

NEWS ARTE CONTEMPORANEA

FATTI, TESTI E IMMAGINI D'ARTE

S

Sommario

News Arte Contemporanea: collaudata la formula con l'uscita dei due precedenti numeri zero, il nuovo bimestrale di fatti, testi ed immagini d'arte, conferma tutte le sue prerogative out: recensioni ed articoli agili, grafica spigliata, formato «atipico».

Obiettivo: democratizzare l'informazione sull'arte contemporanea, attualmente gestita da sette e da chierici officianti riti esoterici incomprensibili agli stessi addetti ai lavori.

Per le arti visive, nutrita è la serie di commenti e servizi su mostre e su eventi per lo più ignorati dalla stampa specializzata.

Arte Sacra, Arte Telematica (a firma di Giuseppe Salerno), le Fiere d'Arte Contemporanea di Bologna e Bari, il nuovo corso espositivo della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, la XLIII Biennale di Venezia, il Museo Alternativo siciliano in *plain-air* (a firma di Elena Lacava), costituiscono gli argomenti centrali di questo numero.

Mostre-test emblematiche (in termini di rigore scientifico, valore, originalità) sono proposte con le recensioni su Tano Festa, Markus Lüpertz, Matta, Man Ray, Enrico ed Andrea Baj, mentre l'osservatorio sugli artisti emergenti all'insegna del *genius loci* abruzzese, segnala i nomi di Nino Gagliardi, Mauro Folci, Sergio Nannicola e Raul Rodriguez.

I testi (stralciati da cataloghi) portano le firme di Guido Almansi, Giuliano Briganti, Bruno Ceccobelli, Omar Calabrese, Enrico Crispolti, Adriano Di Bonaventura, Giorgio Di Genova, Antonio Gasbarrini, Vladimir Gorainov, Bruno Mantura, Giorgio Mascherpa, Roberto Sanesi, Leo Strozzi, Achille Bonito Oliva, Sandra Orienti, Lucia Spadano e Pia Vivarelli.

Per il teatro, gli interventi di Mario Lunetta e Paolo Guzzi, informano dettagliatamente sul «Progetto Fabula» e sulla rivisitazione trans-letteraria del Mito di Don Giovanni.

Il paginone centrale «ideato» creativamente per il lettore, è dedicato alla poesia visiva di Jole Tognelli (a cura di Luigi Amendola) ed alla reinterpretazione iconica dell'Angelus Novus di Klee da parte di Federico Gismondi.



Ratner, *The Healer*, olio su tela, 100x140 cm.

Il Grande Circo

Ammettiamolo: con la nomina di Carneade (il neoministro Vincenza Bono Parrino, esimia insegnante di italiano, già preside del liceo di Castellammare del Golfo, in Sicilia), il Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali è assurto agli onori della cronaca rosa-mondana dell'intera Europa.

Gaffe dietro gaffe, il nuovo responsabile del più importante patrimonio culturale del mondo ha candidamente ammesso la sua crassa incompetenza: evviva la sincerità.

Ma, potrà essere sufficiente un bonario sorriso da brava mamma o un'avventata dichiarazione di buona volontà (conoscendo poco e niente dei problemi riguar-

danti l'inarrestabile dissesto cultural-ecologico in atto nel nostro Paese «mi chiuderò una settimana in ufficio lavorando sodo») per non far sobbalzare dalla sedia il castigamatti Federico Zeri?

Un suggerimento: la comprovata bravura dello studioso - dopo la clamorosa denuncia dei «falsi seni» dell'osannato Trono Ludovisi - va intelligentemente utilizzata dai cittadini defraudati per smascherare i falsi ministri. Ne beneficerebbero tutti, ad iniziare dal Manzonni: il suo Carneade potrà continuare a vivacchiare (nel consueto anonimato) ai margini del Grande Circo ed essere di conseguenza ignorato dalle impietose pagine della Grande Storia.

Arte Telematica

L' introduzione sempre più veloce e diffusa di tecnologie che si fondano esse stesse sulla continua accelerazione dei tempi e sul superamento delle distanze ha fortemente caratterizzato questo secolo, rivoluzionando culture ed abitudini di vita.

La continua compressione del rapporto spazio/tempo nella vita di tutti i giorni ha indotto, nei processi di percezione dell'uomo, modificazioni tali da portare, tanto nell'azione che nel pensiero, al progressivo annullamento della «dimensione viaggio»: l'accesso a tutto è immediato e la definizione di ogni obiettivo si identifica con il suo raggiungimento.

Dopo il trasferimento veloce delle merci e delle persone, la trasmissione in «tempo reale», su reti telematiche, delle informazioni ha infatti creato i presupposti per la nascita di un uomo «nuovo» libero di spaziare con la mente ed il corpo senza più confini.

L'umanità procede a grandi passi verso l'onnipresenza e l'onnipotenza.

Questi sono i temi intorno a cui si muove la ricerca artistica di Giovanna Colacevich, fondatrice del gruppo «Tempo Reale» la cui sede è, a pochi chilometri da Roma, nel piccolo borgo medioevale di Calcata.

Inizia le sue ricerche ricorrendo ad ogni tecnica, materiale e forma espressiva che le consentano di rappresentare il portato concettuale del mondo della comunicazione a distanza.

È in occasione della XLII Biennale di Venezia che realizza il «Messaggio Telex su Fibra Ottica»: un messaggio in bottiglia dell'era telematica affidato non più alle onde del mare ma alle oscillazioni della luce.

Dalla pittura all'uso del proprio corpo, ogni possibilità viene asservita dall'artista alla celebrazione del libero accesso all'informazione che, proiettando l'uomo verso la conoscenza totale lo conduce alla contemplazione dell'equilibrio universale in cui, identificandosi, trova la sua massima realizzazione.

In questa tensione verso il tutto è il fondamento del lavoro di Colacevich. Ogni sua espressione mira a sottolineare i passaggi obbligati di una crescita fondata sul superamento delle barriere spazio/temporali.

Colacevich si accosta quindi, aiutata dalle grandi aziende di telecomunicazione (Italcable, SIP, Commodore, etc.) agli strumenti telematici (telefono, telex, telefax, videolento, etc.) analizzando il linguaggio ed esaltandone le potenzialità.

Significativa è la realizzazione, nel novembre '86, di «Quadro Parlante - Quadro ascoltante», opera in due tele in comunicazione tra loro. Un grande orecchio ascolta ed una grande bocca, sistemata in un ambiente lontano, ripete a distanza. Un'opera che, avvalendosi di semplici tecnologie per la trasmissione del suono, vede il messaggio ed il mezzo fondersi in una unitarietà inscindibile di fronte ad un pubblico ora fruitore, ora fruito. Un'opera di due luoghi che vive la propria unitarietà in un flusso continuo di energia che impegna la rete elettrica.

Realizzazioni più recenti, in cui l'artista si allontana totalmente dalla produzione materiale di opere ed interviene in modo esclusivo sui sistemi telematici, assurgono ad una dimensione immateriale nella quale il pubblico, si trova ancor più imbrigliato senza alcuna possibilità di distinguere il mezzo dal messaggio.

Tali «eventi» scaturiscono dalla attenta predisposizione di strutture tecnologiche di comunicazione che manifestano, entrando in rapporto con se stesse, il proprio linguaggio.

In un gioco di mutevoli alternanze di contenuti e di contenitori Colacevich realizza configurazioni telematiche ove il pubblico viene ogni volta, in una catena senza fine, fruito da un sempre nuovo e più vasto pubblico.

Questa continua, geometrica amplificazione del messaggio è essa stessa espressione della capacità telematica di riproporre infinite volte, in modo virtuale, la realtà.

In «Enter Yourself», ambientazione realizzata a Calcata (galleria



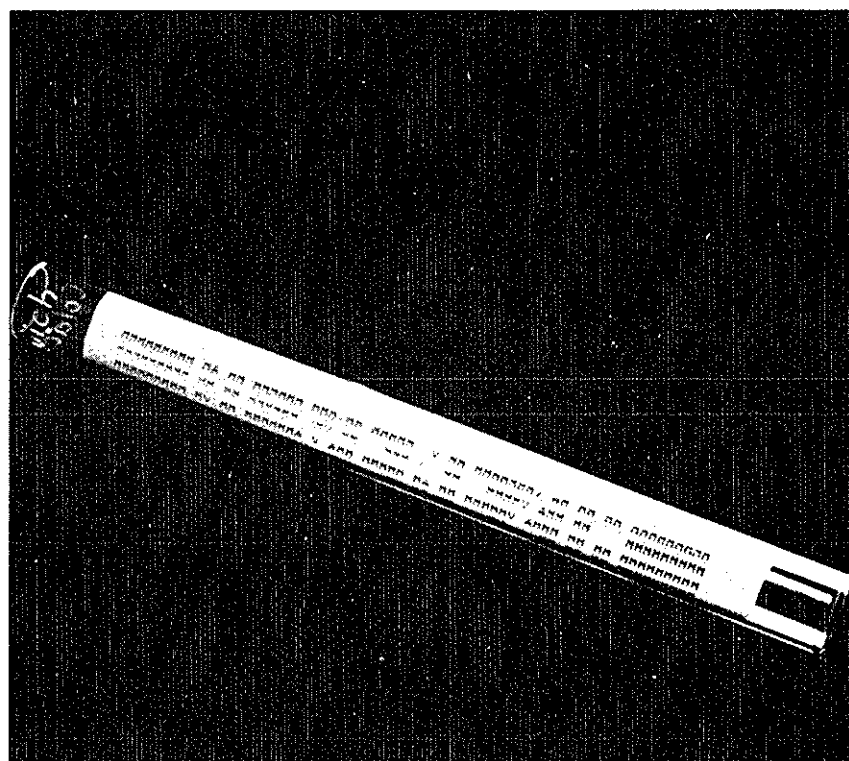
Giovanna Colacevich



«Videolento 1988»: intervento di Gianrucco Manzoni



«Videolento 1988»: intervento di Enzo Minarelli



Giovanna Colacevich. Messaggio Telex su fibra ottica

Tempo Reale) nel marzo 1987, il pubblico si trova immerso in un simbolico mondo telematico. L'accesso al messaggio centrale dell'opera, contenuto in una registrazione udibile sollevando un telefono, è riservato a chi, spinto dalla sola curiosità, non esita a percorrere ogni strada che possa condurre alla conoscenza e, di conseguenza, solleva il microfono davanti al quale si trova.

La lunga sequenza di personaggi che fanno il loro ingresso in tale mondo è ripresa da una telecamera a circuito chiuso che, nel riproporre le immagini in un adiacente locale, affida ad un videoregistratore la documentazione dell'evento.

Nell'aprile successivo Colacevich, avvalendosi di un sistema che consente la trasmissione su linea telefonica di immagini fisse riprese da una telecamera, mette in collegamento due gallerie romane (Videolento 1987).

Presso «La Chiave» viene presentata la registrazione di «Enter Yourself»; il pubblico che vi assiste è ripreso dalla telecamera e le singole immagini trasmesse appaiono lontano in un monitor, posto nella vetrina stradale della galleria «Il Fotogramma».

All'interno di questo secondo spazio è esposta una sequenza di fotografie, documentazione di due performances realizzate da Colacevich alcuni mesi in Thailandia: «La Statua della Libertà» e «La Posa del Primo Cavo».

Ecco dunque che l'artista, superando le barriere spaziali, ricomponetelelematicamente l'unitarietà della propria ricerca presentata in luoghi lontani e pone a confronto due diversi modi di gestire l'immagine: uno tradizionale, interno alla Galleria ed accessibile a pochi; l'altro elettronico, rivolto al più vasto pubblico, quello della strada.

Ancora servendosi del videolento Colacevich predispone, il 23 marzo u.s., un nuovo «evento» in cui, grazie al coinvolgimento di numerosi artisti, Roma può trasmettere proprie immagini a Milano, Milano a Ferrara e Ferrara a Roma: tre Gallerie d'Arte, tre diverse tendenze artistiche, tre pubblici lavorano al superamento delle «distanze», fisiche e mentali, in un flusso di energia unificante.

La rete di telecomunicazioni è presentata, questa volta, quale possibile luogo d'incontro di realtà che, concettualmente e fisicamente lontane, si trovano oggi a dover fare i primi tentativi di formulazione di messaggi fondatori sulla ricerca di un linguaggio comune.

L'iniziativa è curata a Roma (Galleria Alzaia) da Giovanna Portoghesi, a Milano (Studio Casoli) da Domenico Nardone ed a Ferrara (Centro di Video Arte del Palazzo dei Diamanti) da Lola Bonora e da Enzo Minarelli con il coinvolgimento di: Alberto Abate, Arcangelo, Stefano Arienti, Ubaldo Bartolini, Alberto Cappelletti, Bruno Caruso, Corrado Ciccariello, Giuseppe Colin, Antonio D'Acchille, Bruno D'Arcevia, Salvatore Falci, Giovanni Fontana, Stefano Fontana, Corrado Levi, Marco Lodola, Gianrucco Manzoni, Gino Marotta, Marco Mazzucconi, Eugenio Miccini, Pino Modica, Piero Olmeda, Michele Perfetti, Cesare Pietroiusti, Giancarlo Pignataro, Lamberto Pignotti, Dante Ricci, Marco Rossati, Romano Peli, Vito Trombetta, William Xerra.

Ciascuno dei trenta artisti invitati è libero di intervenire come meglio ritiene; molti offrono la propria immagine alla telecamera e, in alcuni casi, espongono gli elaborati del proprio lavoro: gesti a volte scontati, spesso imbarazzati ma, in alcuni casi, indicativi della possibilità di ricercare intorno a modi espressivi sganciati dai linguaggi del passato.

In un flusso elettrico, carico di intrinseci messaggi rivoluzionari, viaggiano così contenuti «altri» inadeguati al linguaggio del mezzo: i tentativi effettuati si avvalgono di grammatiche inadatte e ripetono logiche consolidate; ogni considerazione per il prima ed il dopo è rara, e la ricerca di protagonismo soffoca troppo spesso la ricerca artistica intorno a quel futuro ormai presente nelle sperimentazioni di Giovanna Colacevich.

(a cura di Giuseppe Salerno)

Arte Sacra

Mortificata negli angusti spazi dell'Archivio di Stato di Pescara, la 3ª Biennale d'Arte Sacra promossa dall'Associazione di Stauros internazionale - fondata per favorire lo studio del Vangelo della passione di Cristo - ha trovato proprio nel simbolo e nel segno della croce (Stauros) il tema unificante delle quattro sezioni «Croce come simbolo», «Immagini della crocefissione nell'arte contemporanea», «La Via Crucis oggi» e la «Piccola scultura nella Passione di Cristo» (a cura, rispettivamente, di Giorgio Di Genova, Giorgio Mascherpa, Sandra Orienti e Leo Strozzi). L'indagine critica sulle opere di artisti che a livello conscio o inconscio hanno trattato il motivo della Croce, è stata integrata da un'ultima sezione «Inviti e verifiche», aperta all'attualità di ricerche influenzate dal Sacro.

