

Visite guidate ♦ Trieste

Se le parole giocano evocando le immagini



«**C**he cosa non daresti per il ricordo/ (L'ebbi e l'ho perduto)/ Di una tela d'oro di Turner/ Vasta come la musica»: così scriveva Jorge Luis Borges nell'«Elegia del ricordo impossibile» del '76. Dell'immensa sinfonia turneriana il poeta argentino anela possedere (e «vedere») non un brano di pittura, né la riproduzione di un paesaggio o di una tempesta. Ma il ricordo: ossia qualcosa di incorporeo; come la musica, o i pensieri. E alla pregnanza dell'immagine si preferisce la «concreta» inconsistenza della memoria che le parole riportano a galla. Nei quadri di Cameron Slocum - esposti fino al 25 giugno alla galleria Lipanepuntin di Trieste (catalogo edito da Pendragon con una presentazione di Michael An-

dersen) - insieme ai ricordi riaffiorano in superficie anche le forme. E assumono il corpo di bolle tonde e traslucide: escrescenze del supporto plastico sul quale Slocum dipinge scrivendo.

Nella ventina di lavori di «Some words here», la prima personale del 42enne artista californiano in Italia, le parole la fanno da padrone: bianche, rosse o nere (è questa la stringata tavolozza dello statunitense) esse affiorano in superficie. E escludono, evocando, l'immagine. Esattamente il contrario di quanto ha fatto la brava disegnatrice italiana Francesca Ghermandi, che ha appena pubblicato il fumetto «Pastil» nell'ambito della collana «NoWords» edita da Phoenix: dalla sequenza narrativa sono scomparsi

i «balloon» e, rimasti senza parole, i protagonisti della storia devono diventare più espressivi, come fossero mimici; così il lettore può concentrarsi sulla qualità del segno senza venir risucchiato dal ritmo del racconto.

Le parole di Cameron Slocum, invece, si accampano solitarie sulle bolle della pittura per segnalare ad esempio che, proprio in questo punto, si trova «a man talking on the phone here»; mentre qui accanto, su di un'altra escrescenza oculare, «a woman touching a machine here». Molte altre parole appaiono in questo quadro del 1998: oltre all'uomo che parla al telefono e alla donna, ci sono i termini «libro», «abbraccio», «fogli bianchi», oppure «cornici». In questo interno americano le parole definiscono lo spa-

zio andandosi a collocare esattamente nel posto dove, se fosse un quadro mimetico, dovrebbe apparire l'oggetto. E allora sta allo spettatore immaginare e creare le forme, corporee o oggettuali, che stanno dietro ed entro la precisa mappa scritta da Slocum. L'artista di Los Angeles, che di solito lavora con la fotografia, preferisce insomma la prolissità delle parole alla sintesi dell'immagine. Eppure dell'icona sembra non potere (né volere) fare a meno; come se cercasse di risanare (sapendo di non riuscirci) la frattura tra la parola e l'immagine, tra la rappresentazione e la realtà. Ad esempio nella serie «Sex» l'andamento corsivo delle lettere di «cascia», «natic», «pelis», «labra» o «fallo», segue la forma carnosa e arrotondata delle cose che le parole nomi-

nano: ed ecco che i caratteri «tipografici» diventano tasselli di un'immagine che appare anche al di là del significato intrinseco delle parole che la compongono.

Gli altri dipinti esposti a Trieste fanno parte di una serie chiamata «New Plastic Tradition»: oltre all'interno con l'uomo al telefono, troviamo ad esempio un candido paesaggio di montagna con la neve che viene giù a fiocchi (la parola «snow» ripetuta tante volte) e due belle e panciute nuvole («clouds») nel cielo. Già dal titolo si capisce che con questa serie «plastica» siamo in un contesto molto distante dal mondo lirico e mitico di Borges. Ci troviamo invece nella migliore tradizione della ricerca visiva americana, sospesa tra riflessione sul linguaggio dell'arte espressionista e interpretò il versante romantico e maldeito (espressionista e tribale) mentre Slocum dalla strada distilla suggestioni e parole per immetterle nello spazio prettamente mentale (e carnale) delle sue opere.

nelle quali ritornano in qualche modo i termini della ricerca linguistica cara all'arte concettuale americana (Kosuth, ad esempio); ma anche le scritte e i graffiti della metropoli statunitense e della Pop Art, oppure i testi fluviali e scambicciati che gli allenati di ogni latitudine vergano con la biro sui manifesti dei muri cittadini.

