

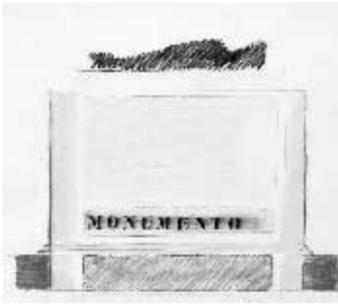
a Roma

## TANO FESTA, QUEI MONUMENTI COME DELLE FINESTRE AZZURRE

Flavia Matitti

«Dopo la morte di Francesco detti via in fretta, come se scottasse, la sua eredità. Chiusi la saracinesca. Non ne parlai più con nessuno. È un suggerimento che do anche a te. Se vorrai rimanere a lungo con me quando non ci sarò più, non mi nominare, non mi dividere con nessuno». A parlare è Tano Festa (Roma 1938-1988), uno dei grandi protagonisti negli anni Sessanta della Scuola di Piazza del Popolo, cuore vitale della Pop Art romana, rievocando con Antonella Amendola, che gli è stata accanto dal 1976 fino alla morte, la tragica scomparsa del fratello Francesco Lo Savio, suicidatosi appena ventottenne nel 1963. E sono parole che fanno riflettere, soprattutto pensando ai numerosi lavori di Festa ispirati ai monumenti, dunque al tema del

ricordo, dal *Monumento a Franz Kline* (1962) fino al *Monumento ad un poeta morto* (1972), dedicato appunto al fratello. E sull'onda della memoria si muove anche la bella mostra intitolata *Ricordando Tano Festa. Opere 1961-1979* (fino al 23/07), allestita a Roma da Luisa Laureati Briganti e Marco Bulli nelle due sedi della Galleria dell'Oca, con una quarantina di opere dell'artista. Nello spazio di via Margutta 54 sono esposti due progetti e un bozzetto in metallo per il *Monumento ad un poeta morto*, concepito come una finestra, o meglio una cornice quadrata, azzurra, solcata da nuvole bianche e attraversata da un parallelepipedo, simile a un raggio di luce o a una linea prospettica, che allude ai temi cari a Lo Savio: lo Spazio e la Luce. Per volere dell'industriale



siciliano Antonio Presti, che aveva ammirato questo bozzetto nello studio dell'artista, il progetto è stato poi realizzato in cemento, in dimensioni monumentali, sul lungomare di Villa Margi, presso Messina, e inaugurato nel 1989. La sede di via della Mercede 12/a ospita invece oltre a diversi quadri un nucleo cospicuo di lavori su carta, a cominciare da tre carte «a strisce» del 1961, che documentano l'abbandono, da parte di Festa, della poetica informale a favore di un maggior rigore geometrico, come testimonia anche l'opera intitolata *Albinoni* (1962), costruita con fasce parallele in legno, nere e oro, evocative delle canne di un organo. Seguono, sempre del '62, le carte note come «monumenti» (a Leonardo, Don Chisciotte), che spesso interpretano in chiave Pop l'ico-

nografia dei monumenti funerari della via Appia, o citano altre opere del passato («Perché l'arte è plagio» ha dichiarato una volta Festa). Quindi vi sono un gruppo di opere esposte nella personale che l'artista tenne alla Galleria dell'Oca nel 1973, quando la galleria stava nella via omonima, dietro Piazza del Popolo, e la serie ispirata ai rebus della settimana enigmistica, presentata presso la Galleria nel 1979. Con questa mostra la Galleria dell'Oca chiude la stagione espositiva che riaprirà in autunno con una personale di Giulio Paolini, pensata dall'artista appositamente per questi spazi.

Ricordando Tano Festa. Opere 1961-1979  
Roma, Galleria dell'Oca  
Fino al 23 luglio

## agendarte

## BERGAMO. Alighiero Boetti. Quasi tutto (fino al 18/07).

Attraverso un centinaio di opere la mostra ripercorre le tappe fondamentali dell'attività di Boetti (Torino 1940 - Roma 1994), dagli inizi poveristi-concettuali fino alle opere incentrate sui temi del tratto, del disegno e del colore.  
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, via San Tomaso, 53. Tel. 035.399528