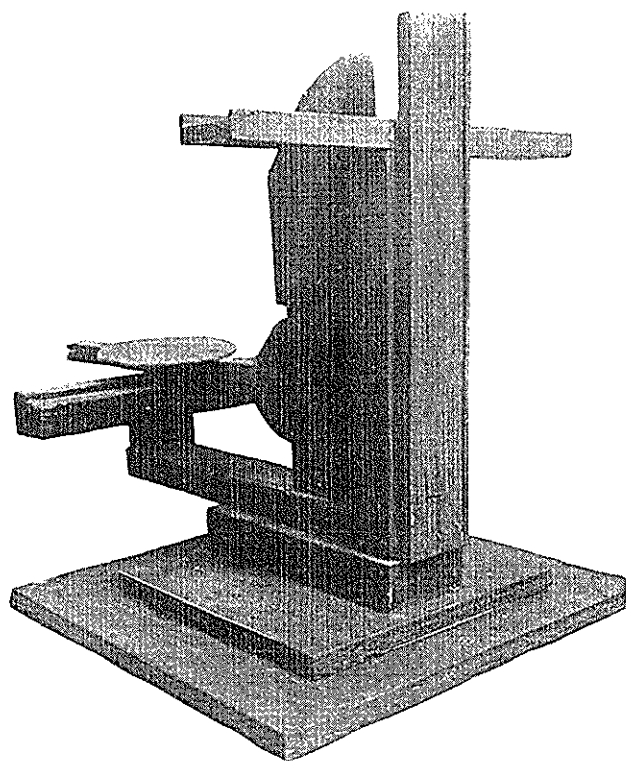
Bene ha fatto il coordinatore Giorgio Di Genova a distinguere, nell'impostazione generale della rassegna, l'Arte Sacra da quella Religiosa e devozionale (criterio peraltro già enucleato dallo stesso critico in occasione dell'ordinamento della Triennale Europea d'Arte Sacra di Celano dell'86), intendendo per sacro il peculiare rapporto emotivo, poetico e linguistico instaurato dall'artista tra l'Essere e il Mondo, favorendo in tal modo, per dirla con Heidegger «una disponibilità all'apparizione del Dio o all'assenza del Dio nel tramonto (al fatto che, al cospetto del Dio assente, noi tramontiamo)» (a.g.).

● **L**a Biennale di Pescara ha voluto essere fin dall'inizio e vuole rimanere tuttora «aperta». Essa vuole raccogliere ogni genere di espressione artistica sacra, come la rete evangelica (Mt 13,47 ss); ma ci sia permesso di usare un'altra immagine pure essa biblica, quella del crivello o del vaglio. La Biennale nelle sue successive esposizioni e tentativi vari darà occasione di vaglio, di «crisis» nel senso dell'etimo greco. Lascerà cadere quanto non serve e conserverà quanto vale.

A proposito, anche in questa sede si troveranno probabilmente differenti concezioni e valutazioni sull'arte sacra e sul significato della croce. Non è necessario giungere a una assoluta uniformità di giudizi e valutazioni. A questo proposito la Biennale può anche essere considerata un'arena dove a confrontarsi e a battersi sono le idee. Ciò vale sia per il concetto di arte sacra che per le sue componenti.

Per esempio la Croce, che è il tema generale della III Biennale, quale simbolo potrebbe essere considerata variamente. Per Stauròs e per noi personalmente ha somma rilevanza il significato biblico e teologico di essa. Per sé la croce è principio di morte, ma per la relazione che nel Nuovo Testamento ha con la morte di Cristo e con lo Spirito Santo essa assurge a principio di unità. Sulla Croce infatti Cristo morendo ha donato lo Spirito al mondo. Ora lo Spirito Santo essendo principio di unità, riunisce la pluralità degli uomini agendo perciò da vincolo sostanziale non soltanto nella Trinità, ma anche tra gli uomini.

P. Adriano Di Bonaventura



Enrico Accatino, *Crocefissione*, 1958, legno, 36x30x30 cm.

● **A** chiarimento preliminare, dico subito che la mia ricerca s'è sviluppata su varie direttrici, sia storiche che linguistiche: sul piano della storia dell'arte, da un lato le situazioni storiche, e le emergenze ultime, dall'altro; mentre sul piano espressivo si sviluppano, da un lato i discorsi in cui la croce è assunta consapevolmente, e dall'altro i discorsi in cui essa è riemersa spontaneamente, senza alcuna intenzionalità. Per quanto attiene al piano espressivo, esso comprende le varianti anche degli esiti di linguaggio, che vanno dall'iconico all'aniconico, aspetto quest'ultimo che personalmente ritengo, per il suo essere in presa diretta con i regni del simbolico, più consoni ai discorsi attinenti all'arte sacra, come ben sa chi ha seguito i miei precedenti interventi sull'argomento, nei quali ho inteso distinguere l'arte sacra dall'arte religiosa.

Naturalmente tali direttrici non sono sempre autonomamente definite e distinte, anzi spesso s'intersecano e quindi mi sono trovato in più di un caso ad accogliere nella mia sezione opere che rispondevano a più di una delle mie esigenze preliminari. Per esempio nel caso delle opere anni trenta di Fillia, Domenico Belli, Osvaldo Peruzzi e Giovanni Acquaviva (con la coda dell'opera del 1975 di Alessandro Bruschetti, che attesta una persistenza dei temi sacri nel credo futurista) ho voluto documentare una situazione che fu propria del futurismo tra le due guerre e in special modo dopo la pubblicazione nel 1932 del *Manifesto dell'Arte Sacra futurista*, firmato da Marinetti e Fillia, quest'ultimo estensore del testo e, fino alla morte prematura, propugnatore dell'arte sacra con frequenti inserimenti della croce nelle opere degli ultimi anni.

Giorgio Di Genova



Domenica Spinosa, *La Spoliazione*, 1984-1985, tecnica mista su tavola, 100x100 cm.

● **T**ra i Maestri ha avuto particolare importanza per il «sacro» e il «religioso», com'è ben noto, Gino Severini, il grande protagonista del futurismo e del nuovo classicismo post-cubista parigino. Nella sua ricca sequenza di dipinti, mosaici, vetrate e affreschi per le chiese e le città dapprima di Svizzera e poi d'Italia, la ritrovata *foi des enfants* che egli rivendicava, affiora con una purezza d'accenti rara nel secolo, con una spontaneità di fede (e al tempo stesso una razionalità nel concepirla e nel chiarirla a sé e al suo prossimo) come ben comprese il suo «mentore», Jacques Maritain, che toccava subito nel profondo e nel superno. Di Severini, grazie alla generosità della famiglia, appare qui il grande «cartone» (quasi tre metri di base) eseguito per la facciata della Chiesa elvetica di Semsales nel 1924 e la cui realizzazione in ceramica è visibile ancor oggi sotto la grande *Crocefissione* severiniana, parimenti in ceramica; esso raffigura la *Resurrezione* e è d'una spoglia, mirabile espressività. Altra opera, piccola ma di grande importanza artistica, la *Deposizione dalla Croce* di Giorgio De Chirico del 1940, dove il celebre pittore affronta il «sacro» con quel suo piglio tra il teatrale-drammatico e il senso surreale della visione che lo distinguono, ma anche con la perizia compositiva propria d'un antico maestro che sappia però semplificare i virtuosismi di mestieri e d'accademia in un risultato spoglio ma dinamicamente forte ed espressivamente significativo.

Giorgio Mascherpa

● **P**otrà apparire un non-criterio quello di aver proposto nella sezione «Piccola scultura» della III Biennale d'Arte Sacra di Pescara artisti che si collocano fuori dal dibattito e dalla ricerca più recente dell'arte sacra, a fianco di altri in altissima tensione teorica ed esecutiva, il cui ruolo in termini di linguaggio è ancora da verificare appieno; ciò è stato intenzionale, come dire che su un tema-problema assorbente quale quello della passione che coinvolge da un lato la finitezza, la temporalità e dall'altro la pienezza dell'Essere, l'unica strada da percorrere era quella di una campionatura, di una esemplificazione di vedute con cui gli scultori soprattutto, nel fare arte sacra, perpetuano uno «strappo all'Essere», una «decadenza dell'Essere» insita nella produttività stessa.

Che l'autocoscienza di inadeguatezza del linguaggio circa il sacro trovi la sua massima espressione nella scultura è ovvio, e per la materia - lo specifico della scultura - e per il rapporto più intenso tra opera d'arte e partecipazione manuale, come anche per la tendenza a costituirsi icona oltre la forma. Giocano un ruolo di fondo soprattutto le implicanze psicologiche dell'*homo faber*, figura da fuggire, secondo Heidegger, perché in qualche modo responsabile della decadenza dell'Essere.

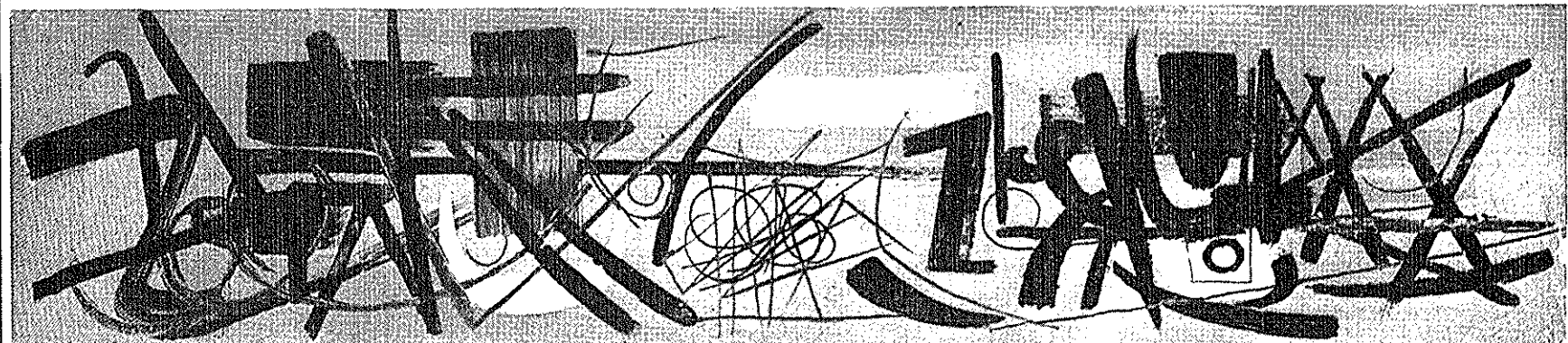
Leo Strozzi

● **Q**ueste «stazioni» della Via Crucis, Spinosa non le ha rappresentate o raccontate, ma presentate e per quanto abbia rispettato l'itinerario canonico delle quattordici figurazioni, non restituisce davvero un inventario di pietà devozionale. C'è, però, all'interno di ogni tavola, un vibrante sentimento di pietà: altra; ed è di sé e del mondo, che attraverso questa pittura sembrano anelare ad una conciliazione, in una sorta di insperata speranza che gli accadimenti dell'esistenza renderebbero ogni giorno improponibile. C'è pure, all'interno di queste immagini lampeggianti ed icastiche, una eccessività di stravolgimento iconografico, perché infatti molti atteggiamenti tradizionali vengono sconvolti. Non c'è, qui, la cadenza meditativa dell'episodio conosciuto che si torna a contemplare, e nemmeno una sua possibile versione in dolente e statica «imago pietatis»: perché, invece, la composizione è quasi ovunque sommosa dal fulcro chiasmico della croce o, quando non sia con evidenza percepibile, se ne può trarre la spinta anche da uno solo dei

suoi elementi o dal moto verticale-orizzontale delle apparizioni - esacerbato o iterato, ad esempio, in *Gesù caricato della Croce* o nella *Prima caduta* - o dalla efflorescenza dei colori, o dal groviglio dei segni che ribadiscono l'«hic et nunc» - come in *Gesù consola le pie Donne* - e nella *terza caduta* o nella veemente tensione di *Gesù inchiodato sulla Croce*: sì che tutto è rimandato, sempre, alla dolente analogia con il sentimento di un esperito presente, perché la flagranza dell'evento supera e divora i tempi dell'evocazione, nel sospeso silenzio della solitudine de *La Condanna*, o nella calamitante incandescenza indicibile: «Non est dolor sicut dolor meus».

Sandra Orienti

● *Terza Biennale d'Arte Sacra, La Croce, testi di P. Adriano Di Bonaventura, Giorgio Di Genova, Giorgio Mascherpa, Sandra Orienti, Leo Strozzi, Electa, pp. 168, s.i.p. (Pescara, Archivio di Stato, Piazza Marina, fino al 10 Giugno).*



Hans Hartung, *Composizione*, 1947, olio, 67x14 cm.



Tastato il polso del panorama artistico italiano ed internazionale con le Fiere d'arte contemporanea di Bologna (19-22 febbraio) e Bari (14-18 aprile), la diagonale del *deja vu* è d'obbligo.

La situazione di stallo in cui versa il «Sistema dell'arte», pigramente abbandonato a se stesso, è venuta fuori con macroscopica evidenza dai clichés proposti dalle gallerie private espositrici: poche «firme», all'insegna del DOC.

Tra gli artisti italiani la hit parade registra i nomi di Borghese, Brindisi, Campigli, Cantatore, Cassinari, De Chirico, De Pisis, D'Orazio, Festa, Fiume, Fontana, Gentilini, Guidi, Greco, Gutuso, Ligabue, Lilloni, Maccari, Magnelli, Migneco, Minguzzi, Morandi, Morlotti, Music, Possenti, Rosai, Saetti, Sassu, Scanavino, Schifano, Severini, Sironi, Tozzi, Turcato, Vangi, Vedova, Vespignani.

Tra gli stranieri, in bella evidenza sono risultati Buono, Dalí, Ernst, Hartung, Haupt, Lewitt, Mathieu, Penck, Picasso, Poliakoff, Sutherland e Vasarely.

Sia a Bologna che a Bari, per la verità, gli

spazi dedicati alla «giovane arte» (Accademie e Under '35) e ad alcune nazioni ospiti (Egitto ed Ungheria a Bari, URSS, Francia, Austria, Inghilterra e Germania a Bologna) hanno vivacizzato il grigiore generale.

I giovani sembrano ignorare del tutto la figurazione anacronistica e transavanguardista, orientati a sperimentare come sono le possibilità linguistiche dell'opera-testo. Così tra gli Under 35 la costruzione oggettiva o un polimaterismo pittorico (il superamento in pratica della dicotomia pittura/scultura) è il veicolo privilegiato dai vari Abate, Astore, Bonfiglio, Castellani, Cerone, Di Lorenzo, Ferrara, Fogli, Guaita, Kostner, Parizzi, Ruggiano e Tornincasa; Ballia, Casciello, Alan Castelli de Capua, Folci, Habicher, Millefiori, Nannicola e Stiari con l'ausilio di tecniche miste variamente combinate, evocano invece una figurazione di pregnante iconismo.

Accetta, Elefante, Moschini fanno affidamento a manipolazioni fotografiche; Tognazzoli si esprime con la videocultura; Giaccon, Mastrangelo, Pastore, Sofianopulo e Zevola impagano i loro racconti tra il graffito ed il fumetto.