Seguendo questa strada possiamo giungere al portone del Museo Revoltella di Trieste dove, fino al 15 settembre, è allestita l'antologica (circa 100 quadri) di Jean Michel Basquiat. Anche nei lavori dello sfortunato e mitizzato pittore nero americano, morto per droga a 27 anni nell'88, sono dipinte, ma accanto alle figure, parole e scritte. Tuttavia, dalla comune radice «on the road», Basquiat interpretò il versante romantico e maldeito (espressionista e tribale) mentre Slocum dalla strada distilla suggestioni e parole per immetterle nello spazio prettamente mentale (e carnale) delle sue opere.

C.A.B.

Sassocorvaro



Mille anni in biblioteca

La mostra illustra per quadri storici le forme assunte dall'istituto-biblioteca inteso come centro di creazione e diffusione di cultura. L'esposizione ricostruisce idealmente gli ambienti e le atmosfere che nel corso dei secoli hanno forma e visibilità al desiderio dell'uomo di conservare e tramandare il sapere: dagli scriptoria dei monasteri agli studioli rinascimentali fino alla stampa alle pubblicazioni erudite, in un tragitto che va dal Mille fino ai giorni nostri. Tra gli oggetti mostrati, codici miniati, manoscritti, incunaboli, atlanti, carte geografiche, disegni.

Bibliotheca mundi
Sassocorvaro (Ps)
Rocca Ubaldinesca
fino al 26 settembre

Siena



I manifesti di Epoca

La mostra tende ad avere l'aspetto di una variegata cartolina, che presenta e rappresenta il passaggio della società italiana tra recente passato e futuro prossimo. I manifesti pubblicitari in esposizione sono tra quelli più famosi e impressi nel ricordo degli italiani: Barilla, Stock, Cinzano, Olivetti, Campari... dove compaiono i temi della ricostruzione economica con il nuovo consolidarsi dell'industria vecchia e nuova. I manifesti esposti sono quelli realizzati in questi anni da grafici famosi, tra cui Max Huber, Luigi Veronesi, Franco Grignani.

Epoca
1945/1999
Manifesti in Italia tra vecchio secolo e nuovo millennio
Siena
Santa Maria della Scala
dal 25 giugno al 31 agosto

Napoli



Il Titanic di Tatafiore

Uno tra gli artisti più rappresentativi della produzione contemporanea in una ricca antologica che copre numerosi lavori, anche di grandi dimensioni, i cui temi spaziano nei corsi e ricorsi della Storia: da Ulisse alla Rivoluzione francese, dall'affondamento del Titanic alla corazzata Bismarck. Il tema della nostalgia nei confronti di Napoli pervade comunque tutte le opere di Tatafiore, ricche di mare e dei suoi abitanti. A fianco dei quadri di grande formato una serie di sculture realizzate con materiali vari, disegni e un gruppo di bronzi.

Ernesto Tatafiore
Napoli
Castel Nuovo
fino al 28 agosto

Todi



Falsi d'autore

Una grande esposizione di falsi d'autore nelle sale del Palazzo del Vignola di Todi, e anche molte altre riprodotte da un computer che dipinge sulla tela con il talento di un grande maestro, come Caravaggio, van Gogh, Leonardo. Dopo aver scansionato, analizzato e memorizzato le immagini, il computer dipinge meccanicamente sulla tela riproducendo esattamente pennellate, colori e sfumature. Una volta asciutta, la tela viene rifinita con tecniche di invecchiamento che le conferiscono la parvenza dell'originale. In esposizione 150 dipinti che ripercorrono la storia dell'arte dal Trecento al Novecento, fino alla Pop Art.

