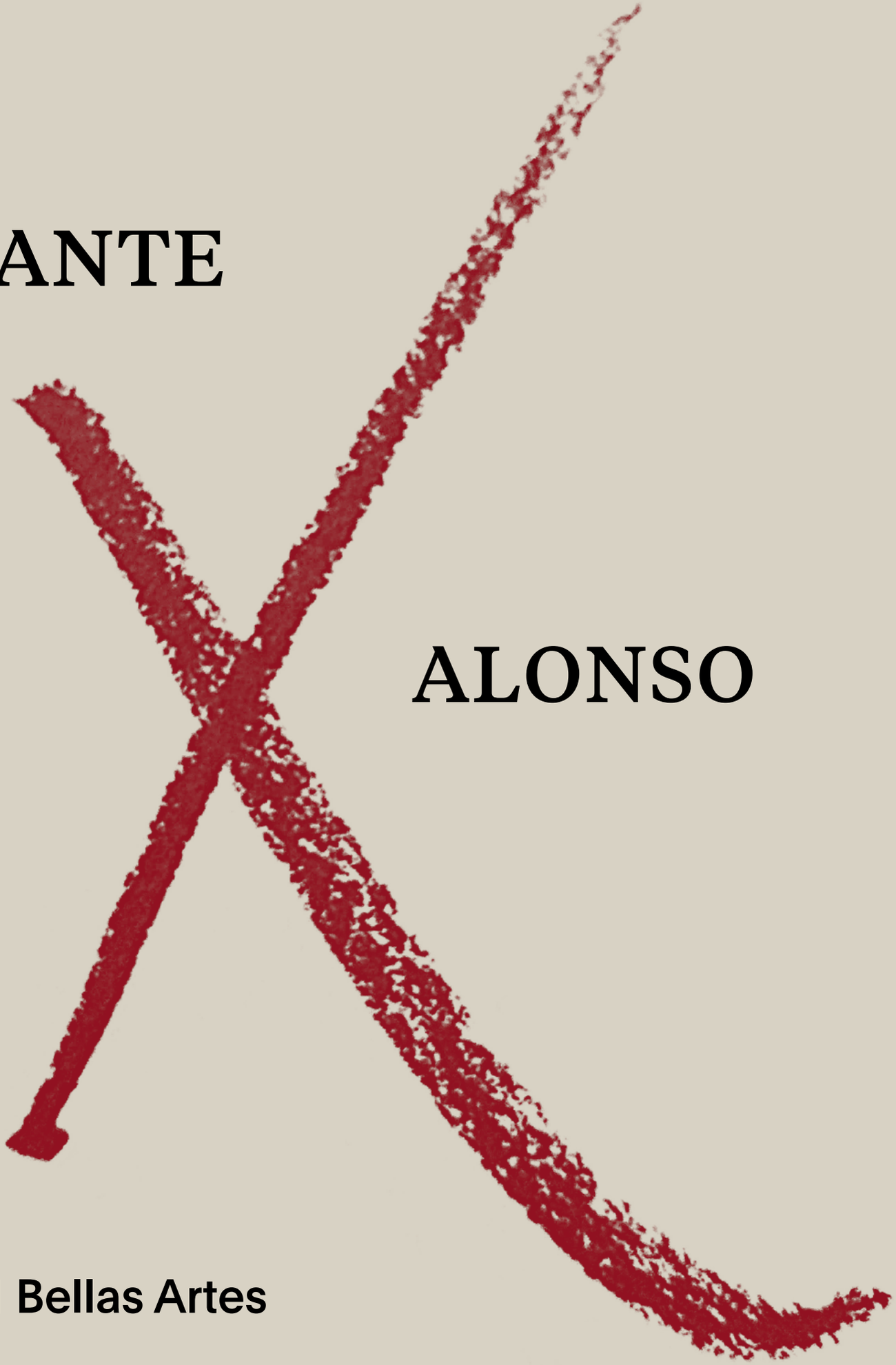
DANTE



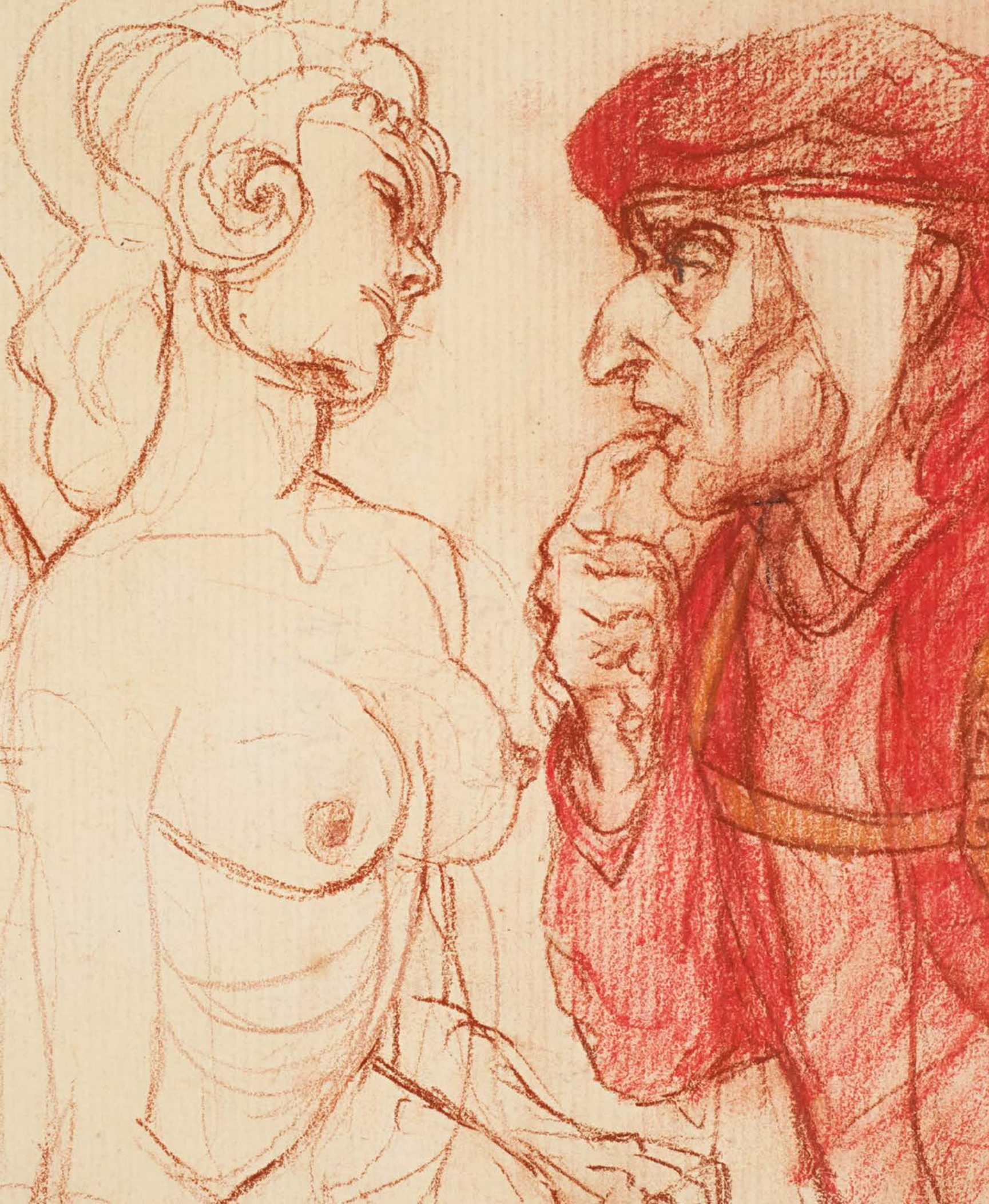
ALONSO

Bellas Artes

Dante x Alonso
del 3 de diciembre de 2021
al 27 de febrero de 2022

Curador
Andrés Duprat

Producción general
Museo Nacional de Bellas Artes
Instituto Italiano de Cultura
de Buenos Aires



La *Commedia*, con sus jóvenes siete siglos de vigencia en el reino de la poesía, ha inspirado a artistas de diversas especialidades a recrear escenas del viaje fabuloso de quien, partiendo de "una selva oscura", arribó al cielo empíreo donde el deseo y la voluntad giran movidos por el amor.

Sandro Botticelli, William Blake, Gustave Doré, emblemáticos entre numerosos pintores y dibujantes consagrados, nos legaron obras que forman parte del imaginario colectivo dantesco de alcance mundial.

Entre nuestros artistas, Carlos Alonso es bien conocido por la unidad estética que templa su admirable oficio con las imágenes que surgen de sus concepciones plásticas. Con ese bagaje, era previsible que el mundo de Alighieri no permaneciera desapercibido a su refinada cultura y sensibilidad.

Esta muestra *Dante x Alonso*, que presenta el Museo Nacional de Bellas Artes, constituye tanto un reconocimiento a dos artistas de excepción, como un premio a los sentidos de los espectadores.

Acervo para el enorgullecimiento de los estimadores nacionales y extranjeros, de esta patria común que forja el gran arte.

Tristán Bauer
Ministro de Cultura de la Nación

Cuando el pasado y el presente no están tan distantes y arrastran sus infiernos con ellos, el arte se hace cargo y regala emociones, conocimientos y mirada crítica.

De este pensamiento se desarrolla la idea del artista argentino Carlos Alonso, quien, inspirado en el gran Dante y sus denuncias del pasado, ofrece un testimonio visual de la crisis que aún invade nuestro presente.

A 700 años de la muerte del poeta florentino, la exposición *Dante x Alonso* nos lleva a un viaje de celebración, con especial atención a la primera Cántica, el Infierno, a través de una interpretación personal de los infiernos contemporáneos vividos por el artista en primer lugar y que viven en nuestras sociedades.

El Museo Nacional de Bellas Artes acoge en sus salas a Carlos Alonso, en un itinerario expositivo con una selección de sus obras más significativas inspiradas en Dante, rindiendo homenaje, junto con el Instituto Italiano de Cultura, al Poeta Supremo.

La obra reafirma, entonces, el carácter eterno e internacional de la cultura italiana, que atrae y crea momentos de reflexión. Al mismo tiempo, como parte de la oferta cultural que ha continuado incluso en el delicado contexto de los últimos meses, la exposición reafirma el mensaje de que nada puede detener al arte, especialmente al arte italiano.

Incluso hoy, por tanto, la sinergia entre arte y literatura suscita asombro, reduciendo la distancia entre lo que es y lo que ha sido.

Fabrizio Lucentini
Embajador de Italia en Argentina

En el medio del camino de mi estadía en Córdoba, de 2009 a 2012, entré en contacto por primera vez con el arte de Carlos Alonso. Se trataba de la serie de dibujos y pinturas *Manos anónimas* (1981-1991), conservada en el Museo Provincial Evita, en el Palacio Ferreyra. No diré ahora cuán dura, áspera y fuerte me resultó aquella experiencia, tanto que al revivirla se me renueva el llanto.

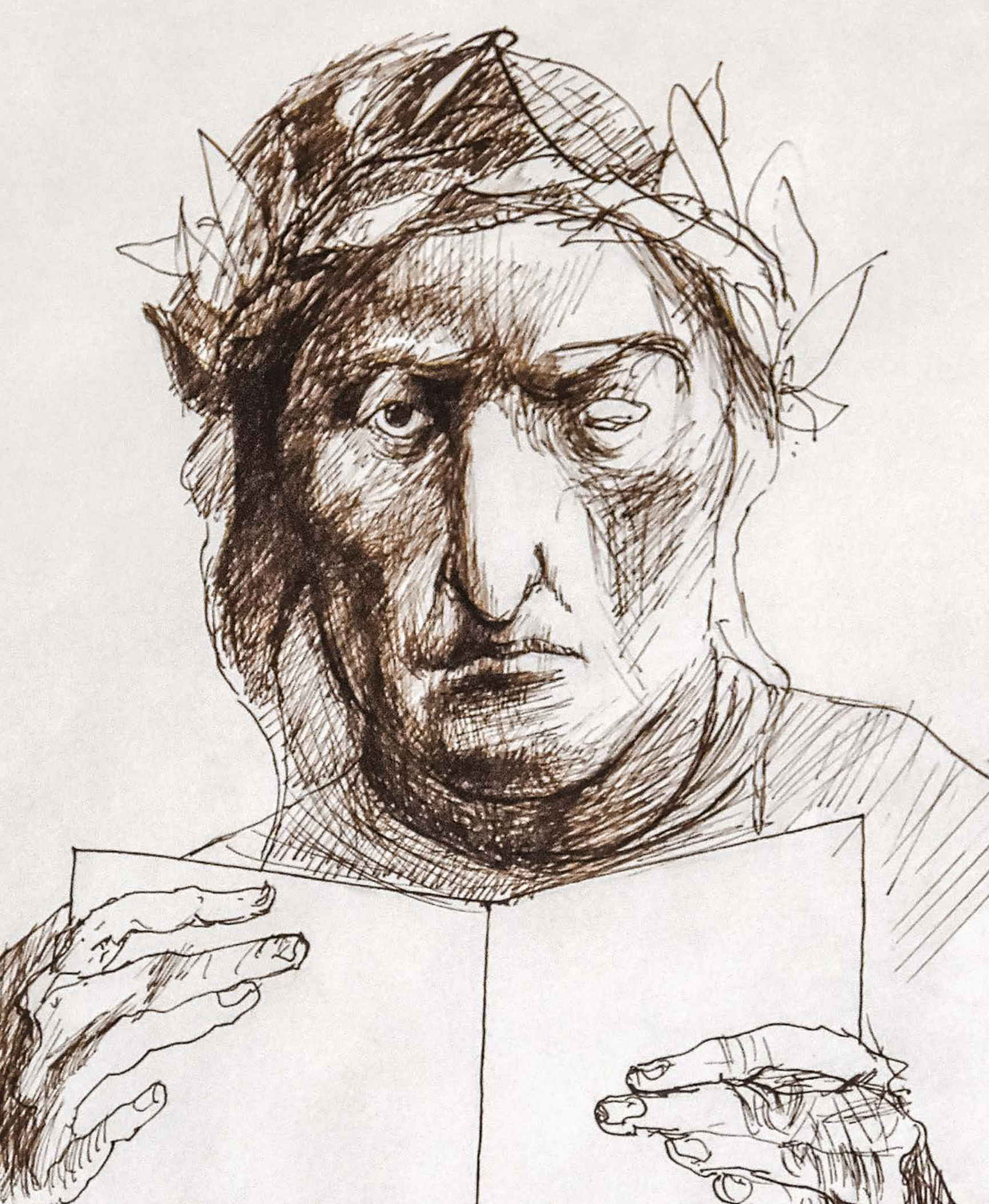
¿De qué abismos de dolor y horror tomaba Alonso las imágenes de esos cuerpos indefensos, aquellas míseras carnes que menos pena habrían padecido si hubieran sido desmembradas por sus torturadores? Y en el oído los versos del Infierno y las palabras de Primo Levi, y en los ojos, las visiones alucinadas de Bosch y las pinturas negras de Goya, las imágenes del *Guernica*, el tormento de los cuerpos, de todos los cuerpos ultrajados. El arte es un oxímoron, dice lo indecible. Los artistas ven y cuentan aquello que nosotros no queremos/podemos ver y no sabemos contar.

El poder evocador de la palabra de Dante, la fuerza visionaria de su imaginación, la magnitud de la arquitectura de su *Comedia*, la multitud de personajes que la habitan, el catálogo completo de sentimientos y comportamientos humanos allí representados, lo trivial y lo sublime, el Infierno y el Paraíso. En un texto-todo, cada uno encuentra algo para sí. Y para un artista, ¿cómo no desear/deber confrontarse con el universo de Dante, en algún momento de la vida?

Alonso lo hace dos veces, y las dos series que produce a partir de ese encuentro marcan el tiempo entre el primer viaje a Italia para impregnarse de Dante y de arte italiano y europeo, y los años de la completa madurez, en el nuevo milenio. En el medio, el exilio, el luto, el regreso a la Argentina, los grandes reconocimientos nacionales e internacionales.

Proponer hoy, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, una selección de las dos series, provenientes del Museo Carlos Alonso de Mendoza, de la colección privada del artista y de otros acervos particulares, no es solo un debido homenaje a la figura de Dante, en el 700° aniversario de su muerte, a través de la obra de uno de los más importantes pintores argentinos en vida. Es la reafirmación de la potencia del arte, ya sea palabra o imagen, que une mundos y tiempos lejanos, los hace dialogar, trayéndonos preguntas que nos interpelan para que asumamos la plena responsabilidad de nuestro estar en el mundo.

Donatella Cannova
Directora del Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires



DANTE x ALONSO

9

Dante x Alonso

Andrés Duprat

11

Obras década de 1960

53

Prólogo a la primera edición de obras de Carlos Alonso sobre la *Divina Comedia*

Ernesto Sabato

57

Obras década de 2000

81

Fragmentos de una entrevista a Carlos Alonso

por Diana Wechsler y José Emilio Burucúa

87

Cronología

89

Textos en italiano

Museo Nacional de Bellas Artes

Siede la terra dove nata fui,
Sulla marina dove el Po discende
Per aver pace co' seguaci sui.
Amor, che a cor ~~[illegible]~~ gentil ratto,
Prese costui della bella perso
che mi fu tolta; él modo anc
mor, che a nullo amato amar per
di prese del costui piacer, si f
che, come vedi ancor non m'al
mor condusse noi ad una morte
aina ~~[illegible]~~ attende chi vita ci sp
queste parole da lorci fur porte

Dante x Alonso

Andrés Duprat*

La exposición *Dante x Alonso,* organizada por el Museo Nacional de Bellas Artes y el Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, reúne una serie de trabajos del maestro argentino inspirados en la obra del gran poeta florentino. Esta iniciativa se enmarca en la conmemoración del 700° aniversario del fallecimiento de Dante Alighieri (1265-1321).

Hace siete siglos un exiliado de las luchas internas que afectaban al reino de Florencia terminaba de escribir en dialecto toscano —la base del italiano moderno— el mayor poema teológico de la cristiandad. La *Comedia* diseñaba el esquema clásico donde las comarcas del trasmundo aguardan a los muertos. Merced al poema, Infierno, Purgatorio y Paraíso se volverían los tópicos que demarcarían penas y compensaciones a los pecadores.

El canto al amor profano —Paolo y Francesca, amantes trágicos, condenados a estar juntos en el Infierno, y la búsqueda de Beatriz, la amada muerta, a la que Dante encuentra en la cima del Paraíso— y la vindicta de los injustos de su época, a los que coloca en la infernal montaña invertida, son momentos que serán tematizados por las artes a lo largo de los siglos. El artista Carlos Alonso (Mendoza, 1929) se basó en el último de esos ejes para realizar una crítica de nuestra época.

En marzo de 1968, Carlos Alonso viajó a Florencia, y residió allí durante seis meses con el propósito de llevar a cabo una experiencia inmersiva en el universo de Dante que le permitiera realizar una serie de trabajos inspirados en su figura y su obra.