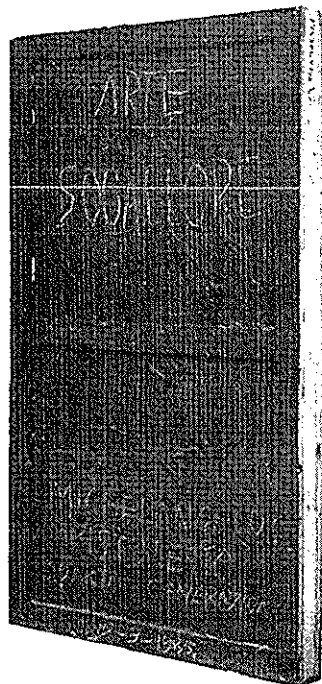
Sempre a Bologna, un'altra azzeccata sezione, «autoritratto non ritratto» con opere di taglio decisamente più storicizzante (dalla fine degli anni '50 ai nostri giorni), è riuscita a gettare un sasso nello stagno dell'immobilismo, e per l'originalità del tema trattato, e per la qualità dei lavori esposti.

Sul filone dell'«Autoritratto» tradizionale, dell'autorappresentazione variamente reinterpretata, hanno fatto spicco le opere di Alinari, Cantafora, Cavellini, Ciam, Tano Festa, Mariani, Moreni, Ontani, Paolini, Parmeggiani, Salvo, Tatafiore, Vaccini e Viggì; per il «non ritratto» vanno segnalati i lavori di Accardi, Angeli, Anselmo, Barni, Baruchello, Boetti, Ceroli, Cucchi, Fabro, Isgrò, Kounellis, Paladino, Pistoletto, Schifano e Spagnolo.

Un discorso a parte, più articolato, meriterebbe la riflessione sulle «Nuove tendenze in URSS» viste a Bologna. Gli artisti selezionati dal curatore Vladimir Goriainov non escono dalle secche di un rimastramento figurativo protonovecentesco, da decenni superato non solo in occidente, ma nella stessa Unione Sovietica: nature morte e figure accademiche (Amalbasjan, Orlov, Komarov, Odajnik), sono

a mala pena riscattate da una più fresca inventiva surreale (Gigosvili, Popov e, su tutti, le fabulatorie donne di Lubennikov).

Non si comprende l'esclusione di artisti sovietici di ben altra levatura, come possono essere i vari Kabakov, Bulatov, Zhilinsky, Dybskij, Chiarezza, sul reale portato delle «Nuove tendenze in URSS» dovrebbe venire dalle numerose iniziative volute dal nuovo corso della «Glastost» (trasparenza): gli undici artisti sovietici selezionati da Marconi, Pardi e Tadini per la mostra milanese di aprile-maggio (Bulatov, Vasiliev, Gadaev, Dibskij, Kantor, Lubennikov, Lysiakov, Tabenkin, Shutov, Cicerina, Zykalov), la Rassegna della prossima estate di 22 artisti moscoviti al Kunstmuseum di Berna e la rivoluzionaria asta organizzata per luglio a Mosca da Sotheby's, dove saranno battuti i prezzi di un Kabakov, un Kopistiansky e un Chuikov, dovrebbero cancellare definitivamente la vergogna della «Mostra del Bulldozer» (correa l'anno 1974 e le opere esposte all'aperto da Nemukhin, Rukhin, Masterkova, Rabin ed altri furono smantellate e distrutte dal Bulldozer) (a.g.).



Michelangelo Pistoletto, *Arte dello squalore*, 1985, materiale anonimo su legno, 240x130 cm.

L'AUTORITRATTO NON RITRATTO

● **N**on appena arriviamo all'arte contemporanea, le riflessioni generali sull'autoritratto sembrano doversi complicare. Per un motivo molto semplice: l'autoritratto classico è infatti canonicamente ancora un ritratto. Solo l'«angolo di studio» pare contraddire questa regola (ma in fondo si tratta comunque di un ritratto: solo *in absentia* del ritrattato). L'arte contemporanea, rifuggendo o mettendo in dubbio il valore del figurativo, cioè del dovere iconico, di fatto sembra non porsi nemmeno il problema. Non esistendo il ritrarre, non esiste l'autoritratto.

Ritorniamo, però, un istante alla differenza che abbiamo posto fra «rappresentazione» e «rappresentanza» di qualcuno. Il rappresentare nel primo significato corrisponde alla figuratività iconica. Il rappresentare nel secondo caso piuttosto dà il senso dell'aspetto simbolico della rappresentazione: «stare al posto di».

Che cosa significa questo sul piano dell'autoritratto? Che, in primo luogo, gli autoritratti nell'arte contemporanea saranno appunto opere «in rappresentanza» del loro autore, cioè metonimie che rinviano all'artista come personalità globale e come tale irrepresentabile. Che, in secondo luogo, gli autoritratti saranno segni rappresentativi dell'opera, dello stile, dell'idea, del sentimento, della teoria del loro firmatario, il quale a sua volta vi si riflette o vi si rispecchia (come si dice anche nel linguaggio comune) non già perché l'oggetto in rappresentanza dell'artista manifesta l'identità dell'artista stesso. Fino al massimo del paradosso: che anche quando troviamo dei veri e propri ritratti, persino allora saranno autoritratti non ritratti.

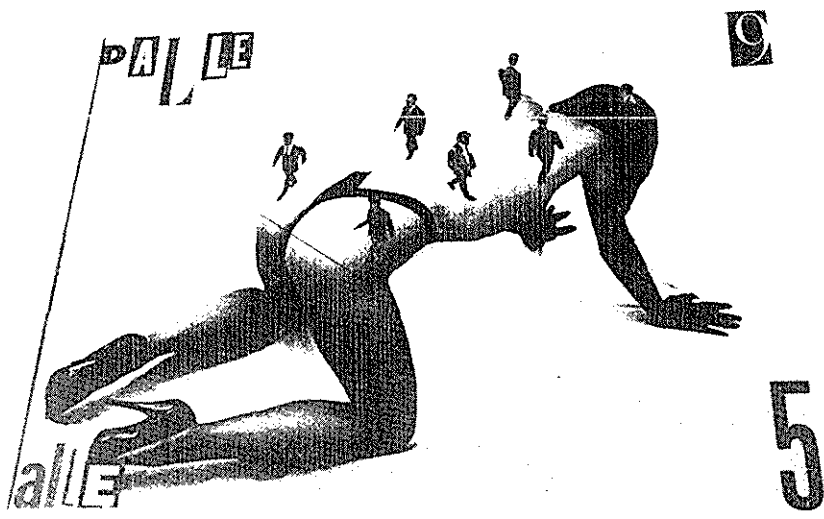
Omar Calabrese

UNDER 35

● **S**e si dovesse chiedere che cosa sia assente in questo panorama, non sarebbe difficile indicare da un lato intenzioni di rigorismo non-figurativo di tradizione costruttivista, dall'altra la totale remissione ormai di qualsiasi interesse per il dialogo «anacronistico» con l'antico, e altrimenti l'altrettanto totale remissione dell'esasperato figurare artatamente fabulistico e mitico delle esperienze «transavanguardistiche». Scaricata la lentezza e la pedanteria antichistica dei «citazionisti» o la velocità artificiosamente esasperata dei «trans», sembra che si vogliano fare i conti con la materia, con le immagini, con i segni nella loro struttura formale e iconica e nella loro capacità simbolica. Ma certo non ci si può lasciar tentare da generalizzazioni sempre pericolose, e forse anche inutili, giacché ciò che poi conta sono i fatti, e questi fortunatamente risultano sempre più plurali e disparati degli schemi che pretendono di interpretarli, ed ai quali opportunamente sfuggono, con i quali insomma non quadrano.

Che dire della mentalità critica che ha determinato queste scelte? I nuovi critici indicano nuove modalità di interessi? È troppo presto per dirlo, ma forse si può avvertire una qualche maggiore attenzione al fare artistico in quanto tale, e forse alla lettura dell'opera. Questa possibilità di leggere il messaggio figurale, che è stata una prerogativa della critica della mia generazione, si è andata perdendo fra gli anni Settanta-Ottanta a favore di questioni al confronto spesso del tutto divagatorie. Che oggi torni come urgenza per capire, una volta che sempre più traballanti risultano le verità rivelate dei formulari di tendenza? È almeno un auspicio al quale forse questa stessa rassegna bolognese lascia qualche margine di possibilità.

Enrico Crispolti



Marco Moschini, *Dalle 9 alle 5*, 1987, copia fotografica su gatofoam 96x150 cm.

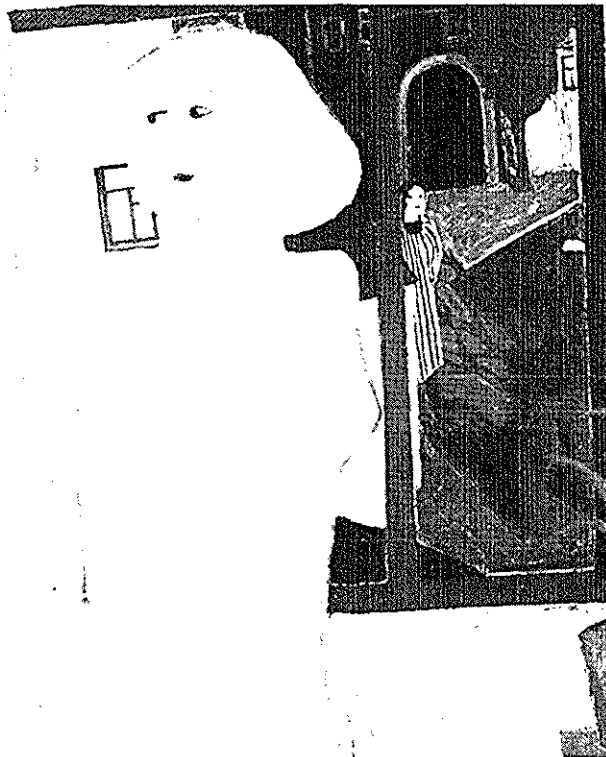
URSS LE NUOVE TENDENZE

● **L**o giovane artista ha di solito un senso più spiccato del tempo, non solo del presente ma anche del futuro. Come una soluzione sperimentale, la sua arte dipinge, con sfumature allarmanti, tutto ciò che è sopravvissuto alla propria ragione di essere. Il lavoro di un giovane artista è pertanto come un diapason che risuona già con la tonalità del futuro, organizzando e armonizzando l'intera orchestra della cultura artistica. Con questo non è detto che solo i giovani conoscano la verità nell'arte. È meglio dire che i giovani non sono altro che il lievito dello sviluppo artistico, null'altro, ma sono essenziali a quel procedimento.

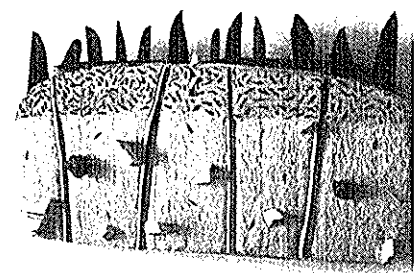
I giovani artisti sovietici le cui opere sono qui esposte sono, probabilmente, ottimi rappresentanti di questo tipo d'arte. Non costituiscono un singolo gruppo monolitico e hanno addirittura iniziato a lavorare in periodi diversi. Alcuni appartengono alla generazione degli anni '70, mentre altri hanno cominciato ad esibire le loro opere solo da due o tre anni. Tuttavia, nella loro attitudine verso la società, rappresentano ciò che potremmo definire come l'arte giovane del periodo «perestroika». Benché ci siano differenze ovvie nella loro espressione, stile e obiettivi artistici, di base essi sono accomunati da una caratteristica comune.

La loro intera impresa artistica tenta di percorrere il difficile cammino che conduce dall'universale all'individuale, ritornando poi all'universale. Cercano di capire tutto basandosi sulle proprie esperienze, la comprensione di loro stessi e di tutto ciò che li circonda. Il loro punto di vista è una reazione naturale a certi approcci affermati e ora divenuti clichés nell'arte delle generazioni precedenti.

Vladimir Goriainov



Ivan Lubbenikov, *La sera*.



Angelo Casciello, *Il monte del silenzio*, 1985, tecnica mista, 75x124x20 cm.

● **Arte Fiera 88, Ente Autonomo per le Fiere di Bologna, pp. 444 L. 25.000; Fiera Internazionale di Arte Contemporanea 1988, Editori Laterza, pp. 320 L. 20.000; L'autoritratto non ritratto, a cura di Omar Calabrese e Lucia Corrain, Edizioni Essegi, pp. 120 s.i.p.; Under 35, Presentazione di Enrico Crispolti, Centro Di, pp. 112, s.i.p.; URSS: Le nuove tendenze, a cura di Vladimir Goriainov, Faenza Editrice, pp. 102, L. 8.000.**

IL NEW DEAL

della Galleria Nazionale d'Arte Moderna

ARTISTI ITALIANI ALL'ESTERO

Pressoché ignorata dalla stampa specializzata e non, la significativa mostra «Dal ritorno all'ordine al richiamo della pittura - Continuità figurativa nella pittura italiana 1920-1987» ideata da Bruno Mantura, coadiuvato da Pia Vivarelli (entrambi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna) nell'ambito degli scambi culturali in atto tra i musei italiani e quelli norvegesi e finlandesi, è riuscita a dare un'immagine compatta dell'arte moderna e contemporanea italiana ascrivibile al filone figurativo del «Rappel à l'ordre».

Nella prima delle due sezioni sono stati proposti i pittori di «Valori Plastici», «Novecento», «Scuola Romana» e «Corrente» (Cagli, Cagnaccio di S. Pietro, Campigli, Capogrossi, Carrà, Casorati, De Chirico, De Pisis, Donghi, Ferrazzi, Funi, Guttuso, Mafai, Morandi, Oppi, Pirandello, Raphael, Savinio, Scipione, Severini e Sironi).

La seconda, invece, il «richiamo alla pittura» dei transavanguardisti Chia, Cucchi, Clemente, De Maria, Paladino, Germanà e Longobardi, degli anacronisti Di Stasio e Piruca, nonché di altri artisti di area romana come Ceccobelli, Dessì, Mirri, Pizzi Cannella e Tirelli, rende conto dell'istanza post-avanguardia emersa in Italia negli anni '80. Se nulla c'è da ridire sull'ineccepibile taglio filologico della mostra, qualche rammarico viene per l'unilateralità di una proposta che rischia di falsare (all'estero) il ben più complesso «quadro» territoriale e linguistico dell'arte contemporanea italiana (a.g.).

L ritorno alla figurazione non si presenta compatto né segue un itinerario ideale e progettato. Si articola invece secondo strade diverse e, a volte, apparentemente contraddittorie. Non si escludono, a priori, complicità con il passato recente, anzi si può affermare che queste sono strutturanti a titolo pieno e testimoniano l'interesse spregiudicato per il passato prossimo. Interesse meno sintattico che grammaticale. Ma subito occorre notare che l'occhio dell'artista è affascinato da quelle sperimentazioni oramai storiche, di quel ricco periodo inventivo europeo, tra anni dieci ed anni quaranta, del nostro secolo.

Artisti come Chia, Clemente, Cucchi, Paladino e anche Longobardi dipingono e disegnano con timbrature fortemente espressioniste, nei colori a volte accesi, fauves (vedi a questo proposito anche i lavori di Germanà), allacciate, da una parte e soprattutto alla Brücke, dall'altra a Schiele, ma anche al surrealismo, da quello, assai fitto di immagini, del primo Ernst, a quello di Dalì e Magritte. È possibile osservare una presenza singolare di Chagall nelle prove più intense di Chia. In tutti, a volte palese a volte nascosta, l'attenzione al mondo delle forme arcaiche mediterranee, a quelle primitive, dall'Africa all'Oceania, mediate però dalla maniera con la quale le vide Picasso o il più squadrato Derain e come le vide anche, in

qualche sua prova primitivistica, Carrà, caro non solo a Chia ma, ci sembra anche, all'espressionismo di Cucchi. Alla fine di quel decennio Clemente lavorava a una disseminazione sulla tela di figure realizzate su supporti che venivano inseriti, come dei collages, autonomamente dalla composizione, secondo regole eccentriche alla cultura occidentale, in consonanza con un suo nomadismo spirituale simile ad esperienze esotiche (in questo caso il viaggio in India) care a qualche grande pittore moderno.

