

in galleria

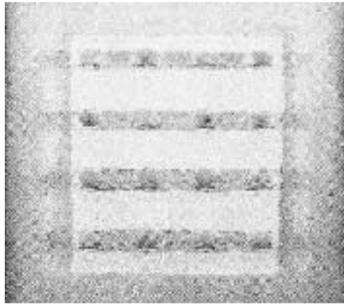
DALLA CERA AL VETRO, LE LIQUIDE LENTEZZE DI GREGORIO BOTTA

Flavia Matitti

«Perché è scomparso il piacere della lentezza? Dove mai sono finiti i perdigiorno di un tempo? Sono scomparsi insieme ai sentieri fra i campi, ai prati e alle radure? Un proverbio ceco definisce il loro placido ozio con una metafora: essi contemplan le finestre del buon Dio». Sono parole scritte da Milan Kundera, ma tornano in mente osservando i lavori di Gregorio Botta esposti in questi giorni a Roma, nella bella personale allestita presso la Galleria Il Segno (fino al 15 gennaio), e a Napoli, dove l'artista ha presentato una installazione di grande intensità poetica nell'ambito della mostra *Anteprima* della XIV Quadriennale. Ma appunto, più che di osservare, si tratta di contemplare, perché le opere di Botta invitano alla calma, al raccoglimento, impongono,

quasi, ma sempre con dolcezza, un cambio di marcia, insomma fanno rallentare. È come se avessero il potere di sottrarci al tempo moderno, quello idolatrato dai Futuristi, che scorre rapido, regalando invece una pausa inattesa.

Questa sorta di miracolo è affidato sia ai materiali, che al linguaggio delle forme. Botta, infatti, predilige la cera, una materia evocativa, femminile, semitrasparente, malleabile, fragile, pronta ad accogliere ogni gesto, ogni segno. Stende quindi la cera su un supporto di tela o vetro, privilegiando quei formati, quadrati oppure orizzontali, che trasmettono un senso di calma. Ricorre poi il motivo della ciotola: disegnata, a rilievo, o tridimensionale, eseguita in cera e posta su una mensola davanti al



quadro. La ciotola (altre volte coppa o boccia) è un luogo di spazio, vuoto, che serve a creare nell'opera una pausa. Questi lavori a parete, talvolta accostati a formare dittici o trittici, sono spesso incorniciati con listelli di ferro. Ma il ferro compare soprattutto nelle installazioni, spesso come recipiente riempito d'acqua, altro elemento, come la cera, femminile e archetipico.

Nato a Napoli nel 1953, Botta vive e lavora a Roma, dove ha seguito i corsi di Toti Scialoja diplomandosi all'Accademia di Belle Arti. Ha esordito nel 1989 in una collettiva organizzata a Roma da Ludovico Pratesi, e nel 1991 ha tenuto la sua prima personale proprio al Segno. Nella presentazione in catalogo della mostra attuale, che raccoglie tredici opere tutte «senza titolo», Achille Boni-

to Oliva osserva come l'artista abbia «la capacità di conciliare linguisticamente il modello costruttivo di Kounellis ed il silenzio interiore di Giorgio Morandi» e in effetti, in un ideale atlante dell'arte, troveremo i lavori di Botta sospesi nel punto di incontro tra il meridiano dell'Arte Povera e il parallelo della Metafisica, vicino sia a Rothko, perché come lui ama scandagliare la profondità spirituale del colore, sia agli antichi pittori di encausti. Tuttavia, l'artista appare ora teso verso una sempre maggiore semplificazione e nell'opera più recente, esposta fuori catalogo, la cera è addirittura scomparsa, lasciando unico protagonista della scena il vetro, con le sue fredde trasparenze. In febbraio poi Botta terrà una personale a Padova, presso la Galleria Fioretto Arte.

agendarte

AOSTA. Art Déco in Italia

(fino al 13/04).

Prima grande rassegna interamente dedicata all'Art Déco in Italia con oltre 150 opere tra arredi, dipinti, sculture, manifesti, ceramiche, vetri, argenti, abiti e gioielli. Museo Archeologico Regionale, piazza Roncas, 1. Tel. 0165.275902

BOLOGNA. Pirro Cuniberti

(fino al 30/01).

Attraverso circa 200 opere che vanno dal 1948 al 2003, l'antologica ripercorre oltre cinquant'anni di attività del pittore bolognese (1923). Museo Civico Archeologico, via dell'Archiginnasio, 2. Tel. 051.502859

CHIETI. Attraverso lo specchio. Storia, inganno e verità di uno strumento di conoscenza

(fino al 2/05).

