Dopo Lucca i cartoonist si confessano: Panebarco

Chandler e Eisenstein uniti... nel fumetto

La vita e le manie dell'inventore del «piccolo Lenin» che ha vinto il premio al Salone internazionale - Tolomeo sarà il protagonista di una nuova storia

«Ho studiato ragioneria perché nelle materie non c'era il disegno, ho fatto anche il ragioniere per sei mesi, poi una mattina a 23 anni (è nato a Faenza nel 1946), *mi sono alzato con la fissa di fare il disegnatore di fumetti. E' stata una decisione da fanatico che mi ha vampirizzato: per due anni mi sono messo al tavolo per 15 ore al giorno (chiedendo a Lucia, mia moglie, se era disposta a mantenermi per i suddetti due anni) per imparare a disegnare. Guardavo tutto di Quino, Mordillo, Al Kapp, Schulz, Pogo, e facevo vedere le mie cose a Eco* (frequentavo il DAMS) *che mi diceva "non c'è stile in questi disegni' e io dai e dai a cercare 'sto stile, ma cos'è poi?*

«Hai presente Chester Gould? (l'autore di Dick Tracy) — mi fa Eco — *se disegna una patata, tutti dicono... ah, la patata, di Chester Gould; se tu disegni una patata, è una patata e basta. "Devi imparare ragazzo, vai all'Ovest" aggiungeva lui da solo. Adesso però i nasi sono nasi di Panebarco».* E a Lucca 14, gli è stato assegnato lo Yellow Kid, come miglior cartoonist italiano. *«A disegnare si impara* — conferma — *come a scuola si impara a scrivere, anche l'immagine ha un alfabeto, una grammatica, una sintassi... altro che indole. Ho deciso di mettermi a disegnare forse per rifarmi del fatto di essere tanto piccolo, non ne potevo più di essere sempre il primo in riga a ginnastica e basta, mi piaceva l'idea di sentir dire "sì è basso, però fa dei fumetti che fanno ridere"».*

E cerca, mentre parla con una voce che gli scoppia fuori, una conferma con gli occhi un po' a mandorla, in una faccia che se non fosse per la barba si ostinerebbe a essere quella di un bambino: *«Fino a 30 anni mi hanno chiesto se ne avevo 18, per andare al cinema. Nelle mie storie ci sono tutte le mie ossessioni, certe malinconie, la benedetta ironia di ogni volta che mi guardo allo specchio e mi metto a ridere. I miei personaggi sono piccoli e senza collo come me, camminano ingobbiti. Ho disegnato il piccolo Lenin come mi disegnerei io, nel corpo e nella testa: un militante di sinistra che, nonostante tutto, continua ad essere comunista, ma senza più riferimenti precisi. Senza certezze. Un po' scazzato. Perché sarà anche bello essere laici, però è tanto faticoso. E l'unica salvezza è l'ironia: Lenin e Marx, i grandi (o piccoli) padri non sono assolutamente proponibili oleograficamente, si rivoltano nella tomba. Ridendo si possono dire tante cose, e poi è meglio prendersi in giro per primi... I seri non mi piacciono, perché di solito non hanno idee».* Ha cominciato a fare «Il piccolo Lenin» per *La Città Futura* e lo continua su *Linus*, attualmente sta lavorando al nuovo episodio «In mezzo alla manina c'è una fontanina» (da una filastrocca popolare), e continua: «Dove vanno a bere le paperine. Il pollice l'acchiappa, l'indice le spenna, il medico le cucina, l'anulare le mangia e il mignolo dice: Pierin Pierino niente a me che son piccino?».

