

Marco Fagioli

LUCIAN FREUD

artedossier



 GIUNTI

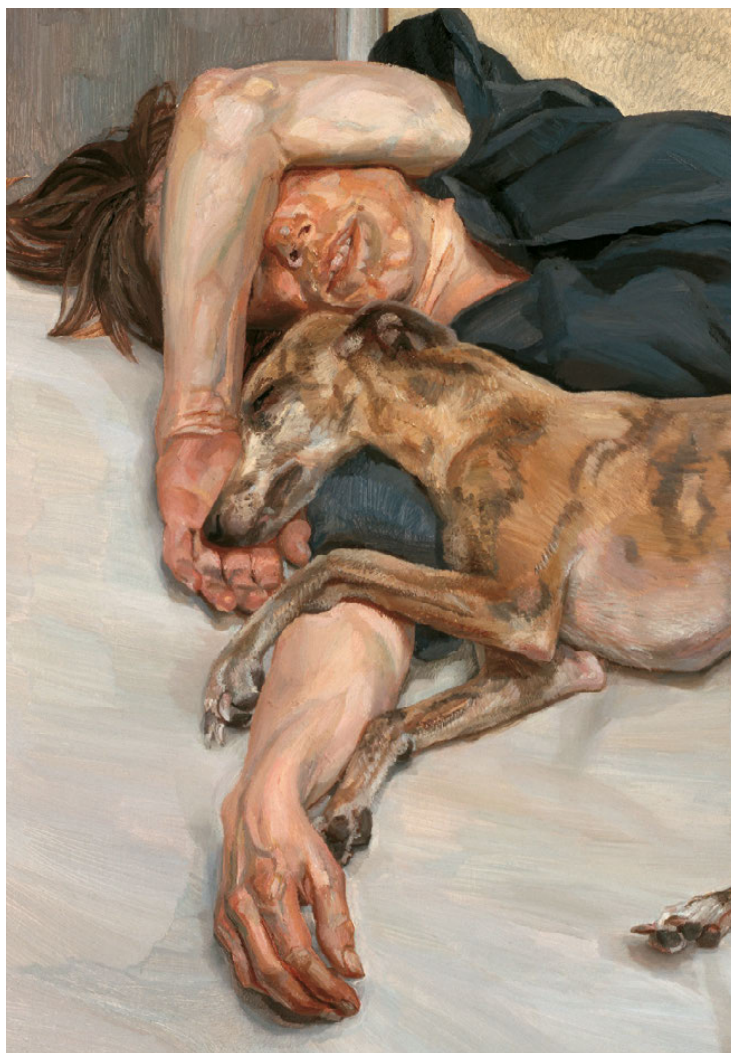


LUCIAN FREUD

Marco Fagioli

SOMMARIO

<i>Gli anni della formazione in Inghilterra</i>	4
<i>La svolta stilistica</i>	28
<i>Oltre l'apparenza</i>	34
<i>Quadro cronologico</i>	48
<i>Bibliografia</i>	50



Nella pagina a fianco:
Kate Moss
(2002).

In copertina:
Ragazza con gattino
(1947).

Qui sopra:
Doppio ritratto
(1985-1986),
particolare.



GLI ANNI DELLA FORMAZIONE IN INGHILTERRA



Ancora in tempi recenti la cognizione dell'arte inglese del Novecento si fermava al modernismo del gruppo di Bloomsbury e dei suoi componenti:

Vanessa Bell, Duncan Grant, Roger Fry, che poi avevano toccato il loro punto di massimo sviluppo in quella sorta di postcubismo propugnato nella interpretazione della pittura di Paul Cézanne recata da Roger Fry. La monografia di Fry su Cézanne, per i tipi della Hogarth Press di Virginia e Leonard Woolf, uscì nel 1927 (*Cézanne. A Study of His Development*)⁽¹⁾. Quando Lucian Freud undicenne giunge a Londra nel 1933, l'avanguardia modernista inglese

se ha già compiuto tutta la sua parabola, svolgendo il ruolo di rinnovamento rispetto alla tradizione tardo-ottocentesca. Pienamente attiva è invece la sperimentazione di quel gruppo di scultori, da Henry Moore a Barbara Hepworth, che a ridosso della seconda guerra mondiale daranno tono europeo alla scultura inglese.

Lucian, nato a Berlino l'8 dicembre 1922, figlio di Ernst Freud architetto, il più giovane tra i figli di Sigmund, e di Lucie Brasch, giunge a Londra dopo l'avvento di Hitler al potere. Gli anni dell'infanzia erano passati in una Berlino che vedeva la nascita del nazismo e quindi nell'ansietà di una famiglia ebrea austriaca, con quel senso di "separatezza" data dalle proprie origini.

Robert Hughes scriveva, nell'introduzione alla grande mostra di Freud tenuta nel 1988 a Londra, alla Hayward Gallery, che «Freud ricorda di essere stato sorvegliato tutto il tempo da genitori e istitutrici, e accompagnato ogni giorno al Französisches Gymnasium (seguendo un percorso che

In alto:
I rifugiati
(1941).

Nella pagina a fianco:
Paesaggio
con uccelli
(1940).

Cedric Morris
(1940);
Cardiff,
National Museum
Wales.

Nella pagina a fianco:
Donna con tulipano
(1945 circa).



evitava accuratamente la vista della carcassa bruciata del Reichstag) – un’infanzia che lo preparò, come nessun’altra poteva, ad avere, da adulto, l’ossessione della solitudine e dei movimenti imprevedibili».

Nicholas Penny ha dedicato uno studio, sintetico ma essenziale, alla formazione e agli inizi di Freud, che conferma come la sua educazione all’arte sia avvenuta all’interno della moderna cultura artistica inglese. Il ragazzo aveva già manifestato attitudine al disegno quando si iscrisse nel 1938, quindicenne, alla Central School of Arts and Crafts, scegliendo – sembra dietro insistenza del padre – il “general course”.

La sua infanzia era trascorsa in famiglia vicino a Tiergarten, spesso passando l’estate a Hiddensee, vicino a Rügen sul Baltico,

e vicino a Kotbus, luoghi di residenza della famiglia materna. Fino agli undici anni, al momento del trasferimento in Inghilterra, il ragazzo aveva disegnato – sono stati riprodotti alcuni fogli, disegni di alberi e ciminiere del 1928 – seguendo gli standard educativi del tempo, con l’originalità tipica dei bambini di talento. Penny ci informa che il giovanetto non seguì alla Central School il corso di disegno: egli voleva imparare la pittura. Nel 1939 Freud si naturalizza cittadino britannico, e si iscrive, diciassettenne, alla East Anglican School of Drawing and Painting, aperta due anni prima a Dedham nell’Essex⁽²⁾.

Che cosa fosse, in quegli anni, l’insegnamento della pittura e del disegno nelle scuole d’arte inglesi è cosa nota ma vale la





**Ragazza con gattino
(1947).**

**Nella pagina a fianco:
Donna con narciso
(1945 circa);**

**New York,
MoMA - Museum
of Modern Art.**

pena ricordare alcuni punti. Una prima, radicale, opera di rinnovamento rispetto alle regole accademiche ottocentesche di insegnamento del disegno era stata operata dal libro di John Ruskin *Elements of Drawing* (tradotto in Italia da Camillo Boito alla fine dell'Ottocento), in cui venivano proposti criteri più espressivi rispetto alle regole codificate. E poi nei suoi numerosi libri sull'arte e l'architettura gotica e italiana, fondando quella che verrà definita una «religione naturale dell'arte», Ruskin, come ha scritto Lionello Venturi, «si ribella alle “regole” del disegno e vi

sostituisce il principio di amore: una cosa “se non è stata disegnata per amore a lei, non sarà mai giusta, e se è disegnata per amore a lei non sarà mai sbagliata, perché le deformazioni dell'amore sono più vere che la massima esattezza matematica”»⁽³⁾.

Sebbene non riferibili al movimento modernista, sono parole, queste, che sembrano profetiche rispetto al carattere diverso che assumerà la pittura inglese cosiddetta realista. A tale conquista, del primato dell'“espressione” (quello che Ruskin chiama «amore») rispetto alla “rappresentazione” (per Ruskin «esattezza matematica»), l'arte



Ragazza
in giacca scura
(1947).



inglese del Novecento non rinuncerà mai, se uno dei più raffinati critici come Clive Bell nel 1913 riprendeva lo stesso principio di Ruskin, adeguandolo alla poetica del modernismo: «Ma l'origine di ogni giudizio estetico e di ogni critica è l'emozione [...]. Le forme che non sono imposte da alcuna necessità emotiva, le forme che affermano dei fatti, le forme che sono conseguenze di una teoria dell'arte del disegno, imitazioni di oggetti naturali o delle forme di altre opere d'arte [...] tutte queste sono prive di valore»⁽⁴⁾. Se non si tien conto di questo dato di fatto, che la cultura artistica inglese dei primi decenni del Novecento si era già affrancata dalla pesante cappa

dell'accademismo, non si capisce neppure l'ulteriore evoluzione.

Poi il movimento vorticista con Wyndham Lewis, Gaudier Brzeska, Jacob Epstein e il poeta americano Ezra Pound nel 1912 avrebbe dato il colpo di grazia definitivo alle regole dell'accademia, costituendosi come l'avanguardia inglese.

Gli esordi di Freud avvengono dunque in questo clima culturale e i dipinti degli anni Quaranta, come *I rifugiati*, 1941, *Paesaggio con uccelli*, *Cedric Morris* e un ritratto, tradiscono una formazione non proprio naturalista, ma oscillante tra uno spigoloso espressionismo – come nei *Rifugiati* – e un “realismo” onirico che è paragonabile a

Ragazza con foglie
(1947);
New York,
MoMA - Museum
of Modern Art.

certi esiti di Ben Shanh degli stessi anni. È solo verso il 1945, Freud ha ventitre anni, che la sua pittura prende una piega decisa, come testimoniano i due ritratti femminili *Donna con tulipano* e *Donna con narciso*. I due dipinti hanno un impianto molto simile: la testa femminile appare inquadrata a mezzo busto con davanti un piano sul quale poggia il fiore. La disposizione

spaziale, con il piano che funge quasi da balaustra dalla quale si affaccia il volto, sembrerebbe rimandare a qualche esempio di ritratto rinascimentale italiano, ad Antonello da Messina oppure a Giovanni Bellini, ma è solo un'impressione fugace perché i due dipinti hanno invece uno spirito ben più "tahitien", ovvero un esotismo primitivo nella struttura e nell'espressione





Ragazza con foglia di fico (1948).

Nella pagina a fianco: Ragazza con rose (1947); Londra, British Council.

Freud ha dipinto diversi ritratti della sua prima moglie Kitty Garman.

Qui ha reso di lei un'immagine ieratica, con lo sguardo rivolto di lato.

Le due rose alludono a un sottile oltre psicologico, e il ritratto evoca quelli del Rinascimento fiammingo.

fisiognomica. Poco dopo, nel 1947, il pittore raggiunge una sua prima maturità con una serie di ritratti, forse dalla stessa modella: *Ragazza con gattino*, *Ragazza in giacca scura*, *Ragazza con foglie*, *Ragazza con rose*. Lo stesso volto, dai grandi occhi marroni di una fissità magnetica, appare anche in alcune incisioni come *Ragazza con foglia di fico* e *Malata a Parigi*, del 1948. L'effigiata è Kitty Garman, figlia di Jacob Epstein, che il pittore sposerà nella primavera di quell'anno e che, nel dipinto *Ragazza con rose*, appare come nel «ruolo della Vergine dell'Annunciazione, timorosamente iconica, la macchia sulla pelle un difetto nitido»⁽⁵⁾.

Subito dopo la fine della guerra, il posto che occupava Freud nella pittura inglese con questi dipinti può essere meglio definito se messo in rapporto con quello degli altri artisti attivi allora: Bacon aveva già avviato la sua storia con quel trittico del 1944, *Tre studi per figure alla base di una Crocifissione*, per il quale la critica ha trovato riferimenti illustri: dalla Maddalena di Masaccio ai piedi della croce del Museo di Capodimonte di Napoli per la figura di sinistra, alle *Figure in riva al mare*, 1931, di Picasso per l'insieme, facendo i conti con quanto il surrealismo aveva distrutto dell'assetto e dei codici tradizionali della pittura. In



**Malata a Parigi
(1948).**

una lettera del 9 gennaio 1959 Bacon scriveva che quei *Tre studi per figure* erano «dei bozzetti per le Eumenidi (le Furie della mitologia greca) che vorrei usare come base di una grande Crocefissione che potrei ancora fare». E risulta ancora interessante ricordare che per la figura centrale, quella con la testa avvolta nella fascia bianca, il pittore si sarebbe ispirato al *Cristo deriso* di Grünewald ora nella Alte Pinakothek di Monaco. Roland Alley



ha segnalato, a proposito di un'altra tela riferita a questo trittico, *La Maddalena*, 1945-1946, con una figura che urla sotto un ombrello, che «anche la Crocefissione dipinta dal suo amico Graham Sutherland nel 1946 deve molto alle Crocefissioni di Grünewald».

