



da GIORGIO FRANCHETTI a GIORGIO FRANCHETTI COLLEZIONISMI ALLA CA' D'ORO

da GIORGIO FRANCHETTI a GIORGIO FRANCHETTI
COLLEZIONISMI ALLA
CA' D'ORO



In copertina

Gino De Dominicis, Urvasi e
Gilgameshi, Collezione Koelliker /
courtesy Erica Fiorentini Arte
Contemporanee
e G. Dini, Busto di Giorgio Franchetti
Fanciullo, Collezione privata

Mostra e catalogo a cura di

Claudia Cremonini
Flavio Fergonzi

Contributi al catalogo di

Flaminia Allvin
Fabio Belloni
Achille Bonito Oliva
Claudia Cremonini
Flavio Fergonzi
Alberto Franchetti
Gaia Franchetti
Marion Franchetti
Giorgia Gastaldon
Denis Viva

Copertina

Alessandro Mele

Design e impaginazione

Lorenzo Sansonetti
Antonella Tancredi
Latografica.net

Albo dei prestatori

Collezione Koelliker / Courtesy Erica
Fiorentini Arte Contemporanea
Roma, Galleria Nazionale d'Arte
Moderna
Trento, Museo di arte moderna e
contemporanea di Trento e Rovereto
Collezioni private

Crediti fotografici

© Archivio di Stato di Latina, per
gentile concessione del Ministero per i
Beni e le Attività Culturali, figg. 30-41,
43

© Archivio Fotografico Mart

© Archivio Fotografico della
Soprintendenza Speciale per il
Patrimonio storico, artistico ed
etnoantropologico e per il Polo
Museale della città di Venezia e dei
comuni della Gronda lagunare,
figg. 1-15

© Galleria Nazionale d'Arte Moderna
© Collezione Koelliker / Courtesy Erica
Fiorentini Arte Contemporanea
Accademia di Brera - fondo Guido
Ballo, figg. 44-45, 54

Su gentile concessione degli eredi
Franchetti, figg. 16-29, 42, 58-66

Fotografie di

Zeno Colantoni
Matteo De Fina
Alessandro Vasari

Stampa

Tecnostampa

ISBN 978-88-905853-2-6

Nessuna parte di questo libro può
essere riprodotta o trasmessa in
qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo
elettronico, meccanico o altro senza
l'autorizzazione scritta dei proprietari
dei diritti e dell'editore.

© 2013 MondoMostre

da GIORGIO FRANCHETTI a GIORGIO FRANCHETTI

COLLEZIONISMI ALLA CA' D'ORO

Venezia
Galleria Giorgio Franchetti
alla Ca' d'Oro
30 maggio – 24 novembre 2013



Soprintendenza Speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Venezia e dei comuni della Gronda lagunare



Nell'ambito delle iniziative istituzionali del Ministero per i Beni e le Attività culturali, promosse dal Servizio architettura e arte contemporanea della Direzione Generale PaBAAC, in occasione della 55. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia 2013.

Mostra organizzata da



Con il sostegno di

INTESA  SANPAOLO

 CASSA DI RISPARMIO
DI VENEZIA

Partner tecnici

.italo 

 MSC
CROCIERE
Vivere mediterraneo

Il catalogo della mostra è stato realizzato anche grazie al supporto di

 tecnostampa
industria grafica

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Ministro
Massimo Bray

Sottosegretari
Ilaria Borletti Buitoni
Simonetta Giordani

Capo di Gabinetto dell'On.le Ministro
Marco Lipari

Segretario Generale
Antonia Pasqua Recchia

Direttore Generale per l'organizzazione, gli affari generali, l'innovazione, il bilancio ed il personale
Mario Guarany

Direttore Generale per la valorizzazione del patrimonio culturale
Anna Maria Buzzi

Direttore Generale per le antichità
Luigi Malnati

Direttore Generale per il paesaggio, le belle arti, l'architettura e l'arte contemporanea
Maddalena Ragni

Direttore Generale per gli archivi ad interim
Rossana Rummo

Direttore Generale per le biblioteche, gli istituti culturali ed il diritto d'autore
Rossana Rummo