«Secondo me in questa storia c'è tutto o quasi il materialismo storico, è solo da tirar fuori. Comincia che Lenin è nel suo ufficio e arriva un'avanguardia rivoluzionaria, Tolomeo (un nome un po' strano per un'avanguardia pensa Lenin) che gli dice che in mezzo alla manina c'è una fontanina dove vanno a bere le paperine. E Lenin sapeva che piano piano van le ochette tutte in fila come fanti una dietro e l'altra avanti, ma non glielo dice per non scoraggiarlo (le avanguardie sono così suscettibili a volte). E Tolomeo vuol sapere tra la fontana e il fontaniere dov'è andata a finire la classe operaia». E via, tra lampi surreali e tuoni fantastici, a cercare le paperine per arrivare alla classe operaia, passando dal dr. Marx, da Orwell (che fa il giornalista e si intende di animali), un taxista che conosce un'oca che canta «papaveri e papere» ed è figlia di Freud, la Tivù, Pollicino, l'orco con la mamma progressista. C'è di che perdersi.

Daniele parla forte e per un attimo, al bar, si fa un silenzio preoccupato, ci guardano come pazzi. Ma lui è tranquillo, completamente a proprio agio. Del resto è sveglio da poco. Si alza infatti alle 14,30, lavorando dalle 21 alle 7 del mattino. E la famiglia, compreso il cane cieco, il gatto, i pesci, il criceto, va a ruota. Un po' di confusione e un po' di aria surreale quindi è di casa. Ha da poco finito un «saggio a fumetti» sulla digestione, che sarà distribuito nelle scuole elementari dell'Emilia Romagna, nell'ambito di un'intelligente campagna sull'educazione alimentare promossa dalla Regione e sta preparando «Rick Pupilla», un'altra delle sue storie di detective. E' un chandleriano di ferro: ha cominciato nel '75 con *Big spleeping* (dal primo libro di Chandler) pubblicato da *Il Mago*. Poi ha fatto *Il falcone sardese* per Longanesi, *La semplice arte del derelitto* (sempre da Chandler) per Savelli e, per L'isola Trovata, *Il ritorno della corazzata Potemkin* (prima a puntate su Linus), un viaggio fantastico tra i miti e le situazioni tipiche del cinema americano, alla ricerca della nota corazzata.

«Un'ossessione che mi segue da sempre questa del cinema americano, tutto. D'altra parte mio padre mi ha cresciuto tra il mito della Rivoluzione d'Ottobre alle porte, e quello di Hollywood. E' dal cinema che sono arrivato alla letteratura, e che ho imparato come si sceneggia, come si fanno i dialoghi, per essere insieme divertente, spettacolare e semplice. Come vorrei fossero le mie storie. Tengo sempre conto che mi leggeranno altri che non sono io, che farsi capire è importante e non ha nulla a che fare con il pressapochismo e la superficialità. Chi ha detto poi che con la sofisticheria rarefatta e armatica del tipo "se poi non capiscono, cazzi loro" si fanno le cose migliori? A volte scopro che il piccolo Lenin lo conoscono anche i bambini... sarà che le vie del fumetto sono infinite. Dal '70 il fumetto italiano è molto cambiato, è più legato ai fatti reali, alla storia e alla politica, alle realtà urbane e ai cassini metropolitani. E' veramente una forma di informazione e anche di letteratura, tutt'altro che facile da leggere, perché è da decodificare a doppio livello, le parole e le immagini. E' un linguaggio che bisogna imparare da piccoli. Forse per questo i critici, gli esperti delle cose colte lo snobbano un po' perché magari non lo sanno proprio leggere...».

Matteo, il bambino più piccolo, che ha voluto venire alla stazione a vedere il suo grande amore, il treno, si è addormentato. Se lo prende in collo e se ne va. Piccolissimo, «candido» e ridente, come uno dei suoi personaggi.

Giusi Quarenghi

Con i «Gatti» basta la parola: capittoo?