Dopo l'esordio del 1930, con questi dipinti Bacon aveva ripreso a lavorare nel 1944, dopo aver abbandonato quasi completamente la pittura dal 1936.

I dipinti sopravvissuti della prima fase, come il *Ritratto*, 1930, le due *Crocifissio-*

ni, del 1932 e 1933, sono tutte tele in cui secondo Alley appaiono evidenti influssi diversi, da Picasso a Léger, da Lurcat a Max Ernst. Bacon aveva allora poco più di venti anni, era nato a Dublino nel 1909, e la sua opera era nota solo a un ristretto gruppo di specialisti; nel 1937 aveva partecipato a una mostra alla Galleria Agnew di Londra, con Graham Sutherland, Roy De Maistre, Robert Medley e John Piper; ma già nel 1933 il critico Herbert Read aveva riprodotto in "Art Now" la *Crocifissione* da lui dipinta nello stesso anno.

**Ritratto di Bacon
(1956-1957).**

Tra 1949 e il 1951 Bacon avrebbe poi intrapreso un indirizzo pittorico deciso con quella serie di *Teste*, tutte “parafrasi” del ritratto di papa Innocenzo X di Velázquez, conservato nella Galleria Doria Pamphilj di Roma, che il pittore non aveva mai visto dal vero, ma solo in riproduzioni fotografiche. Nella *Testa IV*, 1949, secondo Alley «la bocca urlante [è] tratta dal primo piano della bambinaia nel film *La corazzata Potëmkin* [...]». I film di Ėjzenštejn, il grande

regista che per primo usò il montaggio in senso drammatico, interessarono molto Bacon; soprattutto lo impressionò la famosa sequenza della scalinata di Odessa ne *La corazzata Potëmkin*»⁽⁶⁾.

Se insistiamo molto sugli esordi di Bacon per segnalare le sue fonti in prevalenza francesi, tutte nell’ambito del surrealismo oltre che in Masaccio, Grünewald e Velázquez, è perché Bacon, che è stato senza dubbio un incontro decisivo nella biografia di Freud,



Ritratto di Bacon
(1952).



non risente affatto della pittura tedesca e dell'espressionismo nei suoi esordi; e ancora nello *Studio di cane* del 1952, con quelle automobili che corrono sull'autostrada nello sfondo, si sente secondo Luigi Carluccio, la sequenza finale del film *Un chien andalou* di Luis Buñuel. Le origini di Bacon sono dunque da ricercare in area francese surrealista, Picasso e Max Ernst.

L'incontro tra Bacon e Freud avverrà qualche anno dopo: del 1952 è il piccolo, stupendo ritratto che Freud realizza del volto dell'amico, già alla Tate Gallery, e

anche quel disegno che raffigura Bacon con la camicia aperta, a torace nudo⁽⁷⁾.

Dal 1940 al 1947 la pittura di Freud non mostra ancora rapporti con quella di Bacon: le figure degli anni Quaranta, come *Ricordo di Londra*, *Ragazzo sfollato*, e soprattutto *I ragazzi del paese*, 1942, pur avendo degli accenti vicini a un certo espressionismo, mostrano casomai una certa affinità con i dipinti di Cedric Morris, il pittore figurativo con il quale Freud aveva studiato alla East Anglican School of Painting di Dedham. Si può attendi-

Ricordo di Londra
(1939-1940).



Ragazzo sfollato
(1942).



bilmente affermare che le origini della pittura di Freud siano tutte inglesi e non tedesche, come qualcuno ha voluto scrivere, insistendo sull'influsso della Neue Sachlichkeit (Nuova oggettività) degli anni Venti. Marco Vallora ha fatto i nomi di Christian Schad e Franz Radziwill (in "Tuttolibri" allegato a "La Stampa" del 24 agosto 2002, p. 9) e Alberto Arbasino di Richard Gerstl ed Egon Schiele (in "La Repubblica", 18 settembre 2002, p. 8), ma si tratta di piste sbagliate. Non vediamo che rapporto vi sia tra dipinti come *Sobborghi*, 1928, di Radziwill, e i dipinti di Schiele con Freud; qualche rapporto forse tra lo Schad di quadri come *Agosta l'uomo*

pollo e *Rasha la colomba nera* si potrebbe trovare nella "fiamminga" attenzione per il vero, inteso in senso quasi fotografico, ma il dipinto di Schad è del 1929 e dubito che Freud vi si sia interessato prima del 1950, ai tempi della sua formazione⁽⁸⁾.

Certo a guardare dipinti con i quali Freud compie una svolta decisa verso il "naturalismo" smaltato, come *Nudo dormiente*, 1950, *Ragazza con cane bianco*, 1951-1952, sostenuti da quell'assoluto nitore della luce che per alcuni lo rende vicino alla grande tradizione dell'Holbein e di Dürer; si potrebbe pensare ai dipinti di Schad di trent'anni avanti, purtuttavia la differenza di carattere espressivo resta abissale.

**I ragazzi del paese
(1942).**

Lo stesso ragionamento vale per gli eventuali confronti con Otto Dix. Non si comprende affatto il paragone con la pittura di Egon Schiele, nata in un contesto del tutto diverso, quello della Secessione e sviluppatasi poi a fianco del primo Kokoschka.

Vi è stato invece, nel primo Freud, un momento surrealista e lo testimoniano dipinti quali *La stanza del pittore* e *Mela cotogna su un tavolo blu*, 1943-1944, in cui sulla volontà di raffigurazione naturalista prevale la costruzione onirica dell'imma-





**Nudo dormiente
(1950).**

gine, con quella grossa testa di zebra che sbucca da una finestra all'interno di una stanza, in cui un divano alla Salvador Dalí, una palma, un cilindro e un panno rosso sul pavimento si fanno compagnia. Questa vena surrealista si sentirà fino alla fine della guerra anche nelle diverse nature morte, come *Agrifoglio marino e pietra*, del 1945, *Marina alle isole Scilly*, 1945-1946, e in quel dipinto con la gabbia di uccellini gialli, *Gli uccelli di Oliver Laronde*, 1946. Si tratta tuttavia di un surrealismo ben diverso da quello dei *Tre studi per figure* di Bacon degli stessi anni; è completamente assente il carattere drammatico che caratterizza Bacon e prevale in Freud un tono quasi di sospesa contemplazione. Diverse sono, da queste di Freud, anche le opere surrealiste di Sutherland degli stessi anni, come la *Testa di pietra*, 1946, la *Testa di Cristo*, 1947, e il *Cristo portacroce*, 1947, dipinti in cui è molto più forte la matri-

ce picassiana. Certo si sarebbe tentati di collegare questa fase più "onirica" dell'immaginazione pittorica di Lucian alle suggestioni psicoanalitiche del celebre nonno Sigmund, e Arbasino ha parlato, ironicamente, di tutta la ritrattistica successiva di Freud come di «una interminabile fila di "casi clinici" irreparabili senza alcun giovamento né dalla psicanalisi né magari da qualche prozac» ma ci sembrano iperbolici giornalistici. Il surrealismo era stata l'ultima grande avanguardia storica e forse quella che aveva prodotto la rivoluzione più profonda nell'arte del Novecento, i cui esiti negli anni della formazione di Freud si facevano sentire ben più di quelli del cubismo e dell'espressionismo.

Dopo il *Primo manifesto* del 1924, e il *Secondo* del 1930, nel 1942 vi erano stati anche *Prolegomeni a un terzo manifesto del surrealismo o no*, di André Breton, e la sua eco si faceva sentire pure nell'imme-

**Ragazza con cane
bianco
(1951-1952);
Londra,
Tate.**

diato dopoguerra. E va sottolineato come proprio Breton nel 1953 voleva precisare la differenza tra la "scrittura automatica" del surrealismo, secondo lui «automatismo psichico puro», e il «monologo interiore» di James Joyce. Breton considerava Joyce ricadente «nell'illusione romanzesca» come uno scrittore che «finisce per prendere posto nella lunga progenie dei naturalisti e degli espressionisti». E Breton, richiamandosi anche al *Primo manifesto* e sottolineando il significato della rivoluzione surrealista sul piano del linguaggio, riaffermava di voler «squarciare il tamburo della ragione raziocinante e contemplarne il buco»⁽⁹⁾. Queste idee, e soprattutto i loro riflessi nell'arte, forse avranno sortito effetto sul giovane Lucian più della psicoanalisi di nonno Sigmund.

Ora, pur che la folata surrealista sia stata, in quegli anni della guerra, di breve durata, va detto che certi effetti, come la "messa in scena" del dipinto simile alla

sospensione temporale dei sogni, si manterrà anche nelle opere della successiva svolta realista del pittore, come si vede in *Interno a Paddington*, 1951, e in *Camera d'albergo*, 1954. In *Camera d'albergo*, forse un autoritratto del pittore con la seconda moglie Caroline Blackwood sposata l'anno prima, lo spazio fisico non è reale; la costruzione prospettica risulta alterata e la disposizione delle figure corrisponde a un ordine che ricorda più la struttura di un racconto che non una ripresa fotografica.

Il primo piano è costituito dal guanciale e dal ritratto della donna bionda, giacente sul letto e fortemente illuminata dalla luce; in secondo piano si trova l'autoritratto pensoso del pittore, a figura quasi intera e controluce, tutto in toni scuri, che si staglia contro la finestra ampia, aperta su di uno sfondo che è la facciata dirimpetto della strada, un palazzo con finestre aperte e chiuse. La finestra corrispondente al guanciale in primo piano mostra una





**La stanza del pittore
(1944).**

stanza con un tavolo, un vaso, una lampada spenta e una porta. Nulla nel dipinto appare reale; la disposizione prospettica, si è detto, è alterata e impossibile, poiché qualora fossero rispettate le grandezze la testa in primo piano risulterebbe troppo grande rispetto al resto. Lo spazio che intercorre tra questa e la figura del pittore è inesistente, puramente virtuale, altrimenti quest'ultima dovrebbe risultare più piccola. Anche le dimensioni della finestra sono impossibili, è come se la parete fosse stata segata e il vano si aprisse sul vuoto e, ancora, la facciata di palazzo che fa da sfondo è troppo ravvicinata. La concezione dello spazio fisico ricorda, qui, quella del *Cristo morto* del Mantegna, conservato a Brera: uno spazio, quello del Mantegna, prospetticamente irreali, poiché se l'osservatore fosse collocato, come dovrebbe, ai piedi del Cristo, vedrebbe la testa più piccola e le linee di fuga del corpo correre verso di

essa in modo più accentuato. Mantegna invece, cinque secoli prima dell'invenzione dello zoom, in un certo modo ha proiettato sul piano del quadro l'immagine del Cristo, ravvicinandola.

Qualcosa di simile fa Freud in *Camera d'albergo*.

Anche la luce è puramente inventata: se venisse dalla sorgente che illumina il volto della ragazza che è in pieno chiarore, la fonte coinciderebbe con la nostra posizione di osservatori e quindi ne dovrebbe risultare investita anche la figura del pittore, che invece appare completamente in ombra, anzi controluce, come se la sorgente fosse fuori dalla finestra e venisse dal fondo, dalla strada. È dalla lettura dell'insieme che risulta una luce irreali. Si può dire dunque che la costruzione del dipinto dipende da una visione meramente psicologica e non dai dati fisici reali dello spazio che vi è raffigurato. La procedura compositiva può

**Mela cotogna
su un tavolo blu
(1943-1944).**

essere paragonata a quella di un racconto; i diversi elementi che costituiscono l'immagine, ovvero la testa della donna, la figura dell'uomo, il letto, la finestra e il palazzo di sfondo, sono stati giustapposti come avviene nella composizione di una pagina di prosa, attraverso un metodo associativo in cui il motore organizzatore pare la memoria. Si prenda, per paragone, l'inizio di un racconto di Virginia Woolf, *The Mark on the Wall* (*Il segno sul muro*) del 1921: «Dev'essere stato a metà gennaio del corrente anno quando per la prima volta ho alzato gli occhi e ho visto il segno sul muro. Per fissare la data è necessario ricordarsi ciò che si è visto. Così ora penso al fuoco; al velo fermo di luce gialla sulla pagina del libro; ai tre crisantemi nella coppa tonda di vetro sulla mensola del caminetto. Sì, doveva essere già inverno, e avevamo appena preso il tè, perché mi ricordo che stavo fumando una sigaretta, quando alzai gli occhi e vidi per la prima volta il segno sul muro. Guardavo attraverso il fumo della sigaretta e l'occhio si posò per un momento sui carboni che bruciavano, e mi tornò in mente la vecchia fantasia della bandiera cremisi che sventola sulla torre del castello, e pensai alla cavalcata di cavalieri rossi

lungo il fianco di una roccia nera. Con mio sollievo, direi, la vista del segno interruppe la fantasia, che è una vecchia fantasia, una fantasia automatica, fatta forse da bambina. Il segno era un segno piccolo, tondo, nero, sul muro bianco, a circa dieci centimetri dalla mensola del caminetto. Come fanno presto i pensieri a sciamare su un oggetto, a sollevarlo appena, come le formiche che trasportano un filo di paglia febbrilmente, e poi lo lasciano».