Direttore Generale per il cinema
Nicola Borrelli

Direttore Generale per lo spettacolo dal vivo
Salvatore Nastasi

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Venezia e dei comuni della Gronda lagunare

Soprintendente
Giovanna Damiani

Direttore della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro
Claudia Cremonini

Progetto di allestimento
Annunziata Genchi

Progetto illuminotecnico
Riccardo Campion

Ufficio mostre e coordinamento organizzativo
Carla Calisi

Archivio fotografico
Giulio Manieri Elia
Diana Ziliotto

Restauratori
Alfeo Michielotto
Loretta Salvador

Comunicazione e marketing
Roberto Fontanari

Ufficio stampa
Valter Esposito

Direttore amministrativo
Carlo De Laurentis

Ufficio contratti
Giusy Marceletti

Responsabile per la sicurezza
Giulia Passante

Responsabile dei laboratori scientifici
Ornella Salvadori

MondoMostre*Presidente*

Tomaso Radaelli

Amministratore Delegato

Simone Todorow di San Giorgio

Direttore Generale

Cristina Lenti

Responsabile Rapporti Istituzionali

Maria Grazia Medici Benini

Responsabile Relazioni Esterne

Lola Geerts

Responsabile Ufficio Mostre

Davide De Luca

Responsabile Progetti Internazionali

Maria Azzurra La Rosa

*Responsabile Amministrazione**Controllo di Gestione*

Lorenzo Fraioli

Responsabile Affari Legali

Chiara Ferraro

Responsabile Ufficio Stampa

Federica Mariani

Responsabile del progetto

David Gramazio

Relazioni Esterne

Alessandra Sepe

Ufficio Mostre

Beatrice Creazzola

Ilaria Natalucci

Claudia Paolelli

Progetti Internazionali

Marta Maggiano

Niccolò Cirone

Amministrazione e Controllo di Gestione

Monica Zdrilich

Stefano Gentile

Affari Legali

Roberta Sturba

Ufficio Stampa

Diego Giacomelli

Ufficio Grafico

Alessandro Mele

Lea Del Poso

Trasporti

Barbarini & Foglia

Assicurazioni

Kuhn & Bülow Versicherungsmakler GmbH

Realizzazione allestimento

Media Arte Eventi

Opere elettriche e illuminazione

Spazio Luce

*Intervento di ripristino della finitura**muraria*

Uni.S.Ve

Grafica in mostra

Alessandro Mele

Lea Del Poso

Traduzioni in mostra

Davide Morandini

Realizzazione impianti grafici

Gruppo Fallani

Ufficio stampa

Studio Esseci

MondoMostre

Per la straordinaria disponibilità a sostegno dell'iniziativa un ringraziamento speciale alla famiglia di Giorgio Franchetti

Gaia Ceriana Franchetti
Marion Franchetti Schiavone Panni
Carlo Franchetti
Pietro Arco Franchetti
Alberto Franchetti
Amerigo Franchetti

Si ringraziano

Fabio Achilli
Luana Antonini
Giovanna Barni
Maria Grazia Bellisario
Toto Bergamo Rossi
Anna Boccaccio
Paola Bressan
Clarenza Catullo
Daniela Cecchini
Matteo Ceriana
Sandro Chia
Isabella Cianfarani
Cristiana Collu
Giulia Costantini
Maria Francesca De Pasquali
Luca Del Prete
Daniela Di Meco
Roberto Degono
Claudia Dwek
Daniela Ferretti
Erica Fiorentini
Silvia Foschi
Andrea Franchetti
Stefano Franchetti
Luigi Koelliker
Joseph Kosuth
Anne Lippens
Vittoria Marini Clarelli
Alice Martignon
Debbie McCauley
Marica Mercalli
Eugenia Mosillo
Arianna Mura
Alfred Neven DuMont
Luigi Ontani
Stefano Pastorello
Luciano Provenzano
Beniamino Quintieri
Francesca Righetti
Marco Rispoli
Adriano Rizzi
Teresa Ruggeri
Patrizia Rutigliano
Francesca Saccardo
Luigi Sansone
Carlotta Saporì
Sergio Scolpelli
Ugo Soragni
Marilena Tamassia
Stefano Tasselli
Marta Tasso
Barbara Tomassi
Laura Tornambè
Samuel Trallori
Alessandro Twombly
Alessandro Vasari
Marco Vedovato
Cheyenne Westphal