ROMA — *Quando un mattatore riesce, dal palco, a «costringere» una platea pagante ad intonare un qualsivoglia ritornello, suggella così un successo che non pone condizioni. Ma se i «Gatti di vicolo Miracoli» riescono addirittura a farsi fare la spalla dal pubblico (a fargli fare la parte classica del clown cretino) significa che sono andati più in là, sono diventati essi stessi un amato «luogo comune», il pubblico li accetta (e li premia) come un libro già letto, un sogno già fatto. E la platea (pagante) che segue Molfese e le sue scelte al Teatro Tenda di Roma, si trova a urlare in coro un «Capittoo?» imparato in assidue serate televisive: un non-sense che ha fatto capolino — insieme ad un gruppo di cabaret — nella retorica quasi didascalica dei soliti varietà.*

I «Gatti di vicolo Miracoli»: ma chi sono, che vogliono, da dove vengono, sono bravi o no? Si dice che fanno cabaret, sono quattro giovani dalle facce comuni, uno con i denti un po' lunghi, un altro un po' flaccido, uno un po' serio e un altro simpatico. Se il loro è davvero cabaret lo è in modo assolutamente diverso dal «classico»: quello famoso, quello che ha una storia, viveva nelle cantine ed era spettacolo di élite, battute «difficili», spesso impegnate, divertissement e giochi di parole, scandalo. I «Gatti di vicolo Miracoli» se escono dal piccolo schermo hanno invece bisogno addirittura di un circo per esibirsi, con centinaia di posti a sedere, altro che cantine con venti sedie.

Il loro poi è uno spettacolo per famiglie, che non si sbilancia nell'acculturato, usa moduli extra-noti: si ride dei caroselli e dei film più famosi, dei personaggi televisivi e delle battute da barzelletta.

Potrebbero anche spingersi oltre, si sente sotto alla battuta troppo facile, a quella troppo goliardica, o casereccia, un impegno e una capacità diverse: il pubblico però a questo punto non segue più, non applaude, non ride, non vuole quello. I «Gatti di vicolo Miracoli» sono quelli del «Carciofone», del «capittoo?», della smorfia: battute che sono davvero diventate luoghi comuni, che sono state ripetute a tormentone per settimane e settimane, che pur nella loro idiozia (ma detto questo con tutto rispetto) hanno imposto il gusto delicato del non-sense, hanno mediato per un pubblico enorme la finezza di un Alfred Jarry, finora cosa da «intellettuali». Ai «Gatti» piace Bukowski, lo dicono anche, ma qui cadono un po' — come dicevamo — nel goliardico anziché nella follia volgare, non riescono forse a trovare la stessa misura che hanno invece nel farsi accettare con i loro giochi di parole, con le assonanze gratuite, con uno spettacolo che per il grande pubblico rappresenta forse qualcosa di nuovo.

Sembrano a momenti più clown che cabarettisti, certo sono anche bravi cantanti, comunque un gruppo che sulla scena a contatto diretto col pubblico ci sa stare. Il pubblico, dal canto suo, è fin troppo modellato dal genere, viene a vederli a teatro per subire ancora il tormentone preparando in anticipo l'applauso, mentre probabilmente molti angoli andrebbero ancora smussati. La speranza è che i «Gatti» non si siedano su allori conquistati troppo facilmente, perché in fondo la struttura del loro spettacolo è ancora esile, c'è tanto lavoro da fare: abbozzi di ironia politica, come si sono visti, potrebbero essere sviluppati, la capacità dell'improvvisazione (evidente quando sanno sfruttare ai fini della spettacolarità l'incidente imprevisto) deve dare frutti. Ad occhio e croce sembrano più «teatrali» che telegenici, forse perché il teatro invita meglio ad entrare nel gioco dello spettacolo, la TV invece rischia di far passare nella girandola delle proposte solo la battuta stupida perché è stata più ripetuta. Come un ennesimo carosello.

Silvia Garambois

A Firenze una «performance» di Leeny Sack

Una voce solista sul coro dei ricordi

Nostro servizio

FIRENZE — Accade che dopo anni di corali composizioni registiche con masse più o meno magistralmente mosse sui palcoscenici, si marchi in questi anni il massiccio ritorno al concerto per voce solista, consentendo allo spettatore, l'unicità di presenza sulla scena, una maggior concentrazione sui gesti e sulle parole. Ecco dilagare allora le onde degli *one man show*, gli «a solo» di tutti i tipi, tra acrobazia e poesia. Comunque, anche se un genere è fastidiosamente di moda, non per questo è necessariamente deplorevole.