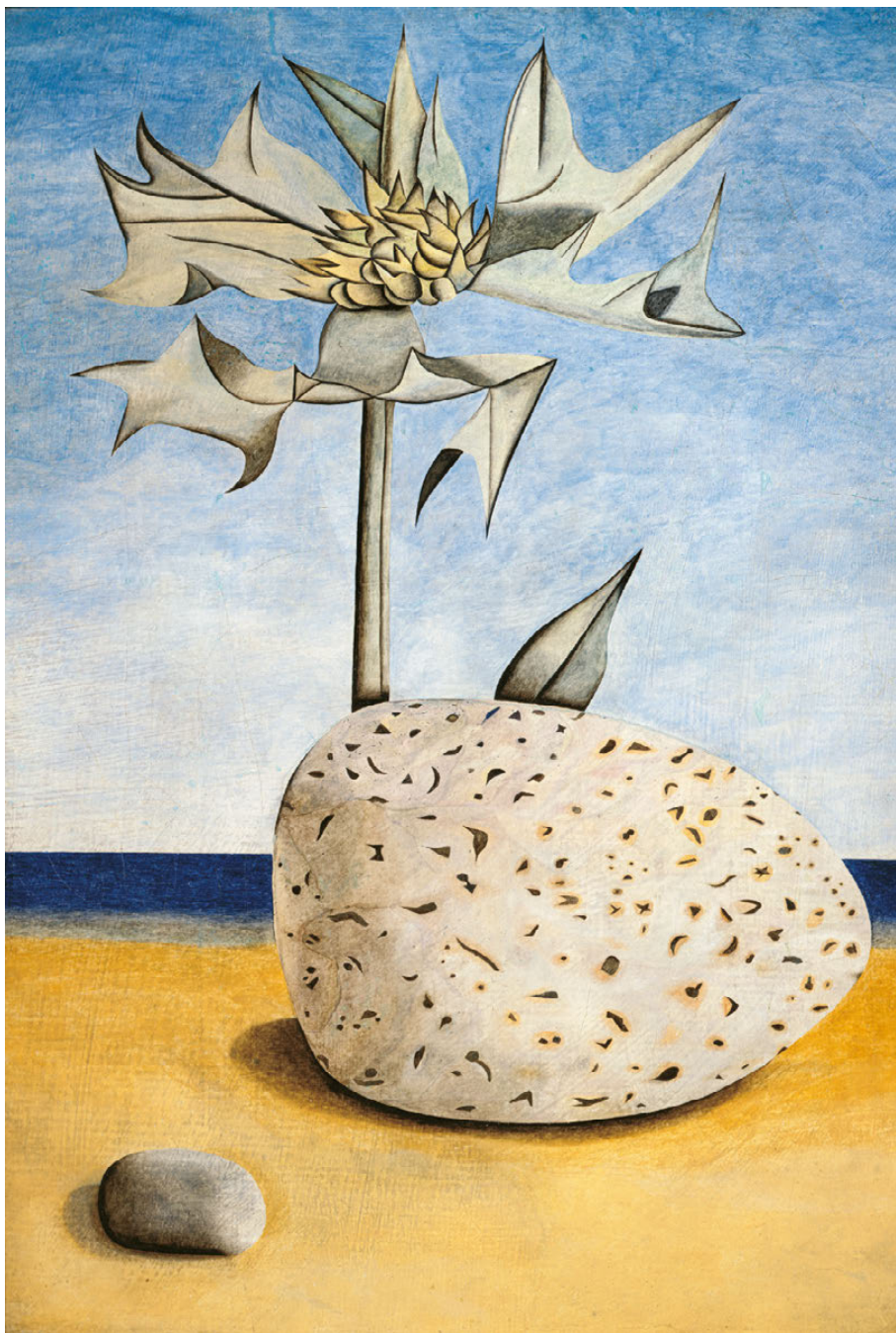
La scrittrice sembra comporre il suo quadro, si tratta di un interno, attraverso il metodo associativo; dal fuoco del camino passa, attraverso la luce gialla, ai tre crisantemi sulla mensola – il tempo e l'inverno – e dal tempo, attraverso il fumo della sigaretta passa al segno sul muro. La memoria è il motore primo di questo processo associativo e la Woolf lo dichiara: «per fissare la data è necessario ricordarsi ciò che si è visto», ma poi il processo vive di se stesso: «come fanno presto i pensieri a sciamare su un oggetto, a sollevarlo appena». Tutto ruota intorno al «segno sul muro», forse un foro fatto da un chiodo per appendere un quadro, e forse nulla, un qualcosa di cui non chiariremo mai la natura.



**Agrifoglio marino
e pietra
(1945).**

**Nella pagina
a fianco,
dall'alto:
Marina alle isole Scilly
(1945-1946).**

**Gli uccelli
di Oliver Laronde
(1946).**



Ma quello che conta è che il segno genera un flusso di immagini: un susseguirsi di ricordi di eventi; le immagini non vivono in sé e per sé, non sono “reali” nel senso di una loro oggettiva struttura, ma sono il prodotto della memoria che le muove, le fa comparire e le confronta, le evoca facendole vivere e nello stesso modo le porta alla morte facendole scomparire.

E che importanza ha se al termine del racconto si scopre che il segno sul muro era solo una chiocciola⁽¹⁰⁾. Questo modo di narrare di Virginia Woolf era in effetti vicino alla pittura, e si poneva in rapporto con un dipinto – interno con due figure – di Walter Sickert, *Erinni*, del 1914⁽¹¹⁾. Si può

riaffermare che la pittura di Freud si colloca nella linea di questa grande tradizione, tipica della pittura inglese dell'Otto-Novecento, che vede un rapporto profondo con le forme della narrazione e del romanzo.

È pur vero che André Breton ha posto in rilievo la profonda differenza – a suo avviso – tra il metodo associativo di Sigmund Freud e il “flusso di coscienza” di James Joyce, sottolineando la diversità tra “scrittura automatica” del surrealismo e “monologo interiore” joyciano, che effettivamente «differiscono radicalmente nel contenuto». Tuttavia è impossibile non rilevare come la costruzione di dipinti quali *Camera d'albergo* corrisponda strutturalmente ai procedimen-



ti di scrittura del modernismo novecentesco, ben individuati nella Woolf e in James Joyce, perlomeno prima di *Ulisse*, che è del 1922.

Non corrisponde invece a quella scrittura più decisamente “cubista” di Gertrude Stein, non solo di *Tre vite* (1908) ma anche di opere tarde come *Guerre che ho visto* (1945), che sono veramente il corrispettivo letterario di Picasso cubista.

Ora la struttura di un dipinto come *Camera d'albergo* non è facilmente riconducibile a modi narrativi, tuttavia il quadro rimarrebbe incomprensibile senza un rapporto con tali modi di scrittura. Non si tratta affatto di una pittura realista, come viene inteso nel senso comune del termine: alla base dell'opera è ancora rintracciabile quella vena surrealista degli esordi di Freud, o meglio quella dei dipinti eseguiti tra il 1942 e il 1945.

Camera d'albergo non è dominato da una concezione realistica del tempo e dello spazio, come sembrerebbe, bensì da quella visione onirica così ben esposta da Breton citando Ludwig Feuerbach: «Nello spazio la parte è inferiore al tutto; nel tempo invece essa è maggiore, almeno soggettivamente, in quanto solo la parte è reale nel tempo, mentre il tutto è soltanto oggetto del pensiero».



**Interno
a Paddington
(1951);
Liverpool,
National Museums
Liverpool,
Walker Art Gallery.**



Solo questa condizione permette ai sogni di trasformare «l'immaginato in vissuto»: ed è questa la condizione alla base della visione della realtà che esprime *Camera d'albergo*, certamente una visione molto distante da ogni realismo positivista⁽¹²⁾.

La camera d'albergo e le figure del pittore e di Caroline sono viste dall'artista "da molto vicino e da molto lontano" insieme: ed è per questo tramite che il pittore costringe lo spettatore a guardare il quadro.

(1) Sul gruppo di Bloomsbury si veda *Bloomsbury. The Artists, Authors and Designers by Themselves*, a cura di G. Naylor, Londra 1990; R. Stone, *The Art of Bloomsbury; Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant*, Londra 1999; R. Fry, *Cézanne. A study of his Development*, Londra 1932.

(2) N. Penny, *The Early Works 1938-1954*, in *Lucian Freud. Works on Paper*, Londra 1988, pp. 7-14.

(3) L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Torino 1967, pp. 191-192.

(4) C. Bell, *Art*, Londra 1914, pp. 232-233. Il libro di Bell, un tentativo importante di interpretazione antropologica dell'arte per quel tempo, si allinea alla scoperta della grande lezione di Cézanne («The debt to Cézanne») pur con qualche polemica verso Roger Fry.

(5) *Lucian Freud*, catalogo della mostra (Londra, Tate

**Camera d'albergo
(1954);
Fredericton (Canada),
Beaverbrook
Art Gallery.**

Britain, 20 giugno - 22 settembre 2002; Barcellona, Fundación "la Caixa", 22 ottobre 2002 - 12 gennaio 2003; Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 9 febbraio - 25 maggio 2003), a cura di W. Feaver e M. Horlock, Londra 2002.
(6) L. Carluccio, R. Alley, *Bacon*, catalogo della mostra (Torino, Galleria civica d'arte moderna, 11 settembre-14 ottobre 1962), pp. 30-47, nn. 1, 2, 3, 5, 7, 9.
(7) *Lucian Freud*, a cura di B. Bernard, D. Birdsall, New York 1996, n. 76.
(8) *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twen-*

ties, a cura di W. Schmiedt, Londra 1978, pp. 73-78, nn. 197, 219.

(9) A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, Torino 1987, pp. 230-231.

(10) V. Woolf, *Il segno sul muro*, in Ead., *Saggi, prose e racconti*, Milano 1988, pp. 5-14.

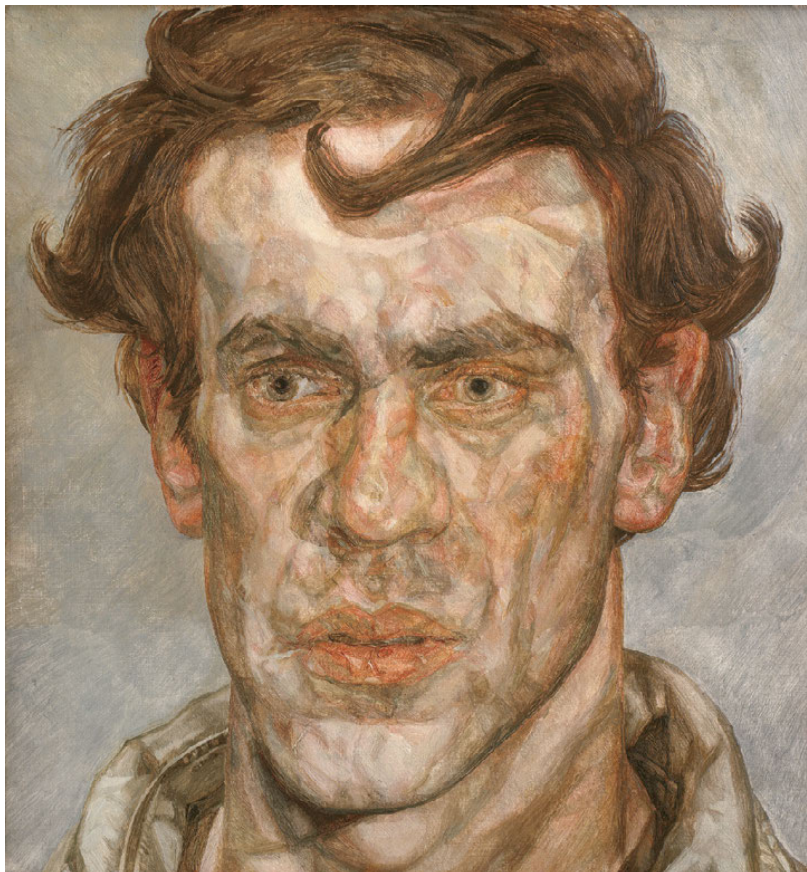
(11) M. Fagioli, *Walter Sickert, Edward Hopper: il luogo e l'attesa nella città moderna*, in Id., *Le difficili vie del realismo*, San Miniato 1997, pp. 51-63, fig. 12.