## FIRENZE. «4X4» (fino al 29/08).

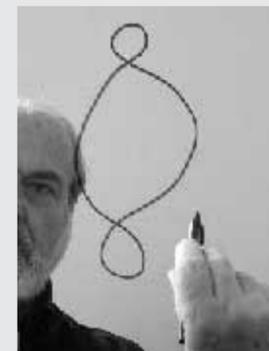
Quattro interventi d'artista nelle sedi più prestigiose del Quartiere 4 di Firenze, curati dal Palazzo delle Papesse Centro Arte Contemporanea di Siena. Il catalano Chema Alvargonzalez interviene nelle limonaie di Villa Vogel e di Villa Strozzi, Filippo Fròsini nel parco di Villa Vogel, il gruppo Timet nel parco di Villa Strozzi e Vittorio Corsini nel salone di Villa Pandolfini, dove l'8 luglio alle 18.30 si terrà una lettura di Alessandro Fo. Info: Consiglio di Quartiere 4, Villa Vogel, via delle Torri, 23. Tel. 055.2767113

## GENOVA. Mandylion. Intorno al Sacro Volto (fino al 18/07).

L'esposizione ripercorre la storia del Mandylion, ossia dell'enigmatica icona che mostra il solenne volto «scuro» del Salvatore, custodita nella chiesa di San Bartolomeo degli Armeni a Genova.  
Museo Diocesano, Chiostro dei Canonici di San Lorenzo, via T. Regio, 20. Tel. 010.2541250

## LIVORNO. La luce oltre la forma (fino al 30/07).

Un'indagine sulla luce attraverso le opere, dipinti e sculture, di cinque artisti contemporanei: Alessandra Bonoli, Michele De Luca, Domenico D'Ora, Albano Morandi e Manlio Onorato.



Galleria Peccolo, piazza della Repubblica, 12. Tel. 0586.888509

## MILANO. Michelangelo Pistoletto (fino al 17/07).

Personale di Pistoletto che presenta tre installazioni eseguite in periodi diversi: *Il Perimetro Speculare* (1976), *Metamorfosi* (1981) e *Il Nuovo Segno d'Infinito* (2003).  
Galleria Salvatore + Caroline Ala, via Monte di Pietà, 1. Tel. 02.8900901

## MILANO. Picasso &amp; Dominguin. Un'amicizia ad arte raccontata da Lucia Bosè (fino al 18/07).

La mostra presenta le opere di Picasso appartenenti alla famiglia Bosè-Dominguin (9 disegni, 4 litografie, 33 ceramiche) e attraverso una serie di foto rievoca l'amicizia fra l'artista, il torero e l'attrice.  
Spazio Oberdan, viale Vittorio Veneto, 2. Tel. 02.77406302

## TORINO. Daphne Maughan Casorati (fino al 17/07).

Grande antologica con più di 60 opere comprese tra il 1919 e il 1970 dedicata a Daphne Maughan Casorati (Londra 1897 - Torino 1982).  
Archivio di Stato, piazza Castello, 209. Tel. 011.540382

A cura di F. M.

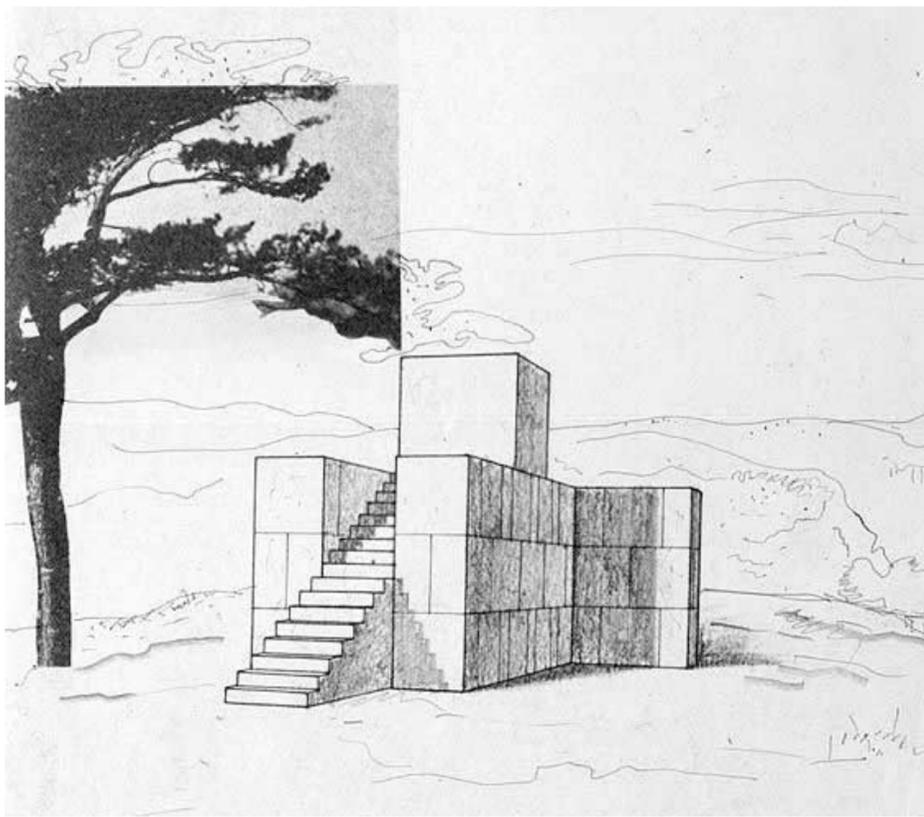
## Così l'Italia fascista scoprì l'antiretorica della morte