L'esposizione si propone di indagare i significati simbolici, storici, magici e scientifici dello specchio, attraverso una ricca selezione di esemplari egizi, greci, romani, etruschi, cinesi, aztechi e italiani. Complesso Archeologico «La Civitella», via Pianell. Tel. 0871.63137

FIRENZE. Palazzo Pitti. La reggia rivelata

(fino al 31/05).

La mostra ricostruisce la storia di Palazzo Pitti dal 1550, quando venne acquistato da Eleonora di Toledo, moglie del primo Granduca di Toscana Cosimo I, fino all'Ottocento. Palazzo Pitti, piazza Pitti, 1. Tel. 055.2654321 www.palazzopitti.it

MILANO. Il Cavaliere Azzurro. Kandinsky, Marc e i loro amici

(fino al 25/01).

La rassegna riunisce circa 50 dipinti e un centinaio di opere su carta degli artisti appartenenti al «Blaue Reiter», l'avanguardia attiva a Monaco tra il 1911 e il 1914. Fondazione A. Mazzotta, Foro Buonaparte, 50. Tel. 02.878197



ROMA. Visioni ed estasi

(fino al 18/01).

Grande rassegna dedicata alla raffigurazione dell'estasi nella pittura europea dei secoli XVII e XVIII. Tra gli artisti in mostra: Bernini, Carracci, Caravaggio, Reni, Guercino. Braccio di Carlo Magno, piazza San Pietro. Tel. 0669885974

ROMA. Gaudi e il Modernismo catalano

(fino al 29/02).

La mostra presenta oltre 120 opere tra dipinti, sculture, disegni, manifesti, ceramiche e gioielli che ricreano il vivace clima modernista di Barcellona tra Otto e Novecento. Chiostro del Bramante, via della Pace. Tel. 06.68809098.

SAVIGLIANO (CN). Giacomo Manzù. Opere dal 1937 al 1982

(fino all'8/02).

Attraverso una settantina di lavori, tra scultura e grafica l'esposizione rende omaggio a un protagonista della scultura del Novecento. Chiostro di San Francesco del Museo Civico Antonino Olmo, via San Francesco 17. Tel. 0171.618260

A cura di F. Ma.

Kapoor, i corpi ingoiati dai vuoti

Buchi, scavi, voragini: a Napoli la scultura «in levare» dell'artista anglo-indiano



«Blood» (2000) di Anish Kapoor. In alto un'opera di Gregorio Botta

Renato Barilli

È largamente nota la supremazia che la scultura inglese ha conseguito su altri Paesi nel corso dell'intero Novecento, con una linea ininterrotta che si apre col grande Henry Moore, continua, in stagione informale con Chadwyck e Armitage, vede un caso pittorresco in stagione Pop con Paolozzi, e infine culmina in un quintetto di artisti oggi quantissimi: Tony Cragg, Anish Kapoor, Richard Deacon, Bill Woodrow, Julian Opie. Dico subito che quest'elenco è disposto secondo un ordine di merito, almeno ad avviso dello scrivente. Dell'eccellenza assoluta di Cragg mi è già avvenuto di parlare a proposito di una bella mostra che gli è stata dedicata dal Macro (Museo d'arte contemporanea) di

Roma. Ora è la volta del deuteragonista, Anish Kapoor, indiano di nascita (nel 1954) ma di carriera interamente inglese, cui il Museo Archeologico di Napoli dedica una mostra densa e concentrata (a cura di Eduardo Ciccely e Mario Codognato, fino al 12 gennaio, catalogo Electa Napoli). L'artista anglo-indiano riceve in questo momento un omaggio più ridotto anche presso la Gnam (Galleria nazionale d'arte moderna) di Roma.

Il bello è che Cragg e Kapoor si spartiscono alla perfezione i due corni del dilemma plastico quali si erano già presentati ai tempi di Michelangelo: procedere «in agguerrito» o «in levare», in porre o in togliere? Cragg possiede in alto grado la virtù

dell'accumulo, o dell'assemblage, come si dice in gergo tecnico, battendo sul filo perfino certi accaniti seguaci di un simile metodo quali i Novo-realisti francesi César e Arman. Non solo, ma il nostro artista procura pure che i materiali accumulati subiscano, nel contatto, nell'impatto reciproco, una mutazione genetica, come in definitiva capita proprio ai sedimenti depositati nelle fosse oceaniche. Invece Kapoor è, per dirla in rapida formula, l'intrepido cultore del «levare», portato quindi ad agire in negativo, sui vuoti piuttosto che sui pieni, e dunque prende per sé un compito di estrema difficoltà, dedicandosi a una sorta di operazione anti-plastica, in controtendenza.