(12) A. Breton, *I vasi comunicanti*, a cura di A. Laserra, Roma 1990, pp. 23-27, 55-57.





LA SVOLTA STILISTICA



Nel 1954, l'anno di *Camera d'albergo*, Freud rappresenta la Gran Bretagna, con Francis Bacon e Ben Nicholson, alla 27. Biennale d'arte di Venezia.

In alto:

Un giovane pittore (1957-1958).

Nella pagina a fianco: Donna che sorride (1958-1959).

Nella rivista "Encounter" viene pubblicato il suo *Some Thoughts on Painting*. La pittura di Freud costituisce già uno degli episodi più rilevanti dell'arte europea del secondo dopoguerra e, nel decennio successivo, manterrà quella svolta stilistica che lo porterà ad abbandonare gli elementi di realismo surreale così ben

esemplati in *Camera d'albergo* e a elaborare la sua pittura secondo la linea che dura fino alla morte. Nei ritratti di *Donna che sorride*, 1958-1959, *Un giovane pittore*, 1957-1958, *Uomo col Mackintosh*, 1957-1958, si fa strada prepotentemente quella vena di realismo più corposo, di ascendenza espressionista e non più surrealista: la pennellata è larga, la superficie del colore non è più smaltata e cristallina alla fiamminga, come nei dipinti degli anni 1940-1950, la materia appare più sostanziosa fino a divenire, negli anni a noi vicini, spesso e fisicamente plastica. Un esempio straordinario, nella sua essenzialità, è *Ragazza incinta*, 1960-1961, un ritratto di donna a mezzo busto, con i seni nudi e il volto sfuggente, di profilo dalla nuca. La carne giallo-rosata-bluastro affonda nel bruno-nero dello sfondo, del guancia e coperte.

Poi, in un crescendo che non trova uguali per la pittura europea di quegli anni, il pittore elabora tutta una serie di ritratti e

**Uomo col Mackintosh
(1957-1958).**

nudi di grande impatto visivo ed emotivo:
è il Freud del realismo espressionista.

Il nome del pittore a cui Freud può essere collegato per questa sua rivoluzione, segno ulteriore dell'ignoranza che la pittura inglese gode presso di noi, è quello di Stanley Spencer (1891-1959).



Spencer era partito da una educazione tardo preraffaellita e poi spinto da certe suggestioni del simbolismo francese aveva guardato, verso gli anni Venti, all'arte italiana del Quattrocento: ma in lui la voce di

un realismo plastico era stata ben più presente fin dall'inizio, come nell'*Autoritratto* del 1914 (ora alla Tate Gallery). Secondo Carolyn Leder, in questo ritratto Spencer mostra di aver scelto come modello il *Giovane con cappello rosso* di Sandro Botticelli della National Gallery di Londra, e il ritratto di Spencer può essere considerato il precedente diretto della ritrattistica di Freud.

Spencer è stato un pittore dalla storia complessa, per la compresenza sincronica e parallela nella sua pittura di vene diverse, da quella simbolista a quella realista. Ma è lo Spencer di fine anni Trenta che deve aver sortito particolare effetto agli occhi di Freud, quello dei doppi ritratti nudi del pittore con la modella: *Il cosciotto di montone nudo*, 1937, della Tate Gallery, e *Autoritratto con Patricia Preece*, 1936, del Fitzwilliam Museum di Cambridge.

Sebbene per l'*Autoritratto con Patricia Preece* Spencer abbia scritto che «non occorre il disegno e la composizione, tutto fu messo giù come lo vidi» (1937), il dipinto è un esempio di «tranche de vie» secondo una procedura che si ritroverà anche in Freud: il quadro, una tela orizzontale, taglia il busto del pittore, di spalle, contro il corpo nudo della modella sdraiata sul letto. Anche qui, al di là della dichiarazione di poetica realista di Spencer, lo spazio è irrealista: il letto, nella ricostruzione fisica della stanza, dovrebbe essere appeso a un metro e settanta di altezza o il pittore sprofondare nel pavimento fino alla cintola. Il *cosciotto di montone nudo*, che all'inizio era stato intitolato *Doppio nudo* e *Stufa*, è un antesignano delle varie coppie di nudi sul letto e divano di Freud. Spencer si è autoritratto nudo, accovacciato, dietro la modella sdraiata: in primo piano, sul margine basso della tela un coscio di montone fa bella mostra di vene, grasso e nervi. Le due figure mostrano i genitali naturalmente, come le altre parti del corpo: i seni della donna sono segnati da impietose smagliature orizzontali. Il dipinto suscitò molte riserve per la sua impudica esibizione dei corpi; paradossalmente Spencer era mosso da intenzioni morali, quando scrisse in una nota del 17 aprile 1947: «Volevo, nel settore dei nudi, mostrare l'analogia tra la chiesa e la natura prescritta del culto da una parte, e l'amore umano dall'altra»⁽¹³⁾.

Nessuno, tra i critici, pare abbia segnalato congiunzioni tra questi dipinti di Spencer e i nudi di Schad, Otto Dix e la

Neue Sachlichkeit in generale che, pure, apparentemente vi potrebbero essere. Ma quello che preme sottolineare è che Freud si inserisce a pieno titolo in questa linea della pittura del Novecento inglese di cui Spencer era stato il maggiore esponente.

Spencer costituì così una prima rottura rispetto al ramo più saldo della figurazione moderna inglese, di cui Augustus John (1878-1961) fu il maggior rappresentante⁽¹⁴⁾. E Freud va ancora oltre. Tuttavia, sviluppando un discorso più analitico sulla pittura di Freud, occorrerà tener sempre d'occhio il dialogo continuo che egli è andato a stabilire con l'amico Francis Bacon; due temperamenti completamente diversi, così narrativo Freud tanto gestuale Bacon, eppure legati in un dialogo pittorico fino alla fine.

I loro temi sembrano rincorrersi; come non collegare infatti le *Figure sdraiate* di Bacon del 1959 con le figure sui divani di Freud; oppure quei nudi scaraventati sul pavimento dipinti da Bacon nelle *Figure in una stanza*, 1959, con le pitture dello stesso soggetto di Freud.

Cambia radicalmente, è vero, il rapporto con il significato emotivo e sensuale sotteso: ma un dialogo profondo tra i due pittori resta.

Il primo, Bacon, costretto alla «brutalità delle cose»; il secondo, Freud, al carattere narrativo della vita, allo spessore prosastico della carne. I ritratti di Freud, un genere prediletto dall'artista fin dai primi anni del suo lavoro, a partire dalla fine degli anni Cinquanta assumono una cadenza costante parallela al genere del nudo e di «pittura di interni». Freud affronta il ritratto nella complessa questione che questo soggetto pone a livello ontologico: rappresentazione del carattere, individuazione dell'identità, annuncio dell'«alterità», «persona» intesa come maschera.

Nel corso del Novecento lo statuto del ritratto risulta completamente sconvolto rispetto alla grande tradizione settecentesca, durata fino quasi alla metà del secolo successivo. L'avvento della fotografia e l'uso della medesima, teorizzato da Francis Galton a partire dal 1870, come mezzo per «identificare» non solo la persona ma per determinare, attraverso il confronto e la classificazione, dei «tipi umani generali» a uso prevalentemente criminologico e poliziesco, aveva distrutto la funzione della ritrattistica nella pittura⁽¹⁵⁾.

Ora, la ritrattistica di Freud viene dopo che la fotografia, appunto da Galton e François Alphonse Bertillon, fino alle immagini di Arthur Felling, al secolo Weegee, nell'America del 1940-1950, ha consumato tutte le possibilità del ritratto.

Freud, paradossalmente, sembra fuggire dalla concezione del ritratto come "definizione psicologica" del carattere: i suoi volti sono ammassi carnosì con un'epidermide cotta dal sole, segnata dalle rughe, dalle chiazze paonazze dei vasi sanguigni, tirata sugli ossi sporgenti della scatola cranica, in dispregio di ogni modello di bello ideale. Siamo lontani, agli antipodi, da quel culto della bellezza classicista tanto coltivato dall'Accademia tardo neoclassica e dalla pittura "pompière".

Ma non si tratta neppure, come qualche critico avrebbe alluso, di un'estetica del brutto e dello sporco (anche Arbassino sembra tentato da questo tipo di interpretazione).

Il mondo fisico dei ritratti e dei nudi di Freud corrisponde a quello dell'*Ulisse* di James Joyce: nei suoi dipinti si potrebbe sentire come Mr. Leopold Bloom sente mangiando i rognoni di castrato alla griglia, «un raffinato aroma di urina lievemente profumata». E tuttavia in questo mondo così fisicamente percepibile il pittore mantiene – come Joyce – la «ineluttabile modalità del visibile [...] il pensiero attraverso i miei occhi»⁽¹⁶⁾.

Nella pittura europea il percorso che ha portato ai ritratti di Freud è, dunque, un percorso molto lungo. Da Rembrandt a Goya, ma anche dal libro di Charles Darwin sull'espressione del sentimento nell'uomo e negli animali alle fotografie del libro *Mécanisme de la physionomie humaine*, 1862, di G. B. Duchenne de Boulogne, che da Darwin saranno poi utilizzate per illustrare il suo libro, così come poco dopo saranno studiate da Jean-Martin Charcot (1825-1893), maestro di Sigmund Freud all'ospedale della Salpêtrière di Parigi⁽¹⁷⁾. E la fotografia ha avuto un ruolo decisivo anche nella pittura di Bacon, che riconosceva apertamente il suo debito verso l'americano Eadweard Muybridge, come in dipinti quali *Due figure*, 1953, tratti da fotogrammi di *The Human Figure in Motion*, 1887⁽¹⁸⁾.

(13) Per afferrare a pieno la novità dirompente di questi due nudi nella pittura inglese si ricordi che ancora nel 1945, nella monografia su Spencer di Elisabeth Rothenstein, uscita a Londra, le opere non venivano riprodotte. *Stanley Spencer RA*, a cura di K. Bell, Londra 1980, pp. 149-152, nn. 173, 178.

(14) J. Rothenstein, *Augustus John*, Londra 1946. *Augustus John. Studies for Compositions*, Cardiff 1978.

(15) Per la complessa questione del ritratto si veda P. Sorlin, *Persona: del ritratto in pittura*, Mantova 2002; M. Fagioli, L. Pagnotta, *Volte e figure. Il ritratto nella storia della fotografia*, Firenze 2009.