Si ringraziano Alessandra Fassio e Alessandra Pisetti per la gentile collaborazione

Si esprime un sincero ringraziamento a tutto il personale di servizio del museo

SOMMARIO

SEZIONE STORICA	17
Giorgio Franchetti collezionista e la Ca'd'Oro <i>Claudia Cremonini</i>	19
SEZIONE CONTEMPORANEA	27
Un ricordo di Giorgio Franchetti: oltre il collezionista <i>Gaia Franchetti</i>	35
"Io ero un pilota d'aereo, ma lui era un pilota d'alto mare": Giorgio Franchetti e Plinio De Martiis <i>Elisa Francesconi</i>	45
Dalla superficie all'immagine. Uno snodo romano, 1960-1964 <i>Flavio Fergonzi</i>	53
Un ricordo di mio padre <i>Marion Franchetti Schiavone Panni</i>	61
Giorgio Franchetti. Un ritratto attraverso le interviste <i>Flaminia Allvin</i>	61
Balla, Turcato, Manzoni, Castellani <i>Denis Viva</i>	71
Twombly Scarpitta <i>Denis Viva</i>	79
Rotella, Schifano, Angeli <i>Giorgia Gastaldon</i>	87
Lo Savio, Festa <i>Elisa Francesconi</i>	87
Ceroli, Pascali <i>Fabio Belloni</i>	105
Fabro, Ontani, De Dominicis <i>Fabio Belloni</i>	114
Boetti, Paolini, De Dominicis <i>Fabio Belloni</i>	116
APPENDICE STORICA	166
I Franchetti, una lunga storia <i>Alberto Franchetti</i>	178
Appendice documentaria	214
	222
	232
APPENDICE CONTEMPORANEA	258
Dialogo fra il critico d'arte Achille Bonito Oliva e il collezionista Giorgio Franchetti di Roma	360
Il monocromo in Italia: dal 1950 al 1970 fra storia e ideologia <i>Giorgio Franchetti</i>	
Filosofia dell'automobile <i>Giorgio Franchetti</i>	
BIBLIOGRAFIA	

Boetti, De Dominicis, Paolini

FABIO BELLONI

Per gli artisti italiani degli anni Settanta in auge già dalla decade precedente il transito negli Ottanta fu delicato e non privo di difficoltà. Quella generazione di quarantenni si era spesa per oltrepassare le soglie del quadro, abolire le consuete categorie di disegno, pittura e scultura, esaltare la socialità sottesa all'atto creativo. Adesso doveva fare i conti con un diverso ordine di valori, dinanzi al quale non era scontato ritrarsi senza sconfessare carriere da tempo consolidate. Su scala italiana e internazionale l'agenda mutò verso il 1978-1980. Tema: il riassetto sulle più tradizionali forme espressive, dove la figura si accompagnava all'uso di media noti alla storia dell'arte. Ai nomi emergenti, e alle tante etichette coniate per l'occasione, seguirono pletore di mostre spesso destinate a trasferte straniere. Il dibattito intrattenuto da critici di opposto schieramento si fece aspro e irriducibile. Achille Bonito Oliva spiegò che la sua Transavanguardia nasceva in dialogo con le ultime esperienze: ciononostante muoveva contro la "linea di lavoro repressiva e masochistica" dell'arte povera (Bonito Oliva 1979, p. 17). In accordo con buona parte della critica anglosassone, Germano Celant diede una lettura ideologica di quelle manovre: il fenomeno ricorda gli anni Venti e Trenta, è un "ritorno all'ordine", una "restaurazione progressista" (Celant 1981, pp. 5-6).

