

A Parigi in mostra l'Espressionismo dei primi anni Dieci e i nuovi artisti degli anni Ottanta: un panorama ricco Ma l'arte tedesca non è tutta qui

Grandi e gelide statue umane, stanze piene di trappole inesorabilmente vuote, cataloghi infiniti di fotografie sbiadite dalla vita di tutti i giorni, abiti come corazze...

Natura morta con Germania

ROSANNA ALBERTINI

PARIGI. Un grande ragazzo di legno colorato occupa il piano centrale, fra i due livelli del Museo d'arte moderna della città di Parigi. Il museo ospita (sino a fine gennaio) esempi di arte che viene dalla Germania: gli espressionisti fino al 1914 e un gruppo di artisti contemporanei fra i trenta e i quarant'anni. La mostra è completa con *La banalità delle immagini* (è il titolo della terza mostra) di Hans Peter Feldmann che ricicla fotografie di tutti i generi, di famiglia, da tessera, dei rotocalchi, e trova misteriosamente spazio nei principali musei europei, perfino alla Documenta di Kassel. Feldmann ha avuto fortuna perché ha sollevato un problema molto serio: una volta che gli occhi hanno fissato un'immagine, e questa immagine vive nella mente, limata o alterata a poco a poco dal tempo di vita, vale la pena di riprodurla, o di fotografarla un'altra volta? Feldmann preferisce raccogliere da collezionista le immagini della realtà nello sfaldamento fotografico già avvenuto che le fa a pezzetti, le sbiadisce, appiattendole sul muro come le foto segnaletiche negli uffici di polizia: «ricercato», non è qui, è da ritrovare, forse. Chiunque potrebbe mettere insieme le stesse composizioni di Feldmann; non è detto che questo faccia di ognuno di noi un artista.

naturale, senza proporzione rispetto al mondo costruito dall'industria. La *Grosser Kopf* (testa grossa) nel paesaggio urbano, del 1922, per niente cadaverica benché sia tagliata alla base del collo, sovrasta sia i grattacieli che i piloni di un ponte. Testa di legno, certo. L'artista sa che la natura umana cammina lenta, seduta sul guscio di una ammaca. Così, uno schizzo del '91. Thomas Ruff, invece, espone quattro immagini fotografiche di fabbriche abbandonate: la notte della produttività come mito. Il cerchio dell'oblietto sfuma gli angoli di nero, al centro gli scheletri degli edifici, il cielo, il terreno, sono filtrati nel verde, l'unica traccia di speranza. Il paese che ha generato le più astratte filosofie dello spirito, nella sensibilità di alcuni suoi artisti sembra, per il momento, un deposito di oggetti che parlano la lingua della sterilità. Wiebke Siem appende al muro abiti vuoti rigidi come corazze, una collezione per manichini umani, scomparsi. Sembra di essere nel paese di Alice senza meraviglie. Da Christian Philipp Müller ci viene un catalogo mensile con le cifre dei visitatori, nel 1990, per le istituzioni culturali di Parigi, Colonia, Düsseldorf. I visitatori ridotti a numero, i contenuti culturali ridotti a zero. C'è un che di insidioso, in questo modo di fare arte svuotando l'opera, rinunciando all'impronta personale, spostando nel museo oggetti comuni, senza alcuna derivazione. Il genio di Marcel Duchamp, Andréas Stominski invade davvero il pavimento di *Trappole*, quella dell'85, dell'86, dell'88, del '91. Uccelli, topi, talpe restano da catturare. Forse la grande trappola per l'uomo è il museo.