Falsi d'autore
Todi
Palazzo del Vignola
fino al 24 giugno

La tredicesima edizione dell'Esposizione nazionale di Arte di Roma allestita al Palazzo delle Esposizioni, si è rivelata un fallimento. Opere assemblate e collocate a casaccio, liti tra commissari e consiglieri, e travisamento dei principi portanti della rassegna

Una parabola dal Salon al saloon
Vita e morte della Quadriennale

CARLO ALBERTO BUCCI



Michelangelo Pistoletto, «Dimensione-Spazio-Tempo»

L'Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte di Roma è nata nel 1931, con la prima edizione allestita al Palazzo delle Esposizioni. Ed è morta, forse definitivamente, venerdì scorso: quando la tredicesima puntata della rassegna si è tristemente inaugurata nella storica sede dell'ormai obsoleto edificio di via Nazionale, dove si concluderà il 10 settembre. Il problema non sta certo nel contenitore. Ma nei contenuti. Né il fallimento va addebitato ai singoli artisti (circa 140) compresi nell'edizione odierna. Bensì proprio alle scelte operate dal gruppo dirigente dell'Ente Autonomo della Quadriennale e dalla commissione inviti: che è composta dai critici esterni Marco di Capua, Francesco Poli, Elena Pontiggia, Claudio Spadoni e che è presieduta da Floriano De Santi, segretario generale dell'ente.

Con le loro scelte questi critici non hanno tenuto fede al titolo che la Quadriennale aveva deciso per la tredicesima edizione, «Proiezioni 2000. Lo spazio delle arti visive nella civiltà multimediale»: e per tale ragione tre suoi consiglieri, Bianca Pinto, Bruno Mantura e Ludovico Pratesi, si sono dichiarati contrari alla realizzazione della mostra. Inoltre, i curatori di questa edizione non hanno sostanzialmente ottemperato all'articolo uno del regolamento della rassegna, che invita la commissione a scegliere «le più significative presenze italiane nel campo delle arti visive senza restrizioni generazionali e linguistiche». Essi, infine, non hanno rispettato i lavori presentati dagli artisti dal momento che l'allestimento non tiene conto quasi mai delle esigenze spaziali e linguistiche delle opere: basti pensare alla terza sala della scultura, quella prospiciente al bar, dove solitamente si fanno al massimo mostre documentarie e dove adesso troviamo le candide sculture di Oliviero Rainaldi poste di fronte alla porta dei gabinetti. Partiamo da questo ultimo punto, quello dell'allestimento, che ci permette di entrare subito nella mostra, oltre che nel suo merito. Prendiamo come esempio solo il grande salone centrale che introduce al Palazzo e all'esposizione. Qui sono state ammassate molte delle proposte plastiche della mostra. Sembra più il deposito di un museo che una sala espositiva. Intorno a un minimo spa-

XIII Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte di Roma
Roma
Palazzo delle Esposizioni
fino al 10 settembre

zio centrale lasciato fortunatamente vuoto, sono stati collocati a raggiera i «Costruttivi» di Nicola Carrino, i «collage» trofei di Valeriano Trubbiani, un «Tralicio» di Giuseppe Uncini, gli enormi dischi in bronzo di Arnaldo Pomodoro e quelli in ferro di Mauro Staccioli. Il tutto con una sorta di «aerocultura» di Maurizio Mochetti che, quasi ironicamente, sorvolava in cerchio sulla testa dei giganti plastici sottostanti senza trovare né lo spazio per la definizione dell'opera né quello di atterraggio.