All'agguerrita strategia promozionale che lanciava una pittura di marca espressionista corrispose, su un altro piano, l'avvio di una prima indagine storica degli autori a suo tempo riuniti proprio da Celant. Le retrospettive – *Coerenza incoerenza*, a Torino nel 1984; *The Knot, Arte povera at Ps1*, a New York nel 1985 – quanto le monografiche – nei musei di Modena, Ravenna, San Marino – non si limitarono a dar conto del passato: presentando anche gli ultimi esiti, diedero prova di artisti dalla vitalità tutt'altro che compromessa. Una sensibile ridefinizione dei modi, in qualche caso addirittura delle poetiche, animava il loro lavoro più recente. Era il caso, per esempio, di Mario Merz: agli igloo di vetro e metallo o alle cataste di fascine ora si affiancavano giganteschi animali tracciati a spray e come usciti da un primordio fantastico. Oppure di Michelangelo Pistoletto: sculture di resina dai colori inaturali si assemblavano tra loro mimando una classicità dalle forme stravolte. O ancora di Pier Paolo

Calzolari: il più deciso nell'abbracciare una pittura gestuale e dalle suggestioni klimtiane.

Le opere Franchetti qui raccolte compongono un parziale ma significativo nucleo artistico del decennio. Ne sono autori quanti avevano trascorsi in compagini – Alighiero Boetti e Giulio Paolini nell'arte povera – o chi – Gino De Dominicis – da sempre ricusava l'appartenenza a mode o correnti. Tutti, in ogni caso, lungo gli Ottanta seppero fare storia a sé, e in modi diversi divennero riferimenti certi per l'arte del loro tempo.

"Nonostante la giovane età, De Dominicis si conferma artista della precedente generazione senza per questo essere suscettibile di vecchiaia e stanchezza" (Tosi 1982, p. 30). Così, a metà 1982, esordì un critico su "Segno" recensendo l'ultima personale dell'artista alla galleria Sperone. L'immagine che di lui si era già accreditata – concettuale nei Settanta, pittore negli Ottanta – possedeva tratti semplificati, ma in fondo utili per riassumerne il tragitto. Il passaggio tra quelle due stagioni così diverse fu vissuto da De Dominicis senza traumi (i suoi studi all'Istituto d'Arte di Ancona e poi all'Accademia di Belle arti di Roma gli garantivano una buona conoscenza del mestiere) e soprattutto all'insegna della continuità dei riferimenti. Non si trattava solo di coerenza: i suoi roveli di sempre – il doppio, il tempo, l'ultraterreno – potevano infatti conciliarsi al meglio con una temperie dallo sguardo retrospettivo e più che mai incline ai temi letterari.

Urvasi e Gilgamesh (1979-1980) è un'opera di snodo, segna l'avvio di una fase nella quale De Dominicis si esprime di preferenza in termini figurativi. Si tratta di una fotografia lavorata a inchiostro e grafite. La sua lunga storia espositiva – *Identité Italienne* (1981) e Documenta VII (1982) sono le emergenze – ne ratifica l'importanza, mentre la sequela di repliche e varianti – delle quali è esempio il fondo oro in mostra – attesta la fortuna di un soggetto che qui appare per la prima volta. Piatti come sagome per il tiro al bersaglio, i profili del re di Uruk e della divinità indiana nota per la bellezza imperitura si affacciano su un paesaggio esotico di fattura forse ottocentesca. Fiume, vallata, sole, palme e barcaiolo perdono ogni connotato pittoresco per trasformarsi in archetipi; il simbolismo è accresciuto dalla piramide e dal disco

volante in cielo aggiunti a matita dall'artista. I due personaggi sembrano custodi di segreti inattingibili, si affacciano da una specola collocata non si sa bene dove. Colpisce la congestione di significati, un eccesso di senso che però alla fine non si risolve e lascia il tutto nel mistero. Impressiona anche l'accumulo di possibili fonti visive: le figure reversibili di Rubin, il *Ritratto di Apollinaire* (1914) di de Chirico, l'Autoritratto di Duchamp (1958). Una lettura ipercolta – ma non azzardata per chi nel suo lavoro si era già riferito a Leonardo – può affiancare Urvashi e Gilgamesh anche allo sfondo della *Vergine delle rocce*: li accomuna lo stacco violento tra ombra e luce quanto l'orizzonte vaporoso serrato tra forme aguzze.