Il sepolcro per il figlio della Sarfatti, ma non solo: in mostra Terragni, pioniere del Razionalismo

Renato Barilli

Conviene invitare caldamente il pubblico a visitare, al Museo Palladio di Vicenza, una mostra raffinata e intrigante dedicata ai rapporti di amicizia e di stima reciproca che coinvolsero Giuseppe Terragni e Margherita Sarfatti, il nostro architetto-principe degli anni Trenta e la ninfa egeria degli inizi del regime mussoliniano, poi ripudiata e neppure difesa dalla crudeltà delle leggi razziali. La mostra si intitola *In cima*, con un sottotitolo più chiaro (*Architetture della memoria nel '900*), a cura di un italianista statunitense, Jeff Schnapp, che dalla sua cattedra nella prestigiosa università californiana Stanford dà dei punti ai colleghi italiani per l'efficienza filologica con cui affronta il periodo «tra le due guerre» (fino al 9 gennaio 2005, tutti i giorni escluso il lunedì ore 10-18. Ingresso 5 Euro; ridotto 3 Euro; gruppi, università e scuole 2 Euro. Catalogo Marsilio).

Terragni (1904-1943) si considera, com'è noto, il capofila del nostro Razionalismo architettonico, colui che in Italia ha introdotto il Movimento moderno facendosi erede degli schemi «minimali» di un Gropius e di un Mies van der Rohe: una mentalità cui si sentiva di restare fedele anche se chiamato a progettare monumenti funerari, come è appunto il caso che lo legò alla Sarfatti, il cui primogenito, Roberto, era rimasto vittima della Grande Guerra nell'ultimo anno di questa, il 1918, riportando la medaglia d'oro alla memoria. Mossa da un ben comprensibile impulso materno di fargli erigere un monumento, la Sarfatti non esitò ad affidare il compito appunto a Terragni, di cui, agli inizi dei Trenta, era divenuta una coraggiosa sostenitrice. Un fatto che forse sfuggiva alla conoscenza di molti di noi, pronti a rivalutarla per l'impresa che l'aveva condotta, nel 1922, a costituire il favoloso gruppo dei Sette di Novecento, capeggiati da Sironi, cui però, verso la fine di quel decennio, aveva fatto seguire una politica di troppo largo consenso verso stanche forme di naturalismo di ritorno, da cui la cattiva fama che la categoria del novecentismo avrebbe finito per assumere. Ma, attraverso gli studi di Schnapp e di altri che lo affiancano in catalogo (M. Martignoni, M. Sommella Grossi), ecco emergere l'immagine di una Sarfatti che invece si prodiga nel sostenere i grandi meriti



Giuseppe Terragni, Studio del monumento a Roberto Sarfatti sul col d'Echele, 1935: versione definitiva

dei nostri architetti, dividendo le sue lodi tra Terragni e il capofila del fronte avverso, Marcello Piacentini. Quel che più conta, l'amore materno non le impedisce di apprezzare la soluzione nuda e «povera» che Terragni propone proprio per il monumento in ricordo del figlio, affidandosi alla forza espressiva di pochi massi squadri impilati l'uno sull'altro. Questo argomento è per noi un terreno minato, perché si sa che Terragni, e gli altri