Su indagación se centró en replicar la vivencia del poeta reponiendo su figura en la vida cotidiana. La pregunta acerca de qué vería Dante hoy, cuál sería su mirada sobre el mundo contemporáneo, lo llevó a la realización de más de 250 obras, entre dibujos y collages, con las que se inscribió en la larga y prestigiosa lista de artistas que se interesaron e inspiraron en el gran poema universal, como Sandro Botticelli, Gustave Doré, Auguste Rodin, Edgar Degas, Giorgio de Chirico, Eugène Delacroix y Salvador Dalí.

Alonso coloca a Dante, al igual que sucede en la *Divina Comedia*, como testigo de situaciones críticas, cruzadas por la estética pop y

la efervescencia que en esos años se vivía en Europa —por el Mayo francés—, plena de reclamos, consignas y protestas. Realizadas en pequeño formato, las obras presentan múltiples versiones del retrato del poeta florentino replicado por medio de diversas técnicas, así como escenas inspiradas en diferentes pasajes del poema, traídos al presente como prueba de que esos horrores siguen ocurriendo bajo nuevas apariencias y formatos.

Si bien la idea original de Alonso contemplaba que estos trabajos ilustraran una nueva edición en español de la *Divina Comedia*, el proyecto no pudo ser concretado.

Cuando el artista regresó a la Argentina, la empresa Olivetti adquirió varios de esos trabajos. Fueron divididos en las series *El Dante* y *La divina comedia* e impresos en publicaciones numeradas de edición limitada, con prólogo del escritor Ernesto Sabato.

Con esas obras, Alonso realizó en 1969 una exposición en Art Gallery de Buenos Aires. El montaje de la muestra era singular, ya que se trataba de una gran instalación en forma de un laberinto que recorría el Infierno y el Purgatorio, hasta llegar al Paraíso. En 1971, el artista mostró las series en la galería Giulia de Roma y, en 1972, en la galería Eidos de Milán.

El interés por Dante y la *Divina Comedia* siguió acompañando al artista a través de los años. En 2004 inició una serie de obras sobre papel que denominó *Carlos Alonso en el infierno*, varias de las cuales forman parte de esta exposición, y en 2008 realizó un grupo de obras tridimensionales en torno al rostro del poeta.

En la serie *Carlos Alonso en el infierno* vuelve a reinterpretar distintos momentos del poema para señalar lo ominoso, lo siniestro, la violencia y los prejuicios que nos habitan. Algunas de estas piezas presentan escenas apocalípticas, multitudinarias y complejas, al estilo del Bosco, en las que en ocasiones está presente el propio Dante.

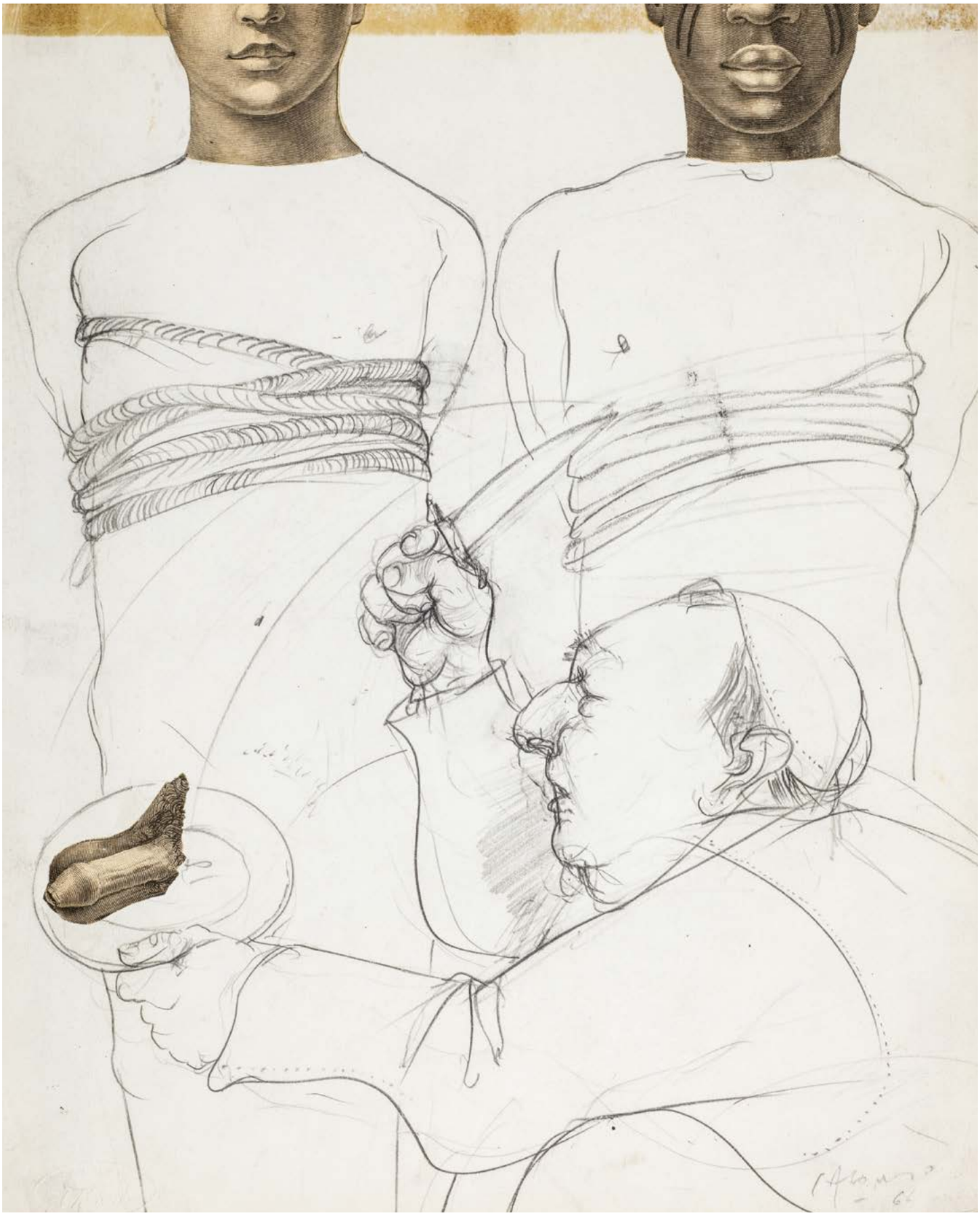
Pero hay sin duda mayor énfasis en su crítica al presente. Pues entre aquel momento inicial, pleno de esperanza emancipatoria, y el nuevo contexto de crisis, ha sucedido la tragedia de la dictadura en la Argentina, de la que Alonso fue víctima y por la cual, como Dante, conoció el exilio, que sin duda tensó y resignificó su visión de los infiernos contemporáneos. De ese modo, sus obras conectan dos épocas lejanas y nos demuestran que los horrores siguen replicándose y alimentando las imaginaciones actuales. Al igual que en otros momentos de su producción, Carlos Alonso opera sobre un clásico para desplegar su descarnada mirada crítica, dando visibilidad a las múltiples problemáticas e injusticias que ocurren en nuestros días.

*Curador de la exposición y
Director del Museo Nacional de Bellas Artes

Dante 11, 1968
Técnica mixta sobre papel
52 x 43 cm

Así se hacen ángeles, 1969
Técnica mixta sobre papel
34 x 28 cm

Derecha
Así se hacen ángeles, 1966
Técnica mixta sobre papel
35 x 28 cm

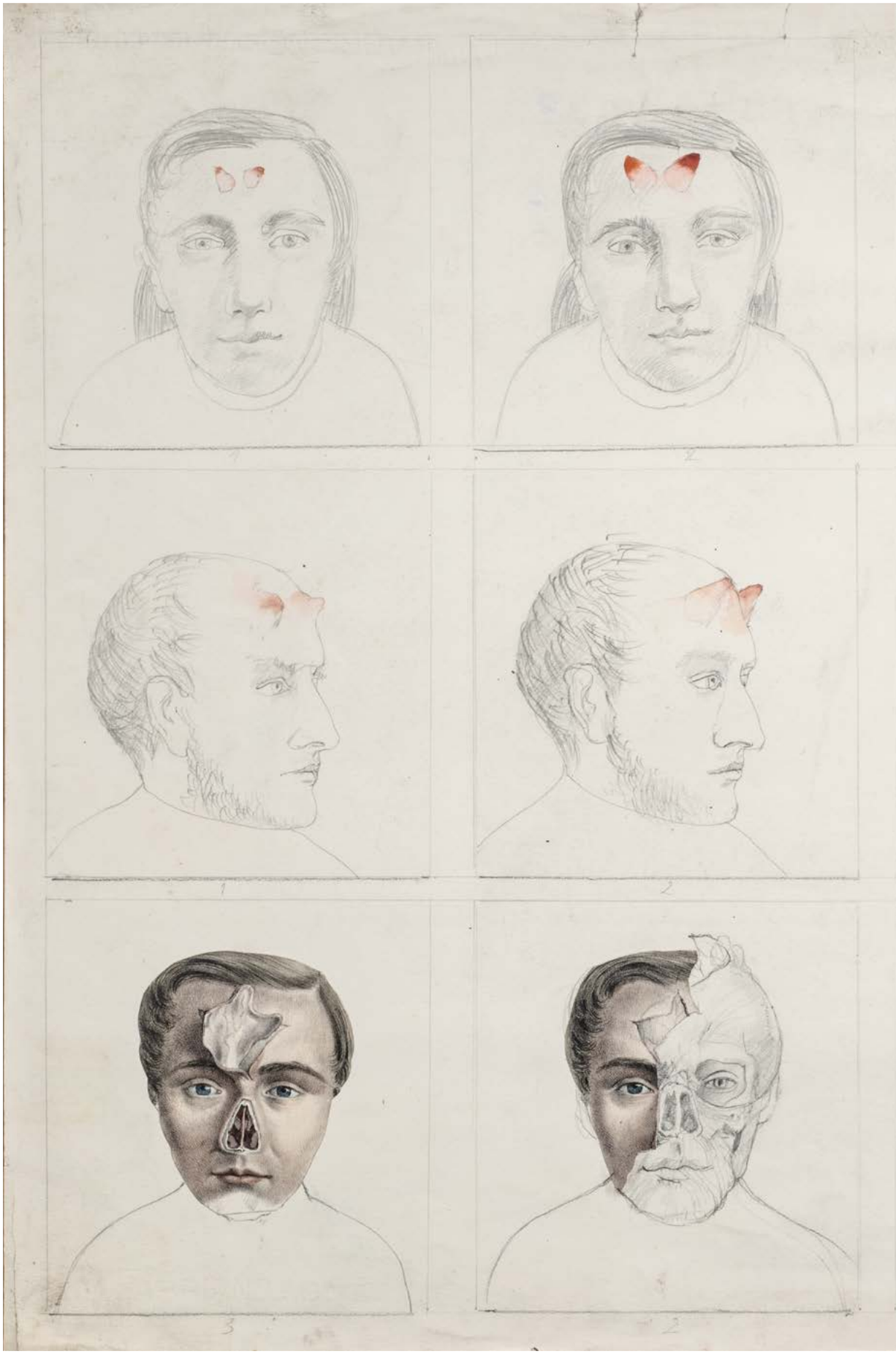


Un ángel, 1968
Técnica mixta sobre papel
34 x 30 cm

Derecha
Infierno, 1968
Técnica mixta sobre papel
36 x 28 cm

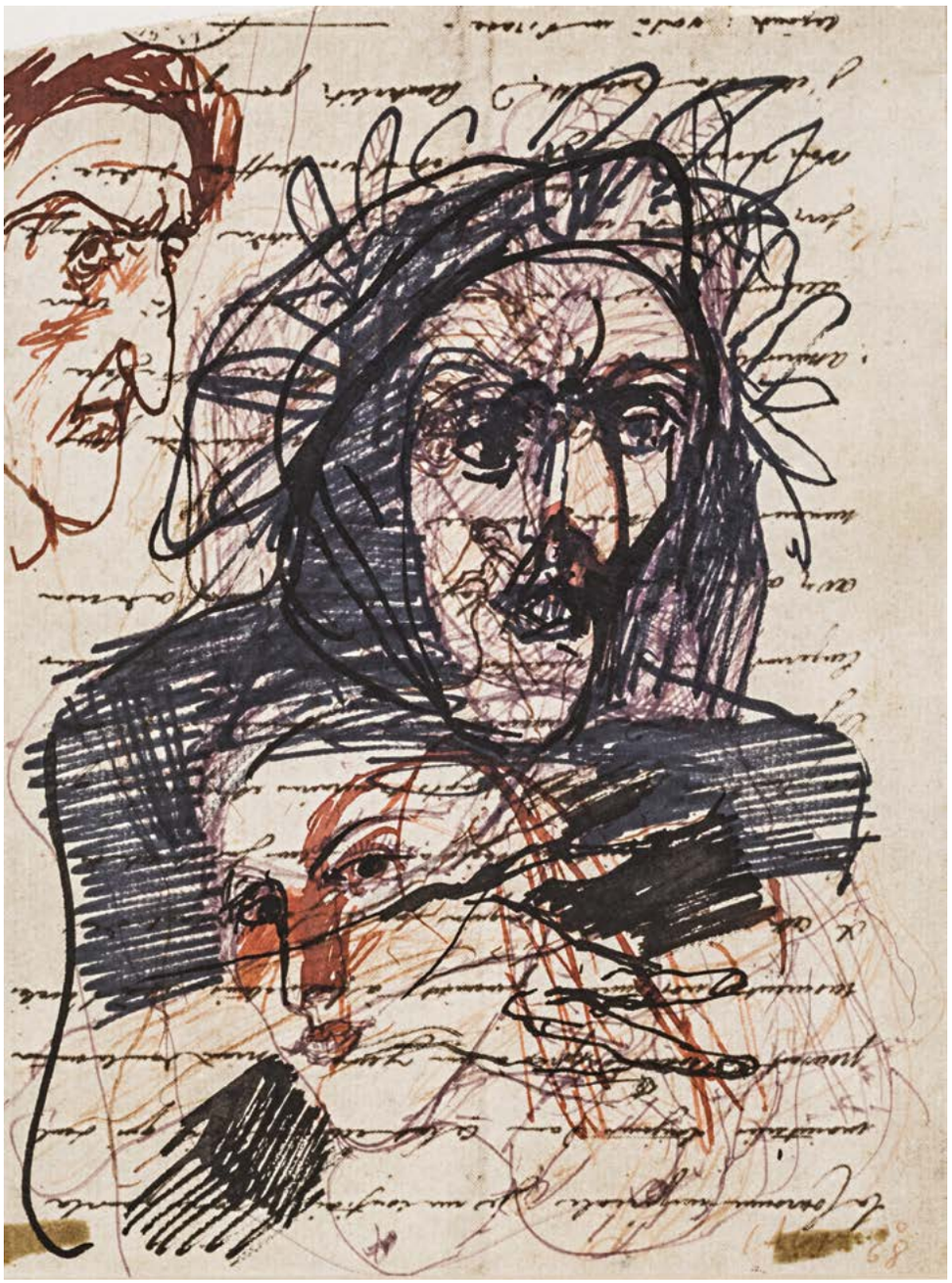
Carlos Alonso en el infierno, 1969
Técnica mixta sobre papel
35 x 50 cm

Página siguiente
ST (Metamorfosis), ca. 1969
Técnica mixta sobre papel
56 x 74 cm



Procesantes, 1969
Lápiz y collage sobre papel
56 x 76 cm

PANCHO SIERRA
Pancho Sierra



Beatriz, 1968
Técnica mixta sobre papel
26,8 x 20,8 cm

Derecha
Mirá cómo me desgarro, 1969
Técnica mixta sobre papel
56 x 76 cm

... MÍRA
¿CÓMO ME DESGARRO ...

La idea fija, 1968
Técnica mixta sobre papel
50 x 70 cm

Infierno, 1969
Técnica mixta sobre papel
50 x 62 cm

Diablito, 1968
Técnica mixta sobre papel
48,3 x 31,3 cm

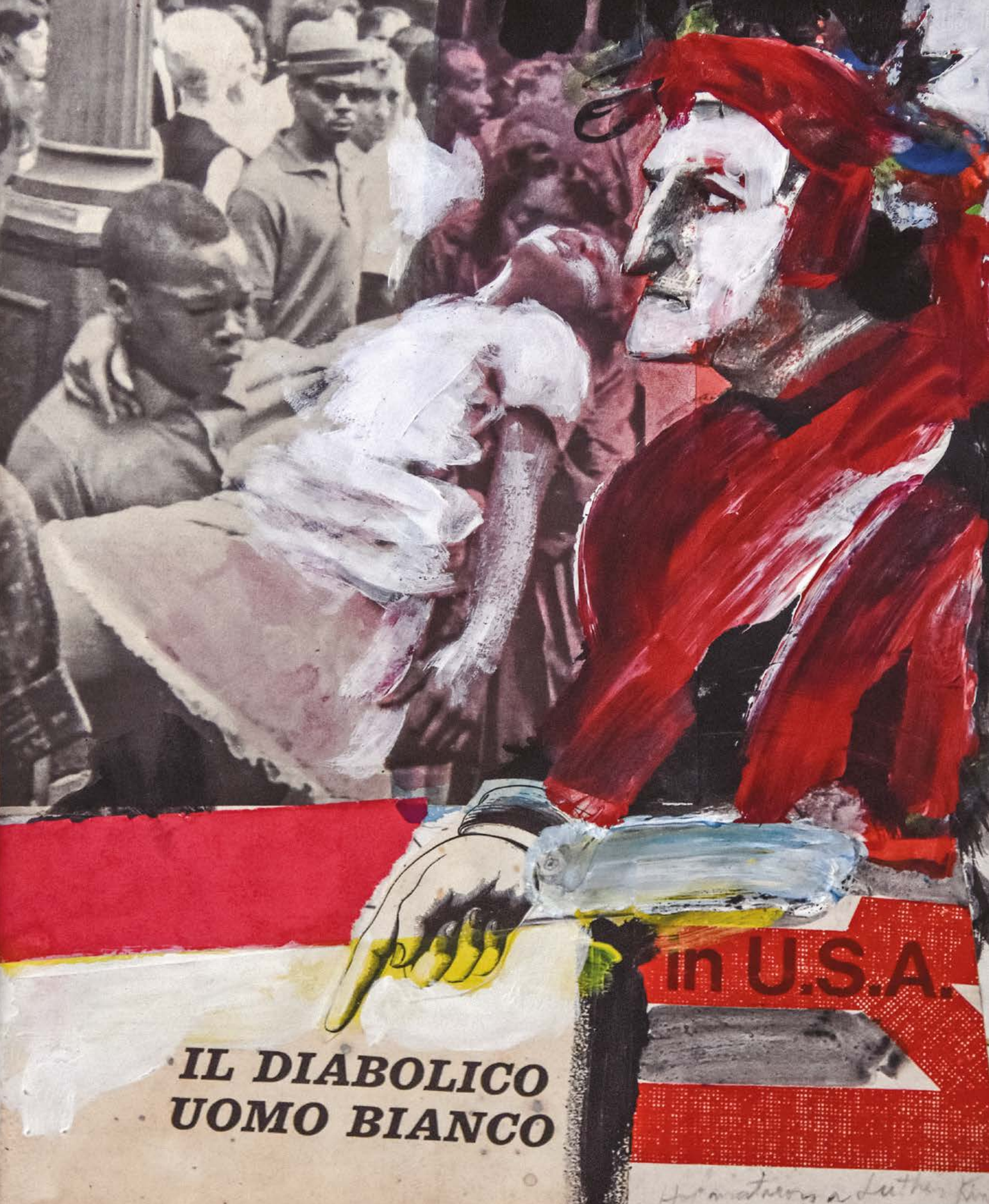
Derecha
ST, 1968
Técnica mixta sobre papel
49 x 33 cm