A dire il vero, quando ha iniziato la sua avventura, nel 1979, come puntualizza la mostra napoletana, anche lui sembrava preferire la via più agevole del porre in campo. Infatti ci offriva dei cumuli elementari, delle piramidi, o addirittura delle specie di riccioli barocchi che si avvolgevano su se stessi, fieri anche di un colorismo vivace e urlato. Ma era come la sporgenza delle viti, o dei bottoni, che col loro pieno chiamano prontamente un vuoto, una cavità capace di accoglierli. E infatti, via via, Kapoor è divenuto l'intrepido cultore di una fenomenologia dei vuoti, affrontando ingenuamente i disagi che un'operazione plastica incontra nel muoversi nell'ardua dimensione dell'immaterialità. A dire il vero, Kapoor è pur costretto ad apprestare degli strati materici che siano capaci di dare forma ai vuoti, di afferrare i fantasmi altrimenti im-

prendibili. Talora egli muove da uno strato di roccia, da un volume pieno e massiccio, entro cui però si affretta a scavare delle voragini. Oppure questi scavi li effettua sulle pareti, sui pavimenti delle sale in cui espone. Oppure fa ricorso a degli strati di materiali plastici sottili il più possibile, capaci di simulare tutta la casistica delle vagine, o degli orifici buccali pronti a dilatarsi, a ingoiare i corpi pieni, in un allargamento progressivo delle aperture, quasi con la pretesa di trangugiare passo passo l'intera realtà. Insomma, come rovesciare un guanto, portare il gran tutto cosmico a passare una soglia e a riflettersi specularmente «dall'altra parte», premettendo ad ogni elemento fisico il segno algebrico della negazione. Al limite, egli fa ricorso a vaste superfici speculari convesse che afferrano la realtà sulla loro epidermide virtuale, e ovviamente la sottopongono ad ogni possibile contrazione e riduzione. In fondo, Kapoor applica nel modo più coerente ed esteso il principio che un grande artista di cui quest'anno si sono celebrati i cinque secoli dalla nascita, il Parmigianino, aveva affidato al suo famoso Autoritratto, riflesso appunto su uno specchio ricurvo.

Ho parlato della dialettica primordiale tra l'aggiungere e il togliere; ma esiste pure una terza via, un tentativo di portare a coesistenza i due estremi, giocando in misura alterna e consecutiva sui vuoti e sui pieni. Ebbene, questa diversa possibilità è luminosamente seguita dal terzo in ordine di merito dei grandi scultori inglesi, Deacon, cui è recato un omaggio nel prestigioso Beaubourg parigino, ma molto a latere. Infatti il Beaubourg ha espulso dal suo corpo centrale l'intero Atelier Brancusi, pur fedelmente riprodotto, e questo ospita di tanto in tanto degli scultori emergenti dei nostri giorni. Brancusi fu l'esatta antitesi di Kapoor, un artista dedito a confezionare dei «pieni», dei solidi perfettamente concentrati su se stessi, e dunque sarebbe magnifico vedere quei suoi punzoni metafisici posti in corrispondenza dialettica con i vuoti di Kapoor. Quanto a Deacon, l'ospite dell'Atelier Brancusi in questi giorni (fino al 19 gennaio), egli insiste invece sul motivo della legatura, dell'intreccio, dove cioè delle lunghe fibre, da lui ottenute per lo più col legno, si congiungono, si abbracciano, ma in una trama leggera, trapunta di inerzisti: come cercare di afferrare l'acqua nel cavo della mano, tra le dita invano protese nel tentativo di trattenere il flusso.

Alla Fondazione Prada «Ipotesi per una mostra», una personale che mette in scena i complessi rapporti tra l'arte e i suoi fruitori

Paolini e il pubblico, tutti dentro la cornice

Paolo Campiglio

«Quadri (qualcosa di simile) per un'esposizione (qualora possibile)». Alla Fondazione Prada non c'è una mostra di Giulio Paolini, ma il «verso» di una mostra che, nello stile dell'autore, pone una domanda sulla possibilità di mostrare qualcosa. Sembra un imbroglio linguistico, ma è ciò che vuole Paolini. L'artista, sollecitato da parte di Germano Celant, esegue tra i più esperti dell'artista, ha pensato di presentare per l'occasione della Fondazione Prada *Ipotesi per una mostra*, un lavoro che aveva definito nel 1963 per la Galleria La Tartaruga di Roma, ma che non fu realizzato: il pubblico vero avrebbe dovuto trovarsi con un pubblico «figurato», dietro un vetro di cristallo. Oggi l'artista ha potuto finalmente concretizzare questo progetto, a cui ha riservato il posto centrale, perno ideale di un quadrilatero espositivo, riparato da possenti e ingannevoli cristalli, con sagacia speculativa neo-rinascimentale. Attorno al nucleo quadrangolare - costituito da una «rappresentazione» disegnata del pubblico, con l'aggiunta (nel 2003) della proiezione dei profili lineari delle opere esposte - si snodano quattro ambienti, dove Paolini ha costruito la sua idea di mostra dal 1960 al 1972, ognuno con un'apertura verso l'esterno che permette libera circo-

lazione attorno al quadrilatero. In pianta il modulo del quadrato, moltiplicato per quattro, pare riprodurre le quadrature che Paolini riportava nelle sue prime opere, in un sottile cortocircuito.

