

300 TESCHI BRONZEI NEL TEMPIO DI REBECCA HORN

Vincenzo Trione

Prova ad andarci di sera, in Piazza Plebiscito. Ti sembrerà di entrare in un quadro metafisico. Nulla si muove. Il caos, la confusione, il traffico di Napoli sono lontani, echi attutite dalla notte. Sei circondato da un silenzio assordante. La piazza è deserta. Ti avvicini. Senti attorno a te uno strano mistero. Pochi passi. E, quasi senza accorgertene, entri in un tempio. Rebecca Horn ha costruito un ambiente che si integra in maniera equilibrata con lo spazio urbano. Una «cripta» che riesce a essere aperta e, insieme, separata dal contesto circostante. Attorno, le voci della città. Ma puoi isolarti, se vuoi. Ritorna alla mente l'opera realizzata nel 1980 a Münster, in Germania. La Horn era stata invitata a «rileggere»

una torre, con finestre murate, dove erano state impiccati alcuni reduci nazisti. Aveva deciso di aprire le finestre. L'edificio era privo di tetto, spalancato verso il cielo. Dentro, piante e alberi. Una giungla naturale che fu lasciata intatta, perché evocava «l'idea della vita che sopravvive alla morte». Questa tensione ha scandito i vari momenti dell'itinerario della Horn, iniziato, negli anni settanta, con azioni legate alla Body Art, basate su alterazioni fisiche continue; e portata avanti, nel decennio successivo, con lavori tridimensionali, dotati di motori e di impianti elettrici, che ne consentivano il movimento, caratterizzato da una iterazione ossessiva e dalla volontà di scuotere lo sguardo dello spettatore. Proseguendo nella sua audace indagi-

ne, la Horn, nella nuova installazione, non ha proposto un «recinto» chiuso, da contemplare. Ha disegnato una struttura sobria e rigorosa, che colpisce per leggerezza formale, e che, a tratti, appare quasi evanescente. Non devi limitarti a osservarla, ma viverla, percorrerla. A differenza di quanto hanno fatto gli artisti che, dal 1995, la hanno preceduta nel «confronto» con Piazza Plebiscito - Paladino, Kounellis, Merz, Zorio, Paolini, Kapoor, Kosuth -, non ha voluto imporre il proprio segno, né ha concepito un'installazione monumentale. Si è mossa secondo due linee. Ha seguito un «andamento» sia verticale che orizzontale. Ha sistemato, secondo una forma rettangolare, alcuni pali alti in ferro brunito, definendo, con spessi fili, una ragnatela di



neon bianchi circolari, simili ad aureole. A terra, ha disseminato circa trecento teschi in bronzo. Si respira un clima di straniamento, ispirato agli enigmi del Cimitero delle Fontanelle di Napoli. Improvvisamente ti trovi a camminare tra i resti di anime disperate, di «spiriti di madreperla» intessuti di «fili di cenere» (per servirvi delle parole della stessa performer tedesca). Qualcosa accade pure sotto di te. La Horn non si è limitata ad agire solo in superficie. La sua opera si sviluppa all'esterno; ma rinvia anche a dimensioni più segrete. Solarità e tenebrosità convivono in questo inedito omaggio a quei volti felicemente contraddittori di Napoli, di cui aveva parlato Domenico Rea in un saggio del 1949. A questo sottile incontro rimanda la figura del cranio, che è icona dell'eterno «doppio» della vita. Le «capuzze» rappresentano - potremmo dire con Deleuze - la «struttura materiale del corpo».

agendarte

— GENOVA. Estorick Collection of Modern Italian Art (fino al 12/01/2003).

L'esposizione presenta l'intero nucleo della collezione Estorick di Londra, la più vasta raccolta di arte italiana del Novecento fuori d'Italia. Tra gli artisti rappresentati: Balla, Boccioni, Campigli, de Chirico e Modigliani. Palazzo Ducale, appartamento del Doge, piazza Matteotti, 9. Tel. 010.5574000

— MILANO. Mapplethorpe, Newton e Vezzoli (fino al 31/01/2003).

La Galleria propone tre personali: una quarantina di foto di Robert Mapplethorpe, altrettante di Helmut Newton, e un lavoro di Francesco Vezzoli realizzato con Francesco Scavullo, il fotografo americano autore delle copertine di Interview Magazine. Giò Marconi, via Tadino, 15. Tel. 02.29404373 www.giomarconi.com

— TORINO. Dvora Weisz. Deserto Midbar (fino al 9/02/2003).

Cinquantuno opere dell'artista israeliana Dvora Weisz evocano una lettura simbolica, stratificata, del deserto. Museo dell'Automobile «Carlo Biscaretti di Ruffia», Corso Unità d'Italia, 40. Tel. 011.2481790 A cura di Flavia Matitti

Tra due M della scultura italiana

A Roma in mostra opere di Manzù, a Genova due esposizioni dedicate a Messina

Renato Barilli

Due mostre, ampie e ben organizzate, sollevano tuttavia spinosi problemi critici. Esse riguardano Manzù, *L'uomo e l'artista* (a cura di C. Strinati, Roma, Palazzo Venezia, fino al 2 marzo, cat. De Luca) e *Francesco Messina* (a cura di M. T. Oregno e F. Ragazzi, Genova, Palazzo ducale e Stazione marittima, fino al 19 gennaio, cat. Mazzotta). Si tratta di due delle quattro famose *M* su cui si usa far scorrere una celebre linea della scultura italiana. Le altre sono costituite dal capofila Arturo Martini, seguito a ruota da Marino Marini. Ma esiste davvero, questa linea, almeno nei termini di una sostanziale parità di valori e comunanza di intenti, tra i suoi componenti?