«Saint Germain pres de Tunis» di August Macke (1914) e (a destra) «Melancolia» di Anselm Kiefer (1991)

Una generazione perduta tra Hitler e la Pop Art

ENRICO CRISPOLTI Il nazismo nella sua forsennata condanna dell'arte contemporanea d'avanguardia, considerata come «degenerata», non soltanto ha combattuto in particolare l'espressionismo tedesco, ma ha fatto anche sbancare una nuova generazione artistica tedesca che si affacciava negli anni Trenta. Questa era orientata maggiormente sulla cultura sperimentale del Bauhaus, dai nazisti chiuso d'autorità nel 1933, creando così un vuoto colmato soltanto dai giovani protagonisti dell'Informale tedesco negli anni Cinquanta: dagli esponenti del gruppo «Quadrat», di Francoforte (1952), nel quale militavano personaggi della statura di un K.O. Götz e un Bernard Schultze, fino al più giovane Gerhard Hoehne, scomparso nel 1989. Ed è stato proprio Götz, del quale si prepara per gli ottant'anni una grossa celebrazione ad Amburgo nel 1994, a riannodare le fila di una dispersa situazione d'avanguardia, riferendosi a Baumeister, che negli anni Trenta era costretto a lavorare clandestinamente, e a Buchheister, operando attraverso la piccola e rara rivista d'avanguardia, artistica e letteraria, «Meta». Tuttavia, a sua volta questa nuova arte tedesca, protagonista della rinascita negli anni Cinquanta, durante i Sessanta ha subito in patria le conseguenze dell'egemonia ufficiale, parallela del resto ad una dipendenza politica, dei modelli della nuova arte nordamericana, soprattutto relativamente al «Pop Art» e alla «Nuova Astrazione».

ta si esprime - diceva Simmel - non desidera esprimere altro che se stessa... Oggi, il ponte tra passato e futuro delle forme culturali sembra essere demotografato: guardiamo fisso sotto i nostri piedi un abisso di vita informe. Forse, però, questa assenza di forma è proprio la forma che conviene alla vita contemporanea». La disarmonia interiore come la conosciamo oggi è ben più radicale e drammatica di quella espressa dalle semplificazioni del disegno e dagli impessimenti grafici e pittorici di Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mülller. Le marine di Emil Nolde, la Tunisia di Paul Klee, gli animali dolcisimi di Franz Marc e i giardini fantastici di August Macke hanno ancora le tinte dell'utopia romantica. L'entusiasmo della ribellione all'accademismo, alla moda dei tempi di Guglielmo II, che riempiva strade e piazze di busti di ges-

so e si nutiva ancora dei modelli del cinquecentesco in pittura. Fare che intorno al 1914 il progresso materiale - fosse enorme, non altrettanto quello della cultura e delle arti. Gli espressionisti riportavano la Germania al passo con le esperienze dei fauves, dada e futuristi, ma erano anche annunciatori di un nazionalismo sfrenato e credevano che la guerra potesse rigenerare una umanità migliore. Kirchner, Barckmann, Heckel, Dix, Macke, Marc, Kokoschka si offrirono volontari. I quadri di Nolde e Pechstein decoravano l'ufficio di Goebbels. La cosa non impedì che Rosenberg, nel '37, bollasse indiscriminatamente l'espressionismo con l'etichetta di arte degenerata. Oggi - qualunque giudizio sull'oggi è molto difficile. Non resta che riconoscere l'interesse estremo di molte opere proprio per il loro essere abnormi, sgradevoli. Una teiera bavare-

se di porcellana prolifica un coperchio e un becco lino inutili, mostruosi. *China Bleu Bauerna* di Udo Kopch, 1992. Twin Gabriel dipinge a tappezzeria *La nota dell'evoluzione suburbana*, che trasforma mani e oggetti nati per il gioco, piante e cibi in povere cose informi, adunche. E poi qualunque oggetto, qualsiasi cosa va bene da collezionare e da mettere in mostra: carta, asciugamani, la sedia del bagno, i famosi pozzi di corda che non servono a niente, gli attaccapanni di plastica rossa sui quali la scritta Life, bianca, diventa un nonsenso. L'arte meno insensata della vita? Non è detto. Una mostra, tuttavia, è solo una mostra, la Germania non è tutta lì, fra gli espressionisti e gli artisti degli anni 80, insieme ad altri e c'è stato Joseph Beuys: «se non siamo uccelli di ghiaccio - diceva - ognuno di noi sarà un artista, ricreando se stesso, purché salvi il calore».