E allora ci si chiede come mai la Quadriennale si sia rintanata nel Palazzo delle Esposizioni e non abbia cercato nella città altri spazi e altri ambienti. Evadere dal contenitore di via Nazionale avrebbe significato trovare stimoli e rispondenze al lavoro dei singoli. Ma avrebbe anche voluto dire seguire quel principio di integrazione dell'arte contemporanea con il tessuto sociale e ambientale della città, che si riscontra nella ricerca attuale e nelle rassegne d'arte nazionali e internazionali: ad esempio la Bienna-

le di Venezia che, per scelta del curatore Harald Szeeman, si estende quest'estate «Apertutto» nella città lagunare. La XIII Quadriennale ha sostanzialmente rifiutato il principio dell'arte relazionale, come anche quello della contaminazione dei linguaggi. E ha proposto una divisione netta dei linguaggi, giungendo alla definizione rigida di cinque aree di ricerca che l'allestimento ha sostanzialmente, quanto scleroticamente, rispettato: c'è l'asse portante della «Declinazione della scultura: dalla figura

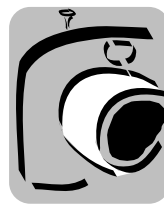
all'installazione»; e ci sono «Figurazione» e «Astrazione», dipinti divisi rispettivamente sulla sinistra e sulla destra del salone centrale; c'è poi la sezione «La pittura dopo la pittura: transavanguardia, medialismo, pittura colta, e concettuale» al piano superiore del Palazzo; mentre nelle infelici sale del piano più basso è stato disposto quel po' di «Nuove tecnologie e nuovi materiali» che i curatori hanno pensato di dover comunque mettere.

Questa XIII Quadriennale è, per scelta dichiarata dei curatori, una rassegna che si ispira ai Salon parigini; sebbene, per il caos con cui è stata allestita e per le lotte fratricide tra commissari e consiglieri dell'ente, sembra rispondere più alla logica del saloon. Il richiamo alla tradizione ottocentesca non è stato tuttavia rispettato appieno. Il buon senso della Quadriennale di una volta (quella degli Oppo e dei Ferrazzi, due pittori!) vuole che i curatori della mostra visitino gli studi e scelgano insieme con gli artisti le opere da esporre. Gli artisti sono invece stati lasciati liberi di mandare uno o più lavori a loro piacimento (anche non inediti!) purché rimanessero dentro i 6 metri lineari per le opere a parete, e i 16 metri quadrati per quelle plastiche, con un ulteriore ridicolo tetto di 300 chili al massimo per le sculture. Avremmo voluto che i curatori di questa Quadriennale avessero fatto fino in fondo le loro scelte eliminando completamente le poche proposte di video, fotografia, arte comportamentale o computer art che sono state selezionate. Una scelta obbiettiva sulle «più significative presenze italiane» non è del resto ipotizzabile né è stata proposta. Basti pensare che nessuno degli artisti italiani chiamati da Szeemann alla Biennale (e si tratta di autori giovani spesso molto noti all'estero) è stato invitato a Roma. E tra i molti esclusi, segnaliamo anche tutti quelli presenti nella Quadriennale del '96. A questo proposito Floriano De Santi, segretario dell'ente, ha detto che si tratta di una scelta dettata dal desiderio di offrire a tutti quanti, prima o poi, il privilegio di partecipare alla Quadriennale.

Si tratta ancora una volta di una scelta sbagliata: contraria al regolamento della manifestazione e opposta alla definizione di un preciso discorso critico sull'arte italiana contemporanea.

Fotografia ♦ Andreas Gursky

Fabbriche e negozi per narrare la Modernità



Andreas Gursky
Torino
Castello di Rivoli
fino al 12 settembre

PIER GIORGIO BETTI
«L'essere umano è centrale nelle mie fotografie, anche se a volte non è visibile» dice l'artista tedesco Andreas Gursky, nato a Lipsia nel '52, uno degli esponenti più noti della Scuola di Düsseldorf, di cui la personale allestita al Museo d'arte contemporanea del Castello di Rivoli presenta una serie di opere realizzate negli ultimi cinque anni. La mostra giunge in Italia dopo un lungo tour iniziato a Wolfsburg e proseguito a Winterthur in Svizzera, a Londra e poi Edimburgo; la prossima tappa sarà a Lisbona. Si tratta di una trentina di lavori di formato gigantesco, fino a sfiorare i cinque metri di lato, che ci portano da New York a Giacarta, da Brasilia a Stoccolma, dalle rive del Reno a Atene. Aeroporti, grandi cantieri, vedute panoramiche, locali notturni, alberghi, uffici finanziari, nei quali quel ta-

glio documentario, quasi catalogatorio, che è caratteristico di altri artisti del gruppo, come Thomas Struth e Candida Hofer, viene corretto con la notevole varietà di temi e con la scelta dei contenuti.

