

## **ANISH KAPOOR E IL RINASCIMENTO**

La mostra rappresenta il primo confronto diretto tra Anish Kapoor e un edificio simbolo della cultura rinascimentale fiorentina. Per riconsiderare convergenze e affinità tra la sua arte e un'epoca che ha segnato la civiltà occidentale, in catalogo sono presenti sei nuovi saggi di studiosi internazionali specializzati in questo periodo storico: Dario Donetti, Tommaso Mozzati, Francesca Borgo, Rachel Boyd, Morgan Ng, Diane H. Bodart.

**Dario Donetti (docente di Storia dell'Architettura all'Università di Verona)**, nel suo saggio *Architettura e illusione a Palazzo Strozzi*, affronta il tema del rapporto tra l'edificio che accoglie la mostra e l'arte di Kapoor: «L'architettura del Rinascimento, a partire dal suo avvio eroico nella Firenze del quindicesimo secolo, è nell'intendimento comune l'espressione di una sensibilità spaziale improntata a misura, armonia, organicità. [...] Se [...] vi è un'architettura che può confermarlo, che legittimamente si può riconoscere come un prodotto di quell'idealismo di forme e spazio, è proprio il palazzo progettato per Filippo Strozzi, sul finire del Quattrocento, da Giuliano da Sangallo. Allo stesso tempo, questa dimora monumentale, frutto di ambizioni sociali che sconvolsero il paesaggio urbano fiorentino, è il pretesto per un sottile esercizio di rappresentazione, svolto principalmente su una pelle architettonica felicemente disconnessa dai volumi che riveste. Perciò, per i significati spaziali di cui può caricarsi, diventa particolarmente evocativo il dialogo tra un edificio così radicato nell'immaginario dell'architettura rinascimentale e l'arte di Anish Kapoor, che a più riprese ha messo alla prova i limiti geometrici della scatola muraria, insistendo sulle ambiguità dei rapporti di scala, esplorando soglie e terreni liminali, penetrando il potenziale illusorio della membrana e del rivestimento».

Donetti insiste sul rapporto tra i rivestimenti esterni del palazzo e l'attenzione di Kapoor alla pelle degli oggetti, intesa come un "velo" tra mondo interno ed esterno: «Le bugne scollate [...] fanno capire che già nelle intenzioni del suo architetto la facciata fa da supporto a una forma di pura rappresentazione: una superficie da disegnare, anch'essa, come la carta; una pelle ambigua che riveste il costruito e lascia campo all'illusorio o, quantomeno, all'imitazione di un altro da sé. In questo caso, della naturalità dell'architettura lapidea. Il senso che Anish Kapoor ha dell'architettura ci mostra, con particolare eloquenza, come la pelle posta a rivestire gli oggetti di grande scala – sia che essa consista di membrane plastiche, come *Leviathan*, o di metalli più o meno polito, pensando a *Cloud Gate* o a *Memory* – ne possa mascherare l'effettiva consistenza in termini di massa, alterando sostanzialmente la percezione che il corpo ha dello spazio architettonico o della scala dell'intorno urbano. Ma non è forse così per buona parte dell'architettura del Rinascimento e, più in generale, per la stagione del classicismo?»

Donetti sottolinea anche come: «Nel cortile del palazzo – e così in altre opere sangallesche, dalla facciata della villa laurenziana di Poggio a Caiano al potente cortile del Cestello – i cilindri solidi delle colonne in pietra si stagliano a contrasto con le superfici lisce di muri intonacati e, proprio perché isolati, esaltano le origini di una lingua che è ormai divenuta allusione. Danno, anche, la misura dell'edificio: diventano il metro per apprezzarne la scala, per indirizzare (o forzare?) la lettura che i sensi possono produrre dello spazio. Così, come la colonna senza fine, *Endless Column*, che attraversa in tutta la sua altezza una delle sale angolari di palazzo Strozzi, nel Rinascimento gli ordini mantengono la loro capacità di plasmare, sul piano della percezione, i rapporti dimensionali tra l'osservatore e l'edificio; di riconoscere nel corpo lo strumento per fare esperienza dei misteri della scala, come già dell'illusione carica di significati della sua architettura».