«Melancolia» di Gerhard Hoehne

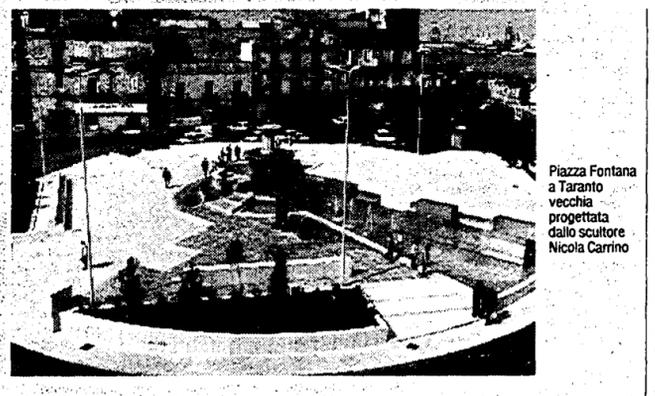
te tedesca ha riacquisito coscienza di una identità propria e di proprie radici. La fortuna nazionale e internazionale di un Gerard Richter o del più giovane Anselm Kiefer, capofila dei «neoespressionisti» negli anni Settanta-Ottanta ne ha costituito l'attuale prestigio in un quadro non soltanto europeo. Anche se non ancora pienamente ricercata, né sufficientemente documentata nei musei tedeschi, la stessa generazione affermata negli anni Cinquanta è ormai considerata in patria con nuova attenzione. A Hoehne il Museum am Ostwall di Dortmund ha dedicato un'ampia retrospettiva conclusasi nel scorso dicembre, e corredata da una monografia della Wienand Verlag di Colonia. Aveva esposto più volte in Italia negli anni Sessanta e Settanta, come del resto il di poco più giovane Winfried Gaul esponente dell'«astrazione lirica» informale, e poi di una «nuova pittura». Ma un susseguirsi di presenze in particolare a Roma ha richiamato recentemente anche in Italia l'attenzione sui diversi ulteriori momenti dell'arte tedesca di questa seconda metà di secolo. Nella scorsa primavera il Palazzo delle Esposizioni ha proposto un'antologica di Wolf Vostel, già esponente significativo di una congiunzione «neodadaista» all'esordio degli anni Sessanta, declinata quindi in impegnata contestazione politica. E nelle stesse sale si è vista in autunno una mostra soprattutto di disegni di Beuys, d'intenso lirismo introspettivo. Parallela, sempre a Roma, Zerynthia ha proposto

dipinti recentissimi di uno sperimentatore di linguaggi iconici e formali quale Richter, negli anni Sessanta impegnato in una figurazione «affimale» in concorrenza con la fotografia, quindi in termini di «nuova pittura» esploratore di situazioni di evidenza cromatica pura, spesso in soluzioni monocrome, e sempre con una grande tensione di partecipazione del gesto nella manipolazione di ampio respiro della materia pittorica. Mentre alcune opere recenti, metalliche, di Kiefer sono ancora visibili a Napoli presso Lia Rumma. E a Milano s'annuncia per il 21 gennaio una sorta di festival di Beuys articolato in più sedi.

Anche se Kiefer si è affermato negli anni Settanta e Ottanta squisitamente come pittore di grande impianto immaginativo, e forse il più forte non soltanto europeo, il ricorso a soluzioni materico-oggettuali più recenti ne riconnette in qualche modo il personalissimo lavoro, folto di richiami memoriali, alle esperienze di Beuys. Questi tuttavia del tutto individualistico nella sua visione di spietato radicamento esistenziale; Kiefer invece piuttosto d'implicazione corale. Ambedue comunque diversamente ben consci della ritornante complessità di umori e trame di della cultura europea, e specificamente tedesca. E proprio il drammatico conflittuale riaffiora nella Germania riunificata di questioni sociali e morali insolite si può riconoscere premontaneamente anticipato nelle drammatiche e spesso struggenti proposizioni di Kiefer.