La mostra prende avvio per noi, ma per altri potrebbe essere qualsiasi punto del quadrilatero, dal 1960, anno in cui l'artista concepisce il Disegno geometrico, una tela a campitura monocroma che riporta solo una squadratura dello spazio, il disegno preliminare di qualsiasi disegno: la squadratura geometrica della superficie non solo rivela un arretramento dell'autore alla fase ideativa, ma pone la tela come oggetto assoluto, infinita possibilità, nulla da dichiarare. Risulta inoltre evidente come Paolini indaghi gli strumenti stessi dell'arte, in senso analitico, anche mediante differenti soluzioni, come in *Senza titolo* (1961), un telaio di quadro con una plastica trasparente contenente un barattolo di vernice, che solo un occhio distratto potrebbe riferire all'ambito del neo oggettualismo degli anni sessanta: il quadro non è solo presenza muta, ma rappresenta gli elementi stessi di cui si costituisce. È



Giulio Paolini

Milano

Fondazione Prada fino al 18 dicembre

«Senza titolo» (1961)

di Giulio Paolini

A sinistra nell'Agendarte

«Maddalena in estasi» (1606)

del Caravaggio

il fondamento dell'arte di Paolini, che, in linea con il radicalismo di Ad Reinhardt, sullo scorcio dei cinquanta, appare il protagonista in Italia dell'«arte come arte», colta speculazione sui codici, sulle condizioni del vedere e sul rapporto tra autore, opera, spettatore. In tale direzione *Senza titolo* (1962), opera costituita da tre tele preparate e montate al verso una dentro nell'altra, è segno di un'attenzione al verso del supporto, che si dimostra nei succes-

sivi lavori del 1963, come *E*, in cui il recto riporta una riproduzione, incollata su tela, del celebre ritratto di Eleonora di Toledo del Bronzino, di evidente natura mass - mediale, mentre sul verso è presente la classica targhetta con una quadratura caratterizzata dalla lettera «E». L'ambiguità del titolo, il nesso tra opera e la sua descrizione, il rovesciamento tra esterno e interno, impongono che il visitatore entri come soggetto nel sistema di relazio-

ni messo in atto da Paolini, analogamente ai primi quadri specchianti di Pistoletto, divenendo il protagonista dell'esposizione. In un ciclo di lavori del 1964, sono gli elementi tipici della mostra, come i consueti pannelli in legno a divenire «opere», mentre la riflessione sulla storia dell'arte trova un esito emblematico nel *Giovane che guarda* Lorenzo Lotto (1967), una «ricostruzione nello spazio e nel tempo del punto occupato dall'autore (1505) e (ora) dall'osservazione di questo quadro».

L'autore compie una «missione segreta all'interno dell'opera», quando si rappresenta mediante la fotografia nell'emblematico *Deflo* (1965), dove un telaio vuoto riprodotto in grandezza naturale copre la sua figura a braccia conserte, segnando le consuete direttrici spaziali, o in *Capitoni!* (1965) sorta di racconto della creazione artistica con una serie di sei tele disposte circolarmente, dal telaio alla tela bianca, alla superficie-immagine con Paolini che tenta di sollevarla, al negativo (prearietà e illusione dell'arte), al nero totale, che corrisponde al telaio originario. Dal nulla al nulla, in una illusione che vi sia qualcosa. Il nichilismo di Paolini appare in tutta la sua crudeltà «anni sessanta» in questa mostra alla Fondazione Prada, dove è radunato il fiore della sua produzione, che non risponde del tutto alle ferree logiche del bianco e nero, ma contempla presenze oggettuali come in *Astrolabe* (F.P.) (1967), un mappamondo affiancato da sfere trasparenti, potenziati supporti a nuove proiezioni cartografiche. La mostra è accompagnata da un istruttivo catalogo, sorta di ricco almanacco in cui si alternano scritti storici dell'artista, il testo chiave di Celant per la monografia del 1972, testi critici e recensioni delle principali esposizioni di quel ristretto ma fecondo arco di tempo.