

SOTTOCCHIO

GIACCARLO AGGANI

E affascinante la notizia che, in caso di nuove elezioni, Silvio Berlusconi vorrebbe progettare per Forza Italia una campagna di manifesti ispirati a quelli che la Democrazia Cristiana affisse durante la competizione elettorale del '48. Il fascismo sta nel fatto che una simile scelta esalterebbe in modo quasi sublime il senso di

realità che l'attuale crisi italiana va trascinando dietro. Infatti viene subito da chiedersi come sia possibile nel '95 riproporre una comunicazione elementare e primitiva che pare la totale negazione di tutto ciò a cui le odierne finanze pubblicitarie ci hanno abituato. Ma poi sorge qualche dubbio e allora vale la

pena andarsi a riguardare quei manifesti in un vecchio volume della Savelli, «C'era una volta la Dc», o in un recente piccolo libro di Gianluigi Felabretti per la Vallardi, «I comunisti mangiano i bambini». È una galleria di immagini che preferiscono il disegno alla fotografia, popolate di itale turrite, cosacchi baffuti, mostri rossi che si avventano su Roma. Realizzati in uno stile che risente di Boccassio e Walter Molino, tutto grandi pennellate e colori cupi,

Arte

richiamano l'immediatezza della cartolina cinematografica italiana dell'epoca e le vignette di Guarecchi e Jacovitti. Sono materiali che risalgono a un tempo in cui la Guerra Fredda tra Usa e

Urss si combatteva al suono di una propaganda dura e brutale da parte di entrambi gli schieramenti. E ciò dà una precisa collocazione storica a slogan come «Attenzione, il comunismo ha bisogno di uno stivatore» o a messaggi come «Io voto, tu devi votare, perché lui vota»; dove il lui in questione è un feroce comunista con tanto di fazzoletto rosso e mitra a tracolla. Che senso avrebbe proporre adesso una comunicazione di questo tipo? Il fatto è che il mezzo

televivo impone limiti di realismo a ciò che si dice, e lanciando con esso messaggi troppo aggressivi, si rischia un effetto che sta tra l'inquietante e il ridicolo: un boomerang pericoloso per il mittente. Ecco che invece il manifesto murale può essere lo spazio adatto all'invettiva, all'esagerazione, all'appello alle paure profonde: permettendo di affermare cose che, dette in video, farebbero sobbalzare gli spettatori. Così, nella sua povertà,

il manifesto che si coglie quasi in modo subliminale con la coda dell'occhio, può rivelarsi perfetto per una comunicazione dura e aggressiva, costruita su parole chiave e immagini forti. Se, dunque, la scelta del mezzo può far intuire il messaggio, è facile prevedere, in caso di elezioni, il ritorno agli angoli delle strade dei comunisti trinarciati. Quale non dica che la storia, quando si ripete, passa dalla tragedia alla farsa.

CALENDARIO

MANNA DE STASIO

BERGAMO
Galleria d'arte moderna e contemporanea
Via 201 Carraia 82 a
1 Colombo Joe Colombo (1930-1973) e Gianni Colombo (1937-1993)

TRENTO
Galleria Civica di Arte Contemporanea
Piazza della Mostra 18
Mario Merz

CESENA
Galleria Comunale d'Arte
Il Vicolo Interior Design
Carlo Zanti «Terra provocata»

MILANO
Palazzo Reale
Sala delle Caricature
Richard Avedon 1944-1994

BOLOGNA
Via Galvani 10 Poggiale
Disegni emiliani dei secoli XVI-XVII dalla Pinacoteca di Brera

MARTIGNY
Fondazione Piero Gianadda
Rue de Forum
Egon Schiele

MODENA
Polezzina del Casarini
Franco Fontana

NAPOLI
Castel Sant'Elmo
I tesori del d'Avano. Il collezionismo di una grande famiglia

PIACENZA
Rossa Tiziano Arte
Via Tiziana 41
Enrico Dalla Torre «Geometrie riflesse»

STUPINIGI (TORINO)
Palazzina di Lucca
La sindrome di Leonardo

MILANO
Via Vercelli
Alberto Giacometti

RIVOLI (TORINO)
Castello di Rivoli
L'orizzonte: capolavori dello Stedelijk Museum di Amsterdam

ROMA
Palazzo delle Esposizioni
Via Nazionale 194
Sotto le stelle del '44

ROMA
Galleria d'arte moderna e contemporanea
Via delle Botteghe Oscure 131
Carlo Carrà

ROMA
Galleria d'arte moderna e contemporanea
Via delle Botteghe Oscure 131
Carlo Carrà

LUCIANO FABRO. A Pistoia sculture che dialogano con le forme e le idee del presente