L'artista Carrino ha ridisegnato piazza Fontana nella Taranto vecchia: una scultura urbana Pietra, ferro, acqua. Cioè una piazza

CARLO ALBERTO BUCCI TARANTO. La mostra *L'art renouvelé la ville. Urbanisme et art contemporain*, conclusasi il 15 novembre al Musée National Des Monuments Français di Parigi (catalogo: Editions d'Art Albert Skira), ha dimostrato come in Francia esista una politica culturale che coinvolge gli artisti nel disegno del territorio. Non solo a Parigi ma anche in provincia e in contesti urbanistici preesistenti come, ad esempio, la piazza restituita al municipio di Figeac con il nuovo pavimento di Kosuth. In questa direzione si muovono anche gli altri paesi europei, e in Spagna, in occasione delle ultime Olimpiadi di Barcellona, architetti e artisti hanno lavorato a un progetto globale di trasformazione della città. E in Italia? Se da noi il prevalente indirizzo vede l'opera d'arte scultorea non come elemento estraneo al progetto architettonico e ambientale (lo stanno a dimostrare a Roma le due sculture di Gheno collocate negli slarghi della via Cristoforo Colombo quasi a fare da spartitraffico) la ricostruzione di piazza Fontana nel centro di Taranto si inserisce in questa prospettiva europea di integrazione tra le arti. L'opera fa parte del progetto di recupero produttivo e urbanistico della città vecchia. Lo scultore Nicola Carrino, in collaborazione con l'architetto Carobbi che ha diretto i lavori, ha qui realizzato un'opera moderna che considera come parte integrante i resti dell'antica fontana ottocentesca. Il suo intervento supera gli angusti limiti della decorazione plastica e dell'arredo urbano perché si propone, attraverso la definizione di uno spazio monumentale, di restituire alla piazza quella preminenza fisica e simbolica che le distruzioni del 1893, e il successivo degrado degli anni a noi vicini, avevano negato riducendola a rotatoria del traffico automobilistico. Intervenire in un luogo antico ha significato per Carrino rileggere la storia e porsi in continuità con essa. La struttura della fontana neoclassica di De Florio e la memoria di quella classica del '500 non hanno però suggerito facili suggestioni formali di tipo posimoderno. Come ha sottolineato Fran-



Piazza Fontana a Taranto vecchia progettata dallo scultore Nicola Carrino

tesco Moschini nel breve testo edito in occasione dell'inaugurazione della piazza, Carrino non ha cercato «rappacificanti» tranquillità tra sistemi diversi. La monumentale struttura in acciaio - che rievoca le mura aragonesi e la loro distruzione avvenuta alla fine dell'800, come, nella scelta del materiale, la più recente «memoria» della siderurgia tarantina - si pone come segno forte e drammatico con le ripetute interruzioni tra i vari elementi e il «crocifio» di alcuni. Allo stesso modo l'andamento mistilineo e a più altezze della pavimentazione nega l'armonia del ritmo che ha come fulcro generatore l'antica fontana, per richiamare il profilo frammentario della città.

Non potendo reintegrare nelle sue primitive forme la fontana preesistente si è qui deciso - in linea con quanto ha fatto ad esempio l'architetto Francesco Venezia incorporando i ruderi della facciata di palazzo Di Lorenzo nel Museo di Gibellina (1981-87) - di fare del reperto antico, con le sue forme, con la sua storia, il motore dell'opera moderna. La collaborazione, già dal momento del progetto, tra committenza, architetti e artisti, ha permesso una definizione estetica e funzionale dello spazio urbano.