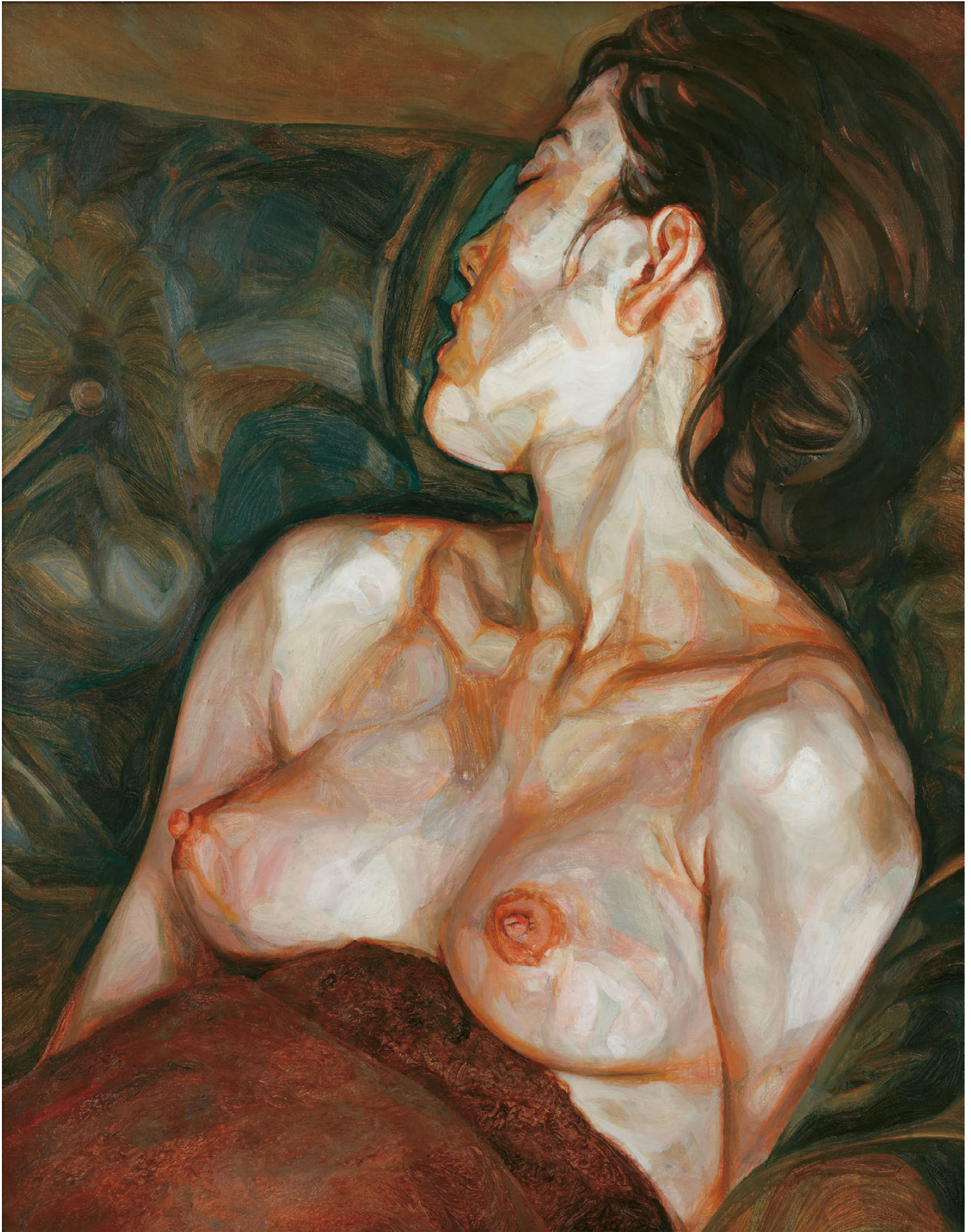
(16) J. Joyce, *Ulisse*, Milano 1960, pp. 77, 106.

(17) Ch. Darwin, *L'espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali*, Torino 1878, p. 205, fig. 21.

P. Hamilton, R. Hargraves, *The Beautiful and the Damned. The Creation of Identity in Nineteenth Century Photography*, Londra 2001, pp. 56, 67-68, 70.

(18) «È una cosa complicata. Penso solo al profilo di certi corpi che ho conosciuto e hanno contato per me, che si fondono con quelli di Muybridge. Oppure manipolo i corpi di Muybridge, fino a trasformarli in quelli che ho amato», in F. Bacon, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Silvester*, Roma 1991, p. 92.

**Nella pagina a fianco:
Ragazza incinta
(1960-1961).**





OLTRE L'APPARENZA



Il ritratto e la figura in Freud, anche se apparentemente molto realistici, affondano la loro origine nella profondità del processo di immaginazione:

e un autoritratto come *Testa d'uomo*, 1963, sembra rimandare a un "oltre metafisico".

**In alto,
e nella pagina a fianco:
Testa d'uomo
(1963),
intero e particolare;
Manchester,
Whitworth Art Gallery.**

Freud non si ferma mai alla superficie delle cose e delle persone, cerca di catturare nell'"apparenza" quello che questa nasconde, ma l'apparenza, come ha detto Bacon, «si fissa per un solo attimo», ed è in quell'attimo che l'immagine diviene reale. In *Testa d'uomo* è la mano destra,

su cui si appoggia il volto, che sembra conficcarsi nello zigomo che allude a un "oltre" dietro all'apparenza dell'effigie. In una tradizione, quella anglosassone e americana, in cui la pittura era considerata l'illustrazione del "bello", le opere di Freud si conficcano come un coltello e anche se non aprono ferite e lacerazioni profonde nell'"immagine della realtà" – come invece faceva Bacon –, costituiscono tuttavia pur sempre una violazione, mossa da un punto di vista che può evocare l'angoscia. Tra gli scrittori angloamericani dell'Ottocento, tutti cultori del bello apparente, solo Henry James aveva avvertito quanto può essere inquietante un'immagine al di là delle apparenze.

I dipinti di Freud non possono certo essere apparentati a delle "ghost stories", e tuttavia dietro la loro fisicità corposa, quasi invadente, pare celarsi un "oltre" che non è della materia e della carne. È difficile, nell'arte moderna, trovare un

Grande interno,
Londra W.9
(1973);
Bakewell,
Chatsworth House,
collezione del duca
del Devonshire.

altro pittore capace di unire a un senso così profondo della presenza fisica delle persone un'analisi così dettagliata della carne e del corpo, un'urgenza altrettanto parossistica di esprimere la condizione interiore, la "ferita segreta", che porta in sé ogni essere umano. Le figure che appaiono negli interni di Freud sono sole, mute e guardano sovente un punto che non è il pittore, e quindi l'osservatore, né l'altro.

In *Grande interno, Londra W.9, 1973*, la madre del pittore è ritratta in abito scuro, su una poltrona di pelle con un mortaio

ai piedi: sul fondo una figura di donna seminuda a letto, con la testa tra le braccia, guarda il soffitto. Non esiste colloquio tra le due persone; entrambe paiono sole e mute nella loro condizione: anche qui una quinta irreale interrompe da destra la visione del letto, e costruisce uno spazio prospettico irreale. Per il contrasto tra la fisicità dei suoi personaggi e la loro interiore assenza "metafisica" i dipinti di Freud sembrano avvicinabili a certe tele di Rembrandt, così come ce le ha descritte Jean Genet: «Allorché si posa su un quadro di Rembrandt (quelli degli ultimi anni della





Doppio ritratto
(1985-1986).

sua vita), il nostro sguardo si fa pesante, un po' bovino [...] Come un odore di stalla: quando dei personaggi non vedo che il busto (Hendrickje a Berlino) o solo la faccia non posso fare a meno di immaginarli in piedi sul letame [...] Un'altra rivelazione doveva farsi strada nella mia mente: l'apparenza che avevo in un primo momento definito ripugnante era – il termine non è eccessivo – imposta dall'identità [...] Mi parve anche di intuire che tale apparenza era la forma provvisoria dell'identità comune a tutti gli uomini»⁽¹⁹⁾.

Ecco in Freud, come in Rembrandt, si assiste a questo depositarsi di sensazioni fisiche del reale nella materia cromatica del dipinto, ed è per questa ragione, oscura e segreta, non evidente, che quasi

tutti i critici parlano di carne e vene, di pelo di cane e panni, di odore e di tappezzerie sporche nelle sue pitture. Ma non sono i soggetti e i temi dei suoi quadri che generano tali "sensazioni" fisiche: è la natura medesima della sua pittura, la trama materica segreta che costituisce l'essenza stessa della vita che rende "identico" (Genet) ogni uomo agli altri. Come Rembrandt, «che quando dipinge sua madre registra scrupolosamente le rughe, le zampe di gallina, le pieghe della pelle, le verruche [...] quelle due teste di vecchia che si decompongono, che imputridiscono sotto i nostri occhi»⁽²⁰⁾, così Freud analizza le superfici corporee dei suoi effigiati, e anche per lui i ritratti della madre costituiscono un leit-motiv.

**Grande interno
W11 (da Watteau)
(1981-1983).**

**Ispirato
al Pierrot contento
di Watteau,
una scena di maschere
della Commedia
dell'arte, Freud
compone in un interno
popolare un gruppo
di quattro giovani
e un bambino.
Nella figura
di Colombina
che suona il mandolino
il pittore ritrae
la figlia Bella;
ne risulta, all'opposto
della scena arcadica
di Watteau, un quadro
familiare intriso
di sottintesi
psicologici,
e vi si avverte
una sorta
di estraneazione
tipica della condizione
moderna.**

Genet usa per Rembrandt il termine “amore” anche «quando il metodo del pittore si fa così crudele»: lo stesso potremmo dire per Freud. Anche il suo è un amore che si manifesta attraverso la materia. Nel *Doppio ritratto*, 1985-1986, la donna e il cane costituiscono una “coppia”: ambedue riposano dormienti nella fatica della carne decisamente abbandonata a sé stessa: ma tutto si unisce nell'essenza del reale, in una serie di accordi contigui della superficie dei corpi; il mento della donna tocca la testa del cane, il muso del cane posa sulla mano della donna, le sue zampe lambiscono l'avambraccio disteso.

La pittura di Freud ripropone così l'eterno dilemma del corpo e della materia, nell'inscindibile rapporto tra l'interno e l'esterno, e tuttavia qualcosa rimane sempre di “oscuro”: «Come il mondo interiore è rafforzato dalla solidità e concretezza di quello esterno, come la bellezza e l'oscenità intrecciate l'una con l'altra compiono strisciando il loro percorso in modo insinuante verso chissà quali profondità e tuttavia dobbiamo riconoscere che qualcosa di inesplicabile rimane»⁽²¹⁾. Dalla superficie dei corpi il pittore sembra giungere a frugarne le interiora e da questi spazi interni risale poi alle stanze che contengono i corpi da lui indagati.

Nel dipinto *Grande interno W11 (da Watteau)*, realizzato tra il 1981 e il 1983, una grande tela di quasi due metri di lato, il pittore porta a compimento questo suo discorso. La “messa in scena” è un interno scalcinato, con un lavandino dal rubinetto che gocciola; su un povero letto di ferro tubolare siedono quattro giovani, due ragazze e due ragazzi – uno con un mandolino tra le mani, vestito da donna –, un bambino giace in terra ai loro piedi. Il dipinto è una parafrasi del *Pierrot contento*, la tela di Jean-Antoine Watteau conservata nella collezione Thyssen-Bornemisza di Madrid e datata al 1712.

Nel quadro di Watteau, una “fête galante”, Pierrot e un'altra maschera della Commedia dell'arte conversano in un boschetto con due dame, una delle quali suona una chitarra; un giovanetto si appoggia a quella di destra. Il dipinto più che un “d'après” – «all'inizio» dice il pittore «volevo fare una copia; poi ho pensato, perché non farne un dipinto mio proprio» – è un'ulteriore elaborazione del genere “conversation piece” della pittura





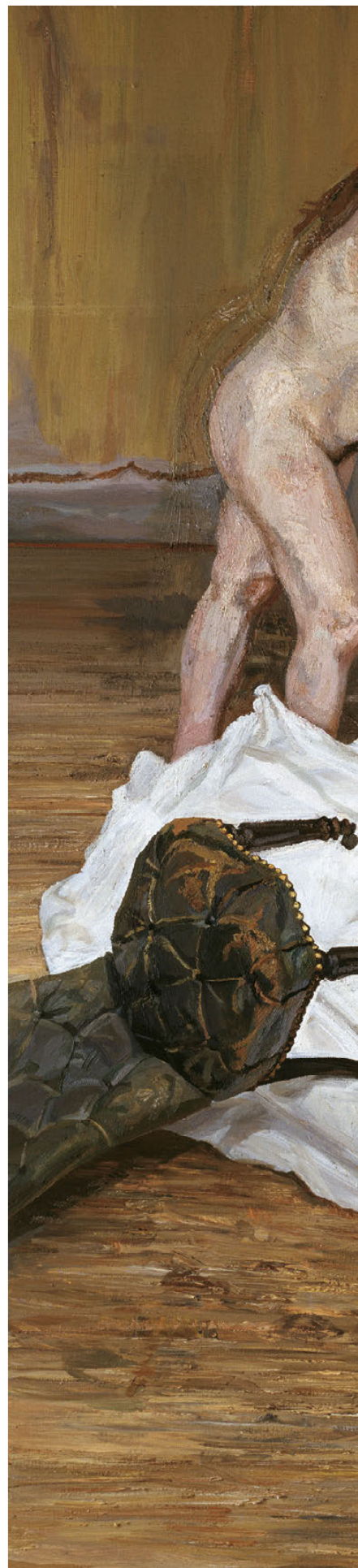


Jean-Antoine Watteau,
Pierrot contento
(1712);
Madrid,
Museo
Thyssen-Bornemisza.

inglese. Un genere che vanta una tradizione risalente a William Hogarth, che tuttavia si era ispirato alla pittura olandese; e nonostante che il modello del dipinto sia il *Pierrot contento*, nel quadro di Freud pare di sentire anche il grande, caustico realismo di Hogarth con la sua carica di analisi sociale.

Certo una distanza profonda separa il *Vasto-grande interno W11* dai “conversation piece” di Arthur Devis, Thomas Patch, Philip Mercier, anch’egli seguace di Watteau, Bartholomew Dandridge e tutti gli altri pittori del Settecento inglese dediti a questo genere: in Freud è completamente assente il motivo agiografico che sembra animare quei pittori che, con i ritratti di gruppo in un interno o su uno sfondo campestre, celebrano i fasti mondani della moderna aristocrazia.