razionalisti (Pietro Lingeri, Adalberto Libera, Figini e Pollini) non si ritraevano certo dal progettare per il regime fascista. Però ormai la storiografia ha fatto luce sulla politica abbastanza «liberale» che il fascismo, memore di avere avuto alle sue fondamenta l'Annunzio e Marinetti, condusse proprio in campo architettonico, evitando di patrocinare a senso unico le soluzioni bolse e accademiche cui si sarebbero date le altre dittature, come il nazi-

simo e lo stalinismo. Del resto, i nostri architetti razionalisti non facevano sconti, e se chiamati a progettare per i caduti fascisti, impiegavano lo stesso linguaggio nudo ed essenziale che, per esempio, un padre assoluto del razionalismo quale Mies van der Rohe aveva impiegato, nel '26, nell'erigere un monumento a Rosa Luxemburg, come sempre in quest'occasione è pronto a ricordarci Marco De Michelis. Insomma, il rigore della forma faceva pre-

In cima  
Giuseppe Terragni  
per Margherita Sarfatti  
Vicenza  
Palazzo  
Barbaran da Porto  
Fino al 9 gennaio 2005

mio sui contenuti e i temi, fossero questi di destra o di sinistra.

La mostra vicentina, naturalmente, non si limita a documentare solo il nudo monumento eretto per Roberto Sarfatti, ma fornisce studi e progetti per altri monumenti di Terragni, partendo dagli anni Venti, in cui il suo linguaggio conosceva ancora le pareti flessibili e gli archi, cioè quei vocaboli contro cui poi il razionalismo tetragono e puro avrebbe pronunciato la più solenne abiura, accettando solo le durezze spigolose del diedro a novanta gradi, e lasciando i tratti incurvati alla controparte, appunto ai Piacentini e Muzio. È straordinario constatare come, ancora nel Monumento ai Caduti di Erba Incino, situato proprio al fatidico confine tra anni Venti e Trenta, la parete concepita da Terragni continui a flettersi e si lasci forare da spazi arcuati; ma poi un assillo appiattente agisce sui muri, passandoci sopra il bulldozer, e da quel momento in poi Terragni si affida solo ai moduli rettangolari, il Dantenum, che avrebbe dovuto sorgere a Roma, nella via dei Fori Imperiali, perfetto congegno di piastre montate in parallelo, con trionfo del più rigoroso ritmo orizzontale-verticale.

Quella tenzone e tensione tra pareti «lisce», piane, o invece ricurve, si sarebbe riprodotta nella seconda metà del secolo, in cui Terragni ha avuto un erede nello statunitense Peter Eisenman, chiamato a progettare una straordinaria sinfonia di diedri e livelli sprofondanti nel giardino di Castelvecchio, a Verona, come ci fa apparire una mostra collegata a quella di Vicenza (*Il giardino dei passi perduti*, Museo di Castelvecchio, fino al 3 ottobre, catalogo Marsilio). Mentre l'erede di Piacentini, ma con quelle utili interferenze tra le due linee che la Sarfatti aveva già diagnosticato così bene, e cioè Aldo Rossi, si manifesterà tra breve in una mostra presso il MAXXI di Roma.

## A Rivoli in mostra il pluripremiato quarantaduenne parigino: una creatività che polemizza col pessimismo di Debord e Baudrillard Huyghe, chi ha detto che l'arte non è più conoscenza?

Nicola Davide Angerame

«Mi occupo dello spettacolo in quanto lo ritengo un modo di fare che l'arte può usare in maniera alternativa». Dopo essere stato ospitato in molti dei musei più importanti al mondo, premiato alla Biennale di Venezia del 2001 e dal Guggenheim di New York, Pierre Huyghe (Parigi, 1962) giunge al Castello di Rivoli con una mostra che porta in sé il germe della reazione culturale al pessimismo di chi, con Debord e Baudrillard, vede la realtà oramai inevitabilmente soffocata dai simulacri, ma anche a chi negli anni Ottanta ha usato la citazione ironica in pittura come accettazione disinvoltata dell'impotenza dell'arte.

In linea con le idee di *Stazione Utopia* dell'ultima Biennale di Venezia, il lavoro di Huyghe alimenta un discorso sociale e relazionale sull'arte come smascheramento e ribaltamento della conoscenza ordinaria del mondo. Alla sua prima personale in un museo italiano, l'artista presenta una decina di video e installazioni che espongono una concezione estetica maturata in un decennio di progetti variegati e collaborazioni con artisti, architetti e scrittori. Un'arte multidisciplinare, del tutto contaminata, per realizzare il confronto con quella che oggi, in piena maturazione della società dello spettacolo, può definirsi «era del divertimento».