Come evidenziato da **Tommaso Mozzati (professore di Storia dell'Arte Moderna all'Università di Perugia)** nel saggio *Object/Non-Object*, l'ampia selezione di sculture e installazioni di Kapoor esposte a Palazzo Strozzi, che vanno dall'inizio degli anni Ottanta fino a oggi, acquista nuovi significati e suggestioni in relazione alla secolare vocazione della città per la scultura. Infatti, come testimoniato da «Charles de Brosses a Joshua Reynolds, da Stendhal a John Ruskin, per arrivare alle esperienze sempre più frequenti contenute nel termine di secolo, il centro toscano si rispecchia nella sua galleria di sculture, venendo a identificarsi con quelle immagini, modello espressivo d'assoluta preminenza, testimonianza solida d'una funzione artefatta e archetipica». Anche il marchese De Sade «Perso nell'infilata delle sale – in Toscana nell'estate-autunno 1775 – avrebbe infatti associato, nei  *carnets*  del suo  *Voyage d'Italie* , il ricordo delle antichità restaurate da Michelangelo a quello delle Veneri anatomiche collezionate dal Gran Duca, marmo contro cera, dividendo il racconto fra il capitolo dedicato alla Galleria e quello sui “moeurs” degli abitanti, senza trascurare gli  *Effetti della Peste*  di Gaetano Zumbo: “On voit un sépulcre rempli d'une infinité de cadavres, dans chacun desquels on peut observer les différentes gradations de la dissolution, depuis le cadavre du jour jusqu'à celui que les vers ont totalement dévoré”. Tale ribaltamento dell'immagine di Firenze, riscritta all'alba della Modernità operando sulla materia stessa dei suoi indici illustri, consuona con l'invito a un artista come Anish Kapoor, in città con la prima, grande monografica, concepita per tracciarne il  *cursus*  completo in opere più o meno recenti, dalle superfici immateriali di  *Newborn*  (2019) al rosso intenso, in assottigliamento perpetuo, dell'installazione  *Svayambhu*  (2007), dai solidi di  *To Reflect an Intimate Part of the Red*  (1981) all'organico  *Tongue Memory*  del 2016. Da sempre, infatti, Kapoor sottolinea l'ambizione di cercare, attraverso il lavoro sul medium, “more than a physical presence” (nel rispetto della categoria del “truly made”, tratteggiata nel 1998 da Homi K. Bhabha “as the meeting of material and non-material”), il desiderio di tradurre, in “every concrete object [...] an equal non-object, a mysterious one”».

Con  *Vivissimi. Corpi di carne, cera e silicone* , **Francesca Borgo (Professore alla School of Art History all'Università di St Andrews)** indaga la ricerca rinascimentale per la creazione di una statua che viva di vita propria, e l'ampio uso della cera sia nella tradizione artistica fiorentina che in Kapoor, partendo da  *Svayambhu*  e dal lento movimento che lo caratterizza: «Quella della statua che si anima e vive di vita propria è una favola impossibile che si racconta spesso. Da Pigmalione in avanti, creare la vita dove la vita manca, suggerendola attraverso il movimento, è una vecchia sfida dell'arte occidentale. L'arte “in sé non è viva ma isprimitrice di cose vive senza vita”, scrive Leonardo (1452-1519); l'opera che non riesce a creare una illusione di movimento nella materia inerte è “due volte morta”, nella realtà e nella finzione: “se non gli si aggiunge la vivacità dell'atto essa riman morta la seconda volta”  *Libro di pittura* , § 376). Per questo l'artista deve cancellare ogni traccia del proprio fare, l'evidenza della mano e in particolare la visibilità del segno, in modo che l'opera appaia miracolosamente, appunto, “sorta da sé”. La capacità di moto proprio è – lo dice Aristotele – segnale inconfondibile di un essere vivente. Non è però solo il movimento a rendere  *Svayambhu*  un discendente del sogno rinascimentale di animazione dell'inanimato. Più di qualsiasi altro mezzo scultoreo, la cera è infatti legata ai processi della vita: nascita, metamorfosi, dissoluzione, rigenerazione. Al tempo stesso calda e fredda, flessibile e solida, amorfa e polimorfa, la cera sovverte l'aspettativa di immutabilità generalmente associata alla scultura. Risponde al nostro tocco, si scalda e modella: reagisce, e quindi è viva; anche nella storia ovidiana di Pigmalione, lo scultore percepisce l'animazione della statua sotto le dita come cera che si ammorbidisce al sole ( *Metamorfosi* , X, 284). L'innata predisposizione al cambiamento, la docilità e l'arrendevolezza, la capacità metamorfica, hanno a lungo assicurato alla cera un posto di riguardo nella produzione artistica occidentale, in particolare come simulacro intero o parziale del corpo umano,