Cosmonauta, 1968
Técnica mixta sobre papel
37 x 28 cm

PSU - 94
DC - 260
PLI - 58
MSI - 26
CCP
68

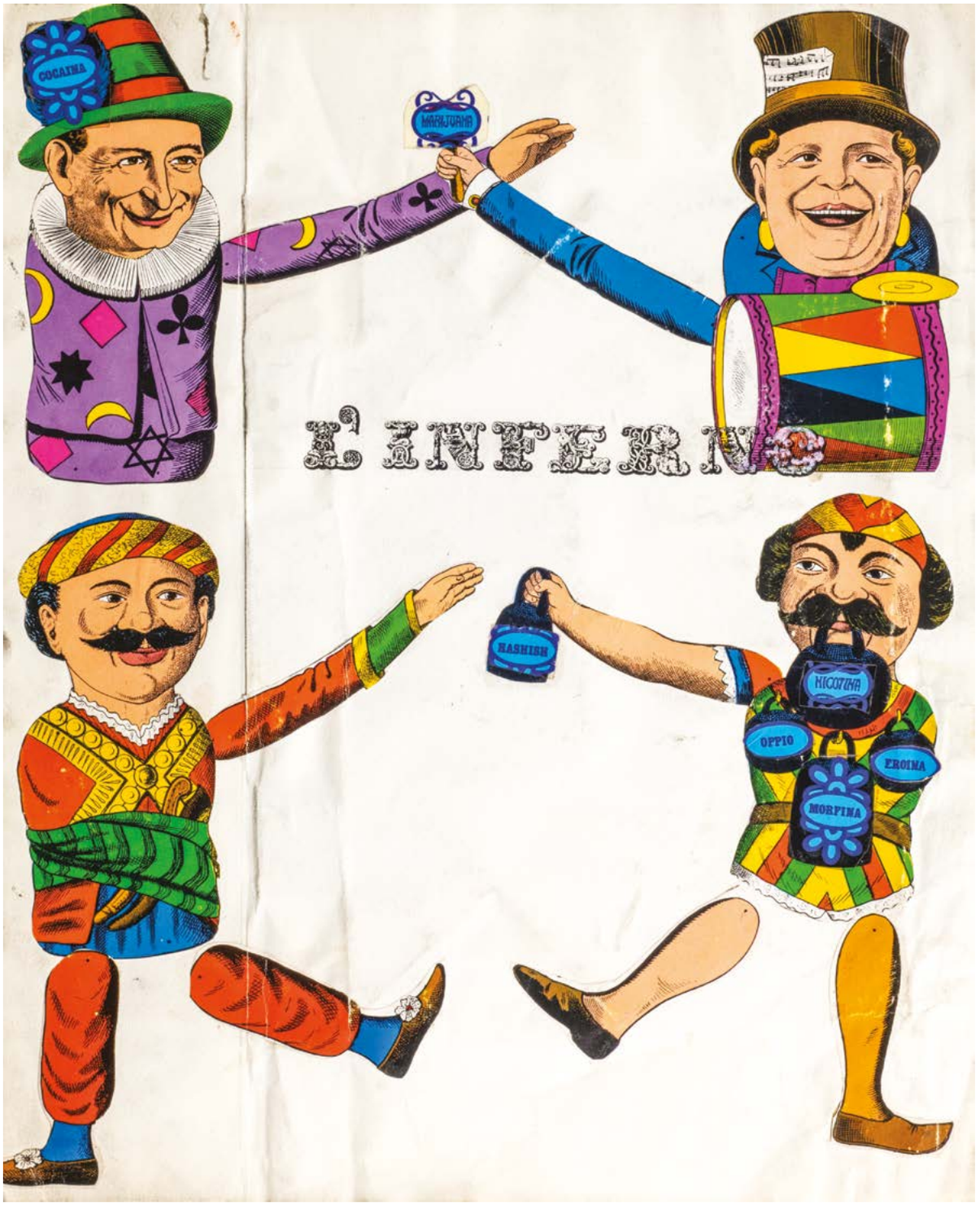
L'uomo e il diavolo, 1968
Técnica mixta sobre papel
52 x 43 cm

Derecha
Il diabolico uomo bianco, 1968
Técnica mixta sobre papel
52 x 43 cm


in U.S.A.
IL DIABOLICO
UOMO BIANCO

Lasciate ogni speranza a voi che entrate (desplegable), 1968
Técnica mixta sobre papel, 38 x 22 cm (cerrado)

LASCIATE OGNI SPERANZA OVOI CH'ENTRATE



L'inferno (desplegable), 1968
Técnica mixta sobre papel, 37 x 29 cm (cerrado)

1968

Dante 15, 1968
Técnica mixta sobre papel
52 x 43 cm

Dante 8, 1968
Técnica mixta sobre papel
41 x 48 cm

Izquierda
Dante 5, 1968
Técnica mixta sobre papel
41 x 48 cm

Dante 9, 1968
Técnica mixta sobre papel
41 x 48 cm

Dante 6, 1968
Técnica mixta sobre papel
41 x 48 cm

Derecha
Dante 7, 1968
Técnica mixta sobre papel
41 x 48 cm

Dante 18, 1968
Técnica mixta sobre papel
52 x 43 cm

Derecha
Dante 10, 1968
Técnica mixta sobre papel
52 x 43 cm

L'Amor che
muove il sole
e l'altre stelle

El Dante, 1968
Técnica mixta sobre papel
30,5 x 23 cm

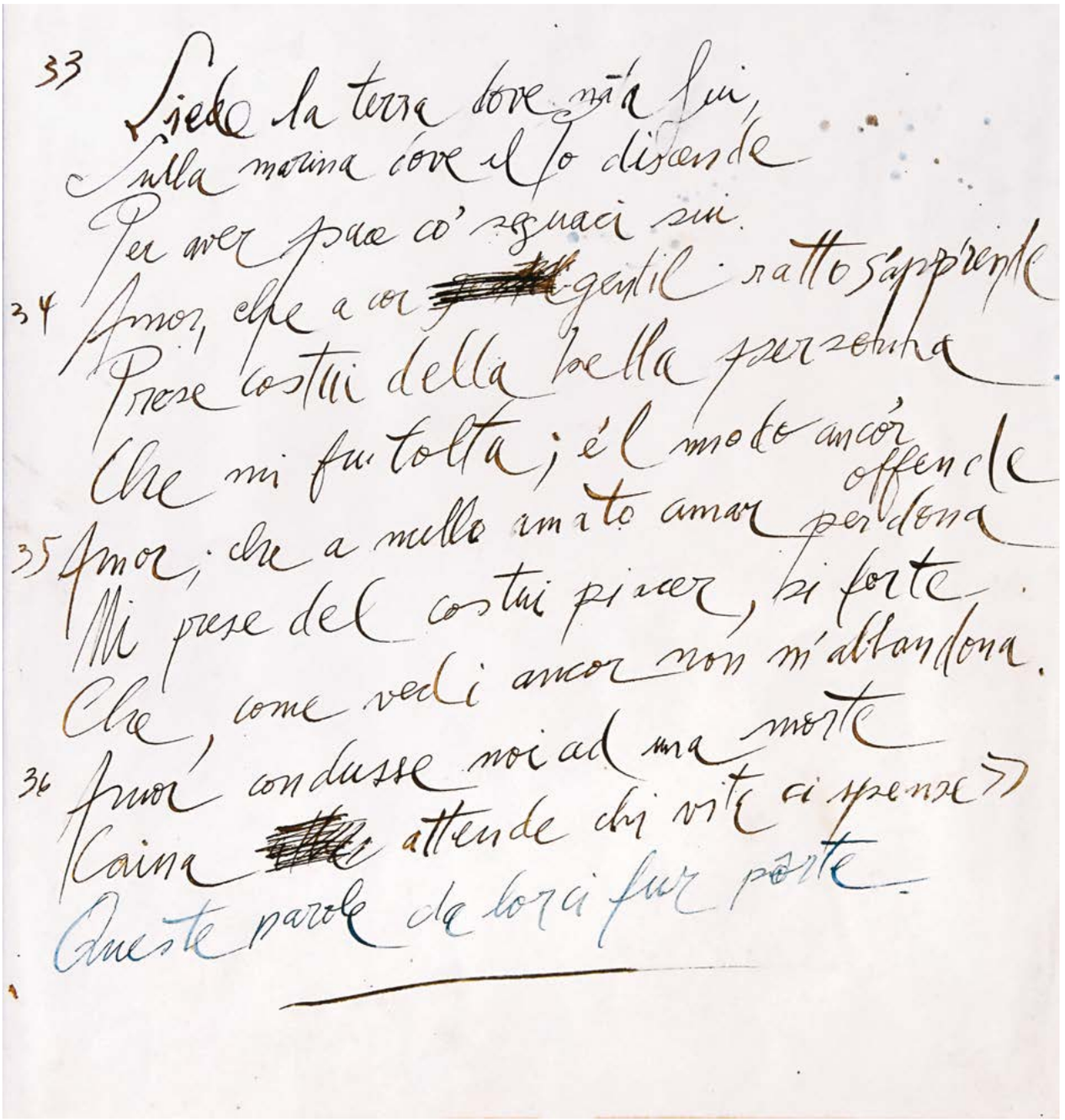
Derecha
Dante 1, 1968
Técnica mixta sobre papel
52 x 43 cm

COËFFURE AUX CHARMES DE LA LIBERTÉ

Se trouve à Paris Chez Depain *Coiffeur de Dames, et Auteur de cette Coiffure.*
Rue St. Honoré au coin de celle d'Orléans, au 1.er au-dessus du Caffé, au Grand Balcon.

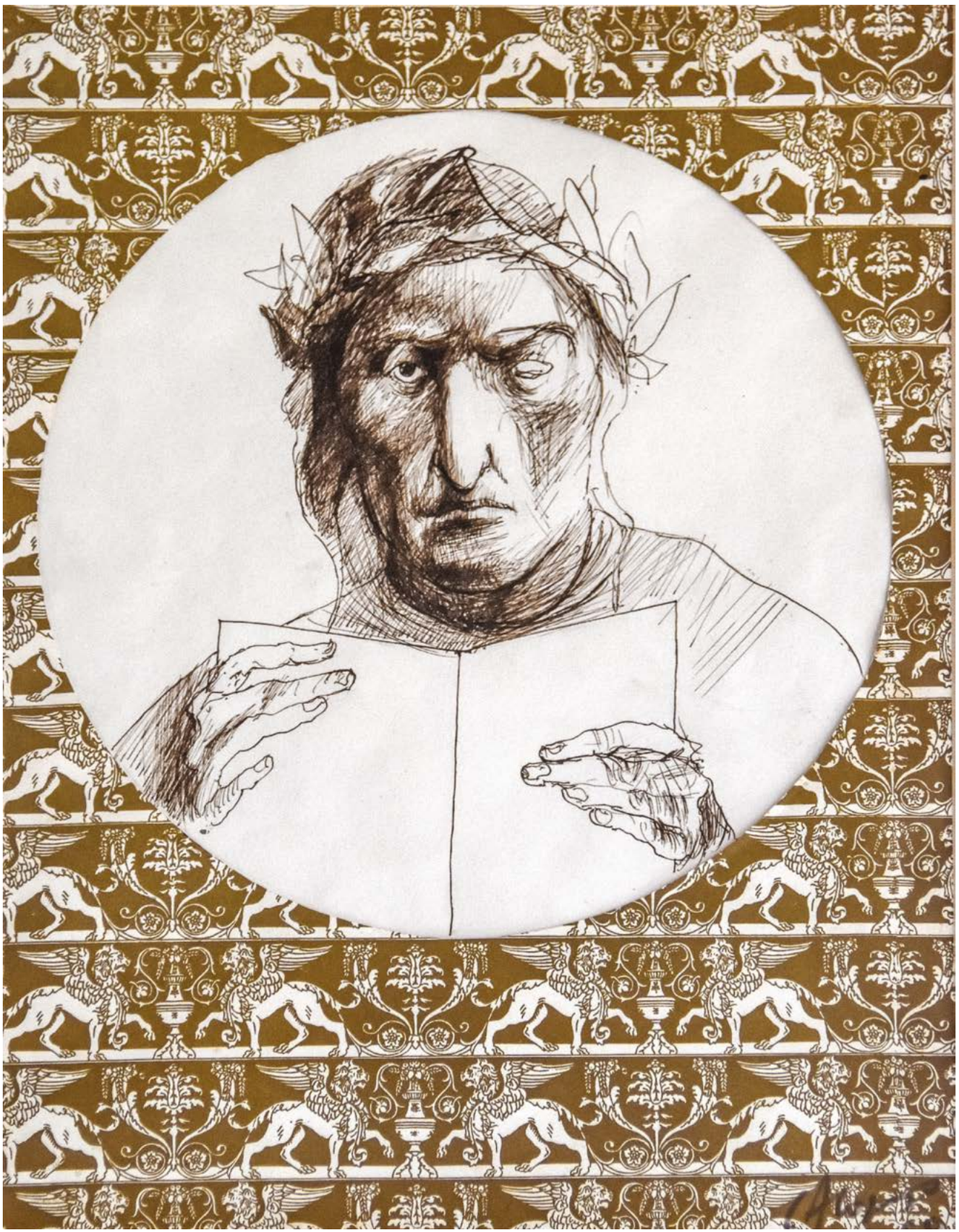
AVEC PRIVILEGE DU ROI

Nb. Le Sr Depain continue toujours d'enseigner l'Art de Coiffer.



Dante 12, 1968
Técnica mixta sobre papel
52 x 43 cm

Derecha
Dante 16, 1968
Técnica mixta sobre papel
52 x 43 cm



Dante 17, 1968
Técnica mixta sobre papel
52 x 43 cm

Libro con reproducciones de treinta y cinco obras de Carlos Alonso sobre la *Divina Comedia* realizadas entre marzo y julio de 1968. Edición de trescientos cincuenta ejemplares fuera de comercio, numerados y firmados por el artista. Buenos Aires, Ediciones Culturales Olivetti, 1968.

Prólogo de Ernesto Sabato

Texto que acompañó la publicación de 1968 de Ediciones Culturales Olivetti, con obras de Carlos Alonso inspiradas en la *Divina Comedia*.

Lo que el hombre corriente experimenta en sus sueños, ciertos seres anormales lo viven en sus estados de trance: los locos, los videntes, los místicos y los artistas.

Pienso que, en sus accesos de locura, el alma sufre un proceso parecido, si no idéntico, al que experimenta todo hombre en el momento de dormirse, y sobre todo en las pesadillas: el alma emigra del cuerpo e ingresa en la eternidad. De ahí las exactísimas palabras que los antiguos empleaban para calificar ese temible acontecimiento: "ponerse fuera de sí", enajenarse. Siempre tuve la penosa sensación de que los dementes furiosos, en plena vigilia, sufren lo que nosotros padecemos en las pesadillas. Ahora pienso que padecen los tormentos del Infierno, no en el sentido metafórico que habitualmente se da a esta expresión, sino en el sentido literal: están, verdaderamente, en el Infierno, del mismo modo que nosotros en una pesadilla. Sus movimientos y gestos de fiera acorralada, sus aparentes delirios, sus gritos y conversaciones con desconocidos invisibles y disparatados no son otra cosa que la experiencia directa y actual del Infierno.

En algunos casos, este descenso a los antros infernales puede ser transitorio, tal como desde la antigüedad ha venido sucediendo con esos seres que, con notable intuición, fueron calificados como "endemoniados"; seres que únicamente después de complicados exorcismos son rescatados de la atroz pesadilla. De modo inverso pero semejante, los enajenados beatíficos que suelen encontrarse en los manicomios o en las novelas (el Príncipe Muchkin, por ejemplo) serían personas que existen de modo directo y actual a la experiencia del Paraíso.

La enajenación puede asimismo suscitarse de modo voluntario, tal como sucede con los místicos, los drogados, los adivinos y los poetas: "je dis qu'il faut être voyant se faire voyant".

Mediante la ansiedad o el ayuno, el anhelo tenaz y la facultad nativa, el aprendizaje o la droga, la inspiración divina o demoníaca, algunos seres logran el éxtasis, es decir ese colocarse fuera de sí mismo para acceder a la ansiada eternidad. Tal como los yoguis en Oriente,

mueren para renacer a otra existencia, liberándose de la cárcel corporal. Tal, en fin, como el hombre común en esa muerte pasajera que es el sueño.

En cuanto al artista, Platón no hace sino repetir lo que el pensamiento antiguo tenía por evidente: que el poeta, inspirado por los demonios, pronuncia palabras que nunca habría dicho en su sano juicio, describiendo regiones sobrenaturales del mismo modo que el místico mediante su éxtasis. En tal estado de alienación, el alma tiene una percepción distinta de la normal, por encima de las fronteras del sujeto y del objeto, de la vida y de la muerte, de lo real y lo imaginario, del pasado y del futuro. Toda obra de arte sería así una suerte de hierograma. Y así como seres ignorantes han sufrido repentinamente visiones y han pronunciado palabras en lenguas que desconocían, una muchacha inocente como Emily Brontë pudo describir con sobrecogedora precisión el alma de un hombre entregado a las potencias infernales.

Esta desencarnación del alma del artista en el momento de la inspiración también explicaría el carácter profético que puede llegar a alcanzar, aunque sea del modo enigmático y ambiguo que es propio de los sueños. En parte, por la índole oscura de ese territorio, que quizás entrevea el alma imperfectamente descarnada como a través de un vidrio turbio o sucio; en parte, porque nuestra conciencia racional es inapta para describir una realidad que le es inconmensurable; en parte, en fin, porque el hombre no parece capaz de soportar la infinita crueldad de ciertas visiones, y el instinto de conservación de nuestro cuerpo nos preserva con máscaras y símbolos de lo que de otro modo sería hasta mortífero.

Digo, pues: los teólogos han razonado sobre el Infierno y a veces han probado su existencia como se demuestra un teorema: more geométrico. Pero solo los grandes poetas nos han revelado de verdad su existencia, dándonos visiones detalladas de sus antros y pagando a veces con la locura o con la muerte ese pavoroso privilegio.