Bruno Mantura



Achille Funi, Sibilla, 1930, olio su tela, 110x89 cm.

L'esperienza della guerra e la confusa situazione politica che si conclude con l'affermazione di Mussolini, nel 1922, mettono in crisi la generale ipotesi futurista di una «modernità» che debba necessariamente affermarsi e progredire positivamente. Nel 1919 si inaugura a Palazzo Cova, a Milano, la Grande Esposizione Nazionale Futurista, che già nel titolo si propone di celebrare una raggiunta espansione in tutto il Paese della poetica futurista. In realtà - morti negli anni della guerra il pittore Boccioni e l'architetto Sant'Elia - importanti artisti già aderenti al Futurismo quali Carrà, Severini, Soffici, maturano tra il 1916 e 1919 soluzioni linguistiche diverse da quelle futuriste e soprattutto contribuiscono, anche con i loro scritti, a creare un clima di ripensamento della tradizione figurativa italiana e di ridefinizione della figura e dei compiti dell'artista.

Questo nuovo orientamento culturale, che si sviluppa parallelamente in arte e in letteratura, si delinea con chiarezza attraverso la rivista «Valori Plastici» - pubblicata a Roma dal 1918 al 1922 e a cui collaborano attivamente de Chirico, Alberto Savinio, Carrà, De Pisis, Soffici - e attraverso la riflessione da essa condotta sull'esperienza della pittura «metafisica».

La proposta della pittura metafisica era stata sviluppata isolatamente da de

Chirico già dal 1910 e solo nel 1917 l'incontro nella città di Ferrara di de Chirico, suo fratello Savinio, Carrà, De Pisis determina la nascita di un individuabile, anche se di durata assai breve, gruppo della Metafisica.

Pia Vivarelli



Mimmo Germanà, Paradiso, 1983, olio su tela, 220x170 cm.

Dal ritorno all'ordine al richiamo della pittura, a cura di Bruno Mantura, Mondadori - De Luca, pp. 135, s.i.p. (Oslo, Kunstnernes Hus, fino al 30 aprile)

ARTISTI STRANIERI IN ITALIA

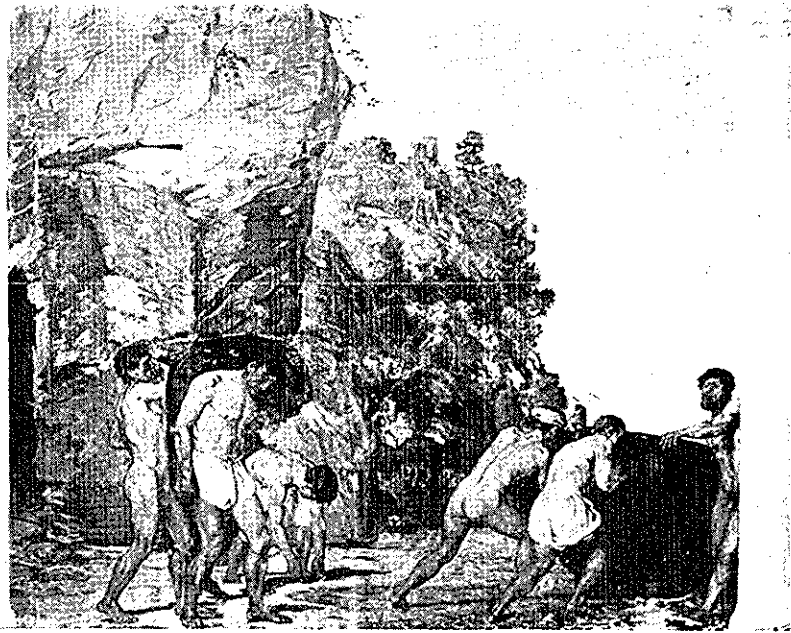
I «Deutsch-Römer - Il mito dell'Italia negli artisti tedeschi (1850-1900)», è il titolo della prestigiosa mostra che sarà ospitata nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna, in questo fine primavera denso di appuntamenti (per fine maggio sono previste le antologiche di Novelli e Perilli, nonché una serie di iniziative culturali collaterali, tese a riproporre il clima degli anni 60).

La rassegna presenta, per la prima volta in Italia, circa 150 opere di artisti che, per aver soggiornato a lungo nel nostro Paese nella seconda metà dell'Ottocento, sono noti come «Tedeschi-Romani». L'iniziativa, che si collega alla mostra dedicata nel 1981 ai Nazareni, analizza le diverse motivazioni che dall'inizio del secolo scorso unirono la cultura figurativa tedesca a quella italiana e costituisce un'importante occasione per conoscere tali artisti che fecero dell'Italia il fulcro delle loro diverse poetiche. Si tratta di un'intensa stagione culturale fiorita in Europa nel secondo Ottocento che identifica l'Italia come luogo ideale ed unico per una rivisitazione del Rinascimento e della classicità.

Domina in essi, pur con accenti diversi, quel sentimento nostalgico, «Sehnsucht», nato dalla consapevolezza dell'insanabile frattura tra passato e pre-

sente, e dalla perdita dell'ideale classico-schilleriano di umanità «armonica».

L'esposizione, che comprende 92 dipinti, 13 sculture e 46 disegni, è soprattutto dedicata ai rappresentanti più significativi: Arnold Böcklin (1827-1901), artista svizzero ma tedesco di adozione, Anselm Feuerbach (1829-1880), Adolf von Hildebrand (1847-1921) e Hans von Marées (1837-1887). Pur con molteplici affinità di intenzioni iniziali, come l'opposizione alle tendenze artistiche storico-celebrative, il ricolligarsi all'idealismo tedesco successivo a Goethe, l'attrazione per il paesaggio italiano ed i miti classici, ognuno di loro presenta caratteri altamente individuali ed originali. Così Arnold Böcklin, pur attingendo con totale libertà al vocabolario delle scuole più varie, dal Cinquecento fiorentino ai Fiamminghi del XVII secolo, si ispira al vero paesaggio della Campagna romana, dando vita ad una fantastica figurazione mitologica (Fauno che fischia ad un merlo, 1863; Pan nel canneto, 1859), con una progressiva contaminazione tra sogno e realtà. A questa concezione «classica» della natura (Isola dei morti, 1883; Venere Anadiomene, 1870) non fu però mai estranea una contemporanea inda-



H. von Marées, Partenza dei pescatori, 1873

gine degli stati d'animo (Autoritratto con la morte che suona il violino, 1872).

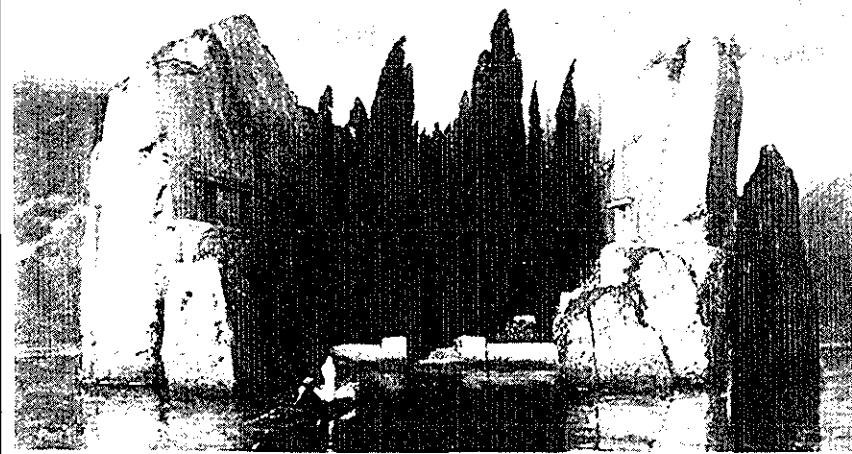
In Anselm Feuerbach l'antitesi tra forma e contenuto è meno accentuata. Il paesaggio è per lui il luogo dove prendono corpo idealità e mito con una forza che risiede nell'intensità allegorica raggiunta attraverso la sintesi e le citazioni del mondo classico (Paolo e Francesca, 1864; Convito di Platone, 1865). Le sue composizioni sembrano rispondere ad un ideale di equilibrio armonico, tramandato dagli antichi, espresso tramite le sue modelle «interpreti» Lucia Brunacci (Ifigenia, 1871) e Anna Risi (Nanna, 1861).

Ancor diverso l'atteggiamento di Hans von Marées, che, con gli affreschi per la Stazione Zoologica di Napoli, 1873 c., realizzati in collaborazione con lo scultore Adolf von Hildebrand, ha lasciato in Italia un'opera unica per le grandi novità tecniche e linguistiche (Pergola). Marées conia le sue forme

ispirandosi alla natura ed alla grande tradizione della pittura antica pompeiana, concependo l'arte «come qualcosa di autonomo e autosufficiente accanto alle altre attività del pensiero umano» (Fiedler). Dunque non più mediazione culturali né «racconto», ma astrazione ideale della forma secondo quei principi «purovisibilisti» maturati nell'ambiente intorno Fiedler, e formulati da Hildebrand nella ben nota opera teorica Il problema della forma nell'arte figurativa (1893).

La rassegna, che comprende anche numerosi lavori di artisti vicini a questi grandi maestri, è stata realizzata con opere prestate dalla Neue Pinakothek di Monaco, dal Kunstmuseum di Düsseldorf, dal Von der Heydt Museum di Wuppertal, dal Nationalgalerie di Berlino, dal Kunsthalle di Amburgo e da altri importanti musei tedeschi ed europei.

(Il catalogo, edito da De Luca - Mondadori, è a cura di Christoph Heilmann).



A. Böcklin, L'isola dei morti, 1883

VERSANTE

A tratti, ad intermittenze fugaci, appaiono e scompaiono i segmenti poetici di questo secolo; delle molte poetiche e delle sperimentazioni possibili resta spesso solo il gioco nel gioco (come a teatro quando gli attori dichiarano di essere solo attori e non più Amleti e Desdemone). Ma le varianti possibili sono infinite come le lingue, le teorizzazioni, il rigenerarsi di code di lucertole. Tutto questo ci piace.

Queste vitalità e queste rincorse ci appartengono, sono figlie del nostro tempo e dei nostri bisogni, ci incollano coi nasi schiacciati sui vetri ad osservare, pieni di stupore, l'esistenza ludica che scorre.

Jole Tognelli - toscana, ma da anni vive a Roma - è uno dei simboli della girandola espressiva contemporanea; i suoi *Teatrini dell'assurdo e del possibile* convivono con la prosa lirica e seducente della *Lettera a Mariabarbara* e con le poesie. Di questa poliedricità, che è anche visiva (i disegni qui riprodotti sono suoi), ne abbiamo un frammento in questa poesia «I, in my intricate image» che è tratta da *Intervento onirico*, Quaderni di Marsia, del 1981.

(A cura di Luigi Amendola)

I, in my intricate image

*Vorrei sapermi e avere
lo spessore della mia vera immagine
redatta sugli ii commutabili
insidiati da baobab di creta
geni di storia limite deformata
da supposti pre inappellabili
nel piacere di piacermi
osteggiato da ironie
specificato da crudeltà
o ritrattato da distinguo;
immagine a doppio fondo
(e a doppio scopo in doppio senso)
transitata da soli schiacciati
orizzonti con riserva
palpebre sconnesse
cartellini orario
in apparenza autentica
nella sua finta solitudine
decantata da commiserazioni
provvidenziali.*



Discendo dai longobardi anche se gli avi degli avi si chiamavano Rachele, Sefora, Beniamino, Giuditta o Elia (piccolo particolare: le donne morivano di tubercolosi costringendo gli uomini a riposarsi per generare altre Debore, altre Rut e altre Giuditte).

stati essiccati negli alti forni ottocenteschi che hanno distrutto tutte le possibili e probabili lumescenze postume.

Difetto di interpretazione alabarda o barda; insistiamo sull'origine celtica del nome (di derivazione latina con ascendenza greca). Perché un bardo non potrebbe essere un tardigrado e quindi un bradipo? I Bardi sono

Jole Tognelli

Publigest

Agenzia di Pubblicità e Marketing
Servizi Integrati
per la Comunicazione

Tel. 0862/22548
Via Sassa, 15
67100 - L'AQUILA



*galleria
antiquaria
di brisco*

Tel. 0862/61077-26081-62058
Viale Nizza, 6
67100 - L'AQUILA

**LITOTIPOGRAFIA
GRAN SASSO**

Tel. 0862/311157-8
S.S. 80 - Km. 3.800
PETTINO - L'AQUILA



ANGELUS NOVUS

Esmond, 1988

don giovanni nel progetto fabula

1. **I**l progetto «fabula» si riempie di senso non soltanto sul versante del rapporto con testi ormai classici relativi al mito e al suo uso critico in termini contemporanei, ma anche su quello del rapporto con varie scritture (drammaturgiche, narrative, poetiche, aforistiche) di autori italiani viventi. si tratta di un gesto che, coinvolgendo molte forze rappresentative della nostra letteratura e della nostra drammaturgia attuale, vuol essere anche una risposta attiva all'ormai insopportabile macrolamentazione sulla povertà del teatro italiano d'autore, dovuta in realtà soprattutto all'incuria delle istituzioni, alla debolezza delle strutture del settore e all'inesistenza di una politica seria nei confronti del pubblico. le intelligenze e i talenti non mancano: il problema è valorizzarli, offrendo loro spazi e possibilità reali.

il «mito della negazione», incentrato in questa stagione sul *don giovanni* di molière, sarà rivisitato, tra gli altri, da luigi malerba, dacia maraini, paolo volponi, paolo guzzi, claudio novelli, edoardo sanguineti, mario lunetta, luigi fontanella, gianni toti, franco zagato, lamberto pignotti.

2. non c'è dubbio che il culto feticistico che della propria persona e presenza pratica (e impone) don giovanni abbia radice in una formidabile pulsione di morte. serialità e coazione a ripetere caratterizzano la sua inesausta e (fatalmente) insoddisfatta *recherche* erotica, ai confini di un atteggiamento di «tocca e fuggi» che anche certa vulgata contemporanea di erotologia da salotto, o da foyer («playmen» più un po' di freud in pillole), si prova a liquidare con l'etichetta di pura e semplice impotenza sessuale. in realtà, il suo è un destino da osesso obbligato alla cancellazione. l'esperienza successiva cancella la precedente. egli è un genio della pratica effimera, non attende risarcimenti in questa vita o in un'altra. la sua è una solitudine assoluta, ritmata su un gioco suicida che non riesce a realizzarsi. ecco perché per don giovanni la vita è essenzialmente rappresentazione, luogo scenico in cui



alfio petrini e katia nani, in «don giovanni» di molière (regia di alfio petrini, teatro delle voci)

esprimere la specularità e il «doppio» costanti del proprio *sembiante*, campo aperto e rischioso nel quale provare senza tregua le variazioni della propria strategia erotica (cioè, della propria ossessione nihilistica). in tutti i casi, don giovanni è un eroe incapace di diventare macchietta.