Da trent'anni nell'arte povera

Luciano Fabro, nato a Torino nel 1936 da genitori milanesi, vive a Milano dal 1959. Comincia il suo cammino nel mondo dell'arte nella città lombarda dove incontra Piero Manzoni, Luciano Castelloni, Lucio Fontana e dove si tiene la sua prima personale nel 1965 alla galleria Viemera. Nel 1967 espone alla galleria Notizie di Torino dove viene presentato in catalogo da Carlo Lotti. Da quell'anno partecipa alle principali esposizioni dell'Arte Povera (che vede tra gli altri protagonisti) Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Mario e

Marisa Merz, ecc.). Tra le più recenti ricordiamo la personale al Castello di Rivoli (1989), al Musée d'Art Moderne de la Ville di Parigi (1987), al Palais de Beaux Arts di Bruxelles (1988), ed un'importante antologica al Museum of Modern Art di San Francisco (1992). La mostra a Palazzo Fabroni di Pistoia, che si chiuderà il 26 febbraio, presenta circa ventisei installazioni che ripercorrono l'intero itinerario creativo dell'artista, ed è accompagnata da un catalogo (edito da Charta, p. 308, L. 60.000) con testi di Bruno Corà (curatore della mostra), Chiara d'Arrigo, Johannes Gachnang, e scritti, per ogni singola opera, a cura di Jobe de Sanna, Silvia e Carla Fabro.

Italia rotta bandiera all'asta

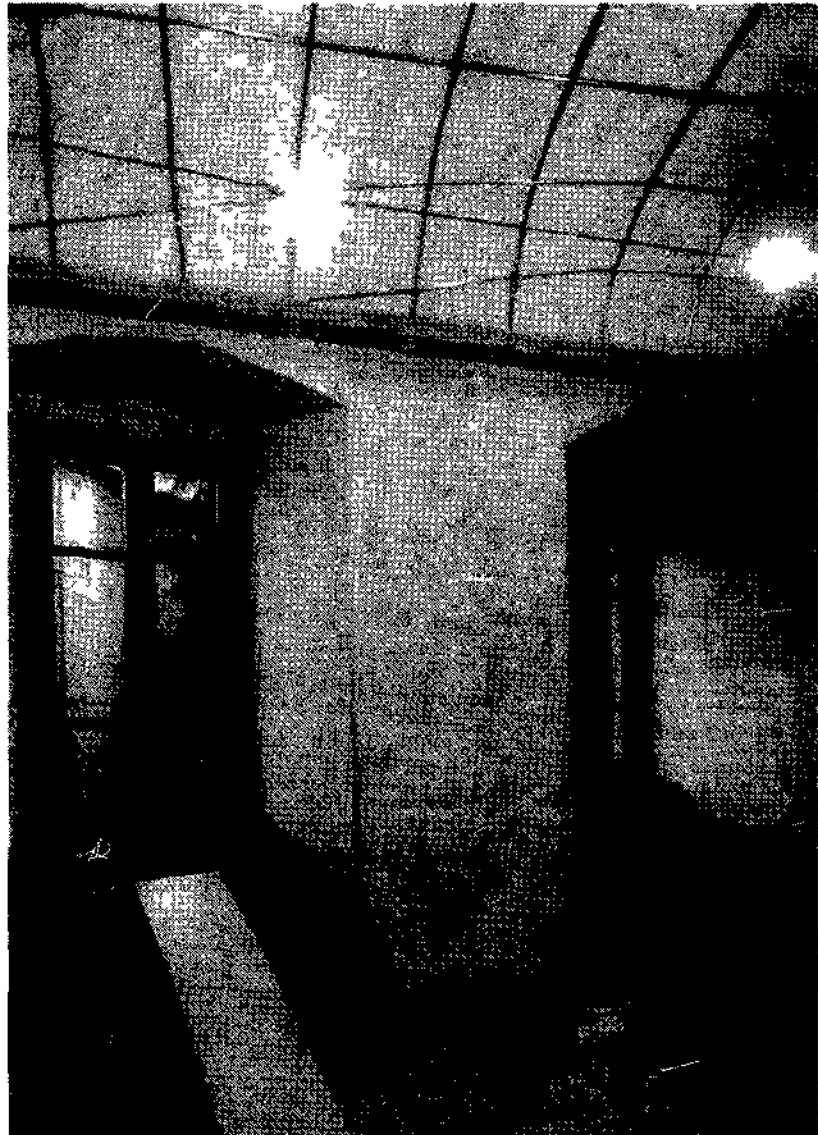
ROBERTO PONTI

Ancor prima di entrare nella sede della mostra a Palazzo Fabroni Luciano Fabro accoglie il visitatore con *Italia all'asta* un'opera che rielabora un tema a lui caro quello dell'Italia che ridotta alla sua sagoma geografica viene nel corso degli anni rovesciata, spezzata ricoperta d'oro e che qui è ostentatamente esposta come una bandiera all'asta (in catalogo sono elencate una quindicina di queste elaborazioni). Certamente questa figura non si accorda con l'immagine del nuovo miracolo italiano si tratta infatti di una sagoma arrugginita divisa e moltiplicata in varie dimensioni, ma è importante perché rivela la ricerca di un'identità e una tradizione a cui l'artista rivendica un'appartenenza. Sembra quasi che lo «Stivale» sia diventato il suo leit-motiv una sorta di termometro per misurare la temperatura della realtà estera.