All'«Humor side» di Firenze sembravano esserci molte premesse per la ricaduta nell'ovvio di una *performance* solitaria: l'americana di turno, il canonico letto in scena ad indicare le situazioni statiche e oniriche, la valigia simbolo di lunghi viaggi e presumibili dinamiche interiori, la cuffia *hi-fi* in testa. E invece Leeny Sack, vecchio membro del newyorkese Performance Grup, ha il talento che distingue l'artista dal mestierante e i pochi soggetti in scena riescono ancora ad avere, usati da lei, nuove suggestioni.

The Survivor and the translator (*«Il Sopravvissuto e il traduttore»*) è la descrizione della condizione di una ebrea che non ha sperimentato l'Olocausto, non per colpe, per privilegi o per fuga ma semplicemente per ragioni anagrafiche, per non esserci ancora. Ma tutto nella sua formazione la riconduce là: i discorsi della nonna, i ricordi dei genitori («sopravvissuti con amore e generosità nel cuore e con la visione dell'Olocausto bruciata negli occhi»). E quindi l'impressione dei propri ricordi all'altrui memoria, in quel magma che poi contribuisce a creare la coscienza collettiva. Come rendere tutto questo?

Con assoluta semplicità, con una voce (anzi più voci perfettamente isolate o magistralmente commiste) che frammenta il ricordo e le esperienze in atto in un *decalage* di emozioni che passa dal racconto vivace e sofferto (di Bopsy, sopravvissuta polacca che rivive nella sua lingua le tragiche memorie) a quello della giovane attrice della seconda generazione, che perde una parte dell'intensità, diluendo i fatti nella sua lingua e nella sua storia, fino alla corretta prestazione dell'interprete, professionalmente asettica, intimamente estranea.

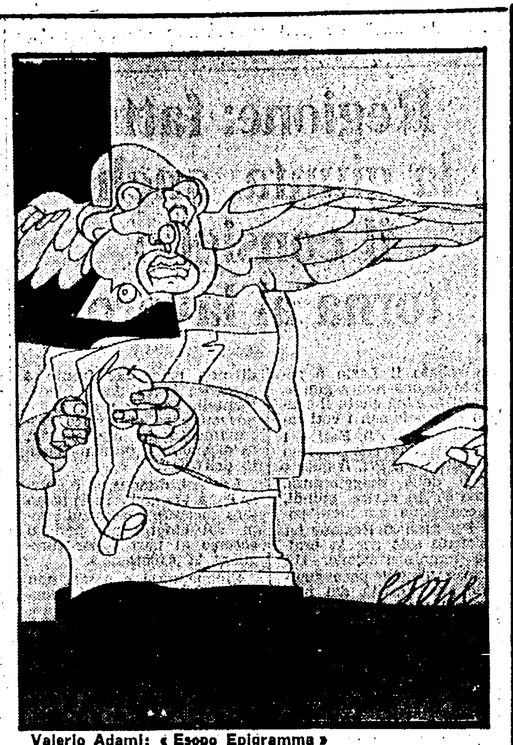
La grande esperienza si riduce a spezzoni di parole, a brandelli descrittivi di situazioni: esistono barriere insormontabili, tra chi ha vissuto e chi, urbanamente, cerca di capire. Ma lo spettacolo non è rinserrato nella tragicità dei fatti, è anzi aperto alla cordialità e persino al divertimento, è insomma una bella prova in questi grigi giorni di compagnie pletoriche che trascinano per palcoscenici e luoghi vari il peso della mancanza di originalità.

Presentato a Firenze in prima europea *Il Sopravvissuto e il traduttore* lascia ora l'Italia per ritornare, forse con maggiore eco, agli inizi dell'81.