Nel suo realismo spoglio e accusatorio di una condizione umana assurda, nelle





Da Cézanne
(2000);
Canberra;
National Gallery
of Australia.

Questo interno
a tre figure nude
non è un “d’après”
Cézanne, anche
se il richiamo
ai Bagnanti
è evidente, ma
piuttosto la riduzione
di un attimo del reale
a qualcosa di assoluto.



**Fratelli dell'Ulster
(2001).**

*Freud, seguendo
gli esempi
di Rembrandt e Goya,
sembra partire
dal dato fisico
del ritratto
per giungere
poi a un tipo
di introspezione
psicologica
che pare tanto
più profonda
quanto più
materiale.*

sue notazioni ambientali del muro scalcinato e delle canne dei tubi idraulici ossidati, Freud pare alludere al carattere drammatico della modernità che presuppone i passaggi rivoluzionari di Francisco Goya e Honoré Daumier⁽²²⁾.

Così in una società in cui il mestiere, inteso come tecnica del pennello e dei colori, è stato da decenni irrevocabilmente bandito a favore di un'arte solo progettuale, i quadri di Freud ci appaiono una rivincita della pittura. Freud rappresenta il trionfo della prosa, del romanzo per immagini in un'epoca in cui la pittura è stata ridotta a mera ideazione concettuale senza più racconto per figure.









**Nella pagina a fianco:
Nudo in piedi
(1999-2000).**

**Ritratto di notte,
faccia in giù
(1999-2000).**



Nella pagina a fianco:
Francis Bacon,
Figura distesa
(1959);
Leicester,
New Walk Museum
& Art Gallery.

Bacon e Spencer sono
i referenti più vicini
alla pittura di Freud.
Del primo, al quale
era legato da fraterna
amicizia, "sentiva"
l'espressionismo
esistenziale, del secondo
quel desiderio
di rappresentazione
oggettiva del reale
quasi illustrativo.
Rispetto a loro
Freud appare più
profondamente
materialista.

Seguendo questa strada, che qualcuno definisce erroneamente di «puro e semplice realismo», Freud, attraverso la solidità di quello che i falsi esteti chiamano «il brutto», i muri scalcinati dei suoi interni, le carni segnate dei suoi modelli, ha creato una sua «epica» grandiosa lontana dalle mode e dalle definizioni. Eppure la pittura di Freud trascende, alla fine, anche questa linea e si pone oggi come un unicum nell'arte occidentale.



(19) J. Genet, *Che cosa è rimasto di un Rembrandt strappato in pezzetti tutti uguali, e buttati nel cesso* (1953), in Id., *Il funambolo e altri scritti*, Milano 1997, pp. 27-31.

(20) Ivi, p. 130.

(21) V. Woolf, *I racconti di fantasmi di Henry James* (1921), in *Ritratti di scrittori*, a cura di M. Billi, Parma 2005, p. 202. Uso deliberatamente dei passi della Woolf, che trovo corrispondenti alla pittura di Freud in modo sorprendente.

(22) F. Antal, *Grandi libertini nella pittura di Hogarth*, Milano 1964. *Polite Society by Arthur Devis 1712-1787, Portraits of the English County Gentleman and His Family*, catalogo della mostra (Preston, Harris Museum and Art Gallery), Preston 1983.

Stanley Spencer,
Autoritratto
con Patricia Preece
(1936);
Cambridge,
Fitzwilliam Museum.

QUADRO CRONOLOGICO

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI		VITA DI LUCIAN FREUD	AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI		VITA DI LUCIAN FREUD
Avvento del fascismo in Italia. James Joyce pubblica <i>Ulisse</i> .	1922	Lucian nasce a Berlino l'8 dicembre, secondogenito di Ernst, figlio minore di Sigmund, fondatore della psicoanalisi. La madre, Lucie Brasch, è figlia di un mercante di grano. La sua infanzia trascorre, in una condizione abbastanza agiata, nella città natale (fino al 1932) dove frequenta la scuola primaria.	Con il blocco di Berlino inizia la guerra fredda in Europa. Con Wiener nasce la cibernetica.	1948	Sposa Kitty Garman, figlia dello scultore Jacob Epstein, sua modella in molti dipinti. Prende casa a Clifton Hill, Maida Vale. Espone di nuovo alla London Gallery.
Avvento del nazismo in Germania.	1933	Alla fine dell'estate, poco dopo l'ascesa al potere di Adolf Hitler, la famiglia emigra a Londra volontariamente e il giovane Lucian va a scuola a Darlington Hall nel Devon, Dane Court e Bryanston nel Dorset.	Formazione del Gruppo Cobra (Corneille, Appel, Alechinsky, Jorn) a Amsterdam. Bertold Brecht fonda il teatro Berliner Ensemble.	1949	Tra quest'anno e il 1954 tiene lezioni saltuarie alla Slade School of Fine Art dove anche Spencer aveva studiato, nota poi per il suo orientamento neoprimittivista.
Sigmund Freud si trasferisce a Londra a seguito dell'annessione dell'Austria alla Germania.	1938	Espone dei disegni in una mostra di arte infantile di Guggenheim Jeune, Cork Street.	Tra quest'anno e il 1960, si assiste allo sviluppo della pittura informale in Europa, Stati Uniti e Giappone.	1950	Espone alla Hanover Gallery di Londra.
Patto di Monaco. Annessione dell'Austria al Terzo Reich hitleriano; patto Molotov-Ribbentrop. Sigmund Freud muore a Londra. Invasione nazista della Polonia e scoppio della seconda guerra mondiale.	1939	Studia per un trimestre alla Central School of Arts and Crafts di Londra, poi alla East Anglican School of Painting and Drawings di Dedham diretta da Cedric Morris, che nel 1940 gli farà un ritratto.	Dwight Eisenhower assume il comando supremo delle forze alleate in Europa (Nato).	1951	Vince il premio dell'Arts Council con il dipinto <i>Interno a Paddington</i> ed espone di nuovo alla Hanover Gallery; a questo periodo risale la stretta amicizia con Francis Bacon del quale dipinge un forte ritratto nel 1952.
Occupazione nazista della Francia. Esce <i>Il grande dittatore</i> di Charlie Chaplin.	1940	Un suo autoritratto viene pubblicato su "Horizon" e lavora a fianco del poeta Stephen Spender. Passa tutto l'inverno nel Galles in una casa di minatori a Capel Curig.	Alfred Jodi, condannato e impiccato nel processo di Norimberga, viene riabilitato postumo da una corte tedesca, che lo riconosce non colpevole di crimini contro le leggi internazionali.	1953	Sposa Caroline Blackwood in seconde nozze. La Blackwood era una scrittrice di origine nobile, della famiglia erede della fabbrica di birra Guinness.
La persecuzione antiebraica da parte dei nazisti diventa genocidio.	1941	È arruolato su una nave che fa rotta nell'Atlantico del nord per tre mesi. Dopo essere stato congedato ritorna alla scuola di Morris a Benton End, Haldleigh, nel Suffolk.	L'Aja: Convenzione per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato.	1954	Viene prescelto, insieme a Francis Bacon e Ben Nicholson, per rappresentare l'Inghilterra alla 27. Biennale di Venezia.
Comincia l'attacco tedesco alla città sovietica di Stalingrado.	1942	Trasferisce la propria residenza a Albercon Place, St. John's Wood. Espone i suoi disegni alla Alex Reid and Lefevre Gallery.	Patto di Varsavia: alleanza politico-militare e organizzazione di mutua assistenza fra l'Unione Sovietica e le democrazie popolari dell'Est europeo.	1955	Vince il secondo premio al <i>Daily Express Young Artists Exhibition</i> alle New Burlington Galleries con il dipinto <i>Camera d'albergo</i> .
8 settembre: l'Italia, fino a quel momento in guerra a fianco della Germania, firma l'armistizio con gli Alleati determinando lo sbanda nell'esercito e una situazione drammatica nel paese che nel Centro-Nord viene in gran parte occupato dai tedeschi. Esce <i>L'essere e il nulla</i> di Jean-Paul Sartre.	1943	Durante la guerra, già aiutato da Cyril Connolly, direttore di "Horizon", e dal finanziatore Peter Watson, si muove in un ambiente di scrittori e poeti. Ammira i dipinti di Soutine e soprattutto Van Gogh. La sua formazione è vicina a quella di artisti come Walter Richard Sickert e Stanley Spencer. Si trasferisce a Londra.	Rivolta di Fidel Castro a Cuba. A Parigi, Christo realizza i suoi primi interventi di "impacchettamento".	1958	Espone alla Marlborough Fine Art di Londra.
Sbarco degli Alleati in Normandia. Bacon dipinge <i>Tre studi per figure alla base di una Crocifissione</i> , sconcertando il pubblico per i loro personaggi inquietanti.	1944	In piena guerra tiene la sua prima personale alla Alex Reid and Lefevre Gallery di Londra e illustra <i>The Glass Tower. Poems 1936-1941</i> di Nicholas Moore.	Con <i>Una giornata di Ivan Denisovič</i> , Aleksandr Solženicyn dà voce alla letteratura russa del dissenso.	1962	Si trasferisce a Clarendon Crescent, W11.
Conferenze di Yalta e di Potsdam; fine della seconda guerra mondiale.	1945	Visita le Isole Scilly.	Il presidente americano John F. Kennedy è ucciso a Dallas.	1963	Espone di nuovo alla Marlborough Gallery.
Gli Stati Uniti varano il Piano Marshall per aiutare economicamente l'Europa.	1946	Passa due mesi a Parigi dove realizza le sue prime incisioni <i>Uccello</i> e <i>Chelsea Bun</i> , incontra Picasso e stringe amicizia con Alberto Giacometti. Passa cinque mesi nell'isola di Poros.	Si sviluppa l'arte concettuale a Londra intorno al gruppo Art Language.	1967	Si trasferisce a Gloucester Terrace, W2.
Indipendenza dell'India dal governo britannico.	1947	Espone con Craxton alla London Gallery.	A New York si diffonde la nuova tendenza dell'iperrealismo con un ritorno alla forma figurata.	1970	Muore il padre Ernst.
			Scandalo Watergate, che portò all'"impeachment" e alle consecutive dimissioni del presidente degli Stati Uniti Richard Nixon.	1972	Completa il dipinto <i>La madre del pittore</i> , primo di una serie di opere che continua fino alla metà degli anni Ottanta. Lascia la Marlborough Fine Art per la Anthony D'Offay Gallery (sempre a Londra) dove espone in questo anno, nel 1978 e nel 1982.
			Dimissioni del presidente americano Nixon per lo scandalo Watergate.	1974	Prima retrospettiva alla Hayward Gallery di Londra.
			Apri a Parigi il Centre Georges Pompidou, progettato da Renzo Piano.	1977	Si trasferisce a Holland Park, West London.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI		VITA DI LUCIAN FREUD
L'Onu proclama il campo di concentramento di Auschwitz patrimonio dell'umanità.	1979	Espone alla Nishimura Gallery di Tokyo.
Attentato terroristico a Giovanni Paolo II in piazza San Pietro a Roma.	1981	Partecipa a <i>A New Spirit in Painting</i> alla Royal Academy of Arts, Londra e a <i>Eight Figurative Artists</i> allo Yale Center for British Art, New Haven, Stati Uniti.
Muore Leonid Il'ič Brěžnev, leader dell'Unione Sovietica.	1982	Viene pubblicata, da Thames & Hudson, <i>Lucian Freud</i> di Lawrence Gowing, prima monografia importante sul pittore che realizza per l'occasione quindici acqueforti.
Nobel per la pace a Lech Wałęsa.	1983	Viene inserito nell'Ordine dei compagni d'onore, ordine cavalleresco vigente nel Regno Unito e nel Commonwealth, fondato da re Giorgio V nel 1917, come riconoscimento per meriti eccezionali nelle arti, musica, scienze, letteratura, politica, industria e religione. Lascia la Anthony D'Offay Gallery.
Il Vaticano e gli Stati Uniti ristabiliscono relazioni diplomatiche stabili dopo una rottura di oltre cent'anni.	1984	Seleziona le sue opere preferite della National Gallery di Londra per <i>The Artist's Eye</i> .
Esce <i>Il cielo sopra Berlino</i> di Wim Wenders.	1987	Tra questo anno e il 1988, partecipazione alla collettiva <i>A School of London</i> a Oslo, Lousiana (Danimarca), Venezia e Düsseldorf. Il British Council organizza all'Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, la prima grande mostra fuori dall'Inghilterra. La mostra viene trasferita al Musée National d'Art Moderne, Parigi, alla Hayward Gallery, Londra, e alla Neue Nationalgalerie, Berlino.
	1988	Alla Rex Irwin Art Dealer di Sidney sono esposte le acqueforti realizzate dal 1982 al 1988.
Viene abbattuto il Muro di Berlino.	1989	Muore la madre Lucie.
	1991	Tra questo anno e il 1992 la mostra <i>Lucian Freud. Paintings and Works on Paper 1940-1991</i> si apre a Roma, palazzo Ruspoli, e viene poi trasferita alla Tate di Liverpool, al Prefectural Museum of Fine Art di Tochigi, all'Otani Memorial Museum, Nishinomya, al Setagaya Art Museum di Tokyo, e infine alla Art Gallery of New South Wales, Sidney. Freud sceglie di essere rappresentato dalla Acquavella Gallery di New York.
A Maastricht viene costituita l'Unione europea.	1993	Viene inserito nell'Ordine al merito, ordine istituito nel 1902 da re Edoardo VII nel Regno Unito e nel Commonwealth come riconoscimento per meriti particolari in campo scientifico, artistico, culturale e militare. La mostra <i>Lucian Freud. Recent Works</i> viene allestita alla Whitechapel Art Gallery, Londra; passa successivamente al Metropolitan Museum di New York e al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI		VITA DI LUCIAN FREUD
In Italia Silvio Berlusconi fonda un partito politico e vince le elezioni. Nelson Mandela presidente del Sud America.	1994	Mostra alla Dulwich Picture Gallery, Londra.
	1995	La mostra <i>From London</i> , con opere di Bacon, Freud, Kossoff, Andrews, Auerbach, Ktay, allestita alla Scottish National Gallery of Modern Art di Edimburgo, viene poi portata a Lussemburgo, Losanna, Barcellona. La Fondation Maeght allestisce la mostra <i>Bacon – Freud. Expressions</i> .
Clinton è rieletto presidente degli Stati Uniti. In Spagna la destra sale al potere con José Aznar. I talebani conquistano Kabul. Si apre a Rotterdam la prima edizione di Manifesta, una rassegna dedicata ai giovani artisti, che si tiene ogni due anni in una città europea.	1996	Tra quest'anno e il successivo, esposizioni alla Abbott Hall Art Gallery di Kendal e Acquavella Gallery, New York.
Prima visita di papa Giovanni Paolo II a Cuba. Due studenti nella Silicon Valley in California fondano la Google inc.: diventerà il motore di ricerca più utilizzato al mondo.	1998	<i>Lucian Freud. Some New Paintings</i> , Londra, Tate Britain.
	2000	Tra questo anno e il 2001 espone le opere più recenti alla Acquavella Gallery di New York. Dona il ritratto della regina Elisabetta II alla Royal Collection. <i>Lucian Freud. Naked Portraits</i> , Museum für Moderne Kunst, Francoforte.
L'euro entra in circolazione ufficialmente. In Turchia sale al potere Erdogan. Documenta 11: la prima edizione globale di Documenta, diretta dal curatore nigeriano Okwul Enwezor.	2002	<i>Lucian Freud</i> , Londra, Tate Britain; Barcellona, La Caixa; Los Angeles, Museum of Contemporary Art.
	2004	Opere recenti alla Wallace Collection di Londra e da Acquavella a New York.
Muore papa Giovanni Paolo II e viene eletto nuovo pontefice Benedetto XVI. Abu Mazen succede ad Arafat come presidente dell'Autorità palestinese. Al-Qaeda rivendica gli attentati di Londra e Sharm el-Sheikh.	2005	<i>Lucian Freud</i> , Venezia, museo Correr, durante la Biennale.
	2006	Espone con Auerbach al VAM di Londra e da Acquavella, New York.
Esplode la crisi dei mutui "subprime" negli Stati Uniti. In Francia Nicolas Sarkozy viene eletto presidente della repubblica.	2007	Tra questo anno e il 2008 <i>Lucian Freud</i> , Irish Museum of Modern Art, Dublino, poi Louisiana, Copenaghen, e L'Aja (Gemeentemuseum). <i>Lucian Freud: The Painter's Etchings</i> , MoMa, New York.
Uno tsunami distrugge la centrale nucleare giapponese di Fukushima. Ucciso il terrorista Osama Bin Laden. In Libia ucciso Gheddafi. La dodicesima edizione della Biennale di Istanbul è sull'arte contemporanea emergente tra Est e Ovest.	2011	Muore nella sua casa londinese all'età di ottantotto anni.