3. a un autore contemporaneo è precluso sia l'*approach* all'eroe che

quello alla macchietta. la sola strada praticabile, quindi, anche nel rapporto con un personaggio come don giovanni, è quella dell'abbassamento del livello e del tono, se non del degrado radicale. don giovanni, nei testi degli autori italiani viventi che hanno aderito al progetto «fabula», è il fantasma gaglioffo o inebetito di un fantasma che, più che parlarsi addosso, si balbetta dentro, si

gli autori

teatro

claudio novelli, *d.g. petit show*/ luigi fontanella, *don giovanni a nex york*/ mario lunetta, *galateo*/ dacia maraini, *giovanni tenorio*/ cesare milanese, *la convitata di carta o la donna di moda*/ edoardo sanguineti, *atto terzo, scena terza*/ carla vasio, *the d.j. rap*/ luigi malerba, *il protagonista*/ roberto mazzucco, *al posto di giambattista*/ fabio storelli, *don giovanni e le duecento regine di sicilia*/ paolo volponi, (*in corso di scrittura*).

poesia

gennaro aceto, *la ballata di don giovanni di fronte al fantasma del commendatore*/ francesco belluomini, *dialogo dell'impossibile*/ franco capasso, *manuel*/ franco cavallo, *la mantide religiosa ricorda don giovanni...*/ eros costantini, *don giovanni*/ rodolfo di biasio, *lo specchio di don giovanni*/ marisa di iorio, *frica fricando non*/ stefano docimi, *don giovanni tenorio o l'inganno della superficie*/ franco falasca, *don giovanni*/ paolo guzzi, *random*/ francesco leonetti, *per l'incostanza amorosa spazio*/ mario lunetta, *alfabeto barocco*/ anna malfaiera, *don giovanni, parte di un monologo*/ claudio mutini, *scenario IV*/ francesco muzzoli, *passar di bocca in bocca è nel suo stile*/ lamberto pignotti, *don giovanni e c...*/ folco portinari, *ecco/giudiziosamente (per darne giudizio...)*/ claudio rendina, *don giovanni (da: «caro borghese»)*/ raffaella spera, *a don giovanni*/ ciro vitiello, *solitudine*.

narrazione

armando adolgo, *bel colpo*, *callaghan*/ mario moroni, *breve lettera di tartufo a don giovanni*.

scioglie, si annulla ai bordi del ridicolo. il don giovanni tragico, forte del suo orgoglio luciferino, ha figliato il suo rovescio caricaturale. ogni epoca ha i personaggi (e i miti) che si merita. don giovanni, così, rivive (e rimuore) nel nostro oggi specialmente nel dominio del grottesco.

(a cura di mario lunetta)

il mito come pre-testo e come pretesto o la seduzione d'autore

La *hit parade* di autori italiani contemporanei che hanno aderito al progetto *fabula* promosso da alfio petrini dimostra come il teatro di parola torni ad avere nuova vitalità in questa fine degli anni ottanta, senza trascurare innovazioni strutturali e linguistiche dello spettacolo, con agganci sempre più stretti con il reale. in programmazione nella stagione '87/88 al teatro delle voci, l'intelligente testo di edoardo sanguineti, *atto iii, scena iii* nel quale l'autore si accosta ad una tra le più celebri scene molieriane, osservandola come con una lente d'ingrandimento, intervenendo su di essa a suo modo, demistificando alcuni luoghi comuni che il tempo ha contribuito a creare (la foresta, il povero, lo stesso concetto dell'amore) e procedendo con una forma d'impatto filosofico e allo stesso tempo vitalissima teatralmente, per i «*déguisements*» l'ironia, l'amarrezza. sanguineti si serve del testo molieriano come di un pre-testo per smantellare non solo il personaggio/don giovanni ma, con l'occhio ai nostri tempi, per denunciare inquinamento, consumismo, falso concetto dell'amore, falso umanitarismo.

anche dal *giovanni tenorio* di dacia maraini, il personaggio del titolo esce ben malconcio, ormai malato (di aids), i suoi incontri automatici con tre donne emblematiche della sua lunga carriera (zerlina, isabella, elvira) e quello finale con ezechiele, donna anch'essa, si sviluppano mediante un dialogo poetico che a volte assume il tono nostalgico dell'amore or-



Laura Ambese, Alfio Petrini, Aldo Massasso, in «Don Giovanni» di Molière.

mai irraggiungibile, definitivamente compromesso dalla malattia. per mario lunetta, il cui *galateo* è un congegno teatrale dal meccanismo impeccabile che si conclude con un sorprendente e feroce «*coup de théâtre*», scritto mediante un linguaggio diretto ed efficace per la scena, don giovanni non può essere né un eroe né «una macchietta», ma un tentatore di modeste proporzioni, impotente riguardo a ben altri seduttori, palesi o occulti che oggi ci coinvolgono e ci determinano.

un fallito tentatore è il nuovayorchese *john tenory* di luigi fontanella, il quale, obbligato a servirsi dei media, ormai invecchiato, con sistemi che ricordano quelli usati da un personaggio di brancati, attira nel suo appartamento giovani donne «sempre ben disposte e disponibili, che egli può chiamare (e cambiare) ogni giorno».

nella suggestiva intuizione di cesare milanese il vero don giovanni è, oggi, *la donna di moda*, cioè *la convitata di carta*. il testo di milanese bello e convincente, procede con un linguaggio poetico per impeti strutturali che dice e si dice, che si chiede e si risponde in un pluralismo di voci immaginarie.

l'uomo/don giovanni è invece, per mila-

nese, «un personaggio di, un melodramma che è finito male», un evanescente «fantasma del passato», messo da parte perché privo di «stile».

il personaggio scompare addirittura in quanto con evidente *sinédoche*, si presenta come macroscopica parte che lo rende tale, diciamo così, nel testo malerbiano. don giovanni è il fallo, è *il protagonista*, iperbolizzato e in continua frizione con la vedova nera. dal suo ben noto romanzo dallo stesso titolo, luigi malerba ha tratto questo testo teatrale di grande vigore scenico, di molte possibilità spettacolari in cui, mediante un linguaggio divertente e ironico, esprime disincantati tormenti e ire piuttosto misogine.

roberto mazzucco conosce tutti i risvolti di questo amato baraccone, dal destino «*toujours recommencé*» che è il teatro. nel suo *al posto di giambattista*, mazzucco segue per lungo tempo il teatro molieriano, riscrivendolo in versi fortemente ritmati e rimati con rime bacciate e alternate, *commentandolo* con continui «straniamenti».

il regista interviene ad un certo punto con alcune amare considerazioni. egli, vero demiurgo dello spettacolo contemporaneo, sa tuttavia che il destino del teatro è «ignoto». mazzucco, da uomo di teatro qual'è, ci propone un don giovanni come personaggio da considerare con disincanto, senza una sua autonoma storia. egli vive, come tanti personaggi del teatro universale, unicamente quando, sulla scena, appare «per darla a bere al pubblico», e in questo è la sola seduzione di don giovanni, l'unica possibile ancora oggi.

in *don giovanni e le duecento regine di sicilia*, fabio storelli risale alle origini mitologiche di don giovanni che egli identifica nel dio adrano, in una scena ambientata in sicilia, anzi in sicania, nel XIV sec. a.c. il culto di afrano è il culto del fallo e adrano è il fecondatore biennale delle duecento regine. don giovanni

secondo storelli proviene da adrano e la statua del commendatore è la statua del fallo di adrano che parla. ad adrano/don giovanni e poi shiva e poi hermes e identificato anche come diòniso, storelli attribuisce la nascita stessa del teatro, in un gustoso rovesciamento finale che smaschera le intenzioni del comico teatrale che sono quelle di rappresentare la vita.

carla vasio ha dedicato a don giovanni una ballata, un gustoso *don juan rap* sulle orme del rap celebrativo *disk jockey rap*.

il *d.j. rap* di carla vasio esprime con una cifra forte e ben calibrata, in strofe fortemente ritmate, un don giovanni stupratore e macho, ridicolo nella sua violenza. il ritmo di tutto il pezzo, adatto di solito ad argomenti *leggeri*, imprime al testo, per la contraddizione con quanto si dice, una grottesca ironia, un'agghiacciante quanto voluta spensieratezza.

a claudio novelli (in ultimo, ma non ultimo) va dedicato uno spazio a parte in quanto il suo «musical da camera» *d.g. show* è stato prodotto e realizzato nella passata stagione '86/87.

la buona regia di giorgio bandini si avvaleva della interpretazione di piero baldini, aurora cencian, mario cordova, maria felli, sandra riggi, oreste rizzizi, con le scene di enrico job e le musiche di giorgio gaslini.

lo spettacolo, visto al teatro delle voci, presenta una serie di personaggi classici della letteratura dongiovannesca e assimilati, con una *contaminatio* tra casanova, faust, don giovanni ecc. il tutto sotto forma di *show* televisivo. vi compaiono impauriti seduttori, e un lucido don giovanni, che tende piuttosto al kirkegaardiano giovanni del *diario del seduttore*, il quale si accontenta della possibilità di conquistare le donne, senza giungere alle ben note conclusioni. è la morte che attrae don giovanni, mentre casanova, per novelli, sogna impossibili ambienti familiari.

questa sensazione di morte si ritrova anche nei testi che i poeti hanno prodotto sullo stesso tema, anche in quelli più apparentemente ironici e lievi. I testi hanno mostrato in molti casi, inoltre, come oggi ci sia tendenza a riallacciare le esperienze delle avanguardie degli anni sessanta e settanta, superando il più recente periodo di riflusso e di disincanto mediante una ricerca linguistica e testuale più consapevole.

dall'incontro tra don Giovanni e il commendatore visto da Gennaro Aceto, al dialogo «impossibile» di Francesco Belluomini tra don Giovanni e Molière, al denso Manuel di Franco Capasso, al rapporto pensato da Franco Cavallo tra il seduttore e la mantide religiosa, e il ritratto che egli fa del seduttore, come di uno scimmione, un lubrico dagli orgasmi continui, dal ripetitivo giocatore di eros costantini, al linguaggio della memoria e del mare di Rodolfo di Biasio, ci si avviluppa nel lussurioso enumerare di marisa di Iorio, e si passa al testo di Stefano Docimo, denso di citazioni mistilingue e al filosofico procedere con un linguaggio antichizzato di Franco Falasca; ecco *l'alfabeto barocco* «compilato e pronunciato» dal don Giovanni di Mario Lunetta, ove in un paesaggio arido e sferzato da venti pestilenziali in verità è intesa come «aspirazione allo zero». Francesco Leonetti si serve del mito per una riflessione sull'«uso di donna».

la sentenziosità immaginativa di Anna Malfaiera si immedesima nel don Giovanni, che «merita il castigo comunque». Francesco Muzzioli preferisce, con gusto ed ironia, percorrere, accennando l'evoluzione storica del personaggio in cui esso appare tra le pieghe del tempo, animato di citazioni.

nel pacato distendersi del linguaggio.

ove accumulazione e sottrazione si alternano (poi prevale la sottrazione), per Lamberto Pignotti l'iterazione dell'eros conduce alla perdita di senso, mentre la visione della figura si moltiplica e demoltiplica incessantemente come in due specchi che si fronteggiano.

Folco Portinari viene stimolato alla «questione» ancestrale sull'atto in sé, cosa sia e quale valore abbia in quanto ricerca continua, e vede don Giovanni come Edipo, con «la voglia di cancellare Giocasta/ con violenza e sfregio senza amore/ contro tutte le donne». Per Claudio Rendina don Giovanni è soltanto «un hombre» e in questo egli trae la sua secolare vitalità, mentre nel dedicare a don Giovanni il proprio testo, Raffaella Spera dialoga senza risposta con un don Giovanni emblematico in un rapporto amoroso visto come infernale. La solitudine è anche quella di don Giovanni, nel testo di Ciro Vitiello (*solitudini*) ove, nel suo linguaggio dolce e aspro insieme, il poeta vede don Giovanni/ se stesso, come in un inferno dantesco, dopo il viaggio, sembra, a cui lo obbliga Baudelaire, una volta raggiunto il luogo dell'espiazione, «nella dura ghiaccia». Per quanto riguarda il codice «narrazione» è da ricordare l'intervento di Armando Adolgo che ha prodotto un «fumetto in cinque episodi», *bel colpo Callaghan*, in cui immagina con divertente straniamento di essere un investigatore alla ricerca di don Giovanni e dei personaggi come lui che la tradizione ci ha fatto pervenire. Mario Moroni immagina quindi, un monologo in cui Tartufo esorta don Giovanni a ritirarsi in casa, a bruciare gli arredi, a ripensare come «ad un sogno» (*breve lettera di Tartufo a don Giovanni*).

(a cura di Paolo Guzzi)



aldo massasso e giuliana adezio, in «galateo» di mario lunetta (regia di alfo petrini, teatro delle voci)



alfio petrini e katia nani in «giovanni tenorio» di dacia maraini (regia di alfo petrini, teatro delle voci)

UN MUSEO NEL FIUME (L'avventura di un giovane imprenditore siciliano)

Veramente è una fiumara: il letto di un grande, travolgente fiume immaginario, a regime torrentizio, che solo per pochi giorni all'anno viene occupato dalle acque.

E, tra le pietre smarrite dal torrente in fuga, si alzano (si alzeranno) enormi sculture dei più grandi artisti contemporanei.

Questa è l'avventura, o l'immaginazione creativa di Antonio Presti: la 4ª dimensione, indispensabile condizione di un discorso costruito lungo i 14 km dalle sorgenti tra i monti Nebrodi e il mare, e la memoria, le antiche radici. Perché la memoria.

La nascita ma non la morte. Mai. La nascita dal buio, da una grotta, da una spaccatura nella montagna, la sorgente, le acque limpide, un torrente che scava una valle sproporzionata, il mare.

Il mare è un'altra vita, infinita, senza peso.

Questa grande opera è il dialogo continuo tra Antonio Presti e il padre prematuramente scomparso (si dice sempre «scomparso», di qualcuno che era presente e visibile, mai «finito»). In parte una sfida: «Vedi, con un cementificio si possono produrre opere d'arte, oltre che strutture, ponti, massicciate». In parte un omaggio, e una ricerca più antica rivolta a chi, nei secoli, ha lasciato le tracce di una grande cultura. Recentemente, tra gli scavi di Halesa, sul fianco del monte, sono emersi i basamenti di un grande teatro che ha per sfondo il mare. Il teatro è un altro simbolo delle necessità primarie dell'uomo, o del bisogno di ritrovarsi nei miti e raccontarli, in immagini e in gesti. Questa valle era quindi frequentata più di ora e questo è un altro stimolo a stabilire un percorso suggestivo e mutevole, che collegherà le sculture e gli eventi.

L'inizio del racconto, un segnale di luce, sarà un raggio laser installato da Maurizio Mochetti a 1000 m. di altezza su un lato del monte sotto Castel di Lucio, che attraverserà la valle e si rifletterà in un piccolo lago.

Nelle vicinanze una scultura in ceramica di Italo Lanfredini (vincitore del concorso per giovani scultori) alta 8 m. sarà la grotta, le grandi labbra, l'origine della vita.

Verranno poi, lungo questo percorso inventato, le opere di Andrea Cascella, Nino Franchina, Fausto Melotti, ed altri.