Gursky narra per immagini la «modernità» di questo fine millennio, l'epoca post-industriale nei suoi molteplici aspetti, il rapporto tra l'uomo e l'ambiente. Il suo obiettivo si rivolge frequentemente alle sale delle Borse finanziarie, Chicago, Hong Kong, dove si giocano partite importanti del futuro prossimo venturo. Indugia tra le luci e la calca delle discoteche, il luogo per antonomasia in cui si celebrano i riti della nuova musica. Va a soffermarsi sulle vetrine dei negozi di Prada, mette a fuoco in un solo scatto centinaia di scarpe griffate che invadono una megafotografia dove non ci sono figure umane, ma la fata Morgana del consumismo mostra il suo impero sulla società dei nostri giorni. Questa immagine è l'unica

«preparata» artificialmente dall'autore ed è emblematica nei suoi significati: una luce indiretta, probabilmente al neon, spiove su scaffali e merce come una sorta di aureola, facendo della vetrina «uno scrigno che contiene oggetti degni di adorazione».

Molto spesso, Gursky inquadra soggetti e situazioni frontalmente e dall'alto, dilatando così la visione d'insieme e accentuando quel connotato «classificatorio» dei suoi lavori, in cui la realtà viene rappresentata senza che nessun elemento prevalga gerarchicamente sugli altri. Esempi di questa tecnica sono le immagini delle officine Opel di Bochum, il galoppatoio di «Sha Tin», l'affollatissima «Union Rave» del '95. In fotografie come «Brasilia, Banksector nord», «Happy Valley II», «Hong Kong, Grand hyatt park», «Singapore I», l'artista tedesco tende invece a registrare con oggettività l'effetto delle trasformazioni operate dagli interventi del-

l'uomo sulla natura, di cui resta una quantitativamente modesta testimonianza in singolare contrasto con la grandiosità di edifici e infrastrutture.

L'attenzione ai valori formali (si può quasi parlare di perfezione stilistica per la bellissima sala della Biblioteca nazionale di Stoccolma o per il grattacielo della Shanghai Bank di Hong Kong, sfavillante di luci nella notte fonda) nulla toglie all'inventiva con cui Gursky, artista del clic tra i più versatili, affronta soggetti che si potrebbero definire di routine o addirittura banali. Ecco, ad esempio, in «Rhein», del '96, una veduta del grande fiume che scorre nella pianura tedesca: Gursky ha usato il computer per darci una prova di virtuosismo tecnico, una composizione in cui il corso d'acqua diventa la parte al centro di una serie di bande orizzontali costituite dalle due rive, dalla strada, dalla linea dell'orizzonte. E ci stupisce, ancora, fotografando e ingrandendo il

particolare di un dipinto di Constable che diventa una nuova, fantasiosa opera d'arte.

Nella Sala Proetto che nell'atrio del Castello di Rivoli, la Manica Lunga recentemente restaurata, è dedicata a lavori di artisti emergenti, la giovane bolognese Alessandra Tesi propone una delle sue «installazioni ambientali», interventi che interessano l'intero spazio espositivo. Verniciata sulla sala, soffitto compreso, con una sostanza iridescente color perla, la Tesi vi ha tracciato sopra la pianta del progetto architettonico mai realizzato di Filippo Juvarra, che doveva unire le due parti dell'imponente complesso voluto nel 1718 da Vittorio Amedeo di Savoia. L'artista descrive in questo modo «ciò che non c'è», lo «spazio vuoto capace di suscitare l'orrore». A seconda della posizione del visitatore, le vernici utilizzano matano di colore, il rosa diventa verde o viceversa, in un suggestivo tentativo di «catturare la luce».