Di Freud si veda:

L. Freud, *Some Thoughts on Painting*, in "Encounter", III, 1, luglio 1954, pp. 23-24.

Oltre alle interviste:

W. Feaver, *The Artist out of his Cage*, in "Observer Review", 6 dicembre 1992, pp. 45-46.

M. Marvel, *Lucian Freud: an exclusive interview*, in "Interview", vol. 23, 12, dicembre 1993, pp. 104-111.

Saggi e cataloghi di mostre:

Lucian Freud: Recent Work, catalogo della mostra (Londra, Marlborough Fine Art, aprile 1968), Londra 1968.

J. Rothenstein, *Modern English Painters*, Londra 1974.

L. Gowing, *Lucian Freud*, Londra 1982.

Lucian Freud Paintings, catalogo della mostra (Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 15 settembre - 29 novembre 1987; Parigi, Musée National d'Art Moderne, 16 dicembre 1987 - 24 gennaio 1988; Londra, Hayward Gallery, South Bank Centre, 4 febbraio - 17 aprile 1988; Berlino, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen Stiftung Preussischer Kulturbesitz), a cura di R. Hughes, Londra 1987.

Lucian Freud: dipinti e opere su carta 1940-1991, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Ruspoli, 3 ottobre - 17 novembre 1991), Milano 1991.

Lucian Freud Works on Paper, a cura di N. Penny, R. Flynn Johnson, Londra 1988.

Lucian Freud. L'Oeuvre Gravé, a cura di M. Peppiatt, Parigi 1990.

Lucian Freud (Sydney, Art Gallery of New South Wales, 31 ottobre 1992 - 10 gennaio 1993; Perth, Art Gallery of Western Australia, 1° febbraio - 14 marzo 1993), a cura di W. Feaver, Sydney 1992.

Lucian Freud. Recent Work, (Londra, Whitechapel Art Gallery, 10 settembre - 21 novembre 1993; New York, Metropolitan Museum of Art, 16 dicembre 1993 - 13 marzo 1994; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 6 aprile - 13 giugno 1994), a cura di C. Lampert, Londra 1993.

Lucian Freud: Early Works, catalogo della mostra (New York, Robert Miller Gallery, 23 novembre 1993 - 8 gennaio 1994), New York 1993.

Lucian Freud, a cura di B. Bernard, D. Birdsall, Londra 1996.

Lucian Freud. Paintings and Etchings, (Kendal, Abbot Hall Art Gallery, 25 giugno - 8 settembre 1996), a cura di W. Feaver, Cumbria 1996.

R. Hughes, *Lucian Freud*, nuova edizione, Londra 1997.

Lucian Freud: Naked Portraits: Werke der 40er bis 90er Jahre / Works from the 1940s to the 1990s, catalogo della mostra (Francoforte sul Meno, Museum für Moderne Kunst, 2001), Ostfildern-Ruit 2001.

J. Richardson, *Lucian Freud and his Models*, in *Sacred Monsters, Sacred Masters: Beaton, Capote, Dalí, Picasso, Freud, Warhol and more*, Londra 2001;

Lucian Freud, catalogo della mostra (Londra, Tate Britain, 20 giugno - 22 settembre 2002; Barcellona, Fundación "la Caixa", 22 ottobre 2002 - 12 gennaio 2003; Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 9 febbraio - 25 maggio 2003), a cura di W. Feaver e M. Horlock, Londra 2002.

Lucian Freud, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 11 giugno - 30 ottobre 2005), a cura di W. Feaver, Milano 2005.

M. Fagioli, *Lucian Freud. La rivincita della pittura*, Firenze 2009.

S. Smee, *Lucian Freud. Osservare l'animale*, Milano 2011.

Lucian Freud Portraits, catalogo della mostra (Londra, National Portrait Gallery, 9 febbraio - 27 maggio 2012), a cura di S. Howgate, Londra 2012.

G. Greig, *Colazione con Lucian Freud. Ritratto di una vita nell'arte*, trad. di M. Parizzi, Milano 2015.

All Too Human: Bacon, Freud and a Century of Painting Life, catalogo della mostra (Londra, Tate Britain, 28 febbraio - 27 agosto 2018), a cura di E. Crippa e L. Castagnini, Londra 2018.

Scritti su Lucian Freud:

W. Feaver, *Forty Years of Freud*, in "Observer Colour Magazine", 17 ottobre 1982.

M. Peppiatt, *Lucian Freud*, in "Art International", gennaio - marzo 1983.

J. Clair, *Lucian Freud*, in "Connaissances des Arts", dicembre 1987.

G. Testori, *Volti, corpi: il crudele principio di realtà*, in "Corriere della Sera", 12 gennaio 1992.

J. McEwen, *On the Couch with Freud*, in "The Sunday Telegraph", 5 settembre 1992.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

© The Estate of Francis Bacon, by SIAE 2018.

Per tutte le immagini, comprese la seconda di copertina e la copertina, © Lucian Freud Archive/ Bridgeman Images eccetto p. 11 (© 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze); p. 21 (Photography © Tate, 2014);

p. 40 (© Fine Art Images/ Archivi Alinari, Firenze); p. 46 (Archivio Giunti).

L'editore si dichiara disponibile a regolare le spettanze per quelle immagini di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Art e Dossier

Inserto redazionale allegato al n. 353 Aprile 2018
Direttore responsabile
Claudio Pescio

Pubblicazione periodica
Reg. Cancell. Trib.
Firenze n. 3384
del 22.11.1985
Iva assolta dall'editore a norma dell'articolo 74 lett. c - DPR 633 del 26.10.72

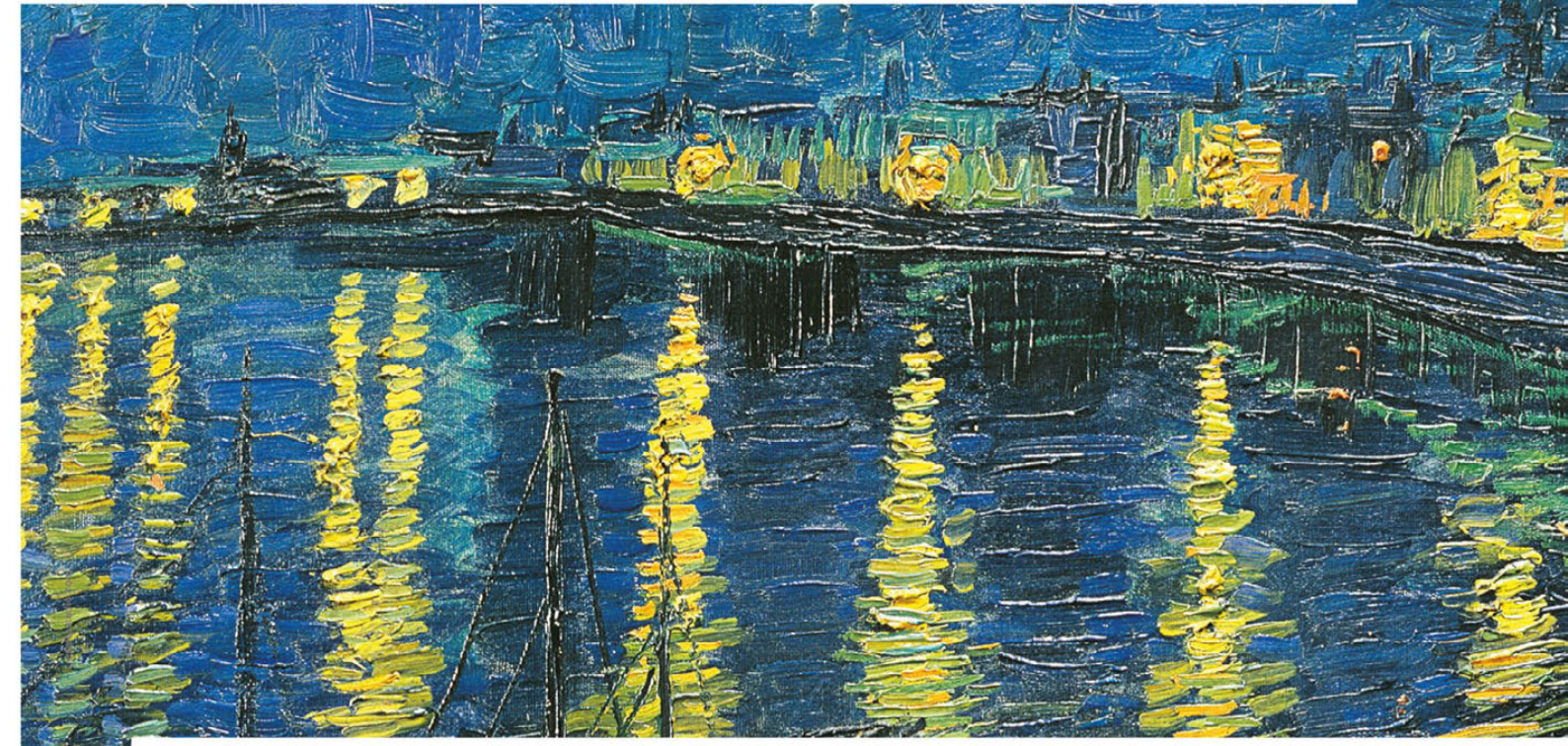
www.giunti.it
www.artedossier.it

Acquisto dossier:
Tel 055-5062424
dal lunedì
al venerdì
orario cont.
9.00-18.00
posta@artedossier.it
Acquisto online
www.giuntialpunto.it

© 2018
Giunti Editore S.p.A.
Firenze - Milano

“Sogno di dipingere
e poi dipingo il mio sogno”

Vincent van Gogh



Tra queste pagine l'arte è di casa. Il nostro Dossier è un'approfondita monografia a firma dei massimi esperti dedicata a personalità o movimenti artistici. Uno dopo l'altro, la tua personale biblioteca d'arte cresce e si completa.