Non è l'unico esempio di rielaborazione e approfondimento di temi già trattati. Come per *Italia all'asta* anche in altri lavori sembra che Luciano Fabro voglia indicare, per chi vive il presente, si debba avere una grande coscienza delle tradizioni; anche per rendere più chiaro il proprio punto di vista. Marcel Duchamp

quindi, prima e al di sopra di ogni altro, è punto di riferimento (magari solo per negarlo) per tutti quelli che affrontano l'arte da un punto di vista linguistico, per gli artisti come Fabro, che considerano l'arte anche un territorio delle idee e non solo delle immagini. *Nudi che scandono le scale* (1987) sono un commento alla famosa opera di Duchamp dove però le figure umane sono diventate lastre di marmo, sono diventate indimensionali attraverso un materiale «mobile» che automaticamente ci riporta alla tradizione della scultura. E anche un modo per farci riflettere sulla storia dell'arte, un territorio che spesso viene «difeso» dai detrattori dell'artista francese che vogliono riportarla dentro stretti confini da tempo superati.

I materiali - il marmo il bronzo, il vetro - sono «usati» per il loro significato e per la loro aderenza alla idea di pazienza, ma senza stabilire un ordine gerarchico di importanza accanto a questi elementi troviamo fanna, ferro, gesso, oggetti comuni, stoffe. Analogamente lo spazio espositivo viene utilizzato interamente - pareti pavimento, finestre, porte, nicchie, soffitto - e questo procedimento costringe lo spettatore a riflettere sulla sua passiva abitudine a cercare con lo sguardo dove si è soliti trovare le «opere d'arte». Tradizione e abitudine sono termini contrastanti sembra suggerirci l'artista anzi la tradizione sembra fatta dal continuo superamento dei precedenti concetti di opera d'arte. La mostra non è infatti concepita come somma di singole opere, prodotti che una volta finiti rimangono statici nella loro forma e configurazione (inacque) ma come un continuo work in progress nel tentativo di formare sempre nuove relazioni tra le cose, per creare degli «abitati», come delle opere «Habitat» dove la vista non è il solo elemento in gioco



Un'installazione di Luciano Fabro

Giovanni Ricca

Trento: Merz apre la Galleria

Con una mostra personale di Mario Merz, è stata inaugurata sabato a Trento la nuova Galleria Civica. Nato a Milano nel 1925, Mario Merz ha iniziato come pittore, ma i suoi lavori più conosciuti parlano proprio dal momento in cui si stacca dalla bidimensionalità della pittura e realizza delle installazioni. È tra i protagonisti del movimento dell'Arte Povera, nato nella seconda metà degli anni Sessanta. Ha partecipato a numerose edizioni della Biennale di Venezia e di Documenta Kassel in Germania. Tra le sue principali mostre personali in Italia ricordiamo quelle alla Galleria Comunale di Bologna nel 1983, al Castello di Rivoli e al Museo Pecci di Prato nel 1990. Ha esposto moltissimo in musei di tutto il mondo, ma la definitiva consacrazione internazionale risale al 1969 con le personali al Guggenheim Museum di New York e al Museum of Contemporary Art di Los Angeles. I suoi lavori sono composti con i materiali più vari dal vetro al legno, dalle lastre di ardite ai tubi metallici, senza dimenticare completamente l'uso della pittura. È conosciuto per i suoi igloo, che Merz definisce la «forma organica ideale, nel contempo mondo e piccola casa».

dando le proprie coordinate fisiche oltre che mentali. Nasce da questi presupposti *In cubo*, una piccola stanza creata sulle proprie misure fisiche (altezza, apertura delle braccia) dove poter entrare sollevandone un bordo di *Imendo in modo molto semplice* il proprio spazio e farlo conoscere agli altri.

Una mostra ben realizzata, per una figura centrale non soltanto nel panorama nazionale (e tantissime mostre all'estero lo confermano). Anche se l'annuncio di ogni nuova mostra di uno dei rappresentanti dell'Arte Povera (il 4 febbraio inaugura a Trento la nuova sede della Galleria Civica con una personale di Mario Merz) genera soddisfazione e allo stesso tempo una sorta di fastidio. Le poche istituzioni italiane che si occupano di arte contemporanea sembra che non sappiano prescindere da questo nucleo di artisti che risultano un po' troppo protetti e sostenuti mentre forse ci sono state realtà o personalità che sono rimaste troppo a lungo nell'ombra. Allo stesso tempo si rischia di creare una pericolosa camera culturale rispetto alle tante valide iniziative che il circuito museale internazionale sta proponendo appena fuori dai nostri confini.