La resa calligrafica, talvolta miniaturistica, rimarrà una costante in molte prove dell'artista, anche quelle pittoriche o grafiche. In controtendenza alle mode del tempo, inoltre, l'artista sembrerà fare appello a stilismi Déco, al secondo futurismo, alle sculture di Melotti. I disegni a carboncino su tavole di pioppo non preparate evocheranno lo sfumato di Leonardo, gli androgini di Khnopff. Ai volti sfuggenti e carichi di risonanze interiori, si alterneranno vedute prospettive aeree, delle quali la grande tavola Franchetti (1991) è un campione importante. Un disegno che ha la purezza lineare di un foglio di architetto esibisce una piazza con obelisco, simmetrica e con gli edifici vertiginosamente scorciati verso l'osservatore. È stato proprio Giorgio Franchetti a farsi interprete del suo possibile messaggio: De Dominicis ha invertito la prospettiva per suggerire l'inversione del tempo, e dunque dell'esistenza. "La prospettiva rovesciata è un esperimento per vedere dove inizia e dove finisce l'infinito" (in *Gino De Dominicis* 2010, p. 260).

L'universo ermetico, saturo di implicazioni che si perdono nel mito e nella storia, è stato un topos per molti artisti italiani di inizio Ottanta. La ratifica di questa attitudine giunse nel 1986 dalla Biennale di Venezia ordinata da Maurizio Calvesi, soprattutto dalla sezione *Arte e alchimia* a cura di Arturo Schwarz. Anche Giulio Paolini, che pure ha sempre mantenuto una posizione avversa alle voghe neofigurative, ha risentito di quel clima. Ne dà prova *Aria acqua terra fuoco* (cat. 58), un inchiostro e collage del 1984 esposto già l'anno seguente alla personale *Giochi d'acqua* alla galleria Pieroni di Roma. Quattro fogli incorniciati e accostati tra loro compongono una scena dalla fissità araldica più volte declinata dall'artista in quel torno di anni. In una scatola prospettica si dispongono a coppie quattro valletti in livrea settecentesca; ciascuno regge immagini allusive agli elementi primari: fuoco, acqua, terra e aria. Sono il rigore stereometrico, le ripetizioni e il gioco di sim-

metrie a governare l'insieme. "Tutt'intorno ai punti cardinali di questo teatro elementare e immutabile, a questa dimensione di eternità, si disperdono nell'aria gli echi di pagine tratte da libri di arte e di letteratura" (l'artista in Disch 2008, p. 545).

Il Boetti degli anni Ottanta è un artista che continua a prediligere il lavoro per cicli e avanza secondo un duplice registro. Da un lato aggiorna il proprio repertorio con opere dall'iconografia inedita; dall'altro sviluppa i temi nati nella decade precedente. Tra gli esempi qui esposti, solo *Senza titolo (tre 123 AeB)* (cat. 52) appartiene alla prima specie. Boetti accentra su un foglio forme e figure irriducibili tra loro: le accomuna però l'impiego di tecniche indirette, quelle del ricalco e del collage. La mano mancina dell'artista con l'anello orientale è profilata su carta millimetrata; anche l'oggetto semicircolare sottostante e il rotolo del nastro adesivo sono ottenuti ricalcandone i contorni. A collage sono invece le foto dei rotocalchi, gli aeroplanini, i frammenti di carta colorata. Già a inizio Settanta Boetti aveva sperimentato la possibilità di riprodurre fedelmente un oggetto in termini meccanici offrendone così una resa spersonalizzata, non filtrata dalla emotività o dalla perizia manuale. Nel ciclo *Maschio e femmina* (1973-1974) un paio di forbici in posizioni diverse veniva calcato a frottage su un foglio bianco: è quanto, nel 1981, si ripete ne *l'vedenti (A&B)* (cat. 51).