Il Dossier è in vendita singolarmente in libreria, oppure allegato alla rivista **Art e Dossier**, mensile disponibile in edicola e in abbonamento, dove puoi trovare le mostre e i musei più importanti, le tendenze del momento, l'arte spiegata e commentata dai migliori critici e storici dell'arte.



ARTISTI

336. AI WEIWEI
93. ALBERTI L. B.
239. ALMA-TADEMA
221. ANTONELLO DA MESSINA
11. ARCIMBOLDI
218. ARNOLFO DI CAMBIO
247. BACON
163. BALLA
170. BALTHUS
344. BASCHENIS
227. BASQUIAT
155. BEATO ANGELICO
135. GIOVANNI BELLINI
166. BELLOTTO
57. BERNINI
133. BOCCIONI
165. BÖCKLIN
145. BOLDINI
277. BONNARD
153. BORROMINI
21. BOSCH
49. BOTTICELLI
121. BOUCHER
317. BRAMANTE
190. BRANCUSI
92. BRAQUE
180. BRONZINO
130. BRUEGEL
229. BRUNELLESCHI
62. BURRI
351. CAILLEBOTTE
260. CALDER
102. CANALETTO
68. CANOVA
270. ROBERT CAPA
1. CARAVAGGIO
217. CARAVAGGIO.
Gli anni giovanili
264. CARAVAGGIO.
Le origini, i modelli
205. CARAVAGGIO.
Gli ultimi anni
111. CARPACCIO
13. CARRÀ
168. ANNIBALE CARRACCI
232. CASORATI
345. CATTALAN
158. CELLINI
75. CÉZANNE
176. CÉZANNE. I temi
313. CHAGALL
272. CHARDIN
129. CIMABUE
233. CORREGGIO
94. CORCOS
319. COURBET
271. CRANACH
107. CRIVELLI
160. DALÍ
37. DAVID
28. DE CHIRICO
230. DE CHIRICO METAFISICO
76. DEGAS
204. DEGAS
tra antico e moderno
74. DELACROIX
134. DELLA ROBBIA
296. DE NITTIS
251. DEPERO
219. DE PISIS
226. DERAINE
118. DOMENICHINO
3. DONATELLO
305. DOSSO DOSSI
173. DUBUFFET
193. DUCCHIO DI BUONINSEGNA
78. DUCHAMP
231. DÜRER

147. EL GRECO
63. ERNST
196. ESCHER
332. FABRE
101. FATTORI
265. LEONOR FINI
249. FONTANA
77. FRANCESCO
DI GIORGIO MARTINI
353. LUCIAN FREUD
164. FRIEDRICH
126. FÜSSL
84. GAUDÍ
32. GAUGUIN
216. GAUGUIN a Tahiti
136. GENTILE DA FABRIANO
172. ARTEMISIA GENTILESCHI
104. GERICAULT
290. Ghiberti
246. GHIRLANDAIO
154. GIACOMETTI
220. GIAMBOLOGNA
148. GIORGIONE
120. GIOTTO. La pittura
140. GIOTTO. L'architettura
40. GIULIO ROMANO
311. GOYA
143. BENOZZO GOZZOLI
293. GUARDI
61. GUERCINO
208. GUTTUSO
162. HARING
137. HAYEZ
254. HIROSHIGE
326. HOKUSAI
302. HOLBEIN
174. HOPPER
86. INGRES
213. KAHLO
287. KANDINSKI
43. KLEE
29. KLIMT
282. KLIMT. Il modernismo
161. KLIMT. Le donne
112. KLINGER
123. KOKOSCHKA
350. LE CORBUSIER
210. LEGA
124. LÉGER
87. LEMPICKA
12. LEONARDO
207. LEONARDO. L'anatomia
146. LEONARDO. Il Cenacolo
100. LEONARDO. I codici
67. LEONARDO. Il disegno
189. LEONARDO. La Gioconda
215. LEONARDO. La pittura
138. LEONARDO. Il ritratto
281. LEONARDO.
La tecnica pittorica
152. LICHTENSTEIN
211. LIGABUE
167. FILIPPINO LIPPI
280. FILIPPINO LIPPI
e l'umanesimo
fiorentino
234. FILIPPO LIPPI
85. LONGHI
257. PIETRO E AMBROGIO
LORENZETTI
91. LOTTO
275. LOTTO. I simboli
342. MAGRITTE
200. MALÉVICH
51. MANET
139. MAN RAY
55. MANTEGNA
225. MANTEGNA
e la corte di Mantova
184. MANZÙ

347. MARINO MARINI
56. SIMONE MARTINI
324. MASACCIO
192. MASOLINO
331. MATISSE
274. MATISSE e il Mediterraneo
214. MEMLING
9. MICHELANGELO
150. MICHELANGELO.
Gli anni giovanili
202. MICHELANGELO. Il David
88. MICHELANGELO.
Il Giudizio universale
125. MICHELANGELO.
La scultura
223. MICHELANGELO.
Gli ultimi anni
334. MIRÓ
30. MODIGLIANI
42. MONDRIAN e de Stijl
48. MONET
171. MONET. I luoghi
201. MOORE
50. MORANDI
117. MOREAU
312. MORRIS
106. MUCHA
96. MUNCH
98. PALLADIO
319. PALMA IL VECCHIO
69. PAOLO UCCELLO
82. PARMIGIANINO
151. PELLIZZA DA VOLPEGO
197. PERUGINO
19. PICASSO
141. PICASSO. Da Guernica
a Massacro in Corea
157. PICASSO. La scultura
71. PIERO DELLA FRANCESCA
262. PIERO DI COSIMO
72. PIETRO DA CORTONA
241. PINTORICCHIO
186. PIRANESI
113. PISANELLO
132. PISSARRO
266. I POLLAIUOLO. La pittura
177. POLLOCK
352. GIO PONTI
110. PONTORMO
54. POUSSIN
97. RAFFAELLO
7. RAFFAELLO e le dimore
del Rinascimento
298. RAFFAELLO in Vaticano
198. RAUSCHENBERG
212. REDON
65. REMBRANDT
222. REMBRANDT e Amsterdam
27. RENI
81. RENOIR
66. RIBERA
235. RIVERA
114. RODIN
243. SALVATOR ROSA
320. MEDARDO ROSSO
238. ROTHKO
308. ROSSO FIORENTINO
95. ROUSSEAU IL DOGANIERE
44. RUBENS
182. SARGENT
185. SAVINIO
64. SCHIELE
188. SCHIELE. Gli autoritratti
340. SEBASTIANO DEL PIOMBO
179. SEBASTIANI
60. SEURAT
108. SEVERINI
248. SIGNAC
328. SIGNORELLI
343. SIGNORINI

53. SIRONI e il "Novecento"
175. SISLEY
115. TIEPOLO
89. TINTORETTO
228. TINTORETTO.
I temi religiosi
285. TINTORETTO.
Ritratti, miti, storie
47. TIZIANO
306. TOULOUSE-LAUTREC
237. COSMÉ TURA
203. TURNER
224. UTAMARO
286. VAN DER WEYDEN
122. VAN DYCK
131. VAN EYCK
22. VAN GOGH
187. VAN GOGH
tra antico e moderno
278. VASARI
94. VELÁZQUEZ
292. VERMEER
142. VERONESE
209. VERONESE.
La pittura profana
333. VERROCCHIO
330. I VIVARINI
338. WARHOL
339. WATTEAU
256. FRANK LLOYD WRIGHT
337. ZANDOMENEGHI
303. ZURBARÁN

TEMI E MOVIMENTI

250. ACTION PAINTING.
La scuola di New York
1943-1959
199. ART DÉCO
38. ARTE AFRICANA
240. ARTE AMERICANA
1620-1913
15. ARTE A SIENA
da Duccio a Jacopo
della Quercia
23. ARTE BIZANTINA
242. ARTE CINESE
327. ARTE CONTEMPORANEA
289. ARTE DEL CORPO.
Dall'autoritratto alla Body Art
4. ARTE E ALCHEMIA
10. ARTE E ASTROLOGIA
300. ARTE E CIBO
181. ARTE EGIZIA
267. ARTE E ILLUSIONE
322. L'ARTE E LA PRIMA
GUERRA MONDIALE
156. ARTE ELETTRONICA
253. ARTE E SCIENZA.
Da Leonardo a Galileo
169. ARTE ETRUSCA
268. ARTE E VINO
348. ARTE GIAPPONESE
245. ARTE GRECA
261. L'ARTE INCA
e le culture preispaniche
del Perù
236. ARTE ISLAMICA
294. L'ARTE MAYA
284. ARTE POVERA
25. ARTE PRECOLOMBIANA
259. ARTE ROMANA
291. LE ARTI E IL FASCISMO.
Italia anni Trenta
31. ART NOUVEAU
325. ASTRATTISMO
41. AVANGUARDIE RUSSE
119. BAUHAUS
26. BIENNALE DI VENEZIA
316. I BRONZI DI RIACE
6. CAPOLAVORI DA SALVARE
109. CARAVAGGISTI
16. CINEMA E PITTURA
299. CUBISMO
90. DADA
194. DER BLAUE REITER
244. DESIGN ITALIANO
del XX secolo
276. DISEGNO ITALIANO
del Quattrocento
349. DISNEY e l'arte
127. ESPRESSIONISMO
323. EXPO!
Arte ed esposizioni universali
263. I FAUVES
252. FUTURISMO.
La prima avanguardia
283. I GIOTTESCHI
34. GOTICO
INTERNAZIONALE
329. GRAFICA ITALIANA
346. GRAFICA ITALIANA
1850-1950
20. GUGGENHEIM
73. IMPRESSIONISMO
159. IMPRESSIONISMO.
Le origini
149. IMPRESSIONISMO.
Van Gogh e il Giappone
309. LEONARDESCHI.
Leonardo e gli artisti lombardi
17. MACCHIAIOLI
269. MANIERISMO
279. MARI DEL SUD.
Artisti ai tropici
dal Settecento a Matisse
255. I MEDICI E LE ARTI
24. IL MITO DELL'EGITTO
NEL RINASCIMENTO
304. I NABIS
206. NAPOLEONE E LE ARTI
46. LA NATURA MORTA
178. NEOCLASSICISMO
321. NUOVA OGGETTIVITÀ
83. OROZCO RIVERA, SIQUEIROS.
Muralismo messicano
307. OTTOCENTO ITALIANO.
La pittura
288. IL PAESAGGIO
310. PITTURA OLANDESE.
Il Secolo d'oro
191. POMPEI. La pittura
36. POP ART
5. PRERAFFAELLITI
195. PRIMITIVISMO
335. REALISMO MAGICO
273. IL RISORGIMENTO
nella pittura italiana
301. LA ROMA DEI PAPI
Il Rinascimento
258. LA SCAPIGLIATURA
297. SCULTURA
DEL QUATTROCENTO
A FIRENZE
144. SECESSIONE VIENNESE.
Da Klimt a Wagner
128. SIMBOLISMO
315. STREET ART
318. SURREALISMO
295. TARDO IMPERO.
Arte romana al tempo
di Costantino
18. IL TESORO DEI MEDICI
183. TRANSAVANGUARDIA
8. LA VIA DELL'ARTE
tra Oriente e Occidente