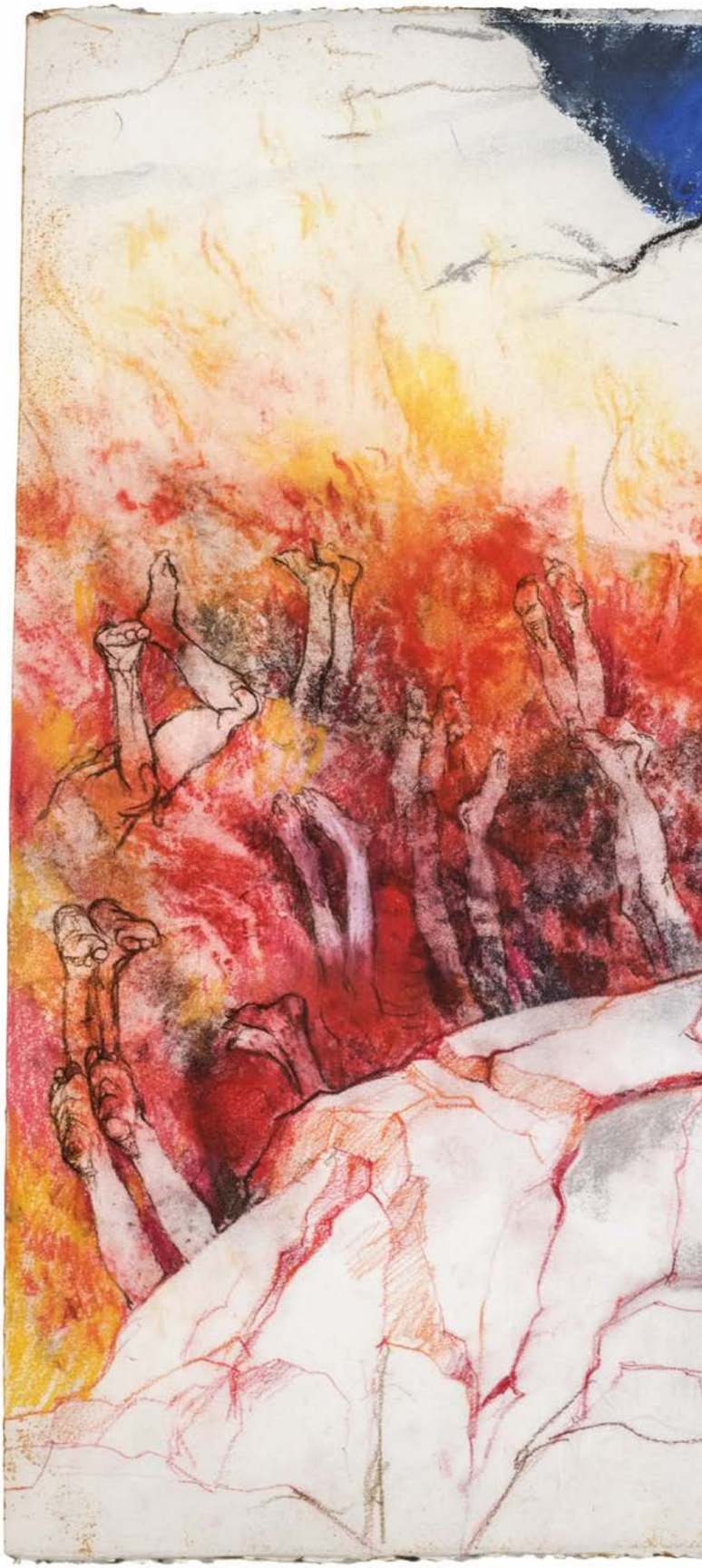
Son nombres indisputables: Blake y Milton, Dante y Rimbaud, Lautréamont y Sade, Baudelaire y Dostoievsky, Hölderlin y Kafka. ¿Quién osaría poner en duda sus testimonios? ¿Quién sería capaz de acusarlos de mentirosos? Los creadores de las grandes ficciones serían así los seres que sueñan por los demás, los que por (desdichado) encargo de los dioses están destinados a revelar los misterios últimos de la condición humana, los grandes, únicos y genuinos esjatólogos. Porque un gran artista no inventa, como a menudo y ligeramente se supone: un gran artista es el hombre que tiene la facultad y la condena de levantar los velos que ocultan la temible realidad a los simples mortales.

No sé dónde leí que Dante no hizo más que traducir las ideas y sentimientos de su época, los prejuicios teológicos y las supersticiones en boga; de modo que, lejos de ser su poema una visión de la realidad sobrenatural, sería simple, aunque genialmente, la descripción de la conciencia y de la inconciencia de una cultura determinada. Hay mucho de verdad en este aserto, pero no en el sentido que le atribuyen estos sociólogos del horror. Yo creo que Dante vio, como todo gran poeta, con espantosa nitidez, lo que las gentes de su época presentían de manera más o menos imprecisa. Y de ahí la resonancia de su obra, que era recitada por hombres casi analfabetos. Los ciudadanos que miraban pasar al poeta por las calles de Ravena, silencioso y enjuto, comentaban en voz baja, con sagrado recelo y sin intención metafórica: "Ahí va el que estuvo en el infierno". Porque si esos visionarios no fueran más que mitómanos individuales, si sus visiones no fueran más que delirios privados ¿cómo explicar su trascendencia universal? ¿Cómo explicar que el resto de los mortales los tomen como intérpretes clarividentes de sus confusas angustias y esperanzas? ¿Cómo explicar, en fin, que la palabra Vate signifique a la vez Poeta y Adivino?

Dijo William Blake que todo poeta está en el bando de los demonios, aunque a veces no lo sepa. También este admirable Carlos Alonso. Tiene pues autoridad para referirnos su propio descenso a los Infiernos y la forma en que ve a aquel florentino enjuto y enigmático que la gente de Ravena observaba con supersticiosa reverencia.

Ernesto Sabato
Noviembre de 1968

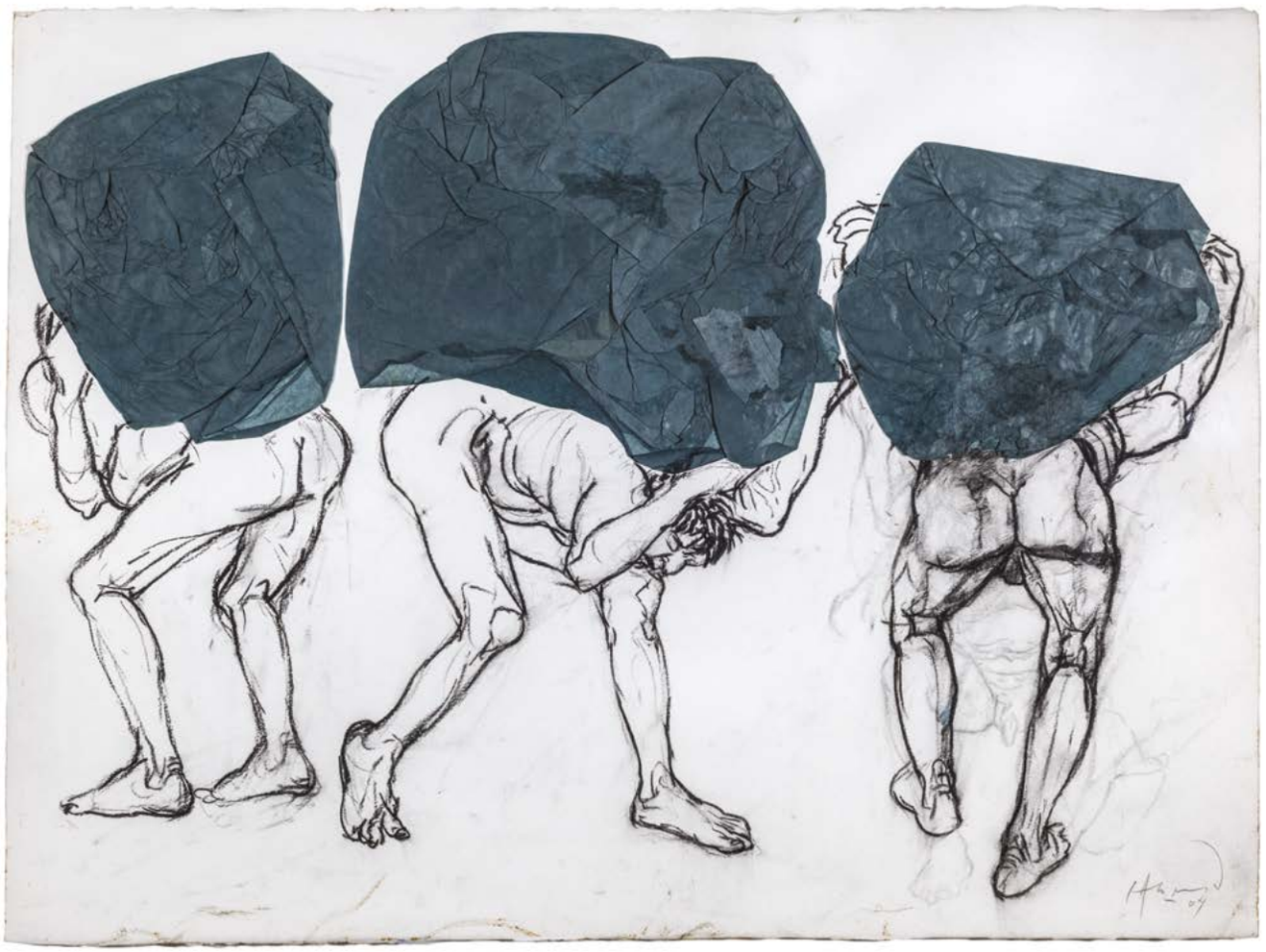
La selva oscura, 2004
Técnica mixta sobre papel
30 x 21 cm



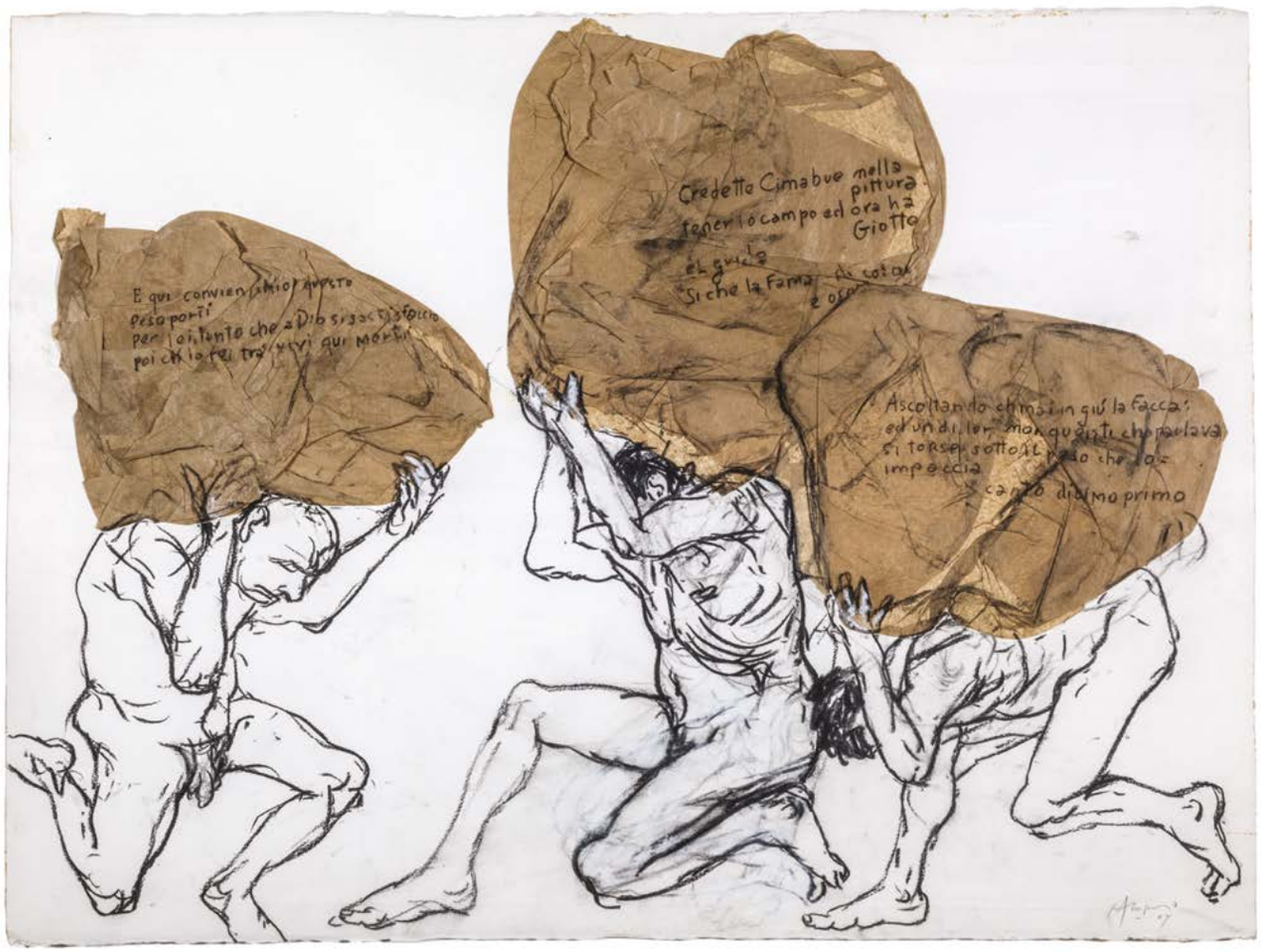
Dante entre rocas
con almas en llamas, 2004
Pastel sobre papel
56 x 76 cm

Infierno de hielo II, 2004
Técnica mixta sobre papel
30 x 40 cm

Derecha
ST, de la serie *La divina comedia*, 2004
Pastel sobre papel
150 x 150 cm



Mito de Sísifo, 2004
Técnica mixta y collage sobre papel
56 x 76 cm



Mito de Sísifo con letras, 2004
Técnica mixta y collage sobre papel
56 x 76 cm

ST, de la serie
Carlos Alonso en el Infierno, 2005
Tinta sobre papel, 100 x 150 cm

AVARO
VAGO
FIGURA

Cuatro retratos del Dante, 2004
Aguafuertes, 26 x 56,5 cm
15 x 10 cm (cada pieza)

1/70

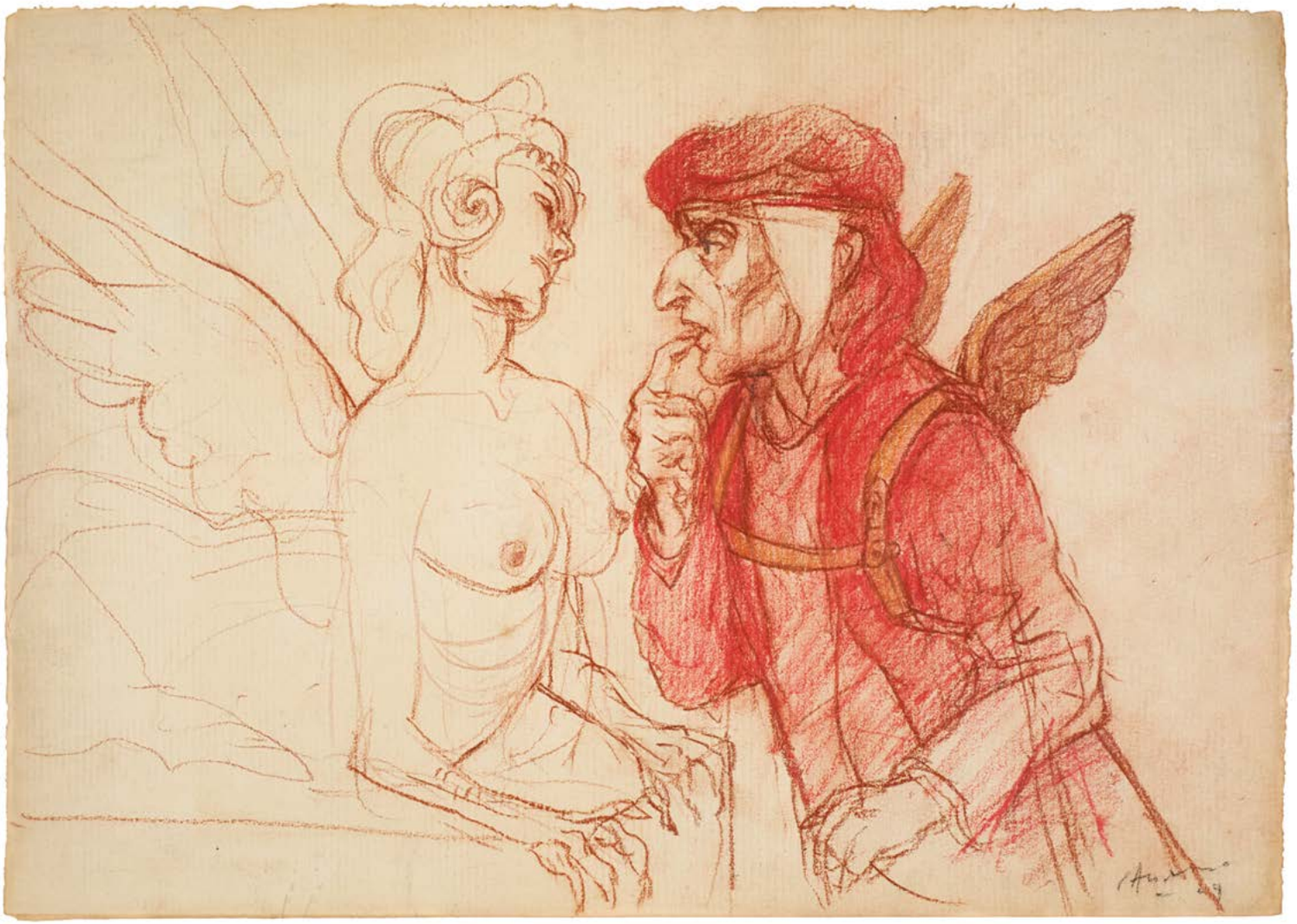
1/70

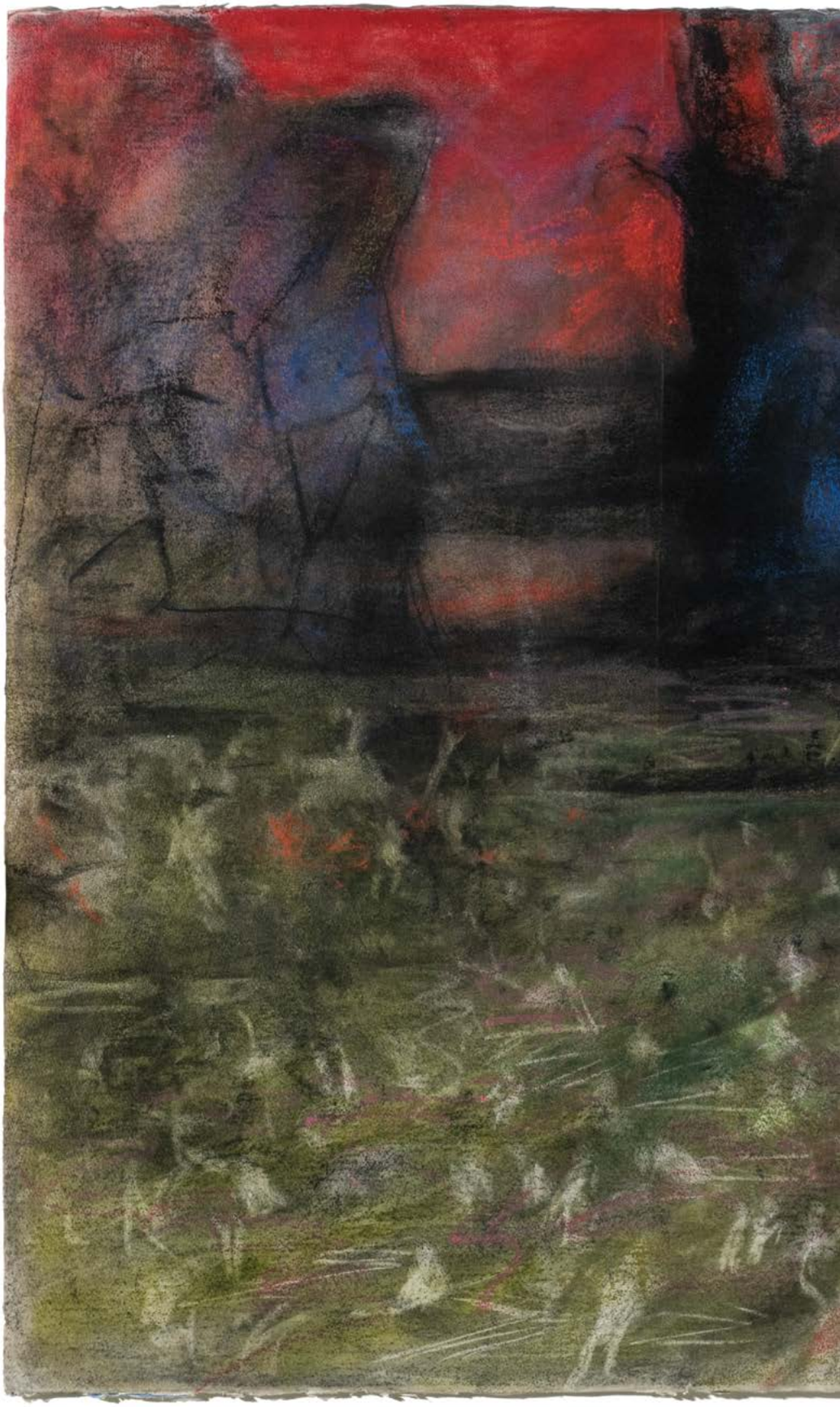
Condenados, 2006
Acuarela y tinta sobre papel
100 x 150 cm