Ora, solitaria ma avvicinabile, visibile dalle strade e dalla ferrovia, tra le pietre dimenticate dal torrente, si alza per 18 m. di altezza e molte tonnellate di cemento, la scultura di Pietro Consagra.

Una certezza di staticità. I due volti in bianco e nero, percorribili all'interno, il bene e il male, la luce e il buio, permettono alla fantasia di lasciar scivolare le nubi tra i fori, giocare con le ombre, creare movimenti sul greto.

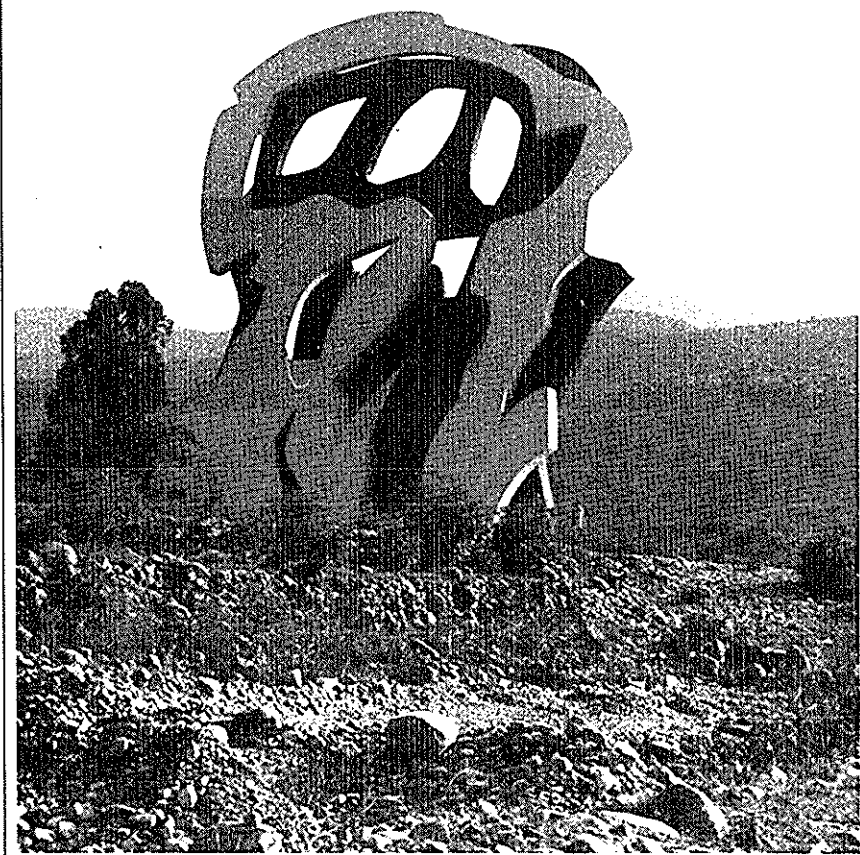
Più in là, risalendo la valle verso il silenzio, inizierà tra poco la preparazione della grande base in cemento, lunga 40 m., che reggerà l'ultima scultura di Melotti: altissime scale d'acciaio ci indicheranno l'infinito.

I ciottoli rotolati per secoli (ma quanto tempo ci vuole perché i ciottoli diventino così lucidi e tondi?) stanno ora immobili come uccelli caduti. Eppure le scale di Melotti saranno leggere come immagini inaccessibili e desiderate. Non so se quest'opera ha un titolo, io la chiamerei «Il Mistero». Non sappiamo cosa ci attende quando saremo arrivati in cima alla nostra scala per qualcuno più erta, per qualcuno più piana. Una campana suonerà al vento e ci ricorderà di ascoltare «il fruscio delle nuvole» e «il sibilo del tempo che passa».

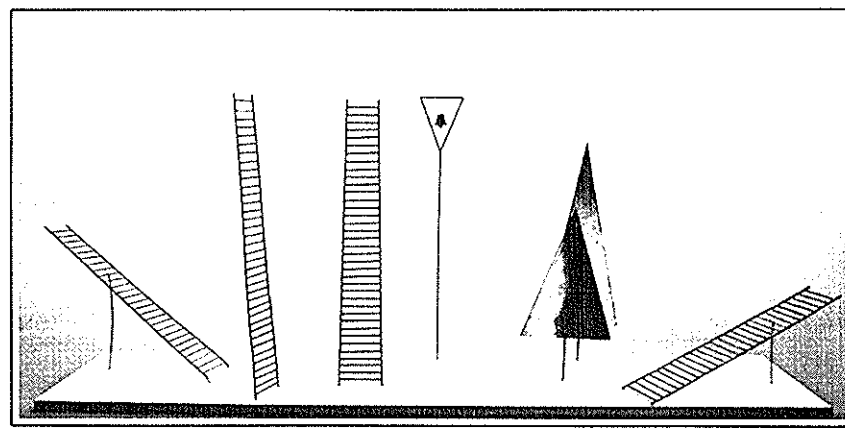
Nuvole finte scambiate con nuvole vere. Proprio sulla riva del mare, proprio dove, se vogliamo andare oltre, dobbiamo abbandonare il nostro status erectus, si alzerà una grande finestra in cemento azzurro che Tano Festa aveva ultimamente progettato riprendendo studi di opere precedenti. Alla vigilia di abbandonare un corpo sfatto e divenuto inabitabile, in stato di sospensione tra la terra e il cielo, Festa ha ricostruito questa grande scultura dove, i tre elementi, acqua, aria, terra, giocheranno insieme, con i nostri enigmi, la nostra fantasia e la folla dei bagnanti in estate.

Questa è una parte di ciò che avviene e avverrà alla Fiumara di Tusa. Quando i codici convenzionali sembrano in via di esaurimento, la gioia e la forza di un'invenzione possono improvvisamente travolgere e coinvolgere tutti gli abitanti, gli operai, i tecnici, i burocrati di una valle. Quasi un risveglio dopo secoli di inerzia.

(A cura di Elena Lacava)



La scultura di Pietro Consagra



Bozzetto di F. Melotti per la «Fiumara d'arte», base m. 40, scale dai 12 ai 15 metri

LO SPECCHIO DI MNEMOSINE

Nino Gagliardi

● **A**vventurarsi nei territori dell'arte è un modo per conoscere meglio se stessi e rapportarsi alla molteplicità del mondo.

Gli «spaccati geologici» fanno parte di un ciclo che Nino Gagliardi sta compiendo da alcuni anni intorno a queste complesse costruzioni pittoriche nelle quali l'elemento dominante è la presenza di fossili. L'artista è ben lontano dal cedere al fascino del reperto e alla tentazione di utilizzarlo in funzione narrativa: quel che più sembra interessarlo è portare in superficie elementi come campionatura dello spazio, come materializzazioni del gesto, come corrispettivo non metaforico della totalità dell'agire pittura.

Reperti ossificati, impronte, stratificazioni geologiche, documentano l'apparizione e sparizione degli organismi viventi negli incroci difficili da percorrere tra percezione e spasimo della materia.

Ciò che ognuno può percepire, guardando attentamente questi quadri è che sono il documento d'un grande viaggio fatto in solitudine, che porta come fine il suo iterato ritorno. È un viaggio verso il mistero dell'origine del tempo e della vita, da cui germogliano le epifanie dell'immaginario. Si tratta di paesaggi dell'anima, una sorta di archeologia interiore da cui la mano felice dell'artista attinge per dar corpo e materia alla memoria.

Lo spazio del quadro diventa il terreno di scontro e di incontro tra le forze della rappresentazione, tutte appartenenti al campo della cultura e della memoria culturale.

L'artista conduce i suoi giochi entro una geometria assurda, ove la forma trasmuta e deborda dai suoi confini adagiandosi in uno spazio consunto dal tempo e logorato dal segno della storia. Ne nasce il riflesso di un mondo prima o dopo la forma, brandelli strappati agli elementi primari della natura da cui

spesso affiorano rugosità erose, linfe calcificate, rilievi ormai disgregati di un'era primordiale di cui l'artista rivive la genesi. È evidente il compiacimento di un medium che, valendosi di stratificazioni, graffi e materiali eteroclitici, permette una ricca modulazione della superficie pittorica (che si dispiega in ocre pallidi, azzurri intensi, bagliori rosati o bianchi) e denuncia la volontà di «ricreare» una realtà attraverso l'artificiosa riproduzione di superfici mazzate, scalfite, lisce o rugose, capaci di dare suggestioni tattili, in cui la corposità delle schegge e dei frammenti diviene conseguenza appariscente dell'avvenimento tellurico.

Gagliardi tenta di ricostruire la profonda e lenta dinamica che tiene la materia, all'origine fluida e primaria, che è intravista prima sotto i ghiacci delle geometrie e poi liberata in una pittura gestuale che documenta il definitivo affiorare del magma.

Si sviscera impasti ed onde impetuose che emergono dall'agitarsi delle tensioni interne per assestarsi spontaneamente sulla tela.

Sono «onde di superficie» che si propagano lentamente all'interno del pigmento cromatico. Non causano variazioni di volume ma di densità. In questo senso la coesione e la trama prodotte nel tessuto pittorico si alternano, sollecitano zone in cui il colore è così compatto da costituire un muro oppure è rappreso, oscilla e scivola per definire un grumo o una trasparenza. Sono strati quasi liquidi, dove si istituisce una corrispondenza tra sotterraneo e superficiale, tra dentro e fuori, tra microcosmo e macrocosmo. Spiegano e dispiegano ciò che è nascosto, lo rischiarano e creano zone di luminosità, portano lo sguardo nei processi segreti del sisma. E più guardi e più senti tra le pieghe della pittura il coinvolgimento totale dell'artista, che entra ed esce dalla «tela» in attesa del momento

finale. La creatività per Gagliardi è probabilmente una fuga verso lontananze inson-

dabili, un viaggio verso irraggiungibili solitudini.

Lucia Spadano



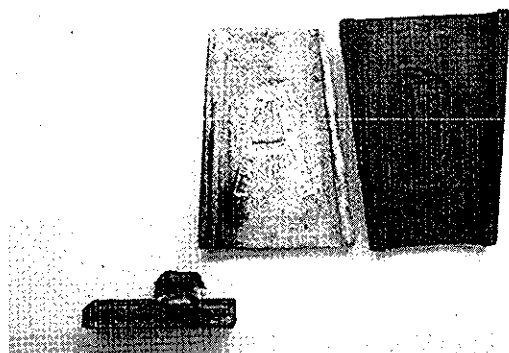
Nino Gagliardi, *Spaccato geologico n. 108*, 1988, olio su tela, 100x150 cm.

● *Lo specchio di Mnemosine*, a cura di Antonio Gasbarrini con contributi critici di Enrico Crispolti, Luigi Paolo Finizio, Lucia Spadano, Angelus Novus Edizioni, pp. 48, L. 20.000. (L'Aquila, Angelus Novus, gennaio-maggio 1988).

Arte giovane in Abruzzo

La giovane arte in Abruzzo, capillarmente censita da Enrico Crispolti con «Alternative Attuali Abruzzo '87», cresce di giorno in giorno, nel rinnovato tessuto d'una ricerca spazializzata all'interno dell'approfondimento testuale dell'opera-oggetto, della pittura - scultura, dell'installazione e così via. La concettualizzazione di «lavori a tesi», non ignora lezioni delle avanguardie storiche e non, liberamente reinterpretate all'insegna del *genius loci*. Il retroterra antropologico della cultura materiale e del vissuto costituisce una riserva di caccia libera ove i giovani artisti abruzzesi (e tale può considerarsi il «naturalizzato» Raul Rodriguez, argentino diplomatosi dieci anni fa all'Accademia di Belle Arti di L'Aquila) sanno attingere una simbologia mitico-archetipa densa di liriche suggestioni (a.g.).

Mauro Folci «Primo vere»



Mauro Folci, *A.D. Apollineo-Dionisiaco*, 1987, cotto, legno, vetro, e pigmenti, 54x74 cm.

● **È** difficile essere Madre. Soprattutto Madre Virile, rinnegare cioè la spada per essere falla. La falla vive come falda, l'acqua impermea il terreno e il terreno frana, si lascia andare, si sgretola, si moltiplica in tanti grani. Essere permeabili, slargarsi: perdere le difese e le sicurezze, dare fiato alle erranze. La falla crea l'humus, lo spazio pregno per i semi. Solo la creatività dà il senso di una crescita matura. Le sculture archetipe auroboreali di Mauro alludono ad una probabile arte processuale, ma le sue strutture (monumenti a fontane con zampilli fermi, vetrificati) emanano echi medioevali e onde di spostamento concettuali; strumenti questi che travasano e alimentano il fuoco dello spirito solo nell'evenienza che il loro testimone sia disposto ad essere lui stesso l'armiere dell'ordigno estetico. Sculture che guardano al passato, ma che sono solo in funzione del futuro.

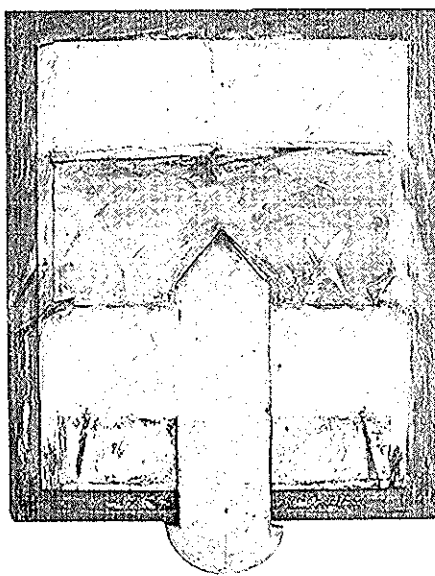
Nel presente danno per scontato il loro funzionamento e tutto quello che c'è, esiste ed è già specificato e riscattato, allora non resta altro che determinare i confini, mettere in bella mostra la calligrafia, proteggendo i significati per l'Avvenire. Queste macchine celibi riescono a bloccare i liquidi, c'è in esse una stigmatizzazione di sudori e di languori colorati, ma non attivano i processi alchemici.

Bruno Ceccobelli

Le Iconi di Sergio Nannicola

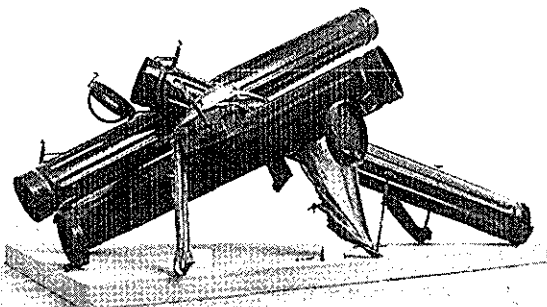
● **Q**uel segno è cresciuto nei dipinti della fine del 1986 e dell'inizio del 1987 nel senso di divenire corposa dimensione pittorica che anima l'intera superficie, sovrastando il muro sempre meno presupposto, e mirando (come a sfuggire un'oggettività troppo distaccata, verso una soggettività più assolvente), in un «ductus» così ricco nel tratto, a costituirsi in continuità di consistente tessuto pittorico. Sul quale (come si è visto in *Alternative Attuali/Abruzzo 87* a L'Aquila, e in *Itinerari paralleli*, in Svizzera e in Canada) si sviluppano ancora topografie e profili rappresi però in immagini più compatte e decisamente protagoniste. La cui definizione viene ad essere negli ulteriori dipinti del 1987 non solo in termini di piena pittura (ove l'acrilico è commisto a bitume e cera), ma anche in soluzioni oggettuali, per l'inserimento di elementi di legno e soprattutto di metallo.