Sara Mamone

Adami: splendidi colori di racconto autobiografico

Presentato da Italo Calvino ritorna a Milano un pittore figurativo di positiva immaginazione tra quotidiano e favola


Valerio Adami: «Esopo Epigramma»

MILANO — *Da diverso tempo Valerio Adami non esponeva più in Italia. E' stata allestita sui tre piani dello Studio Marconi di Milano una importante raccolta di opere eseguite in questi ultimi cinque o sei anni. Grossa non tanto per il numero delle tele, che sono circa venticinque, accompagnate da disegni, ma per la rilevanza data dalle dimensioni spesso veramente «muralistiche» delle tele stesse e per lo spessore, la sostanza concettuale densissima dei temi proposti dalle immagini.*

In questi anni di intensa attività internazionale (lungo soggiorno di lavoro in India e poi a New York, mostre a Città del Messico, Gerusalemme, Parigi) Adami sembra insomma aver lucidamente e fruttuosamente portato avanti la propria ricerca espressiva. La tentazione di sedersi sopra i propri lusinghieri risultati, soprattutto per un pittore come lui di così marcata e individualizzata cifra stilistica, poteva essere forte ma, evidentemente, è stata ampiamente vinta, vanificata da un bisogno di ricerca che solo risponde ad una autentica curiosità culturale.

Che tipo di curiosità? Certo, la pittura di Adami non si muove nel solco della pittura di racconto, di metafora: non intende smuovere emozioni in qualche modo «naturalistiche» o realistiche. La sua è, piuttosto, una pittura di tipo concettuale, rigorosamente mentale e tutta pensata, in cui a differenza della pop art inglese e statunitense richiamate dagli stilemi che impiega, il territorio d'indagine e di racconto è perfettamente ed esclusivamente privato.

L'immagine è volutamente piatta, priva di profondità e di vibrazioni emotive. Tutto è affidato al segno, al marcato scontorno della descrizione, al rapporto liscio e meditato dei colori, e tutto diventa emblema, scrittura simbolica proiettata su uno schermo soggettivo, concluso in se stesso e nella propria dimensione di memoria simultanea. Gli oggetti fisici si traducono in oggetti psicologici, in ambigui assemblaggi di entità diverse che rimandano, forse più di quanto non dichiari l'artista stesso, al grande serbatoio dell'onirico: ad una versione attualissima, insomma, di quella «scrittura automatica» che tanta parte ebbe nel surrealismo e nell'analisi del profondo.

Non c'è descrizione, nel quadro, bensì «iscrizione», annotazione di elementi segnici smontati ed analizzati nei loro componenti al punto che, talvolta, uno di essi si condensa e sintetizza nel proprio nome scritto, e la parola dipinta, dunque, viene a sostituirne la presenza sulla tela.

Italo Calvino, che presenta la mostra in catalogo, ha scritto per l'occasione quattro «favole d'Esopo». Si tratta di quattro stimolanti apologhi che entrano a fondo nei meccanismi poetico-formali di Adami e che costituiscono anch'essi, pur nella loro dichiarata funzione di commento e di «spiegazione», una gustosissima e perfettamente autonoma opera parallela. E' un esempio di rapporto tra letteratura e pittura insolitamente adeguato e risolto, e come tale, crediamo, va senz'altro segnalato.

Giorgio Seveso

Mario Schifano: «Il gusto»

La polaroid fissa frantumi del mondo

Lavorando sul video e sulla fotografia Mario Schifano registra con lirismo e panico un dissolvimento della realtà

ROMA — E' un buon titolo «Viaggiatore notturno» per una mostra di Mario Schifano. C'è dentro il suo amore ossessivo per la notte; l'enigmatica qualità notturna del suo lirismo; i molti televisori che riversano, spesso vomitano, nella stanza chiusa fiumi di immagini dal mondo, i flash della polaroid. La mostra è aperta fino al 5 dicembre alla Calcografia Nazionale (via della Stamperia, 6): sono esposti collages, disegni, serigrafie tra il 1976 e il 1980; viene proiettato anche un film inedito del '70 «Paesaggi». In catalogo sono scritti di Maurizio Calvesi, Federica Di Castro che ha felicemente condotto in porto la non facile impresa, Marina Miraglia, Roberto Pace e Regina Cusmano. La pittura nuova a Roma dagli anni sessanta deve molto a Mario Schifano. Nel «clima» pop americaneggiante è stato anche un mito, un divo per poi piombare nell'oblio più feroce e nella gran macina delle neoavanguardie sempre più nuove. E' passato dalla pittura alla fotografia e al film ma quando sembrava aver toccato l'acme d'una ricerca e d'una forma sempre è scivolato via lasciando tutti a chiedersi: Schifano che fa? Schifano dov'è?