In *Blanche-Neige Lucie* (1997), la stori-

«Float» di Pierre Huyghe al Castello di Rivoli  
In alto, Tano Festa «Monumento a Leonardo», 1962  
A sinistra Michelangelo Pistoletto «Il Nuovo Segno d'Infinito», 2003

ca doppiatrice francese di Biancaneve, Lucie Dolène, canta la canzone del Principe Azzurro, mentre le didascalie spiegano la causa da lei intentata contro la Disney per rientrare in possesso dei diritti sulla propria voce. Una «riflessione» la definisce il curatore Carolyn Christov-Bakargiev nell'esautivo catalogo edito da Skira «su come l'industria dello spettacolo si appropri della specificità degli individui esautorandoli dal proprio diritto di identità». Riflessione che prosegue in *One Million Kingdoms* (2001), episodio del progetto aperto *No Ghost, Just A Shell* (2000-2003), nato in collaborazione con Philippe Parreno per «liberare» Annlee, personaggio manga destinato ad essere venduto sul catalogo di una società di animazione giapponese. I due hanno invitato molti artisti a creare storie per Annlee, intestando il copyright a questo personaggio



Pierre Huyghe

Rivoli  
Castello di Rivoli  
Fino al 18 luglio

za simbolica, la percezione del tempo lineare e la produzione dell'immaginazione spettacolare. Un modo è offerto dai suoi noti «rifacimenti» dei film di Pasolini, Lumet e Hitchcock, dove il cinema è destrutturato e confrontato con altri processi possibili di creazione di una storia. Ma la fama di Huyghe è dovuta anche ai suoi ambienti ed agli «eventi sociali», che realizza su problematiche legate all'esperienza del tempo nella società contemporanea: come il progetto di riesumare un cinema abbandonato, proiettandovi i film di famiglia degli abitanti del paese, o quello di fondare nuove tradizioni, andando alle origini del tempo rituale. Come dimostra *Float* a Rivoli, una processione guidata da una mongolfiera che termina la sua corsa diventando rivestimento per una delle sale del castello, un «cubo bianco»: metamorfosi spaziale che evidenzia la struttura rituale delle inaugurazioni d'arte.

Huyghe, che ascolta John Cage e legge Deleuze, progetta le proprie mostre come sovrapposizioni di temporalità differenti, «paesaggi» sospesi tra realtà e finzione ca-

paci d'infilarsi nelle pieghe nascoste delle relazioni (per lo più economiche) tra arte e società. Vuole che «lo spettatore prenda coscienza del tempo del proprio passaggio attraverso la mostra, solitamente controllato dai musei». Così nell'installazione *L'expédition scintillante, Act 2* (2003), costruisce un ambiente emotivo, enigmatico e magnetico: un ampio cubo bianco gravitante intorno ad una struttura totemica, vagamente allucigena, produttrice di effimere sculture di fumo. Una danza di luci accompagnata dalle musiche di Erik Satie che dilatano il tempo e lo spazio per offrire un riparo dal mondo, un'esperienza di lenta profondità e quiete emotiva. Dentro questo positivo «senso di smarrimento», nella durata bergsoniana, lo spettatore può trovare un'esperienza utile ad estrometterlo per un istante da quella catena di montaggio che è il tempo silenzioso e cronometrico delle nostre società.

Impostando una gnoseologia artistica, figlia di un pensiero nomade, Huyghe ribalta il modello narrativo/rappresentativo imposto dallo spettacolo, chiuso dentro un percorso guidato e cogente, con un inizio e una fine, soggetto a criteri economico/utilitaristici. È il versante utopico di un'arte che sovverte i riferimenti della nostra ordinaria organizzazione del mondo, come si propone di fare l'Associazione dei tempi liberati fondata nel 1995 da Pierre Huyghe: un artista che lavora come un tarlo scavando da dentro le strutture del nostro conoscere e pensare. Compito arduo ma, come dice lui stesso in una conversazione con uno dei critici di riferimento dell'arte utopica, Hans Ulrich Obrist (*Interview* vol. 1, Edizioni Charta): «Forse l'utopia deve prendere corpo in qualcosa di più concreto, qualcosa che si costruisce proprio con l'eliminazione, fin dall'inizio, delle conclusioni».