Certamente questo si può dire per i primi due, Martini e Marini, straordinari inseguitori di quel bene supremo, per l'arte di tutti i tempi, che è lo stilismo, l'invenzione delle forme: forme come teoremi di complessi equilibri, pronte a sbilanciarsi ma a ritrovarsi poi invariabilmente un magico punto di raccordo; forme leggibili, «figurative», senza dubbio, la cui leggibilità, però, viene sottoposta a dura prova, dando luogo a delle sorte di enigma visivi. Purtroppo queste alte virtù passano in gradi minori nei due suc-

cessori. Per venire a Manzù (1908-1991) l'audacia stilistica si ritrova anche in lui, e in grado notevole, quando appena ventenne muove i primi passi tra la natia Bergamo e Milano. Ma, intanto, il concetto di eredità non funziona perché il giovane scultore si impegna a fondo in un atteggiamento che è rivolto proprio a negare quel senso ampio e monumentale della plastica che Arturo Martini aveva introdotto trionfalmente negli anni '20. Manzù sente che è l'ora di sottoporre i corpi a un processo di dimagrimento, a un bagno in un primitivismo di segno contrario al sublime recupero dell'antichità voluto da Martini. Bisogna bere all'acqua di una sorta di Lete, gareggiare con i fanciulli e i semplici nel ritrovare forme ridotte all'osso, quasi prive di volume. Manzù infatti, quando inizia, è pittore e scultore nello stesso tempo, delinea scarse figure di efebi, schiacciati come sottilette, concepiti nel segno di un espressionismo dolce e trasognato. Conviene anche aggiungere che questa cura dimagrante, questo bagno ritemperante in un semplicismo infantile lo abbiamo visto riapparire in tempi recenti, quando per esempio si è inteso reagire agli eccessi di intellettualismo dell'arte concettuale, e allora i Transavanguardisti hanno voluto stupire con forme di disarmante brutalismo. I giovinetti anoressici del primo



Manzù, «Grande ritratto di signora» (bronzo, 1946)

Manzù ricordano le figure ugualmente «malfatte» di Sandro Chia, o i bambolotti sommari di Mimmo Paladino. A Manzù, insomma, si deve riconoscere una partenza estrosa, quasi scandalosa per semplicità disarmante. In se-

guito, però, l'espressionismo iniziale si è andato stemperando in un recupero di impressionismo un po' fuori tempo. Sono venuti gli anni del dopoguerra, in cui Picasso ha fatto scuola: ma mentre quasi tutti gli altri artisti

cercavano di apprendere dal grande Spagnolo come aggredire, deformare, dislocare le figure, o al limite abrogarle, superando la soglia del figurativo e percorrendo le vie dell'astrattismo, il nostro artista si è rivolto al primo tempo del maestro, quello trascorso ad alimentare i sogni, sospesi tra cielo e terra, dei periodi blu e rosa. Il che poneva problemi ardui, per uno scul-

tore di professione. Manzù, bisogna ammetterlo, li ha risolti molto bene, tuffandosi in un leggero bassorilievo, schiacciando il racconto sul piano, o cavandolo fuori con unghiate, con incisioni trepidanti. La narrazione, cioè,

si affloscia sulla superficie, da cui emerge con pochi solchi teneri e delicati, sia che si tratti delle vicende tragiche dei partigiani, o delle storie dell'arte sacra, come ha richiesto la realizzazione di una Porta per S. Pietro a Roma, da cui è venuto uno spettacolo di spoglie che ricadono su se stesse, quasi prive di corpi. Manzù infatti, si potrebbe dire quasi in formula, non era portato per i pieni, bensì per i vuoti, e rendeva al massimo quando poteva tracciare le strutture filiformi di sedie, magari anche a dondolo, creando così una delicata tramatura tubolare, assai più interessante e riuscita del corpo impi-

gnato tra le sue spire. Francesco Messina (1900-1995) è l'esatto contrario di Manzù, a riprova che poco vale insistere sulla cabala delle *M* di una sorta di nostro poker di grandi scultori. Pur ancora molto giovane, fa a tempo ad afferrare per la coda il clima degli anni '20, colmo di fiducia nei buoni meriti di un plasticismo gonfio, eccitato, perfino proce-

L'uomo e l'artista

Roma

fino al 2 marzo

Francesco Messina

Genova

fino al 19 gennaio

nel praticare gli aspetti del figurativo, dopo che questi erano stati messi in dubbio dalla prima ondata delle avanguardie. Ed è tanta la golosità nel tuffarsi in questo «ritorno», che Messina

non pretende neppure di lasciarsi assistere dalla vigile presenza dell'arcalismo, utile dispensiere di valide soluzioni stilistiche. Intende «fare da solo», con piena, avida bramosia di un naturalismo ritrovato, deciso a esplicarsi in tutte le possibilità tematiche: il ritratto, la figura stante o seduta, il gruppo monumentale, e questo sia in una totale, aggressiva tridimensionalità, sia in un disegno che insegue anch'esso effetti di levigata e morbida plasticità. Le preoccupazioni stilistiche possono aspettare ai margini di questa incontenibile vena popolare-sca.