Página anterior
La puerta del Infierno, 2012
Collage sobre cartón
40 x 63 cm

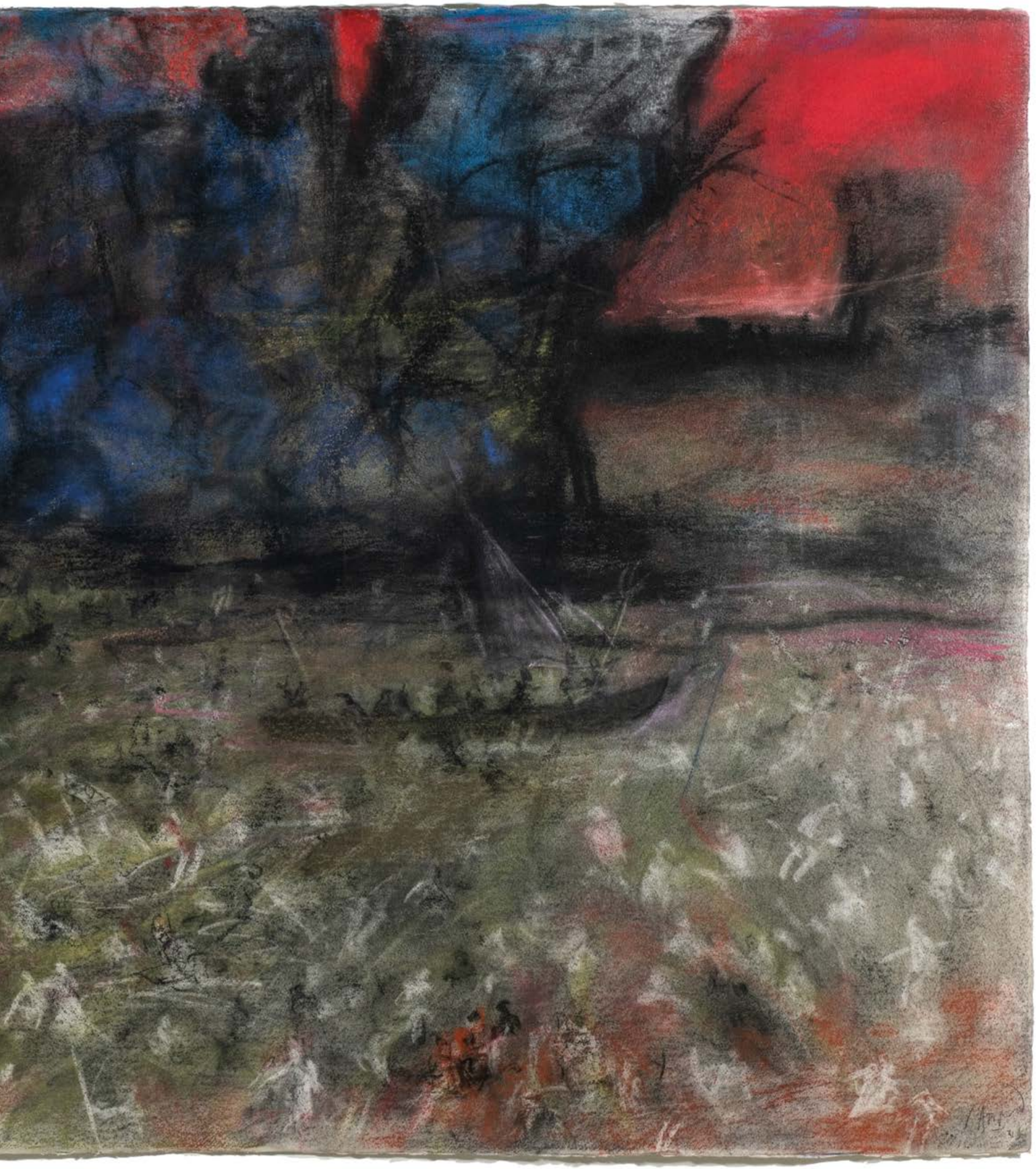
Dante se come los laureles II, 2009
Técnica mixta sobre papel
35 x 25 cm

Derecha
Dante índice, 2004
Pastel sobre papel
28 x 36 cm





Las barcas, 2005
Pastel sobre papel
100 x 150 cm



Cancerberos, 2006
Técnica mixta sobre papel
56 x 76 cm

ST, de la serie *Carlos Alonso en el Infierno*, 2005
Tinta sobre papel, 100 x 200 cm

Fragmentos de una entrevista a Carlos Alonso

por Diana Wechsler y José Emilio Burucúa*

Diana Wechsler: En Florencia, ¿cómo se fue incorporando el texto y cómo se produjo esta selección o cómo fue el impacto de determinados tramos del texto para producir los dibujos?

Un escritor que conocí en Florencia me introdujo y me orientó en todo lo que significaba Dante. Después empecé a trabajar sobre las imágenes que iba conociendo más que sobre el propio texto y descubrí algo muy atractivo, que era la presencia de Dante en la vida cotidiana. También estaban los murales de Orvieto y otras pequeñas capillas donde había unas pinturas del Infierno con una crueldad infantil, medieval, ese terror a los monstruos del Infierno, terror que por otra parte me hacía acordar a cuando yo mismo era alumno en el colegio San José de los hermanos maristas, de segundo grado a segundo año, o sea, siete años de curas y de misa y de rosario diario. Ese terror me acompañó mucho tiempo.

DW: Para reconfirmar tu elección plástica consultaste a varios críticos...

.....

Retrato de Carlos Alonso,
por Sameer Makarius, ca. 1968.

Sí, en realidad los consulté para ver si podía hacer respetar el convenio que había hecho con Teodoro Sinimag, un editor que ya había hecho algunas carpetas interesantes sobre el tango y el mate con participación de artistas, algo que se hacía por primera vez. Entonces, cuando Ángel Battistessa rechazó los dibujos de Florencia, la idea, el perfil y, fundamentalmente, la ideología de los dibujos y se retiró del proyecto, me pareció que yo tenía que dar un poco más de batalla y convoqué a Julio Payró, entre otros críticos. Le mostré los doscientos dibujos en mi taller de la calle Esmeralda, los miró con verdadera atención y finalmente me dijo algo que entendí tiempo después: “en estos dibujos veo el ejercicio de la maldad de los buenos”, no como en ciertos autores expresionistas, como Dix o como Gross, donde uno siente la maldad de los malos, una maldad sin atenuantes, al fondo de la verdad del sujeto y concluyó “de todas maneras, la batalla la perdés definitivamente”. En ese momento yo estaba preparando la muestra para la Art Gallery y mi entusiasmo se renovó con la idea de montar una muestra que irrumpiera en una galería extensa, de una manera distinta a las muestras de pintura o dibujo como se estilaba. Por lo cual, convoqué a un arquitecto y armamos un equipo para montar una especie de

laberinto creado con estructuras metálicas donde los dibujos quedaban expuestos en una secuencia de lectura, sin marco, sin estar colgados. Se creaba un trayecto que llevaba al espectador por un laberinto donde iban "transcurriendo" los dibujos... Pero, a la vez, no era una secuencia de relatos, estaban pensados como un discurso gráfico porque, en general, los temas fueron reiteraciones, algo similar al modo en que "entré" en la *Divina Comedia*. Cuando fui a Florencia por primera vez, llegué totalmente inocente, no hablaba italiano y no había leído el libro. Estaba en unas condiciones ideales para ser sorprendido y para descubrir todo de una vez. Entonces, esta forma de entrar al libro me permitió ir conociendo a Dante a través de Florencia y Florencia a través de Dante. Leí un libro que recoge las ediciones que se hicieron y que estaban expuestas en la casa de Dante; hay dibujos de Rauschenberg, que es lo último (el primero fue Botticelli). En ese momento tomé conciencia de la cantidad de autores que habían tocado el tema de la *Divina Comedia*. Prácticamente no creo que haya otro libro que haya sido ilustrado por artistas de la talla de Rodin, Degas, Corot, David, Delacroix, De Chirico, Bignami, Guttuso y cantidad de pintores modernos. La lista es interminable.

DW: En Florencia reaparece esa memoria del Infierno...

Seguramente los años de colegio marcaron bastante mi infancia. Lo de Florencia empezó con la búsqueda de Dante diseminado en la ciudad. Siempre pensé que un libro, su biblioteca, su lectura, tenía que brindar, aparte de la experiencia cultural, del descubrimiento de un autor, un aporte al taller, provocar un crecimiento plástico. Esa idea era más dominante que la del ilustrador: el libro como un disparador para trabajar en el taller, una parte nueva del oficio, un descubrimiento de algo que no había hecho. La creación de esas metáforas se producía a partir de un texto, parte de un crecimiento de mi lenguaje también. De todos los libros que ilustré, casi ninguno tiene repetida su materia. Lo del *Quijote* y el *Martín Fierro* es el descubrimiento en sí, es el aprendizaje de la litografía como posibilidad de la multicopia y de darle al lector, al espectador, una categoría de trabajo donde el autor está mucho más presente que en el *offset* o los impresos mecánicos. La carpeta de Techint provee muchísimas cosas del lenguaje rutinario del taller y como no funcionaba empecé a invertir los términos, algo que siempre me ayudó: hacer lo contrario de lo que venía haciendo: en vez de dibujar con el lápiz negro sobre blanco, dibujar sobre el negro sacando las luces, que era de alguna manera lo que buscaba en los altos hornos, que era el estallido de los hornos sobre un espacio oscuro. A veces el encuentro de un lenguaje hace mucho más fuerte el contenido, el resultado y, además, el tomar los libros como una experiencia vital. Hacer la *Divina Comedia* en Florencia, *La guerra al malón* en La Pampa es la única forma de romper el circuito del taller, encontrarte con la realidad, que muchas veces es la misma. La Pampa, las aguadas y el paisaje y los horizontes y los pastizales eran los mismos de siempre, entonces había la posibilidad de encontrar un grado de naturalidad en el hecho mismo, hacer una experiencia que se aleje de la ilustración literaria. Se trata de encontrar imágenes que homologuen el texto, en vez de encontrar metáforas que sean el texto en otro lenguaje.

DW: ¿Nunca te planteaste poner estas imágenes en el momento cronológico de

Dante? El tema está actualizado y es uno de los rasgos presentes en toda la saga. Las máquinas de tortura tienen una actualidad muy poderosa, la presencia de los chicos de Auschwitz...

Claro, eso es lo que llamás torturas de tiempos modernos, que son las torturas que no existían en ese tiempo sino en el nuestro.

DW: El único que tiene hábito del pasado es Dante. Parece que el presente se te impuso en el tratamiento de este tema. Nunca pensaste en hacer una reconstrucción del pasado...

No. Hice un par de collages con tarjetas postales de Florencia, con papeles florentinos. El encuentro con Beatriz a orillas del Arno, en el Ponte Vecchio.

DW: La imagen de Dante sí está historizada...

Es la amplitud del fenómeno Dante: el Dante azteca, el francés, que recuerda un poco a Delacroix, una máscara mexicana o peruana. Es esa idea de Dante en el mundo, en la cultura universal. Me interesó también el exilio de Dante, que muere en Livorno. Él sigue en Rávena, donde lo acogieron en el exilio, con una tumba simbólica en Florencia.

DW: Los otros artistas que en el siglo xx hicieron ilustraciones sobre la *Divina Comedia*, ¿también apostaron a este cierto "divorcio" con la historia de las imágenes?

José Emilio Burucúa: No tanto... Guttuso lo hace, pero la versión de Alonso es mucho más radical. Guttuso no podría haberlo hecho por su proximidad cultural.

De Micheli, un crítico italiano, también hizo otra observación sobre esa relación de Latinoamérica cuando hice la muestra *El ganado y lo perdido*. En su crítica, él decía que sería interesante que un pintor italiano hiciera con la Fiat lo que Alonso hizo con la carne.

DW: Hay otros dibujos que en el conjunto de los personajes tienen una posición más graciosa y amable que terrorífica.

Eso nació de un "muralito" de pintor anónimo medieval que vi en una capilla. Cada pecador está con su pecado y el pecado está representado por una especie de gorro, la idea de los manicomios, que tienen ese gorro donde está escrito el pecado: la lujuria, la pereza... ¡la pereza como pecado!

JEB: Te quería preguntar sobre la variable de lo cómico, que puede nacer de la sátira o no, como algo lúdico, un poco corrosivo o porque sí.

A eso me refería justamente con la falta de respeto al texto "sagrado"...

JEB: El diablo a veces también tiene algo de cómico...

El diablo capitalista....

JEB: Que es finalmente siniestro... Pero hay otros diablos que parecen más grotescos, más decrépitos o "bocacescos". Hay también un Dante muy severo que es interpelado por los ángeles y los ángeles están risueños. Eso es un aporte de Alonso porque el poema no tiene nada de cómico...

DW: Este costado irónico aparece más en las series de los últimos años. Recuerdo el

infierno de hielo, los sombreros, la manera de señalar a las personas tiene mayor grado de ironía que en etapas anteriores, un divertimento en contraste con la severidad de otros infiernos de hielo, como si se jugara con una cierta familiaridad con el conjunto hasta ponerle una cuota de humor.

Todo eso empieza a tener otro carácter y otra síntesis cuando empiezo a hacer los collages, incluso un momento que no terminé, el ángel con los papeles arrugados entre las piedras, porque los pasteles tienen un tratamiento más tradicional, más pictórico, más colorístico. Son menos trabajo, más plácidos desde el punto de vista del resultado plástico.

DW: El presunto abandono de la poesía, porque en realidad sigue presente como voluntad o como necesidad aunque tal vez no tan leída, y la autoimposición de la presencia de lo político, ¿cómo se cruzan en esos años con este proyecto en el que la literatura cobra otra vez protagonismo?

Tiene mucha presencia de Mayo del 68 y además toda una gráfica de ese momento: todo lo que circulaba, las calcomanías, una serie de cosas que aparecían en ese momento... Yo parto de cada una de estas imágenes y me baso en la teoría de los apartamientos. Existe el "disparador", pero aunque quieras ilustrarlo a pie juntillas, siempre hay un apartamiento, es inevitable, mucho más cuando la actitud es la tuya. Decir no a la ilustración y sí a la experiencia de vida, que sería la experiencia de una lectura libre, recreadora, convertir el texto en otro lenguaje. Cuando ese es el planteo, se acentúa el apartamiento. Pero claro, nunca tampoco es lo importante. Acá no es un delirio el apartamiento o no es una desaparición o aniquilamiento del texto, eso es lo interesante. El texto sigue estando presente en toda la imagen. Sigue estando presente la experiencia original del texto, no el texto como tal...

DW: Estaría verificándose esto que decías de la emergencia de otros modos de trabajar, hasta este momento no habías hecho incursiones en el grabado. En realidad, tu dibujo está casi camuflado con otros infiernos, no reconocible como Alonso. ¿Enmascarar tu trabajo con otros elementos es parte de este nuevo proyecto que impone como camino lo que propone el taller al proyecto, el collage, por ejemplo?

Cuatro o cinco entradas distintas: una era la de Émile Zola; otra, la de Marilyn Monroe, y otras, de distintos personajes que casi seguro están en el infierno.

DW: Además, la preeminencia que tiene el "personaje Dante" es tal que el año pasado salió en un diario que habían hecho un estudio arqueológico a partir de unos restos óseos que habrían sido tal vez los de Dante y que esto daría un perfil diferente del que se conoce. Eso es otro ejemplo de la potencia de la imagen del personaje. Volviendo a la cuestión del collage, ¿habías trabajado antes con collage?

Sí, la serie en blanco y negro de 1963 es collage, solo que está usado como medio, como lenguaje, es matérico. Pero son siempre las mismas necesidades y generalmente nacen de una dificultad expresiva. El collage nace en mí de una dificultad del manejo del óleo tradicional que me lleva a perder lo que yo estimo como resultado, el clima, entorpece el lenguaje, lo hace tradicional y rutinario en exceso. El mismo color parece que es el color de los salones nacionales, generalmente la

mayoría de los cuadros son malos, excepto el grupo de los premios, un núcleo pequeño. Yo mandé una sola vez mi obra al salón, entonces el querer romper esa dificultad, enfrentarla, modificando los medios, modificando los lenguajes totalmente, desechando del taller todo aquello que te lleva a equívocos cada vez más desalentadores...

DW: Blanco y negro, evitaste el color y forzaste la línea y la superficie al ponerle papeles. Se crean texturas visuales a partir de texturas reales y geometría.

Al poner papeles que ya tienen una forma, un rectángulo, aunque le arranques una punta, sigue la presencia interna de esa retícula geométrica que está dentro del trabajo y finalmente irrumpe el carbón para definir un rostro, para afirmar un pie, una mano, para afirmarlo en sentido plástico, lineal. De Micheli, cuando hice la muestra de la *Divina Comedia*, me dijo que esta era una visión de Dante hecha por un latinoamericano, o sea que no tenía nada que ver con el modo en que lo ven los italianos, incluso porque era una falta de respeto en algún sentido. Dante para ellos no es lo mismo que para nosotros, es casi un héroe nacional, el que adopta el lenguaje nuevo. Yo estaba mucho más libre de esa mochila.