Enrico Crispolti



Sergio Nannicola, *Porta murata*, 1988, tecnica mista, 62x82 cm.

Raul Rodriguez e l'«Arte contra la violencia»



Raul Rodriguez, *Contra la violencia*, 1987, contenitori di esplosivo, stracci, chiodi, legno, h.60 cm.

● **P**orta e finestra, interno ed esterno, ombra e luce, silenzio e parola, barbarie e poesia: con l'intreccio di queste «coppie dialettiche» l'argentino Raul Rodriguez installa la *mise en scène* di una Violenza ora annullata liricamente, ora visivamente amplificata dalla crudeltà di quella luce al neon «sparata» sul guardante.

L'opera e la sua negazione estetica, l'anti-opera di Raul Rodriguez.

Là dove i *readymade* di Duchamp attestavano la tatuologia l'«artista è l'arte», questi ibridi congegni di guerra, queste forche trapassate dal raggio laser della «sragione», queste porte e finestre pensate - per - la - vita e sbrindellate dalla morte certificano un nuovo *engagement* di un'arte ed un artista eticamente impegnati. Più vicino al Duchamp dei *Semi-oggetti trovati* (pensiamo alla finestra *Fresh Widow* del '20) che a quello dei *ready-made* a tutto tondo (si rimanda ai notissimi *Scolabottiglie*, *Ruota di Bicicletta* e *Fontana*), Rodriguez cambia pertanto il segno allo spaesamento, allo spiazzamento generato da un oggetto d'uso prelevato dal suo contesto ambientale ed arbitrariamente museificato dall'artista *artifex*.

Antonio Gasbarrini

● *Dalle presentazioni in catalogo.*

Per Tano Festa



Tano Festa, *Autoritratto*, 1984, acrilico su tela, 160x130 cm.

● Tano Festa, a cura di Achille Bonito Oliva, *Electa*, pp. 112, s.i.p. (Roma, Ex Stabilimento Peroni, Via Reggio Emilia 54, fino al 25 aprile).

«**G**li amici del cuore» nei sei riquadri di questo smalto su tela del '67 spruzzati con tranches di nuvole (i sogni?) ed i nomi di Schifano, Plinio, Angeli, Festa, G. Franchetti, Rotella, Castellani, è sintetizzata l'avventura pop di Tano Festa, iniziata sul finire degli anni '50 e bruscamente interrotta il 9 gennaio di quest'anno.

La tempestiva retrospettiva curata da Achille Bonito Oliva mette a nudo la cesura tra il «gioioso artista» Festa degli anni '60/70 - con gli oggetti trovati «aiutati» dal colore (Finestra n. 1 e n. 2, Persiana, Porta grigia, Armadio con specchio, tutti del '62) o con la rivisitazione michelangiolesca della Cappella Sistina - ed il «drammatico «uomo» Festa degli anni '80, con il visionario Autoritratto dell'84 o l'irrequieta Figura dell'85.

Ma, se «Il vascello fantasma» è affondato («Un tempo come un galiardo veliero/ la prora fendendo/ marosi schiumati di rabbia marina/ solcai tutti i mari/ Poi,/ nel fare ritorno verso le mie coste/ a poca distanza dalla riva/ la chiglia si arenò/ sopra di una secca/ Ogni giorno i flutti/ delle onde che lambiscono/ lo scafo, ormai immobile,/ lo corrodono lentamente: con la salsedine che sopra vi si incrosta (...)/ Tano Festa»), l'eterea metafisica dell'artista romano sopravvive nei caleidoscopici coriandoli seminati, come galassie, nel cielo notturno di *Four Seasons* (1984) (a.g.).

● **E**cco allora la sfida di Tano Festa contro la dissoluzione del tempo: lo spazio contro il tempo. L'arte separata dalla vita, la contemplazione contro lo sguardo. Perché la contemplazione non è l'effetto di una pura constatazione visiva, ma piuttosto il potenziamento di una vista che si arma per dare durata all'oggetto.

Nel caso dell'arte, di Festa in particolare, la protesi adoperata è quella della costruzione di uno spazio che si fa schermo ed evento insieme. Un evento sospeso nel suo accadere e nello stesso tempo pronto a precipitare. Dell'opera dell'artista romano esiste come la minaccia visiva di un ulteriore evento possibile.

Nello stesso tempo esiste la serenità classica di una rappresentazione che tende a evidenziare l'artificio dell'immagine. E l'artificio sembra sgombrare il campo dalla paura del reale.

In Festa anche il cielo è meccanico, rappresentato nello snodo di pannelli che richiamano l'articolazione di una macchina visiva, che diventa essa stessa schermo convenzionale di cielo e nuvole insieme. La serenità della convenzione viene adoperata dall'artista anche nei quadri antenati dell'ultimo periodo, aiutato dalla consapevolezza del distacco storico delle opere dai loro autori e delle biografie di questi dalla sua biografia.

Il sofisticato artigianato creativo di Tano Festa è il portato di una complessa avventura esistenziale e creativa di un'artista che ha saputo stare al gioco con la vita e con l'arte. Nella vita ha saputo praticare ogni incontinenza possibile senza voler conoscere l'economia del risparmio, e, anzi, accentuando quella dello spreco.

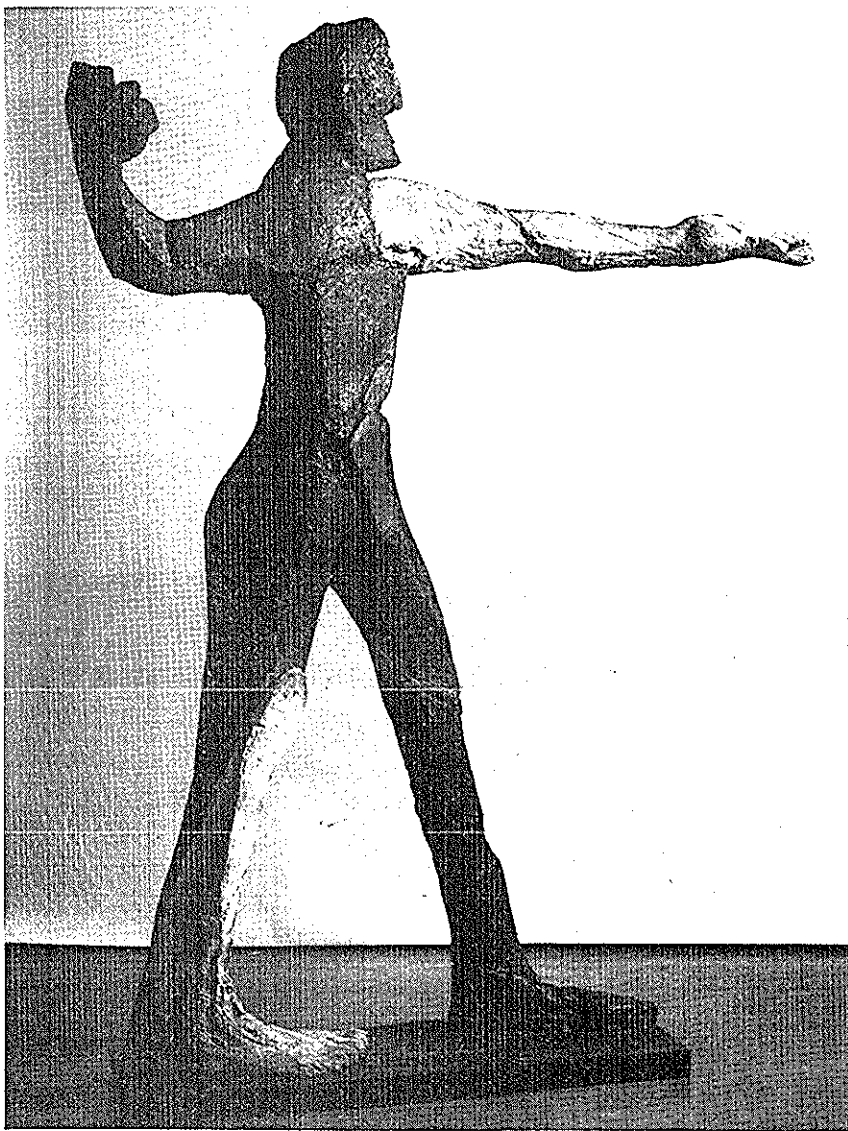
Proprio per arrivare all'arte senza residui. Nella creazione egli, depurato da ogni contaminazione, ha risolto l'insensatezza dadaista dell'esistenza costruendo un'opera che vuole testimoniare la possibilità dell'arte di diventare il metro formale di una misura aurea di stare nella storia. Anche sostituendo i punti della luce con i buchi neri dei coriandoli e lanciandoli sulla tela.

Achille Bonito Oliva

La catastrofe di Markus Lüpertz

L'attesa per la «mostra annunciata» di Markus Lüpertz, nato in Boemia nel 1941 e fuggito in Germania con la famiglia nel 1948, estensore nel '66 del provocatorio manifesto «Lo slancio del 20° secolo viene reso visibile dai ditirambi ideati da me» ed autore nell'83 delle scene dell'opera *Werther* di Jules Massenet, rimosse nella première per la loro «brutalità», non è stata delusa. Il gigantesco e «sgraziato» bronzo dipinto di «Titano» (versione anticlassica dei *Guerrieri di Riace*) ed il post-picassiano «San Francesco impedisce lo sterminio dei ratti», sono sufficienti da soli a spiegare il furore visionario, catastrofico, dell'artista tedesco, esponente di punta, o se si preferisce, nicciano superuomo, di un'arte pensata alla grande: «Ogni grande arte è sicuramente primitiva, estetica, ma mai innocente. Questa non-innocenza esclude la pura primitività, e la pura estetica, perché noi disponiamo sempre della pittura che è già stata, e dobbiamo collegarla col nostro particolare futuro e con la nostra particolare visione (dall'intervista a cura di Marisa Vescovo)».

Il verde marcio dei «Fantasmi di intervallo» e le larvali mini-tele di «Composizione», «Albero in riva al mare» e «Volto», visualizzano la mania di un'arte delirante, veggente, ma non folle: il desaccralizzante ed ironico «Cinque immagini sul sorriso miceneo. Caino e Abele» (olio su tela di oltre 10 mq.), non diverte, ma inquieta con i suoi insolubili enigmi (a.g.).



Markus Lüpertz, *Titano*, 1985. Bronzo dipinto, 253x59x196 cm.

● **L**a volontà di potenza che regge la creatività di Lüpertz, lo porta fuori dalla possibilità di considerare l'opera come un semplice reparto della fantasia, dettaglio metaforico sottratto ad un'ipotetica totalità. La distanza gli permette il distacco necessario per armare il linguaggio nella sua potenziale intensità. Il pathos è insito nella consapevolezza dell'artista di sviluppare una lotta capace di portare il linguaggio in uno stato formale assolutamente inconcepibile prima del suo intervento.

La violazione della lingua storica dell'arte implica la sincera paura dell'artista che non lotta con i fantasmi ma con la necessità impellente di portare ad esistenza ed a vita formale impulsi attinenti alla natura divina dell'uomo, alla sua evidente capacità creativa. L'evidenza è l'allegro dramma dell'artista che deve sfidare il semplice aspetto fantasmatico dell'immagine e l'incredulità del mondo.

La ricerca di un possibile passato capace di far da fondamento è costante nella transavanguardia tedesca che non cerca la sua pura celebrazione ma piuttosto il suo innervamento nel presente. Questo sforzo eroico sostiene tutta l'opera di Lüpertz, il quale cerca in tal modo di dare statuto di legittimità a tutta la sua pittura e scultura attraverso il sostegno di una storia che non può essere rimossa ma piuttosto messa alla prova duramente mediante il proprio impiego.

Achille Bonito Oliva

● Markus Lüpertz, testi di Achille Bonito Oliva e Marisa Vescovo, *Il Quadrante*, pp. 60, L. 20.000 (Roma, Galleria Cleto Polcina, Piazza Mignanelli, 3, fino al 31 maggio).

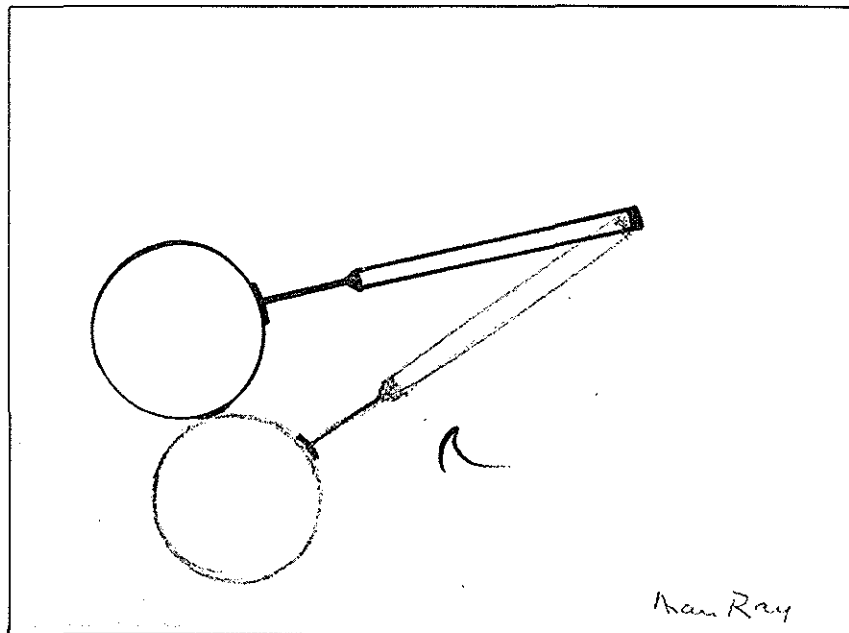
LA PUNGENTE IRONIA DI MAN RAY

Disegni, multipli di oggetti trovati, grafica, rayografie: il leggero tocco di grazia del più eclettico ed irriverente artista del nostro secolo, Man Ray, è ben percepibile in questa «piccola», ma significativa mostra proposta in una delle più intraprendenti gallerie private abruzzesi.

Il rapidissimo excursus dell'inesauribile miniera inventiva di Man Ray inizia con quattro delicatissimi disegni a matita e china della serie «Les heures heureuses» (Le ore gioiose) del '21, e termina, grosso modo, con le cartelle litografiche del '70-'71, «L'Origine de l'espace» (L'origine dello spazio) e «Maschere». Al centro del fantasioso percorso dada-surreale dell'artista americano, ci si imbatte, in questa mostra, negli arcinoti multipli dei ready made «aiutati» e delle rayografie. Il ferro da

stiro di ghisa, «incattivito» con le punte di 14 sellerine («Cadeau», Dono, originale del '21) o il precario equilibrio della ragnatela costruita con le grucce di «Obstruction», fanno riflettere sulla distanza concettuale intercorrente tra gli «oggetti aiutati» di Man Ray e gli «oggetti trovati» di Duchamp. «Il mio atteggiamento nei confronti dell'oggetto è diverso da quello di Duchamp, al quale bastava ribattezzarlo. Io ho bisogno di più di un fattore, almeno di due. Due fattori che non siano connessi in alcun modo. L'atto creativo si fonda per me nell'accoppiamento di questi due fattori diversi al fine di produrre qualcosa di nuovo, che potrebbe essere designato come una poesia plastica».