Il ciclo delle mappe nasce invece nel 1971-1972, a ridosso del secondo soggiorno afgano di Boetti: grandi arazzi raffiguranti il planisfero dove ogni Stato reca impressa la propria bandiera. Per oltre un ventennio, sino alla morte dell'artista nel 1994, quelle opere vennero confezionate dalle ricamatrici di Kabul e, dopo l'invasione sovietica, dei campi profughi pakistani. Boetti predisponendo il disegno, stabiliva profili e colori, decideva la scritta a caratteri cubitali lungo i margini; poi inviava la tela di lino così preparata all'estero per la tessitura. Le opere finite tornavano in studio molti mesi dopo, talvolta anni. Ogni mappa – a oggi se ne contano circa duecento – è un esemplare a sé. Varia per dimensioni e qualità del ricamo, come per il diverso colore di mari e oceani. L'una si distingue dall'altra anche per le scritte con titoli, date e dediche, quanto per i mutamenti geopolitici succedutisi negli anni. Esposta alla Triennale di Milano in occasione della recente mostra dedicata all'arte povera, la mappa Franchetti risale al 1983. Nella scacchiera bianco nera si legge dall'alto, secondo un ordine dapprima regolare e poi invertito: "Mettere al mondo il mondo a Kabul Afghanistan nella primavera dell'anno millenovecento ottantatré quattro cinque sei sette otto nove dieci undici".

Le mappe identificano la ricerca di Boetti sin dal

loro esordio. Nel maggio 1972 uno dei primissimi esemplari apparve sulla copertina di "Data", in giugno lo stesso lavoro venne inviato a Kassel, a Documenta V. Eppure, almeno agli inizi, l'accoglienza riservata non fu benevola. L'artista stesso ricorderà un pubblico stupefatto da quelle opere: troppo colorate e decorative per l'austero clima concettuale e altrettanto disarmanti perché interamente lavorate da mani altrui (Amman 2009, p. 32). La delega del momento esecutivo non era certo una novità: alcuni autori cinetici ne avevano fatto un requisito, e pure un artista come Luciano Fabro era solito affidarsi ad artigiani per le proprie sculture. La scelta di Boetti, però, aveva forme radicali: elevava quella possibilità a metodo, era una deliberata messa in crisi del concetto di autorialità. Boetti ricusava l'originalità esecutiva, rivendicava a sé solo ruolo di inventore e regista di una laboriosa sequela operativa.

L'incontro tra culture (oriente e occidente), il lavoro in serie (ciclico e in sé potenzialmente illimitato), il tempo (quello necessario alle ricamatrici come quello che modifica gli assetti politici): sono altri aspetti sottesi alle mappe. Rappresentano i temi guida di Boetti e infatti, sviluppati in modi diversi, affiorano anche nella serie ventennale di fogli a biro

con simboli e lettere dell'alfabeto. Le prime prove risalgono al 1972-1973, quindi al periodo del trasferimento dell'artista da Torino a Roma. Il lavoro era sempre scandito in fasi: studio su pagine di quaderno, traduzioni su più fogli di grande formato, campitura del fondo con la penna a sfera affidata ad assistenti e collaboratori anonimi.

Ammazzare il tempo è un polittico del 1983 composto da tre fogli. Nel margine sinistro del primo si allinea in verticale l'alfabeto latino, nei rimanenti galleggiano sedici grandi virgole, anch'esse ricavate lasciando intonso il fondo della carta. È un sistema di corrispondenze cartesiane ad accordare i segni tra loro: da sinistra a destra e secondo l'andirivieni dall'alto al basso tipico delle scritture orientali, il codice va decifrato combinando tra loro virgola e lettera. La frase ottenuta dà il titolo a un lavoro che è insieme forma e scrittura, immagine e linguaggio. Se con le mappe Boetti concretava il suo ideale di opera pensata e tradotta da altri, quei fogli lo entusiasmarono per la capacità conservare e riferire il momento della lavorazione. "I lavori con la biro sono dei concentrati di tempo; fisicamente a me danno la sensazione di un tempo enorme, dilatato" (l'artista in Fagiolo 1977, p. 34).