DW: En *La guerra al malón*, en particular, al leer el texto y las imágenes, se nota un cierto contrapunto donde el texto empieza con un nivel de descripción del espacio que las imágenes acompañan, pero después el texto del comandante Prado comienza a construir una imagen del indio y del milico que los dibujos no acompañan, sino más bien contrarían como si pusieran otra voz. Ese es un contrapunto bien interesante. ¿En qué medida se produjo esto en la *Divina Comedia*?, porque parece, como en *La guerra al malón*, que las imágenes pusieran otra voz u otra versión de lo que el texto cuenta, una opinión que se sobreimprime en el texto. En los retratos, Dante aparece sobreimpreso con otras imágenes del mismo Alonso o de la memoria histórica de Alonso con sus maestros. Hay un cruce entre la selección de episodios, con tramos muy trabajados y no un relato completo, ¿cómo se fue produciendo esto?

Yo creo que, para mí, cada cosa, cada paso en la ilustración ha significado una forma de extender mi propia visión del mundo; no hay nada más que eso. En general, los libros vienen como una propuesta de fuera hacia dentro, hacia el estudio, no se me ocurren a mí. Libros ilustrados por mí y para mí, que nunca se editaron, fueron Kafka y *Maldoror*. Salvo esos dos libros, que nunca se publicaron, todos los demás fueron idea de alguien, de un editor, de un promotor, de una empresa. Es la idea de alguien que ve en tu trabajo la posibilidad de un complemento para un proyecto editorial. No en todos los libros se produce ese encuentro que se produce en la *Divina Comedia* porque estoy seguro de que me va a acompañar toda la vida; es un libro que puedo seguir ilustrando por la gran identificación que hay con ese mundo. El título de *Alonso en el infierno* es el tema que verdaderamente yo ilustro. El infierno me preocupa como persona. En *Hay que comer* también hay un infierno: el infierno del hambre. Es un infierno que yo vengo tocando desde que tenía "uso de lápiz y goma". Estos son los encuentros... Yo quiero dejar claro que la forma de mi trabajo no es intelectual, nacida de la lectura profunda del libro, que no he hecho, sino que se basa en intuiciones y fundamentalmente

en choques con el inconsciente. Me cuesta expresarlo teóricamente. Lo que yo pienso del libro y lo que pude haber entendido está en los dibujos. Si yo pienso en definirlo me cuesta muchísimo; si no lo puedo definir a través de las imágenes, ha sido completamente inútil para mí, no saco conclusiones de las imágenes, las imágenes son las conclusiones.

DW: Son como opiniones o agregados o diálogos con los mismos textos: no aparecen sujetos al texto, sino como comentarios o incluso como un contrapunto de no adhesión al texto, como en el *Malón*. Hay una presencia muy fuerte de Dante en todos los retratos y esto provoca la pregunta por el lugar del artista. En esta recurrencia, en todo tu trabajo, hay una presencia muy grande del retrato, del autorretrato y del retrato de otros artistas y escritores. Son más de cien retratos, más los de Dante. La pregunta es: ¿en qué medida reflexionar sobre los otros creadores es reflexionar sobre la propia imagen?

Yo me formé entre poetas, mis amigos, con los que nos emborrachábamos, conversábamos y paseábamos, eran todos poetas. La mesa donde yo me sentaba todos los días era de poetas y los primeros libros que ilustré fueron de esos poetas y, como se sabe, la poesía es contagiosa. Empezás a leer poesía y te vas metiendo y leés cada vez más poesía y después terminás aprendiendo poemas de memoria. Yo les recitaba a mis posibles novias poemas de Vallejo, de Neruda, de Hernández. Después querés escribir poemas, es inevitable. Y esto ha sido siempre parte de mi existencia. Si dejé de leer poesía, cosa que fue una pérdida grande, fue para empezar a leer política. Recibía a los funcionarios del Partido Comunista con esos libros negros que eran absolutamente imposibles de leer, pero la voluntad de militancia venía un poco así. Fue, al mismo tiempo, una pérdida y una conquista para mí. Como mecanismo del dibujo, la poesía es siempre, para mí, “más”. El encontrar eso que llamamos la metáfora, ese encuentro que se produce entre dos palabras que ya son una tercera cosa, la revelación muchas veces emocional de algo que no existía, como pasa con el dibujo, el encuentro de dos materias o el encuentro de dos líneas, para mí, el súmmum es cuando uno consigue esa carga poética.

* Esta entrevista se llevó a cabo con motivo del proyecto de publicación de Ediciones Fundación Mundo Nuevo, Buenos Aires, 2009.

Cronología

La extensa carrera de Carlos Alonso atraviesa de manera contundente el arte argentino desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. Pintor y dibujante, su obra refleja momentos claves de la historia del país y del mundo. La fuerza de sus imágenes lo ha transformado en un referente ineludible de la producción artística local.

1929 Nació en Tunuyán, Mendoza.
Asistió a la Academia de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo, donde tuvo como maestros a Ramón Gómez Cornet, Sergio Sergi, Víctor Delhez y Lorenzo Domínguez.

1945 Se afilió al Partido Comunista de Mendoza.

1947 Obtuvo el Primer Premio en el II Salón Libre de Estudiantes de Bellas Artes en Mendoza.

1949 Realizó su primera exposición en la galería Giménez y recibió el Segundo Premio en Pintura y en Grabado del Salón de Arte de Mendoza.

1950 Viajó a Tucumán. Allí estudió con Lino Enea Spilimbergo, y formó parte de su entorno. Obtuvo varios premios provinciales.

1953 Realizó su primera exposición en Buenos Aires, en la galería Viau.

1955 Presentó sus obras en la galería Antígona de la misma ciudad.

1957 Ganó el concurso de la editorial Emecé para ilustrar *Don Quijote de la Mancha*.

1965 Viajó becado a París por seis meses y expuso en la galería Lirolay de Buenos Aires.

1966 Entre este año y 1974, pintó las series *Homenaje a Rembrandt*, *El Che Vive*, *La lección de anatomía* y *Vincent van Gogh*.

1968 Viajó a Florencia por seis meses para realizar la serie de obras sobre Dante Alighieri y la *Divina Comedia*.

1969 Presentó su serie de Dante en Art Gallery de Buenos Aires. En 1971 expuso estos trabajos en las galerías Giulia, en Roma, y Eidos, en Milán.

1972 Participó de la XXXVI Bienal de Venecia en la exposición *Gráfica d'oggi*, junto a Antonio Berni y Julio Le Parc.

1976 Realizó la instalación *Manos anónimas* para ser exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes. Por causa del inicio de la dictadura militar, la obra no llegó a exponerse. Tras el golpe de Estado, se exilió en Roma y luego en Madrid. Regresó a la Argentina en 1981.

1983 Entre este año y 2002, presentó sus obras en exposiciones individuales y colectivas, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y el Centro Internazionale della Gráfica de Venecia, entre otros espacios.

1990 Entre este año y 2003, realizó varias muestras en el Museo Nacional de Bellas Artes.

2004 Realizó la exposición *Carlos Alonso en el Infierno* en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. En 2005, la presentó en el Museo Municipal de Bellas Artes "Genaro Pérez" de Córdoba.

2007 Se publicó el libro *Carlos Alonso Ilustrador*.

2014 Recibió el Premio a la Trayectoria del Fondo Nacional de las Artes.

2018 Obtuvo el Premio Nacional a la Trayectoria del Ministerio de Cultura de la Nación. En esa oportunidad, donó al Museo Nacional de Bellas Artes la pintura *Sin pan y sin trabajo* (1966), reversión de la emblemática obra de Ernesto de la Cárcova, también de la colección del Museo. Este mismo año se inauguró el Museo Carlos Alonso en la ciudad de Mendoza.

2019 El Museo Nacional de Bellas Artes presentó *Pintura y memoria*, una muestra retrospectiva de su obra.

Carlos Alonso en su taller de Unquillo, Córdoba, en 2018. Fotografía: Anselmo Pérez

Testi in italiano

La *Commedia*, con i suoi giovani sette secoli di presenza nel regno della poesia, ha ispirato artisti di ambiti diversi a ricreare scene del viaggio leggendario di chi, partendo da una “selva oscura”, pervenne al cielo empireo dove il desiderio e la volontà girano mossi dall’amore.

Sandro Botticelli, William Blake, Gustave Doré, solo per citare qualche nome tra numerosi pittori e affermati disegnatori, ci hanno consegnato opere che fanno parte di un immaginario collettivo dantesco di risonanza mondiale.

Tra i nostri artisti, Carlos Alonso è noto per l’unità estetica che sintonizza la sua meravigliosa arte con le immagini che sorgono da una sua personale concezione plastica. Con questo bagaglio, era inevitabile che il mondo dell’Alighieri attirasse l’attenzione di un artista dotato di una cultura ed una sensibilità tanto raffinate.

La mostra *Dante x Alonso* presentata dal Museo Nacional de Bellas Artes si propone non soltanto come un riconoscimento a due artisti eccezionali, ma anche come un omaggio ai sensi degli spettatori.

Un coacervo che inorgoglisce gli appassionati tanto argentini quanto stranieri, di formare parte di questa patria comune forgiata dalla grande arte.

Tristán Bauer
Ministro de Cultura de la Nación

Quando passato e presente non sono così distanti e trascinano con sé i loro inferni, l'arte subentra e regala emozioni, conoscenza e sguardo critico.

Da questo pensiero si sviluppa l'idea dell'artista argentino Carlos Alonso, che ispirandosi al grande Dante e alle sue denunce del passato, offre una testimonianza visiva della crisi che invade ancora il nostro presente.

A 700 anni dalla morte del poeta fiorentino, la mostra *Dante x Alonso* ci conduce in un viaggio celebrativo, con un'attenzione particolare sulla prima Cantica, l'Inferno, attraverso una personale interpretazione degli inferni contemporanei vissuti dall'artista in prima persona e che abitano nelle nostre società.

Questo percorso espositivo vede l'interesse del Museo Nacional de Bellas Artes nell'accogliere nelle sue stanze Carlos Alonso con una selezione dei suoi lavori più significativi d'ispirazione dantesca, rendendo omaggio, insieme all'Istituto Italiano di Cultura, al Sommo Poeta.

L'opera riconferma, così, il carattere eterno e internazionale della cultura italiana che attrae e crea momenti di riflessione. Allo stesso tempo, in quanto parte dell'offerta culturale che è proseguita anche nel delicato contesto dei mesi passati, la mostra ribadisce il messaggio che nulla può fermare l'arte, soprattutto quella italiana. Ancora oggi, dunque, la sinergia tra arte e letteratura desta meraviglia, riducendo la distanza tra ciò che è e ciò che è stato.

Fabrizio Lucentini
Ambasciatore d'Italia in Argentina

Nel mezzo dei miei anni a Cordoba, tra il 2009 e il 2012, mi incontrai per la prima volta con l'arte di Carlos Alonso. Era la serie di disegni e pitture *Manos anónimas* (1981-1991), conservata nel Museo Provincial Evita nel Palacio Ferreyra. Ora non dirò di quanto dura aspra e forte sia stata quella visione, e al pensarla ancora oggi mi si rinnova il pianto.

Da quale abisso di dolore e orrore traeva Alonso le immagini di quei corpi indifesi, quelle misere carni che men doglia avrebbero provato se fossero state sbranate dai loro aguzzini? E nelle orecchie i versi dell'Inferno, e le parole di Primo Levi, e negli occhi le visioni allucinate di Bosch e le pitture nere di Goya, le immagini di *Guernica*, lo strazio dei corpi, di tutti i corpi violati. L'arte è un ossimoro, dice l'indicibile. Gli artisti vedono e raccontano quello che noi non vogliamo/possiamo vedere e non sappiamo raccontare.

La potenza evocatrice della parola di Dante, la forza visionaria della sua immaginazione, la magnitudine dell'architettura della sua *Commedia*, la moltitudine dei personaggi che la popolano, il catalogo completo dei sentimenti e dei comportamenti umani lì rappresentato, il triviale e il sublime, l'inferno e il paradiso. In un testo-tutto, ognuno trova il suo. E per un artista, come non volersi/doversi confrontare con l'universo Dante, ad un certo punto della vita?

Alonso lo fa due volte, e le due serie che ne derivano marcano il tempo tra il primo viaggio in Italia per impregnarsi di Dante e di arte italiana ed europea, e gli anni della completa maturità, nel nuovo millennio. Di mezzo, l'esilio, il lutto, il ritorno in Argentina, i grandi riconoscimenti nazionali ed internazionali.

Riproporre oggi, nel Museo Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires, una selezione delle due serie provenienti dal Museo Carlos Alonso di Mendoza e dalla collezione privata dell'artista, non è solo un rituale omaggio alla figura di Dante nel 700º anniversario della sua morte attraverso l'arte di uno dei maggiori pittori argentini viventi. È la riaffermazione della potenza dell'arte, che sia della parola o dell'immagine, che collega mondi e tempi lontani, li fa dialogare, consegnandoci interrogativi con i quali confrontarci per una piena assunzione della responsabilità dello stare nel mondo.

Donatella Cannova
Direttrice dell'Istituto Italiano di Cultura di Buenos Aires

Dante x Alonso

Andrés Duprat*

La mostra *Dante x Alonso*, organizzata dal Museo Nacional de Bellas Artes e dall'Istituto Italiano di Cultura di Buenos Aires, espone una serie di lavori del maestro argentino ispirati all'opera del grande poeta fiorentino. Questa iniziativa si inserisce nel contesto della celebrazione del 700° anniversario della scomparsa di Dante Alighieri (1265-1321).

Sette secoli fa, un esiliato per le lotte interne che affliggevano Firenze, finiva di scrivere in volgare toscano —la base dell'italiano moderno— l'opera teologica in poesia più importante della cristianità. La *Commedia* disegnava lo schema classico dove le regioni dell'oltretomba aspettano i defunti. Grazie alla *Commedia*, Inferno, Purgatorio e Paradiso si sarebbero convertiti nei luoghi in cui si attribuivano pene e ricompense ai peccatori.

Il canto all'amore profano —Paolo e Francesca, amanti tragici, condannati a stare insieme nell'inferno, e la ricerca di Beatrice, l'amata defunta, che Dante ritrova in cima al Paradiso— montagna rovesciata, sono contenuti che saranno ripresi dal mondo dell'arte nel corso dei secoli. L'artista Carlos Alonso (Mendoza, 1929) si ispirò al secondo di questi fulcri per proporre una critica alla nostra epoca.

Nel marzo del 1968, Carlos Alonso si recò a Firenze, dove risiedette per sei mesi con il proposito di portare a termine un'esperienza di immersione nell'universo di Dante, che gli permettesse di realizzare una serie di opere ispirate alla sua figura e alla sua opera.

La sua ricerca si concentrò su una rivisitazione del vissuto del poeta, riportando la sua figura al piano della vita quotidiana. L'interrogarsi su che cosa vedrebbe Dante oggi, quale sarebbe il suo sguardo sul mondo contemporaneo, lo spinse alla realizzazione di più di 250 opere, tra disegni e collage, con le quali entrò a far parte della prestigiosa lista di artisti che si interessarono e ispirarono al grande poema universale, come Sandro Botticelli, Gustave Doré, Auguste Rodin, Edgar Degas, Giorgio de Chirico, Eugène Delacroix e Salvador Dalí.

Alonso pone Dante, seguendo l'esempio della *Divina Commedia*, nella posizione di testimone delle situazioni più controverse, intrecciate con l'estetica pop ed il fermento che in quegli anni si avvertiva in un'Europa piena di proteste, slogan e rivendicazioni per via del Maggio francese.

Realizzate in un piccolo formato, presentano multipli versioni del ritratto del poeta fiorentino replicato con l'ausilio di tecniche diverse, così come scene ispirate a varie ambientazioni del poema, traslate al presente come prova che quegli orrori continuano a ripetersi sotto nuove vesti e formati.

Sebbene in origine l'idea di Alonso prevedesse che questi lavori illustrassero una nuova edizione in spagnolo della *Divina Commedia*, il progetto non poté essere portato a termine.

Quando l'artista fece ritorno in Argentina, la società Olivetti acquisì alcuni di questi lavori. Vennero divisi nelle collezioni *Il Dante* e *La Divina Commedia* e stampati in pubblicazioni numerate a tiratura limitata, con prologo dello scrittore Ernesto Sabato.

Con queste opere, Alonso realizzò nel 1969 una mostra presso l'Art Gallery di Buenos Aires. L'allestimento della mostra era singolare, dal momento che si trattava di una grande installazione a forma di labirinto che percorreva l'Inferno e il Purgatorio, fino ad arrivare al Paradiso. Nel 1971, l'artista espose le collezioni alla galleria Giulia di Roma e, nel 1972, alla galleria Eidos di Milano.

L'interesse per Dante e per la *Divina Commedia* continuò ad accompagnare l'artista nel corso degli anni, Nel 2004 inizia una serie di opere su carta che intitola *Carlos Alonso all'inferno*, alcune delle quali fanno parte della presente mostra, e nel 2008 realizza una serie di opere tridimensionali intorno al viso del poeta.

Nella serie *Carlos Alonso all'inferno* torna a reinterpretare momenti diversi del poema per denunciare l'abominevole, il macabro, la violenza e i pregiudizi che abbiamo interiorizzato. Alcuni di questi pezzi presentano scene apocalittiche, affollate e complesse, nelle quali a volte è presente Dante stesso.

Indubbiamente però l'elemento principale è l'enfasi sulla critica al presente. Tra quel momento iniziale, pieno di speranza di emancipazione, e il nuovo contesto di crisi, si è interposta la tragedia della dittatura in Argentina, della quale fu vittima e a causa della quale, come Dante, conobbe l'esilio, che certamente esasperò e conferì un nuovo significato alla sua visione degli inferi contemporanei.

In questo modo, le sue opere collegano due epoche lontane e ci dimostrano che gli orrori della violenza continuano a riproporsi e ad alimentare l'immaginario attuale. Come in altri momenti della sua produzione, Carlos Alonso lavora su un classico per proporre un'interpretazione critica cruda e personale, dando visibilità alle molteplici problematiche e ingiustizie dei giorni nostri.

*Curatore della mostra
e Direttore del Museo Nacional de Bellas Artes

Prefazione di Ernesto Sabato

Testo che accompagnò la pubblicazione di Ediciones Culturales Olivetti, con opere di Carlos Alonso ispirate alla *Divina Commedia*, realizzate tra marzo e luglio 1968.

Ciò che l'uomo comune sperimenta in sogno, alcuni individui straordinari lo vivono nei loro stati di trance: i folli, i veggenti, i mistici e gli artisti.

Credo che, nei suoi momenti di follia, l'anima subisce un processo simile, per non dire identico, a ciò che accade a qualsiasi persona quando si addormenta, e specialmente quando ha degli incubi: l'anima emigra dal corpo e fa il suo ingresso nell'eternità. Da qui le parole, quantomai opportune, che gli antichi impiegavano per qualificare quel formidabile avvenimento: il "porsi al di fuori di sé", l'alienarsi. Ho sempre avuto l'angosciante sensazione che i pazzi furiosi, in piena veglia, soffrano quello che noi sperimentiamo negli incubi. Ora penso che subiscano i tormenti dell'Inferno, non nel senso metaforico che si attribuisce a quest'espressione, bensì in senso letterale: si trovano davvero all'Inferno, così come noi in un incubo. I loro movimenti e gesti di bestia intrappolata, i loro apparenti deliri, le loro grida e conversazioni con sconosciuti invisibili e strampalati non sono altro che l'esperienza diretta ed effettiva dell'Inferno.

