizzazione.

Per vedere la nostra attività di archiviazione digitale visitate il sito al link

<http://www.digital-laboratory.it/>

Noterete tutte le nostre tipologie di intervento applicate per una corretta scansione dei documenti e quant'altro occorra per una migliore lettura sia per la creazione di file da conservare che da gestire per la visione sul web.

Ernesto Paleani Editore

Sede amministrativa:

Lottizzazione Ca' Doro
 Via Sant'Albertino snc
 61043 Cagli PU

Posta cartacea e pacchi:

Strada provinciale feltresca 9, n.85
 61029 Urbino, c/o
 Residence Città Ideale

Indirizzo di posta elettronica:

info@paleani.it
libri@paleani.it
paleani@paleani.it



Nel 2024 in corso progetti culturali, mostre, pubblicazioni e perizie asseverate nei Tribunali su opere d'arte.

Centro internazionale di studi geocartografici storici

Il Centro studi geocartografici offre:

- servizi di consulenza per le ricostruzioni storiche di territori e città in cartografia moderna.
- ricostruzioni dei rioni storici delle città
- costruzione di percorsi alternativi turistici
- mappe tematiche storiche
- guide turistiche
- consulenza di pubblicità mirata nel settore turistico per IAT, assessorati al turismo, associazioni di rievocazioni storiche
- consulenza per la predisposizione grafica di locandine, depliant, giornali turistici consulenza per la costruzione di siti internet turistico ricettivi

- stampa di impianti cartografici territoriali, piante tematiche
- riproduzione di carte storiche
- cdrom multimediali
- corsi di formazione sulla digitalizzazione di documenti antichi
- scansione digitale di documenti, mappe e foto storiche
- organizzazione di mostre cartografiche
- pannelli cartografici didattici per musei, pinacoteche e mostre espositive

Il Centro è nato nel 1998 nell'ambito dell'attività editoriale, quale laboratorio informatico di ricerca cartografica, con una propria biblioteca, archivio di stampe originali ed in copia e fototeca di cartografia del prof. Francesco Bonasera Finzi e di Ernesto Paleani.