(Pescara, Galleria d'arte Manzo, Via Ravenna 80, fino al 15 maggio).



Man Ray, *Les heures heureuses*, 1921, china e matita, 35x50 cm.

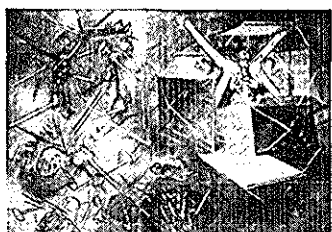
ITALIA MATTA/ Matta in Italia

La visionarietà apocalittica di Sebastian Matta va ben oltre - e questa mostra voluta dal comune di Roma ce ne rende partecipi - la compiaciuta dimensione onirica dei surrealisti. Il sogno dell'artista cileno si trasmuta, nel groviglio di congegni tecnologici e di «pupazzetti» mandati allo sbaraglio, in preveggenza, presentificazione di incubi generati dal sonno della ragione.

Le tele-murales di labirintici viaggi senza ritorno (*Odisseo*, 1971), di guerre stellari immanenti (*Coigitum*, 1972-1973), di miti ed ideologie di cartapesta (*My Tology*, 1980-1981 e *Lo specchio di Cronos*, 1981), mozzano, a chi vi si immerge impunemente, il fiato. Il mortale abbraccio di macchine e larve è in atto: il profeta Matta ci ha avvisato: ignorare il ciclonico turbinio della sua «cosmogonia del disastro» è stupida cecità (a.g.).



Sebastian Matta, *Langue aux Chats*, 1945. olio su tela, 95x76 cm.



Sebastian Matta, *The end of the world*, 1953. olio su tela, 120x175 cm.

● Dopo la metà degli anni Quaranta gli spazi «psichici» di Matta si animano di personificazioni vagamente antropomorfe che erano nate già nei disegni degli anni precedenti. Ora popolano i suoi quadri e mostrano chiaro il proposito di conferire all'immagine un contenuto nuovo, esplicito; e questo proprio quando la pittura a New York, con Pollock, con Rothko, con Newman, si orientava decisamente verso l'astrazione, verso «l'arte del dipingere», verso l'amore delle superfici, e l'astro di Duchamp tramontava dal cielo delle avanguardie americane.

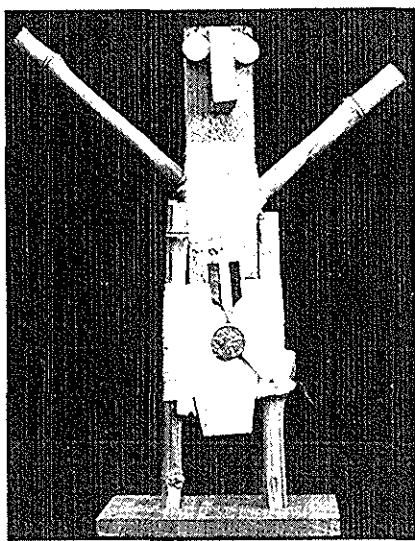
L'antropomorfismo di Matta costituirà una delle costanti (direi delle due costanti) della sua pittura.

Giuliano Briganti

● *Italia Matta/ Matta in Italia*, a cura di Giuliano Briganti, Mondadori - De Luca, pp. 102, L. 28.000. (Roma, Palazzo Venezia, fino al 24 aprile).

L'ILIADDE DEI 2 BAJ

Da premiare, senza alcuna recriminazione, la jarryana «messinscena» dell'Iliade realizzata dalla «Falegnameria Enrico Baj & figlio Andrea». Irriverenza e dissacrazione, ironia e gioco, hanno dato il colpo di grazia alla traballante credibilità fabulatoria di dei ed eroi, generali e guerrieri. La magica irriverenza dei Baj graffia, ma non offende: la medaglia al valore appuntata sul pube di «Astianatte» o il velo di garze al vento della «Sposa troiana», insegnano più di mille marce oceaniche sul pacifismo. Un'Iliade, quindi, circolare come l'inutile viaggio di Odisseo («Dunque a Odisseo parlò Atena occhio azzurro: / «Divino Laerziade, ingegnoso Odisseo/ fermati, smetti il massacro della guerra crudele, / ché non s'adira il Cronide Zeus vasto tuono» (a.g.).



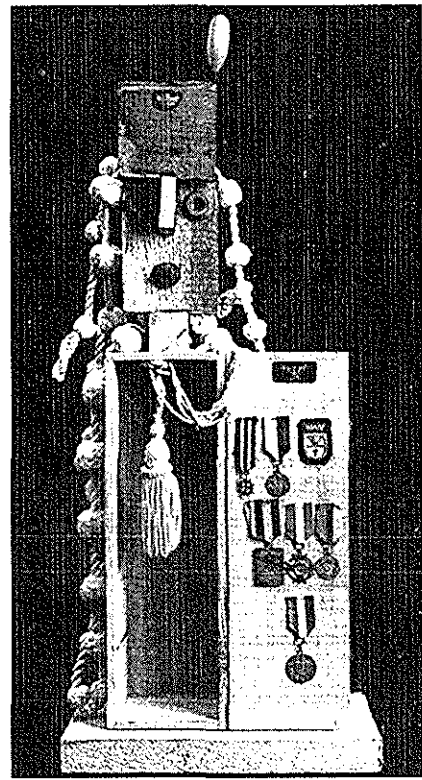
Enrico ed Andrea Baj, *Astianatte*, h. 52 cm.

● Questa Iliade di legno, che per evidente impostazione teatrale (non si tratta di sculture, come però non si tratta nemmeno di vere e proprie marionette) ricorda la «O di legno» dell'inizio dell'Enrico V, rimanda a un tempo di Baj che precede l'esperienza raffinata, elegantemente mimetica delle controllate boiserie dei mobili a intarsio, quel fantasioso ritrarre tavoli e consolle, armadietti e commodes, sedie e cassetti con grazia da ebanista per ricondurli ad essere, da «fauna ora grottesca ora minacciosa» secondo Octavio Paz, semplicemente mobili. Un tempo di Baj che precede (spostandosi in un avanti che si sospetta indicare un desiderio di riacquisizione, un ritorno), anche l'esperienza della costruzione con i pezzi del «meccano», che, per quanto avviata a soluzioni nonsensical, restava chiusa in una serie di moduli fissi, insistendo sulla libertà dell'artificio senza negare i limiti di questo tipo di arte combinatoria, secondo il principio di un libero arbitrio determinato, o previsto. Nell'epos omerico gli déi non perdono mai il controllo della situazione: «Ma chi, fra gli déi, li fece lottare in contesa»? E nei «teleri», che ricompaiono in questo luogo con tutta coerenza, gli déi sorvegliano infatti la nuova «rappresentazione» dall'alto, smembrati e dirompenti, ambigui, come ostensori o «santissimi» raggianti secondo un'impostazione che da barocca si è fatta ingenua, primitiva, selvaggia. Qui, davvero, con qualche ironia.

Roberto Sanesi

● Io credo che Enrico e Andrea Baj abbiano trascurato la loro dignità di artisti, invadendo i penetralia del cavallo attraverso «le labbra del portale mistico» violato da Balso Snell. E lì avranno visto insieme agli eroi prediletti della loro prima età, il pié veloce e il più astuto fra i mortali e il re dei re e il fratello cornuto e il giovane seduttore e l'indovina menagramo, nel caldo e flatulente loculo dove fermentano i più gravi ricordi grondanti sentimenti e lacrime e passioni e disperazioni ed estasi: i ricordi dell'immaginario infantile. Il lavoro dei Baj è quindi aggressivamente anti-culturale: una Iliade, sì; ma una Iliade a cui è stata sottratta ogni risonanza nobile ed ogni dignità non per una operazione parodica ma per un percorso a ritroso fino alla incontaminata ignoranza dell'infanzia, là dove Sandokan e Ajace condividono molti punti in comune. Questo spiega la sconcertante infiltrazione di personaggi che chiaramente provengono da altri testi, da altre secche di memoria.

Guido Almansi



Enrico ed Andrea Baj, *Paride aperto*, h. 75 cm.

● *Iliade*, catalogo con testi di Roberto Sanesi e Guido Almansi. (Roma, Salone Filiale Renault, Via Nazionale 183B, fino al 15 aprile).

VENEZIA SFIDA KASSEL

Il consiglio direttivo della XLIII Biennale di Venezia che sarà aperta al pubblico dal 26 giugno, nella riunione del 18 marzo ha approvato il progetto della mostra elaborato dal direttore Giovanni Carandente e dai 15 esperti italiani e stranieri che lo hanno affiancato nella manciata di mesi a disposizione per la presa di contatto con i più quotati nomi dell'arte internazionale e per la ricognizione dei giovani «Under '40» provenienti da ben 25 Paesi.

«Vogliamo sfidare Documenta di Kassel, che dà chiari segni di declino. La nostra sarà una Biennale grandiosa, di forte impatto internazionale» ha dichiarato con malcelato compiacimento Carandente. La «lista di ferro» degli artisti selezionati, dà ragione, sulla carta, ai curatori delle varie sezioni (Ballo/ Astrattismo, Bonito Oliva/ Nuove Iconologie, Tazzi/Media Alternativi, Tassi/ Figurativo e natura, Del Guercio (?)/ Scultura, Di Martino/ Fronte Nuovo) al trionfalismo di Carandente: «In questa Biennale si potrà vedere il ruolo dell'artista oggi, antesignano (e non semplice protagonista), nei grandi interventi tecnologici della canadese Barbara Steinman e del tedesco Martin Kippenberger, nei lavori di gruppo tra gli artisti (Tim Rollins porterà 18 bambini per un'opera composta di 10.000 mini-giocattoli color turchese) e nell'opera strepitosa di Segal, «Rusch hour», con sei personaggi che corrono e che sistemerò all'ingresso dei Giardini». Se son rose, fioriranno (a.g.).

LE SEZIONI

ASTRATTISMO

Alberto Burri, Giuseppe Santomaso, Carla Accardi, Piero Dorazio.

LE NUOVE ICONOLOGIE

Mimmo Paladino, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Sandro Chia.

IMEDIA ALTERNATIVI

Jannis Kounellis, Maurizio Mochetti, Marisa Merz, Gianfranco Baruchello.

FIGURATIVO E NATURA

Ennio Morlotti, Piero Guccione, Franco Sarnari, Ruggero Savinio.

GLI STRANIERI «ITALIANIZZATI»

Cy Twombly, Watta, Niki de Saint-Phalle, George D'Almeida, Markus Lüpertz, Sol Le-Witt, Jan Dibbets, Léon Gischia.

GLI SCULTORI

Arnoldo Pomodoro, Eliseo Mattiacci e Renato Ranaldi. Inoltre: Caro, Andrea Cascella, Christian Cassar, Mario Ceroli, Lynn Chadwick, Eduardo Chillida, Florin Codre, Richard Deacon, Mark di Suvero, Wilhem de Kooning, Hamish Hamilton-Finlay, Antonio Ievolella, Phillip King, Richard Lippold, Marisol, Côme Mostra Heirt, Hidetoshi Nagasawa, Louise Nevelson, Giò Pomodoro, Joaquim Roca Rey, George Segal, Richard Serra, Michael Singer, Joe Tilson, Alberto Viani e Tom Wesselmann.

FRONTE NUOVO

Renato Birolli, Antonio Corpora, Nino Franchina, Renato Guttuso, Leoncillo, Ennio Morlotti, Armando Pizzinato, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Emilio Vedova e Alberto Viani.



Biennale 1968, Vernice, protesta di Luigi Nono (a sinistra) e Emilio Vedova (a destra)

Gli artisti dei padiglioni stranieri

Austria: Siegfried Anzinger. Belgio: Guillaume Bijl, Naricisse Tordir. Canada: Roland Brener, Michel Goulet. Finlandia: Jukka Makela. Danimarca: Poul Gernes. Egitto: Mahamound Shoukry, Magdi Kenaw, Abdel Rahaman El-Naschar. Francia: Claude Vialat. Giappone: Kei Funakoshi, Shigeo Toya, Keiji Uematsu. Gran Bretagna: Tony Cragg. Grecia: Caniaris Vlassis, Nikos Kessanlis. Islanda: Gunnar Om Gunnarsson. Israele: Zadok Ben-David, Motti Mizrahi. Jugoslavia: Janez Bernik. Norvegia: Per Inge Biorlo. Olanda: Henk Visch. Polonia: Isabella Gustowska, Wladystas Jackiewicz, Antoni Porcraz. Rep. Fed. di Germania: Felix Drocse. Spagna: Susana Soland. Svizzera: Markus Raetz. U.S.A.: Jasper Johns. Ungheria: I Bukta, S. Pinczehelyi, Geza Samu. U.R.S.S.: Aristarc Lentulof. Venezuela: Jacob Borges.

«APERTO 88»: ECCO I GIOVANI

Australia: Peter Tyndall e Bill Hanson. Austria: Franz West, Willi Kopf, Walter Obholzer, Hubert Scheib e Heimo Zobernig. Belgio: Jan Van Oost e Guy Rombouts. Canada: Barbara Steinman. Cecoslovacchia: Michael Rittstein. Corea: Kim Kwuan Su. Egitto: Fathi Hassan. Finlandia: Kari Cavén. Francia: Georges Rousse, Richard Bacquié, IPF (Jean François Brun - Dominique Pasqualini), Silvie Blocker e Alain Colin Thiébaud. Germania Federale: Ulrike Nattermuller, Tomas Ruff, Martin Honert, Andreas Slominsky, Raimund Kummer, Martin Kippenberger, Haralampi G. Oroschakoff e Hermann Pitz. Giappone: Toshikatsu Endo, Tatsuo Miyajima, Katsuhito Nishikawa, Tomoaki Ishihara e Yasumasa Morimura. Gran Bretagna: Hannah Collins, Simon Linke, Grenville Davey, Tony Bevan e Andy Goldsworthy. Grecia: Iorgos Lappas. India: Rini Tandon. Israele: Zvi Goldstein.

Italia: Pizzi Cannella, Felice Levini, Carlo Guaita, Daniele de Lorenzo, Antonio Catelani, Gianni Asdrubali, Maurizio Pellegrin, Rocco Natale, Mariella Bettineschi, Tommaso Massimi, Alfredo Pirri, Stefano Fontana e Mariano Rossano. Jugoslavia: Duda Graz. Olanda: Christian Bastians, Fortuyn - O'Brien, Tom Puckey, Ton Van Summeren e Robert Scholte. Polonia: Leo Tarrasciewicz. Portogallo: Pedro Proenca. Spagna: Juan Carlos Savater, Ricardo Cotanda e Federico Guzman. Stati Uniti: Judith Barry, Carrol Dunham, Kenji Fujita, Robert Gober, Larry Johnson, Mike Kelley, Louise Lawler, Peter Nadin, Tim Rollins & Kos, Tom Otnerness, Barbara Bloom e Allan McCollum. Svizzera: Peter Fischli - David Weiss e Andreas Dobler. Ungheria: Tibor Szalai e Gabor Bachman. Unione Sovietica: Tibor Szalai e Gabor Bachman. Unione Sovietica: Eric Bulatov, Llja Kabakov e Igor Kopystianski.