Eccolo ora riemergere «viaggiatore notturno» dallo sguardo melanconico, affamato e disperato di vita, occhio allucinato e stupefatto che del gran flusso d'immagini ora riesce a fissare soltanto frammenti dal video e con la polaroid testimoniando, come uomo e come pittore, un tragico panico che ha strane fessure attraverso le quali splendono e guizzano la luce e i colori di un paesaggio, di un cielo, di un mare, di una vela, di un pesce.

E il panico sembra essergli comunicato soprattutto dagli esseri umani che si incontrano e sembrano belve. Scrive Calvesi: «... La pittura cessa d'essere un assoluto che s'innalza sul reale, ma è il fragile desiderio che lo filtra; non è più il "valore" che garantisce, ma un infantile esorcismo che rende cronica l'insicurezza; è una corsa verso tutti i mezzi di comunicazione da cui siamo assediati, per mettere ad ognuno di essi il silenziatore dell'immaginazione per azzittirli tutti, come tutti vorremmo... Al bombardamento delle immagini, sistema oppressivo e condizionante della civiltà dei consumi, Schifano risponde assumendo l'iniziativa, impadronendosi degli strumenti, sommergendoli con un contro-bombardamento di colori».

E' vero che «il dolce acuto di una felicità che non si arrende trilla intermittente e improvviso dai negligenti scarti del segno, dagli scarabocchi frenetici e puntuali, dai coaguli d'impasti e d'inchiostri». Ma tutto avviene, mi sembra, nella consapevolezza disperata che dal bombardamento dei mezzi di comunicazione viene sempre meno e sempre più fievole una comunicazione umana.

Certo, Schifano è capace di grandi acuti di felicità come ha mostrato a «Arte e Critica 80» col quadro grande delle biciclette e che ho visto come l'immagine di una gran voglia di ragazzo fantastico di venir via da tutto e di trovarsi lo spazio suo nella vita. Ma, più normalmente, giorno dopo giorno, la corsa verso tutti i mezzi di comunicazione e il far pittura, è diventata per Mario Schifano un motivo di dolore e di accentuazione del panico. Così sembra che finisca per allontanare le cose non per avvicinarle: frammenti, frantumi e fantasmi di realtà.

Dario Micacchi

Mostra di Pellizza da Volpedo ad Alessandria

ALESSANDRIA — Il 26 novembre sarà inaugurata ad Alessandria, in Palazzo Cuttica di Cassine, una mostra antologica delle opere più significative (circa 60) di Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907) che è occasione di riflessione e di dibattito intorno a un movimento dell'arte italiana, il Divisionismo, che coincise con un momento storico di profondi cambiamenti politici e sociali. Questa rassegna, la prima, dopo la mostra del 1964, con l'ambizione di presentare al pubblico il gruppo più completo e motivato scientificamente, di lavori attinenti la ricerca divisionista pellizziana, è stata ideata dai curatori — Aurora Scotti, Marisa Vescovo, Antonio Del Guercio — secondo un disegno critico teso a mettere in risalto le tematiche sociali e le tensioni romantiche insite nell'opera. Una parte rilevante della mostra sarà dedicata al «Quarto Stato» a cui faranno da specchio le altre opere preparatorie, insieme ai bozzetti ed ai disegni che servirono a «costruire» nell'arco di 10 anni, il più straordinario monumento che il movimento operaio e contadino abbia avuto in Italia. Un'altra parte della mostra riguarderà il lavoro più propriamente di ricerca stilistica e concettuale di Pellizza, prendendo in considerazione soprattutto il «corpus» divisionista della sua pittura: vi compariranno opere celebri come «Processione», «Lo specchio della vita», «Il sole» e opere poco viste, ma fondamentali per la cultura artistica europea, come «Sul fienile». Altra sezione illustrerà le coordinate iconologiche e filologiche del paesaggio volpedese che il Maestro sentiva come scenario ricco di echi affettivi, e come momento imprescindibile della realtà in cui collocare i suoi personaggi. Un'altra operazione importante avverrà con la ricostruzione in mostra, per la prima volta, di quello che sempre era stato ritenuto dalla critica un «trittico»: «L'amore nella vita» e che ora, dopo il recente ritrovamento di uno schizzo dell'artista risulta essere un pentittico, di cui si sono individuate anche le altre due parti: «Prato fiorito» e «La vecchia nella stalla». La mostra sarà completata didattticamente da un ampio catalogo.