Ma dove va a finire il bello?

Una mostra che si è tenuta a Parigi, al Centre Pompidou («Hors limites L'art et la vie 1952-1994») ha ripercorso tanta parte della nostra cultura contemporanea, cercando di rispondere a un interrogativo dove sono i confini dell'arte in un universo dove ogni gesto tende ad assumere valore di spettacolo, dove la ricerca estetica si incrocia quotidianamente con la vita? Le tesi di Guy Debord il peso dell'informazione

ERNESTO FRANCALANGI

Quali sono i confini dell'arte? Ogni epoca ha assegnato all'arte diversi territori di competenza che sono stati volta per volta traditi e superati sia dall'inesistente e in domabile evoluzione del pensiero creativo un pensiero che appartiene soprattutto all'elaborazione estetica e filosofica prodotta dalle avanguardie sia dal mutarsi delle condizioni generali

anche politiche, della società stessa, ed oggi dai difendersi di una dimensione tecnologica, che ha innestato dei processi irreversibili di mutazione nel sistema stesso della cultura.

Il tentativo storico, per alcuni versi ammirabili soprattutto per quanto riguarda il periodo degli anni 60 e 70 compiuto dagli organizzatori della grande mostra allestita al Centre Pompidou di

Pari (Hors Limites. L'art et la vie 1952-1994) di analizzare i debordamenti dell'arte nel comportamento esistenziale vale a dire di fusione dell'arte nella vita riguarda solo uno degli aspetti possibili della sua complessità categoriale.

Una via d'uscita sarebbe quella di partire da una condizione eminentemente situazionista vale a dire assumendo come modello la tesi lucidissima di Guy Debord (appena citata in mostra) il quale come si sa sosteneva l'irreversibile spettacolarizzazione della società attuale solo a questa condizione sarebbe possibile nel riesame di un estetico diffusa metropolitana, fetichistica e cinica, anche dare un senso al suo suicidio epocale.

Infatti la fusione tra arte e vita se certamente è stata una ricerca esistenziale di molte generazioni artistiche uscite dalla tragedia dell'ultima guerra non spiega as-

solutamente il fenomeno ben più ampio del progressivo venir meno di una capacità oppositiva dell'arte nei riguardi della diffusione sempre più accelerata dei processi planetari di spettacolarizzazione degli eventi e di mezzi di comunicazione e di informazione, che hanno determinato il costituirsi di nuove estetiche a tal punto che, all'arte a cui per secoli era stato demandato il compito di realizzare l'immaginario e il fantastico sembrerebbe oggi competere quello, paradossale di indicare nei principi di realtà, venuti meno nell'inverso, i quotidiani di un immaginario tecnologico continuamente rinnovantesi. Come afferma Stelarc (altra inspiegabile assenza nella mostra), uno degli artisti più significativi della cosiddetta arte della mutazione (o come anche è stata definita, della condizione post human) il corpo non può più es-

sero all'altezza dell'immaginario tecnologico che ci circonda e che ha concorso a determinarne la crisi di identità in quella che con molta provocazione viene dichiarata essere l'ultima fase biologica dell'uomo prima della sua definitiva artificializzazione. Indulgiamo nella tecnologia come se ciò potesse compensare la nostra inadeguatezza biologica. L'informazione come nucleo centrale dell'insieme delle mutazioni in atto non sarebbe altro che una protesta, che tiene insieme e sostiene il corpo obsoleto. La dimensione dell'opera d'arte attuale infatti supera enormemente i luoghi tradizionali del suo consumo e della sua diffusione, dal momento in cui in tempo reale, azioni eseguite da artisti come Nam Jun Paik, Jennifer Holzer gli U2 per fare degli esempi, vengono trasmesse via satellite in tutte le televisioni del mondo «nello stesso momento».

Questo processo di dematerializzazione e di restituzione video-dromica delle opere delle azioni e della vita accentua il desiderio di ritrovare dei principi di gravità anche se per fare ciò l'artista è costretto a subire dolorose lentezze. Il corpo acquista una sua parvenza di identità tra acidi biosturi, seghe elettriche e bombe al sei diventa anatomico e le estetiche da filosofiche si fanno chirurgiche come nel caso della Orlan. Qui in questa schisi in questa sussione tra modello tecnologico e condizione esistenziale andrebbero con maggiore efficacia esaminati i vari modi con cui l'artista cerca di superare oggi i limiti dell'arte da una parte, fondendola tragicamente con la vita stessa dall'altra privilegiando il desiderio di comunicare con il mondo usando anche dell'arte e concipendo il linguaggio come un virus.