In alcuni casi, questa discesa alle bolge infernali può essere transitoria, così come è successo fin dall'antichità a coloro che, in maniera estremamente appropriata, furono qualificati come "indemoniati"; individui che solo in seguito ad esorcismi complessi venivano liberati da un incubo atroce. In maniera opposta, eppure affine, gli alienati in odore di santità che si trovano solitamente nei manicomi o nei romanzi (il principe Muchkin, per esempio) sarebbero persone che godono di un accesso diretto all'esperienza del Paradiso.

L'alienazione può anche suscitarsi in maniera volontaria, come accade con i mistici, i drogati, i veggenti e i poeti: "je dis qu'il faut être voyant se faire voyant".

Attraverso l'ansia o il digiuno, il desiderio tenace e la facoltà innata, lo studio o la droga, l'ispirazione divina o demoniaca, certe persone raggiungono l'estasi, ovvero quel porsi al di fuori di sé per accedere all'eternità tanto anelata. Come gli yogi in Oriente, muoiono per rinascere in un'altra esistenza, liberandosi della prigione del corpo. Così come succede, in fin dei conti, a una persona normale con quella morte passeggera che è il sonno.

Rispetto all'artista, Platone non fa che ripetere ciò che la filosofia antica considerava evidente: che il poeta, ispirato da demoni, pronuncia parole che mai avrebbe detto nel pieno delle sue facoltà d'intendere e di volere, descrivendo regioni soprannaturali come un mistico durante l'estasi. In un tale stato di alienazione, l'anima ha una percezione assolutamente fuori dal normale, al di sopra dei confini del soggetto e dell'oggetto, della vita e della morte, del reale e dell'immaginario, del passato e del futuro. Qualunque opera d'arte sarebbe così una sorte de ierogramma. E così come uomini ignoranti hanno avuto esperienze di improvvise visioni e hanno pronunciato parole in lingue che non

conoscevano, una giovane innocente come Emily Brontë è riuscita a descrivere con rabbrividente precisione l'anima di un uomo in preda alle potenze infernali.

Questa disincarnazione dell'anima dell'artista al momento dell'ispirazione spiegherebbe anche il carattere profetico che può raggiungere, anche se nel modo enigmatico ed ambiguo proprio dei sogni. In parte, per la natura oscura di questo territorio, che forse l'anima imperfettamente scarnata intravede appena come attraverso un cristallo oscuro o sporco; in parte, perché la nostra coscienza razionale è inadatta a descrivere una realtà con la quale non può misurarsi; in parte, infine, perché l'essere umano non sembra essere in grado di reggere la tremenda crudeltà di certe visioni, e l'istinto di conservazione ci protegge con maschere e simboli da ciò che diversamente potrebbe risultare persino fatale. Dico, dunque: i teologi hanno ragionato sull'Inferno e a volte ne hanno provato l'esistenza come si dimostra un teorema: attraverso la geometria. Tuttavia, solo i grandi poeti ne hanno rivelato veramente l'esistenza, offrendoci visioni dettagliate dei suoi meandri e pagando a volte con la pazzia o con la morte quello spaventoso privilegio.

Sono nomi indiscussi: Blake e Milton, Dante e Rimbaud, Lautréamont e Sade, Baudelaire e Dostoevskij, Hölderlin e Kafka. Chi oserebbe dubitare delle loro testimonianze? Chi sarebbe capace di accusarli di menzogna? Gli autori di grandi opere letterarie sarebbero così coloro che sognano per gli altri, coloro che per un (infelice) compito divino sono destinati a rivelare i misteri ultimi della condizione umana, i grandi, unici e autentici escatologi. Perché un grande artista non inventa, a differenza di quanto spesso e in maniera superficiale si suppone: un grande artista è colui che ha in sé la facoltà e la condanna di alzare i veli che occultano la temibile realtà ai comuni mortali.

Non so più dove ho letto che Dante non fece nient'altro che tradurre le idee e i sentimenti della sua epoca, i pregiudizi teologici e le superstizioni in voga; di modo che, lungi dal rappresentare una visione della realtà soprannaturale, il suo poema sarebbe semplicemente, eppure genialmente la descrizione della coscienza e dell'incoscienza di una determinata cultura. C'è molta verità in quest'asserzione, ma non nel senso che gli attribuiscono questi sociologi dell'orrore. Io credo che Dante, come grande poeta qual era, vide con una chiarezza sbalorditiva ciò che i suoi contemporanei intuivano in maniera più o meno imprecisa. Da qui il successo della sua opera, che era recitata da persone pressocché analfabete. I cittadini che vedevano passare il poeta per le strade di Ravenna, magro e taciturno, bisbigliavano con reverente perplessità e senza intenzioni metaforiche: "Ecco colui che è disceso all'inferno". Perché se questi visionari non fossero altro che mitomani, se le loro visioni non fossero niente più che deliri personali, come si spiegherebbe il riconoscimento universale della loro grandezza? Come si spiegherebbe che il resto dei mortali li considerino interpreti chiaroveggenti delle loro confuse ansie e speranze? Come spiegare, infine, che la parola Vate significa sia Poeta sia indovino?

William Blake affermò che i poeti fanno parte della razza dei demoni, anche se a volte non ne sono consapevoli. Anche lo straordinario Carlos Alonso. Riesce infatti a narrarci la propria discesa agli inferi e a trasmetterci la sua interpretazione di quel fiorentino asciutto ed enigmatico che gli abitanti di Ravenna osservavano con superstiziosa riverenza.

Ernesto Sabato
Novembre 1968

Frammenti di una intervista a Carlos Alonso

A cura di Diana Wechsler e José Emilio Burucúa

Diana Wechsler: A Firenze, come è avvenuto il processo di incorporazione del testo a questa sezione e come è stato l'impatto delle singole parti del testo per realizzare i disegni?

Uno scrittore che conobbi a Firenze mi introdusse e mi guidó alla scoperta di Dante. Poi, piuttosto che sul testo, iniziai a lavorare sulle immagini che mano a mano avevo l'opportunità di conoscere e mi resi conto di una cosa molto interessante: Dante era molto presente nella vita quotidiana. Anche gli affreschi di Orvieto e di altre piccole cappelle mostravano pitture ispirate all'Inferno, rappresentato con una crudeltà infantile, medievale, trasmettendo il terrore dei mostri dell'Inferno, terrore che, tra l'altro, mi faceva venire in mente il periodo della mia adolescenza quando io stesso ero uno studente del collegio di San José dei Fratelli Maristi, dalla seconda elementare alla seconda media, cioè sette anni, di preti, di andare a messa e di rosari quotidiani. Quel terrore mi accompagnò per molti anni.

DW: Per confermare la tua scelta riguardo il tipo di arte plastica hai consultato vari critici...

Sì, in realtà li avevo consultati per vedere se era possibile rispettare l'accordo che avevo fatto con Teodoro Sinimag, un editore che aveva già lavorato a dossier interessanti riguardanti il tango e il mate con la partecipazione di artisti. Una vera e propria novità.

Perciò, quando Ángel Battistessa rifiutò i disegni di Firenze, l'idea, il profilo e fondamentalmente, l'ideologia dei disegni stessi e il progetto venne meno, mi resi conto che avrei dovuto dare un po' più battaglia e decisi di convocare, in particolare, il critico Julio Payró.
Gli mostrai i duecento disegni nel mio atelier di via Esmeralda, li guardò con attenzione e poi mi disse una cosa che solo tempo dopo avrei capito profondamente: "In questi disegni intravedo l'esercizio del male da parte dei buoni", non come in certi pittori espressionisti, come Dix o Gross, dove si percepisce la cattiveria dei cattivi, una cattiveria senza attenuanti, in fondo alla verità del soggetto, e, concluse: "ad ogni modo, la battaglia la perdi definitivamente". In quel momento stavo preparando la mostra per l'Art Gallery e sentii il mio entusiasmo rinnovarsi all'idea di allestire una mostra che irrompesse in una vasta galleria in un modo diverso rispetto al tipo di pittura che era di moda. Per questo motivo decisi di chiamare un architetto e riunimmo una equipe per montare una sorta di labirinto con struttura metallica dove i disegni marcavano un ordine di lettura, senza cornice e senza essere appesi. Veniva creato così un tragitto che avrebbe guidato lo spettatore in un labirinto dove "si susseguivano" i dipinti. Ma, allo stesso tempo, non era un susseguirsi di racconti, i dipinti erano pensati per essere un discorso grafico perché, in generale, le tematiche erano una

reiterazione, qualcosa di simile al modo in cui "entrai" nella *Divina Commedia*.
Quando arrivai a Firenze per la prima volta ero totalmente innocente, non parlavo italiano e non avevo letto il libro. Ero nella condizione ideale per farmi sorprendere e per scoprire tutto in una volta. Quindi, questo modo di "entrare" nel libro mi permise di conoscere Dante attraverso Firenze e di conoscere Firenze attraverso Dante.
Lessi un libro che indicava le edizioni che erano state pubblicate e che erano esposte nella casa di Dante; ci sono disegni di Rauschenberg, che è l'ultimo (il primo fu Botticelli). In quel momento mi resi conto della quantità di autori che avevano toccato il tema della *Divina Commedia*. Infatti, credo che non esista un altro libro che sia stato illustrato da artisti dello spessore di Rodin, Degas, Corot, David, De Chirico, Bignami, Guttuso, per non parlare dei pittori moderni. La lista è infinita.

DW: A Firenze ritorna quel ricordo dell'Inferno...

Senza dubbio gli anni del collegio avevano segnato la mia infanzia.
Quello di Firenze era iniziato con la ricerca di Dante per la città. Ho sempre pensato che un libro, la sua collezione e la sua lettura, dovessero offrire, oltre che all'esperienza culturale e alla scoperta di un autore, un contributo all'atelier e provocare una crescita dell'arte plastica. Questa idea era più incisiva rispetto a quella dell'illustratore: il libro come un fattore scatenante da lavorare nello studio, una novità nel mestiere, la scoperta di qualcosa che non avevo fatto.
La creazione di quelle metafore scaturiva da un testo, anche parte della crescita del mio linguaggio. Di tutti i libri che ho illustrato, quasi nessuno prevede la ripetizione del suo argomento. Il punto forte del *Quijote* e di *Martín Fierro* è la scoperta in sé, è l'apprendimento della litografia come possibilità della multicopia e come possibilità di offrire al lettore o allo spettatore una tipologia di lavoro in cui l'autore è molto più presente rispetto alla stampa offset o alle stampe meccaniche. Il portfolio di Techint offriva moltissime cose circa il linguaggio quotidiano dell'atelier e, poiché non funzionava, iniziai ad invertire i termini, cosa che mi ha sempre aiutato: fare il contrario di ciò che stavo facendo. Anziché disegnare con la matita nera su sfondo bianco, disegnare sul nero estrapolando le luci, che era, in un certo modo, ciò che cercavo nelle fonderie, ossia lo scoppiettio dei forni su uno spazio scuro.
A volte trovare il linguaggio giusto fa sì che il contenuto e il risultato siano più forti e, inoltre, fa sì che si interpreti il libro come una esperienza vitale. Fare la *Divina Commedia* a Firenze, *La guerra al malón* nella Pampa è l'unico modo per spezzare il ciclo dell'atelier e per interfacciarsi con la realtà, che molto spesso è la stessa. La Pampa, le lagune, il paesaggio, gli orizzonti e le praterie erano quelli di sempre, perciò vi era la possibilità di trovare un livello di naturalezza nel fatto stesso di fare un'esperienza che si allontanasse dall'illustrazione letteraria. Si tratta di trovare immagini che omologhino il testo anziché trovare metafore che rappresentino il testo in un altro linguaggio.

DW: Non hai mai preso in considerazione la possibilità di inserire queste immagini nel contesto storico di Dante? La tematica viene attualizzata ed è uno dei tratti presenti in tutta la saga. La presenza dei ragazzi di Auschwitz è la prova di quanto sia forte l'attualità degli strumenti di tortura...

Certo, questo è ciò che si chiama tortura dei tempi moderni, ovvero le torture che non esistevano in quel tempo ma, sì, nel nostro.

DW: L'unico che ha consuetudine con il passato è Dante. Sembra che il presente abbia voluto imporsi nel trattare questo argomento. Non hai mai pensato di fare una ricostruzione del passato…

No. Ho fatto un paio di collage usando delle cartoline di Firenze, usando la carta fiorentina. L'incontro con Beatrice sulle sponde dell'Arno, sul Ponte Vecchio.

DW: L'immagine di Dante sì che è storicizzata…

È la portata del fenomeno di Dante: il Dante azteca, il francese, che ricorda un po' Delacroix, una maschera messicana o peruviana. È quella l'idea di Dante nel mondo, nella cultura universale. Ero anche interessato all'esilio di Dante, lui è ancora a Ravenna, con una tomba simbolica a Firenze.

DW: Anche gli altri artisti che nel XX secolo hanno illustrato la *Divina Commedia* hanno puntato su questo particolare "divorzio" della storia delle immagini?

José Emilio Burucúa: Non molto. Guttuso lo fa, però la versione di Alonso è molto più radicale. Guttuso non avrebbe potuto farlo per via della sua prossimità culturale.

Anche De Micheli ha fatto un'osservazione circa questa connessione con l'America Latina in relazione alla mia mostra *Lo ganado y lo perdido*. Nel suo commento, diceva che sarebbe stato interessante se un pittore italiano avesse fatto con la Fiat ciò che Alonso aveva fatto con la carne.

DW: Ci sono altri disegni che, nel complesso dei personaggi, assumono una posizione più buffa e gradevole che terrificante.

Tutto è nato da un piccolo affresco di un pittore medievale anonimo che avevo visto in una cappella. Ogni peccatore sta con il suo peccato ed il peccato è rappresentato da una specie di berretto, l'idea dei manicomi, dove si trovano questi berretti con su scritto il peccato: la lussuria, la pigrizia…la pigrizia come peccato!

JEB: Vorrei farti una domanda sulla variante comica, che può nascere o no dalla satira, come qualcosa di ludico e un po' anche corrosivo.

Mi riferivo proprio a questo con la mancanza di rispetto al testo "sacro"…

JEB: Qualche volta anche il diavolo ha qualcosa di comico…

Il diavolo capitalista…

JEB: Che alla fine è sinistro…Però ci sono altri diavoli che sembrano essere più grotteschi, più decrepiti, o "boccacceschi". C'è anche un Dante molto severo che è interpellato dagli angeli e gli angeli sono sorridenti. Questa è un'aggiunta di Alonso perché il poema non ha nulla di comico…

DW: Questo lato ironico appare di più nelle serie degli ultimi anni. Ricordo l'inferno di gelo, i cappelli, il modo di definire le persone ha un grado di ironia rispetto alle tappe anteriori, un divertimento in contrasto con la severità di altri inferni di ghiaccio, come se si giocasse con una certa familiarità con tutto l'insieme fino a far venir fuori un po' di comicità.

Tutto questo comincia ad avere un altro aspetto e un'altra sintesi quando inizio a fare i collage, persino una scena che non ho finito, l'angelo con i fogli di carta stropicciati tra le pietre. I pastelli, infatti, hanno un risvolto più tradizionale, più pittorico e più volto al colore. Richiedono meno lavoro e sono più placidi dal punto di vista del risultato artistico.

DW: Il presunto abbandono della poesia, "presunto" perché in realtà continua ad essere presente come volontà o come necessità, nonostante forse non sia molto letta, e l'autoimposizione della presenza del politico: in quegli anni come si incrociano questi due aspetti con questo progetto dove la letteratura torna ad essere di nuovo protagonista?

C'è molto del maggio del '68 ed inoltre un'intera grafica di quell'epoca: tutto ciò che circolava, le calcomanie, una serie di cose che era facile incontrare in quell'epoca... Io parto da ognuna di queste immagini e mi baso sulla teoria delle separazioni. Esiste il "detonatore", ma anche se volessi illustrarlo con dovizia di particolari, ci sarà sempre una separazione, ed è molto più inevitabile quando è parte del tuo carattere. Dire no all'illustrazione e sì all'esperienza di vita, che sarebbe l'esperienza della lettura libera, rievocatrice, trasformare il testo in un altro linguaggio. Quando la proposta è questa, viene accentuata la separazione. È pur certo che questo non sempre è l'aspetto più importante. Ciò che è realmente importante non è l'ossessione della separazione, bensì la sparizione o l'annichilamento del testo, questo è interessante. Il testo continua ad essere presente in ogni immagine. L'esperienza originale del testo continua ad essere presente, non solo il testo in quanto tale...

DW: Possiamo dire che si stia verificando quello che tu definisci l'esigenza di trovare nuovi modi per lavorare, fino a questo momento non avevi fatto inclusioni nell'incisione. A dire il vero, il tuo disegno è quasi camuffato con altri inferni, non riconoscibile come opera di Alonso. Mascherare il tuo lavoro con altri elementi fa parte di questo nuovo progetto, che impone come percorso ciò che propone l'atelier al progetto, per esempio il collage?

Quattro o cinque spunti diversi: uno era quello di Émile Zola e un altro di Marilyn Monroe. Ce ne sono altri di personaggi che quasi sicuramente si trovano all'inferno.

DW: Inoltre, la preminenza che ha il "personaggio Dante" è tale che lo scorso anno si era addirittura parlato in una rivista di una ricerca archeologica che aveva come oggetto lo studio della figura di Dante a partire dalla scoperta di alcune resti ossei. Questo avrebbe potuto rivelare un profilo diverso rispetto a quello che si conosce. Questo è un altro esempio della potenza dell'immagine del personaggio. Tornando alla questione del collage, ti eri mai imbattuto prima in questa tecnica?

Sì, la serie in bianco e nero del 1963 è un collage, ma lo avevo usato solo come mezzo, come linguaggio, era materico. Tuttavia, i bisogni restano sempre gli stessi e in genere nascono da una difficoltà espressiva. Di solito uso il collage quando ho difficoltà nell'usare l'olio tradizionale e di conseguenza inizio a perdere ciò che per me è il risultato, il clima, appesantisce il linguaggio rendendolo tradizionale ed eccessivamente abitudinario. Il colore stesso sembra essere quello delle mostre nazionali, dove nella stragrande

maggioranza dei casi i quadri sono brutti, eccezion fatta il gruppo dei premi, un piccolo nucleo. Solo una volta ho messo in mostra le mie opere, perciò la volontà di affrontare questa difficoltà, cercare di superarla, modificando i mezzi, modificando totalmente i linguaggi, scartando dallo studio tutto quello che può portare ad equivoci sempre più demoralizzanti…

DW: Bianco e nero, hai evitato il colore ed hai forzato la linea e la superficie nell'inserire carta. Si creano trame visuali a partire da strutture reali e geometria.

Inserendo fogli di carta, che già hanno una forma, un rettangolo, anche se un angolo viene strappato, continua ad esistere la presenza interna della reticola geometrica che è all'interno del lavoro. E poi irrompe il carboncino per definire un volto, per sostenere un piede, una mano, per sostenerli in senso plastico, lineare. Quando feci la mostra sulla *Divina Commedia*, De Micheli, un critico italiano, mi disse che quella era una visione di Dante di un latinoamericano, in quanto non aveva nulla a che vedere con l'idea che gli italiani hanno su Dante, anche perché era, in un certo senso, una mancanza di rispetto. La concezione che gli italiani hanno di Dante è diversa dalla nostra: per loro è come un eroe nazionale, un eroe che adotta un nuovo linguaggio. Io ero molto più libero da questo peso.