La rivolta di Giovanna la Pazza regina di Spagna

Wolf Vostell: «Le cose dell'amore sono piene di mistero»

NAPOLI — La galleria il Centro di Napoli inaugura la nuova stagione artistica con una eccellente mostra di Wolf Vostell: tre quadri e tre trittici di grandi dimensioni dal titolo «Omaggio a Giovanna la Pazza». Partito dalle esperienze di Fluxus e abbandonata ormai la tecnica del fotomontaggio e del decollage, l'artista tedesco, che da venti anni vive in Spagna, terra della quale ha assimilato la cultura, si presenta oggi al pubblico come pittore con tutti i crismi della «legalità»; e dobbiamo riconoscere che è affascinante questo suo ritorno al passato (non alla tradizione) per mettere in evidenza tutto ciò che della storia è stato occultato e manipolato.

Manipolatrice è la Storia, non l'arte, egli vuole affermare. Rimanoggiando, come egli ha fatto per anni, la realtà effimera della società contemporanea, l'artista non fa che mettere ordine laddove c'è il falso e l'adulterazione. Differentemente da Rauchenberg, ad esempio, col quale tuttavia egli aveva molti punti in comune, l'operazione di ripescaggio di Vostell non mira ad utilizzare i rifiuti nei quali molti artisti identificavano la propria condizione nella dissoluzione della società contemporanea.

Per Vostell non si tratta più dell'ingresso nel mondo del disordine e dell'indistinto: nessuna autocommiserazione romantica per la propria marginalità in un mondo che dell'artista non sa più che farsene. Intanto, una cosa l'artista può farla: far rivivere la storia non come momento convenzionale e retorico, ma come il concerto dei comportamenti e dei personaggi che l'hanno determinata.

Con «Omaggio a Giovanna la Pazza» il pittore non ha inteso, però, solo rivistare nella sensualità nascosta che esplodeva in gusto del macabro e della necrofilia in una regina apparentemente morigerata e severa; ma sovvertire, con eccentità intenzionale, le regole del gioco. Che cos'è infatti l'eccentità esaltata come norma d'arte se non la costante e implacabile trasgressione del codice di comportamento e di stile di una società? Il gioco di Vostell è sottile. Se si confronta il ritratto di Giovanna del Maestro di Altghem (una donna austera e dignitosa) con quell'essere tra la bestia e la mondo di Vostell, non sembra esistere nessuna relazione tra di loro. O meglio, c'è la stessa relazione che intercorre tra lo scolabottiglie di Duchamp e il Giudizio di Michelangelo.

Dal ready-made, dunque, parte Vostell per affermare non l'apollineo superamento delle passioni, ma la dionisiaca sfrenatezza degli istinti. Le sue immagini sono di una sensualità sconcertante, come percorse da un brivido di voluttà morbosa; una carnalità spudorata che non vuole essere altro, nel momento in cui si mostra, che carne e sesso e sfrenato erotismo.

Si può provare un piacere erotico nel violare una cosa interdetta, e Vostell viola la convenzionalità bigotta nell'immagine di una regina della cattolicissima Spagna per restituirle uno spessore sensuale, che pure doveva possedere, ma che la repressione dominante le aveva sottratto, creando il falso e il «manipolato», cioè il caos. Per Vostell, invece, l'arte, come la vita è ordine.

Maria Roccasalva