Questa attitudine a leggere un luogo e, con la scultura, a entrare in contatto con esso e con chi lo vive, fa parte da anni del modo di operare di Carrino. Fa parte della sua esperienza degli anni Settanta, quando era il pubblico che, assemblando gli elementi modu-

lari, definiva di volta in volta la forma dell'opera. Fa parte anche della sua ricerca più recente, come è testimoniato dalla mostra che ha recentemente allestito al Framart Studio di Milano (sino al 13 febbraio) progettando per l'occa-

sione strutture geometriche piatte (quadrato, rettangolo, ottagono, cerchio) il cui modulo è desunto dallo spazio della galleria stessa. Disposti in diagonale questi corpi in acciaio negano la ortogonalità dello spazio espositivo e definiscono un unico ambiente-scultura. Cambiando il punto di vista l'opera mostra lati e aspetti diversi della sua forma: è il tema della trasformazione caro a Carrino, che si attua oggi non più sul piano «fisico» ma su quello percettivo.



«Cartoccio con fiori» di Rotella

Serigrafie Donne e fiori La Calabria di Rotella

ENRICO GALLIAN

CATANZARO. È stata presentata nel palazzo della provincia di Catanzaro una cartella serigrafica realizzata dal pittore Giovan Battista Rotella curata e organizzata dalla Federazione dei Pds di Catanzaro. Nel retro della cartella, che raccoglie testimonianze di Ottaviano De Turco, Virgilio Guidi ed Ernesto Treccani, si legge fra l'altro che «la cartella viene distribuita direttamente fra coloro che intendono solidarizzare con il Pds di Catanzaro nella battaglia di ogni giorno per un mondo più libero e giusto. Proprio questi sono stati i motivi che hanno caratterizzato durante la presentazione l'introduzione del segretario della federazione del Pds di Catanzaro Mario Paraboschi che ha invitato ad illustrare la parte culturale artistica l'antropologo Luigi Lombardi Satriani e il poeta scrittore Emilio Argiolfi. Satriani ha indicato quali vie percorrere perché l'arte calabrese non rimanga lettera morta: uscire dall'isolamento vuol dire anche rapportarsi alla cultura nazionale permettendo una maggiore circolarità di idee; riannodare i fili che legano la Calabria all'emigrazione di intellettuali al nord; ospitare grandi mostre organizzate convivi, sinossi sulle comunicazioni di massa e l'industria culturale; potenziare l'arte esistente e far nascere nuovi nuclei; chiamare ud tutto il mondo. Argiolfi come solo lui sa fare ha poeticamente «raccontato» l'arte di Giovan Battista Rotella. Per lui l'artista espone onestamente nelle serigrafie come anche nella pittura le patemite alle quali si riferisce il suo dipingere: Enrico Treccani, Zancanaro, Attardi, Sugi e il blu cobalto ed elettrico di Picasso.

Ecco proprio partendo da Picasso Argiolfi ha tracciato cosa ha spinto la mano del pittore scegliendo il volto della fanciulla in una delle due serigrafie della cartella in territorio picassiano: l'arte di cronaca poetica in tutte le sue successature e il soggetto che diventa cronaca, anche leggendaria, volume carnale e bellezza idilliaca, mediterranea e consapevole acquisizione della dimensione del «bello». Rotella prende a prestito non solo dalla sua terra i soggetti da e per dipingere ma anche nell'immaginario pittorico che è patrimonio di tutti gli artisti, mazzi di fiori, nudi di donna, finestre aperte su una città addormentata... La cartella è stata prodotta a stesure serigrafiche di colore che partono dal bianco per arrivare al celestino carico e al blu di cobalto; la cartella dell'Unità accoglie un mazzo di fiori coloratissimi ma in delicata nuance quasi orgogliosi di evidenziare il «bello» della natura calabrese. Proprio la serigrafia del mazzo di fiori ha entusiasmato gli intervenuti. Grande e bella iniziativa dunque questa della Federazione dei Pds di Catanzaro che ha dato modo di discutere non solo di solidarietà attorno ad un'iniziativa artistica onesta, ma anche di cultura, di arti vivive in uno scambio serrato di opinioni che hanno dimostrato una volta di più che sono le occasioni come questa quelle che contano, che riescono a cancellare il «monologo» cui la società di massa ci ha abituato a tenere con noi stessi. Tornare al dialogo è un imperativo categorico: il resto è solo e unicamente accettazione del deserto, subaltermità che ci impingono tutti i giorni.