DW: Ne *La guerra al malón*, in particolare, nel momento in cui ci si accinge a leggere il testo e le immagini, si nota una certa discrepanza: il testo, infatti, inizia con un livello di descrizioni dello spazio accompagnato dalle immagini, poi però il testo del comandante Prado inizia a riprodurre immagini dell'indiano e del militare che i disegni non accompagnano, ma piuttosto li neutralizzano come se inserissero un'altra voce. Questa divergenza è molto interessante. In che misura ciò è avvenuto nella *Divina Commedia*? Anche qui, infatti, proprio come ne *La guerra al malón*, i disegni sembrano offrire una visione, una opinione diversa rispetto a quella del testo. Nei ritratti, sembra che l'immagine di Dante sia il risultato di una sovrapposizione di altri volti dello stesso Alonso o della memoria storica di Alonso e dei suoi maestri. Come si è venuta a creare l'intersezione tra gli episodi scelti, con tratti molto lavorati ed un racconto non completo?

Io credo che per me ogni cosa, ogni tratto dell'illustrazione abbia espresso un modo di manifestare la mia personale visione del mondo; niente di più. In realtà i libri nascono, in generale, come una proposta dall'esterno verso l'interno, verso lo studio, non mi vengono in mente. Libri illustrati da me e per me, che sono rimasti inediti, sono stati Kafka e *Maldoror*. A parte questi due libri, che non sono mai stati pubblicati, tutti gli altri sono stati ideati da qualcun altro, da un editore, da un imprenditore, da un'impresa. È l'idea di qualcuno che vede nel tuo lavoro la possibilità di un'integrazione per un progetto editoriale. Non in tutti i libri si produce quell'incontro che si produce con la *Divina Commedia*, perché sono sicuro che mi accompagnerà per tutta la vita; è un libro che posso continuare ad illustrare per la singolare immedesimazione che avverto con quel mondo. Il titolo *Alonso all'inferno* è il soggetto che io realmente illustro. L'inferno mi preoccupa personalmente. Anche in *Hay que comer* c'è un inferno: l'inferno della fame. È un inferno al quale lavoro da quando ho

"facoltà di matita e gomma". Così sono gli incontri... Io desidero che sia ben chiaro che la natura del mio lavoro non è intellettuale, originata dalla lettura approfondita del libro, cosa che non ho fatto, ma al contrario si basa su intuizioni e fondamentalmente su scontri con l'inconscio. È difficile spiegarlo a parole. Ciò che io penso del libro e ciò che ho intuito è nei disegni. Pensare di definirlo è un'impresa impossibile: se non posso definirlo attraverso le immagini, allora è stato tutto inutile per me; non traggo conclusioni dalle immagini, le immagini sono le conclusioni.

DW: Sono come opinioni o allegati o dialoghi con gli stessi testi: non sono subordinati al testo, in quanto costituiscono piuttosto commenti o addirittura elementi discordanti dal testo, come nel *Malón*. Fortissima è la presenza di Dante in tutti i ritratti, e ciò suscita interrogativi sul ruolo dell'artista. In tutta la tua opera è ricorrente l'uso del ritratto, dell'autoritratto e del ritratto di altri artisti e scrittori. Si tratta di più di cento ritratti, oltre a quelli di Dante. La domanda è: in che misura riflettere su altri artisti significa riflettere sulla propria immagine

Io mi sono formato tra poeti, miei amici, con i quali ci ubriacavamo, conversavamo e passeggiavamo: erano tutti poeti. Il tavolo al quale io sedevo ogni giorno era frequentato da poeti e i primi libri che ho illustrato sono di quei poeti e, come è noto, la poesia è contagiosa. Cominci a leggere poesia e ti appassioni e ne leggi sempre di più, finché finisci per imparare poesie a memoria. Io recitavo alle mie potenziali fidanzate liriche di Vallejo, di Neruda, di Hernández. Poi ti vien voglia di scrivere poesie, è inevitabile. E questo ha sempre fatto parte della mia esistenza. Ho smesso di leggere poesia, cosa che ha rappresentato per me un'immensa perdita, per cominciare a leggere politica. Ricevevo i funzionari del Partito Comunista con quei libri neri che erano assolutamente impossibili da leggere, ma la volontà di militanza funzionava un po' così. Per me fu al tempo stesso una perdita e una conquista. Come strumento di disegno, la poesia è sempre, per me, un "di più". Trovare quello che chiamiamo metafora, quell'incontro che si produce tra due parole che sono già una terza entità, la rivelazione spesso emozionante di qualcosa che non esisteva, come succede con il disegno, l'incontro fra due materie o l'incontro di due linee: per me, il massimo è quando si raggiunge quella potenza poetica.

* Questa intervista è stata realizzata in occasione del progetto di pubblicazione delle Ediciones Fundación Mundo Nuevo, Buenos Aires, 2009.

Cronologia

L'estesa carriera di Carlos Alonso attraversa in un modo decisivo l'arte argentina dalla metà del XX secolo fino ad oggi. Pittore e disegnatore, il suo lavoro rispecchia momenti chiave della storia del nostro paese e del mondo. La forza delle sue immagini lo ha trasformato in un referente ineludibile dell'arte argentina.

1929 Nasce a Tunuyán, Mendoza. Frequenta l'Accademia di Belle Arti presso l'Università Nazionale di Cuyo, dove ha come insegnanti Ramón Gómez Cornet, Sergio Sergi, Víctor Delhez e Lorenzo Domínguez.
1945 Si iscrive al partito comunista di Mendoza.
1947 Ottiene il Primo Premio al Salone Libero degli Studenti di Belle Arti di Mendoza.
1949 Realizza la sua prima mostra presso la Galleria Giménez e ottiene il Secondo Premio in Pittura e Incisione al Salone D'Arte di Mendoza.
1950 Si reca a Tucumán, e lì studia con Lino Enea Spilimbergo, formando parte del suo ambiente. Ottiene diversi premi provinciali.
1953 Realizza la sua prima mostra a Buenos Aires, presso la Galleria Viau, e nel 1955 presenta le sue opere presso la Galleria Antígona della stessa città.
1957 Vince il concorso editoriale Emecé per l'illustrazione del *Don Quijote*.
1965 Si reca a Parigi con una borsa di studio per sei mesi ed espone presso la Galleria Lirolay di Buenos Aires.
1966 Tra quest'anno e il 1974 realizza le serie *Homenaje a Rembrandt*, *El Che Vive*, *La lección de anatomía* y *Vincent van Gogh*.
1968 Si reca per sei mesi a Firenze per realizzare la serie di opere su Dante Alighieri e la *Divina Commedia*.
1969 Presenta la sua serie Dante presso la Art Gallery di Buenos Aires e nel 1971 presso la Galleria Giulia di Roma e Eidos di Milano.
1972 Partecipa alla XXXVI Biennale di Venezia all'interno della mostra *Grafica d'oggi* insieme ad Antonio Berni e Julio Le Parc.
1976 Realizza l'installazione *Manos anónimas* destinata ad essere esibita al Museo Nazionale di Belle Arti, mai esposta a causa del colpo di Stato. Dopo l'avvento dei militari va in esilio a Roma e poi a Madrid, tornando in Argentina nel 1981.
1983 Tra quest'anno e il 2002 presenta le sue opere in mostre personali e collettive, presso il Museo d'Arte Moderna di Buenos Aires e al Centro Internazionale della Grafica di Venezia, tra gli altri spazi espositivi.
1990 Tra quest'anno e il 2003 espone al Museo Nazionale di Belle Arti di Buenos Aires.
2004 Realizza la mostra *Carlos Alonso en el Infierno* al Centro Culturale Recoleta di Buenos Aires e nel 2005 al Museo Municipale di Belle Arti Genaro Pérez di Córdoba.
2007 Viene pubblicato il libro *Carlos Alonso Illustratore*.
2014 Riceve il premio alla carriera dal Fondo Nazionale delle Arti.
2018 Ottiene il Premio Nazionale alla Carriera dal Ministero della Cultura donando l'opera *Sin pan y sin trabajo* (1966) al Museo Nazionale di Belle Arti. Versione rivisitata dell'emblematica opera di Ernesto de la Cárcova, appartenente alla collezione del Museo. Nello stesso anno viene inaugurato il Museo Carlos Alonso nella città di Mendoza.
2019 Il Museo Nazionale di Belle Arti presenta *Pittura e Memoria*, una mostra retrospettiva del suo lavoro.

EXPOSICIÓN

Dante x Alonso
del 3 de diciembre de 2021
al 27 de febrero de 2022

Curador
Andrés Duprat

Producción general
Museo Nacional de Bellas Artes
Instituto Italiano de Cultura
de Buenos Aires

Las obras que componen
esta exhibición pertenecen
a las colecciones de:
Carlos Alonso
Museo Carlos Alonso -
Mansión Stoppel, Mendoza
Jacobo Fiterman y
José Antonio David
(Fundación Mundo Nuevo)

AGRADECIMIENTOS

Pablo Alonso
Jacobo Fiterman
José Antonio David
Mariana Juri
Horacio Chiavazza
María Laura Tinte
Patricia Barranco
Roberto Carlés
Leila Makarius
Diana García Calvo
Fabián Sama
Alejandro Sánchez

Ministerio de Cultura
y Turismo de Mendoza

Museo Carlos Alonso -
Mansión Stoppel, Mendoza

Fundación Mundo Nuevo

Embajada de la República
Argentina en Italia

CATÁLOGO

Presentaciones
Tristán Bauer
Fabrizio Lucentini
Donatella Cannova

Textos
Andrés Duprat
Ernesto Sabato

Entrevista
Diana Wechsler
José Emilio Burucúa

Edición
María Verna

Diseño gráfico
Alejandro de Ilzarbe

Créditos Fotográficos
Matías Iesari
Pp.: 12 a 31, 34 a 37, 49 a 52,
57 a 65, 68 a 79
Eduardo Dolengiewich
Pp.: 11, 32, 33, 38, 39, 40, 41, 43,
44, 45, 46, 47, 48, 51, 66, 67
Sameer Makarius P.: 80
Anselmo Pérez P.: 88

Posproducción de imagen
Guillermo Frontalini

Impresión
Casano Gráfica S.A.

Ambasciata d'Italia
Buenos Aires

Istituto italiano di Cultura
Buenos Aires

DANTE 700 nel Mondo

Bellas Artes

Ministerio de Cultura
Argentina

MINISTERIO DE CULTURA DE LA NACIÓN

Tristán Bauer
Ministro

Valeria Roberta González
Secretaria de Patrimonio Cultural

.....

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Director Ejecutivo
Andrés Duprat

Directora Artística
Mariana Marchesi

Delegado de Gestión Administrativa y Jurídica
Mariano D'Andrea

Coordinación Ejecutiva
Jorge Pizarro, Ricardo Visentini, Marcelo Marzoni

Coordinación Artística
Ana Schwartzman

Documentación y Registro
Paula Casajús
María Rosa Espinoza, Florencia Vallarino, Victoria Gaeta, Cecilia García Gásquez, Dora Isabel Brucas, Laura González, Matías Iesari, Gustavo Cantoni, Juan Camacho

Gestión de Colecciones
Mercedes de las Carreras
Jimena Velasco, Natalia Novaro, Fernando Franco, Bibiana D'Osvaldo, Catalina Leichner, Constanza Di Leo, Carolina Bordón

Investigación
María Florencia Galesio
Pablo De Monte, Paola Melgarejo, Patricia V. Corsani, Ana Giese, Verónica Tell, Lucía Acosta, Jorge Manzoni, Natalia Pineau, Gabriela Naso

Museografía
Silvina Echave
Mariana Rodríguez, Pedro Osorio, Francisco Amatriain, Lucio O'Donnell, Federico Fernández Sanders, Fabián Belmonte, Leonardo Teruggi, Alberto Álvarez, Gustavo Vázquez Ocampo (exposiciones itinerantes)

Administración, contabilidad y presupuesto
Gustavo Gramis, Gabriela Raña

Asuntos Legales
Ornella Costabile

Relaciones Institucionales
Soledad Obeid

Relaciones Públicas
Ana Ruvira

Comunicación, Prensa y redes sociales
Bettina Barbieri, Diego Jara, Mariana Lagos, Esteban Benhabib, Agustina Fornasier

Diseño gráfico
Susana Prieto, Alejandro de Ilzarbe

Edición y corrección de textos
María Verna

Educación
Mabel Mayol
Silvana Varela, Gisela Witten, Pablo Hofman, Roxana Pruzan, Marcela Reich, Cecilia Arthagnan, María Inés Alvarado, Ana Lobeto, Jeanette Gómez Jolis, Lucía Ivorra, Germán Warszatska, Alicia Gabrielli, Gabriela Canteros, Carlos Vera Flores

Biblioteca
Alejandra Grinberg
Agustina Grinberg, Carolina Moreno, Mónica Alem, Víctor Páez, Pablo Pizzamiglio

Asistencia de Dirección Ejecutiva
Maru Venanzi
Mónica Gali

Asistencia de Dirección Artística
Alejandra Hunter, Carolina Jozami

Recursos Humanos
María Florencia Martínez D' Agostino
Elena Sanchez, Mariana Folchi, Horacio Eizayaga, Elizabeth Fleitas, Daniel Oscanio, Marcelino Medina

Capacitación
Lucía Buchar
Paulina Alonso

Gestión y estudio de visitantes
Natalia Chagra

Producción
Samira Raed
Úrsula Gómez

Ciclo de Cine Bellas Artes
Leonardo D'Espósito

Infraestructura
Matías Román, Augusto Monroy, Fernando Goldberg

Sistemas
Pablo Engel, Walter D. Pirola

Intendencia
Julio Martín Herrera
Diego Herrera, Diego Lonne, Jonathan Villagra

Supervisión de salas
Omar Guateck, Karina Mansilla

Asistentes de sala
Mónica Cortes, Lucas Cortez, María Rosa Egaña Curutchet, Santa Vargas, Carlos Cortez

Atención al público
Lorena Gorosito, Mabel Benítez, Irma Echagüe, Daniel Galán, Marina Gorosito, Patricia Maidana, Oscar Oviedo, Carlos Pérez, Oscar Ramírez, Lorena Ramírez, Camila Malinovsky, Miriam Castillo, Gabriel Rotela, Cristina Mazza, Ana de Ilzarbe

EMBAJADA DE ITALIA EN ARGENTINA

Embajador
Fabrizio Lucentini

.....

INSTITUTO ITALIANO DE CULTURA DE BUENOS AIRES

Directora
Donatella Cannova

Administración
Sergio Cei

Cursos de lengua italiana
Fiamma Andreini

Biblioteca
Alicia Mannucci

Eventos culturales
Dora Pentimalli
Diego Santarelli
Simona Pellegrino

Comunicación
Andreina Giampaolini

Traducciones y comunicación
Florencia Donato

Logística
Ángel Barbeito

.....

AMIGOS DEL BELLAS ARTES

Comisión Directiva

Presidente
Julio César Crivelli

Vicepresidente 1ro.
Eduardo José Escasany

Vicepresidente 2do.
María Irene Herrero

Secretaria
Josefina María Carlés de Blaquier

Secretaria de Relaciones Institucionales e Internacionales
Cecilia Remiro Valcárcel

Prosecretaria
María Ximena de Elizalde de Lechère

Tesorero
Ángel Schindel

Protesorera
Sofía Weil de Speroni

Vocales
Susana María T. de Bary Pereda, Juan Ernesto Cambiaso, María Inés Justo, Nuria Kehayoglu, Eduardo Mallea, Carlos José Miguens, Santiago María Juan Antonio Nicholson, Verónica Zoani de Nutting

Revisores de cuentas
Valeria Bueno, Fabián Pablo Graña, Jorge Daniel Ortiz

EQUIPO

Director Ejecutivo
Andrés Gribnicow

Educación y Comunidad
Coordinador
Mariano Gilmore

Directora de la Carrera Corta de Historia del Arte y cursos complemetarios
Susana Smulevici

Coordinadora del programa de Historia de la Literatura y cursos complementarios
Lucía Vogelfang

Asistente de Educación y Comunidad
Luz Arriaga

Socios y alianzas
Coordinadora
Elena Bruchez

Producción
Marlene Binder Meli

Desarrollo de fondos
Belén Arroyo

Comunicación
Coordinadora de Comunicación
Luz Rodriguez Penas

Prensa
Carmen María Ramos

Diseño gráfico y digital
Pablo H. Barbieri

Auditorio y producción audiovisual
Jefe técnico de Auditorio
Daniel Caccia

Operador técnico y fotografía audiovisual
Juan José Peralta

Realizador audiovisual
Federico Braum

Tienda Bellas Artes
Coordinación
Gustavo Merino

Contenidos
Clara Maria España

Ventas
Marcelo Arzamendia

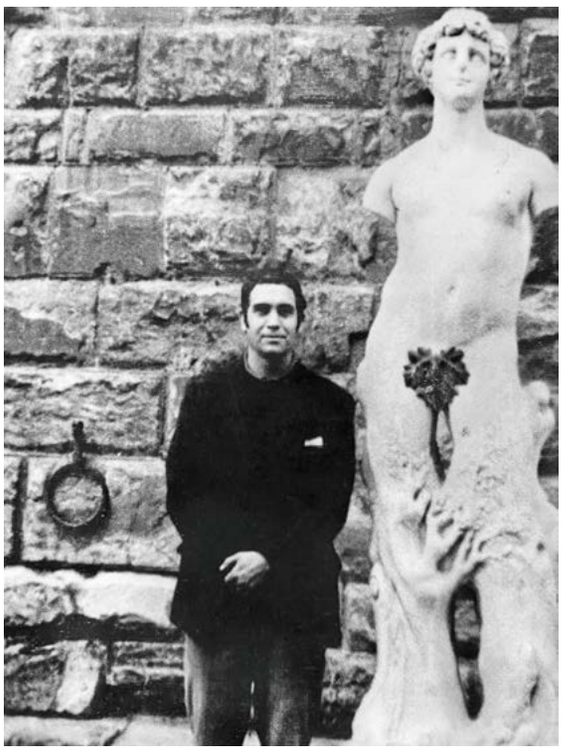
Administración
Tesorería y Administración General
Jorge Mastromarino

Administración y RR. HH.
Nadia Kettmayer

Pago a Proveedores
Carolina Mastromarino

Recepción e Informes
María Paz Bereciartua, Laura Mastromarino, Belén Schenfeld

Mantenimiento
Gustavo Edgard Fernández
Héctor Monzón,
Oscar Rindel



Dante x Alonso / Andrés Duprat... [et al.].
- 1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires :
Ministerio de Cultura de la Nación, 2021.
108 p. ; 28 x 23 cm.

ISBN 978-987-8915-12-8

1. Arte. I. Duprat, Andrés.
CDD 700.92

Se imprimió en Noviembre de 2021 en
Casano Gráfica, Buenos Aires, Argentina

ISTITUTO italiano DI CULTURA
BUENOS AIRES

Amigos del Bellas Artes