soprattutto nei suoi stati di malattia, morte, e lacerazione della carne. Nel Rinascimento sono di cera le maschere mortuarie e gli ex-voto che riproducono singole parti del corpo, malate o già risanate. Ma soprattutto – e soprattutto a Firenze – sono di cera le effigi votive che un tempo, ammassate a migliaia, riempivano il santuario della Santissima Annunziata; sempre a Firenze, la cera sarà poi il materiale dei modelli anatomici che faranno del museo della Specola il centro della ceroplastica scientifica, quelle Veneri aperte, sventrate, indagate nei segreti delle viscere».

**Rachel Boyd (curatrice del Dipartimento di Scultura rinascimentale al Victoria & Albert Museum di Londra)**, indaga *La scultura colorata nella Firenze del primo Rinascimento*, considerando come si abbia oggi una visione distorta dell'immagine che la città offriva all'epoca: «Quello che vediamo oggi [...] è solo un accenno alla centralità del colore nella cultura artistica della Firenze rinascimentale, poiché molte delle superfici dipinte di sculture e edifici si sono logorate con il tempo e con l'uso o sono state intenzionalmente private delle loro tonalità originali. Le vibranti sculture fatte di pigmenti di Anish Kapoor, una selezione delle quali è inclusa nell'attuale mostra a Palazzo Strozzi, invitano a riflettere su questa storia locale e a considerare gli usi e le connotazioni dei pigmenti nella scultura rinascimentale in particolare. Si tratta di una storia che solo ora inizia a essere esplorata, e in alcuni casi celebrata, dagli studiosi del periodo, anche se i pregiudizi nei confronti della scultura a colori – spesso liquidata come poco sofisticata, innaturale, troppo religiosa, sentimentale, appariscente o kitsch – rimangono radicati nella disciplina della storia dell'arte. I pigmenti fortemente colorati sono ancora considerati competenza esclusiva dei pittori della prima età moderna, non di coloro che creavano forme tridimensionali». Boyd rivolge la sua attenzione soprattutto a due artisti per i quali – come per Kapoor – colore e materiali hanno avuto un ruolo fondamentale: «Donatello usò una gamma di materiali colorati – da cera pigmentata rossa e verde a frammenti di ceramica smaltata – per creare fondi riflettenti dai colori vivaci per i suoi rilievi in terracotta e marmo. Se Donatello sperimentava in modo costante con i materiali, creando una sorprendente gamma di effetti visivi, fu però il suo contemporaneo Luca della Robbia a realizzare una fusione quasi completa tra arte pittorica e scultorea».

**Morgan Ng (Assistant Professor al Dipartimento di Storia dell'Arte della Yale University)** in *Vuoti rinascimentali* – immaginando di entrare nella tavola raffigurante la *Città ideale* conservata a Urbino – esplora il mondo ipogeo come immaginato nel Rinascimento, nel «paesaggio sotterraneo come quello raffigurato da certi artisti e architetti del Quattrocento. Figure come Mariano Taccola da Siena o il suo seguace Francesco di Giorgio Martini, quest'ultimo forse collega del pittore della *Città ideale* alla corte dei Montefeltro (alcuni hanno addirittura ipotizzato che Francesco stesso possa essere l'autore della tavola). Nei loro disegni e schizzi la visione trascende i limiti materiali e corporei. Le viscere della terra rivelano il loro contenuto come in una radiografia. Impenetrabili pareti montuose appaiono come volumi trasparenti che svelano la presenza di gallerie idrauliche e mulini sotterranei». «Queste visioni sotterranee trovano una sorprendente controparte nel più ampio immaginario letterario, teologico e artistico del Quattrocento. Si consideri il commento del 1472 alla *Divina Commedia* dantesca da parte di Antonio di Tuccio Manetti, architetto e intellettuale poliedrico. Manetti si prefisse un'impresa stupefacente: la descrizione topografica sistematica di “sito, forma e grandezza dell'Inferno”. Con un'ossessiva precisione numerica, degna di Francesco di Giorgio Martini e delle sue geometrie sotterranee, specificò sia la larghezza dell'apertura sia la profondità di questa “enorme caverna”: esattamente 3245 miglia e 5/11. L'impulso rinascimentale a misurare razionalmente la terra assume qui una forma assurda e grottesca: il progetto di mappare una

geografia infernale mai vista. Con iperbolica sicurezza, Manetti afferma che l'inferno, al pari di qualsiasi altra città, è un luogo abitabile con attributi fisici concreti, coordinate localizzabili e dimensioni misurabili».

**Diane H. Bodart (Maître de conférences di Storia dell'arte moderna all'Università di Poitiers)**, rilegge con **Un medium pittorico per la scultura: le superfici riflettenti di Anish Kapoor**, le opere specchianti di Kapoor, lavori che si inseriscono nella lunga disputa sul paragone tra le arti, che tanta letteratura ha prodotto in epoca rinascimentale: «Collocando la sua pratica all'intersezione tra scultura e pittura e fondendo la dimensione fisica della prima con la qualità illusoria della seconda, Kapoor ripropone i termini dell'antico dibattito comparativo tra le due arti, comunemente noto come "paragone", che infiammò il discorso artistico durante il Rinascimento italiano. Nel contesto di questa disputa, la supremazia della scultura veniva rivendicata per la verità della sua sostanza fisica, che poteva essere attestata non solo con la visione dell'occhio ma anche con il tocco della mano, mentre la preminenza della pittura si basava sulla sua capacità di rappresentare l'intero mondo visibile, compresi la luce immateriale e i fenomeni atmosferici come nuvole, folgori e riflessi. Le superfici riflettenti sarebbero effettivamente diventate l'arma assoluta della pittura, sia negli scritti dei letterati sia nelle opere dimostrative dei pittori».

In relazione ai lavori di Kapoor Bodart cita la famosa "tavoletta" brunelleschiana «raffigurante l'alzato del battistero di Firenze visto dalla cattedrale. Nella tavola, la parte superiore posta sopra l'orizzonte non era dipinta bensì ricoperta da una foglia d'argento lucida. Se osservata nella giusta posizione, riflessa in uno specchio di fronte al battistero, l'immagine sulla tavoletta si sovrapponeva perfettamente all'edificio reale, mentre il cielo si rifletteva nella lamina argentea. Dimostrando le potenzialità del nuovo strumento nel proiettare lo spazio architettonico tridimensionale su una superficie piana, Brunelleschi ne riconosceva contemporaneamente i limiti: i movimenti della natura, come la variazione della luce e il passaggio delle nuvole, non potevano essere ridotti alla logica geometrica della griglia prospettica. Gli oggetti specchianti che Kapoor colloca in spazi urbani attivano in modo analogo la tensione tra permanente e mutevole, superandola tuttavia simultaneamente. Infatti, sulla superficie riflettente delle sculture, non solo il cielo ma anche l'aspetto dello skyline cambia a seconda del tempo e dell'ora, includendo inoltre il continuo viavai quotidiano delle persone che animano la città».