

PROGRESSIVI SPOSTAMENTI DEL COLORE. E DEL DOLORE

Flavia Matitti

Tutto ebbe inizio in Austria, l'Austria perbenista e borghese dei primi anni Sessanta, che aveva rimosso la propria colpevole adesione al Nazismo, ma che nel profondo appariva ancora scossa dai fantasmi del suo recente passato. Nasce così a Vienna uno dei movimenti più estremi e radicali mai apparsi alla ribalta del mondo dell'arte, il Wiener Aktionismus, il quale attraverso azioni provocatorie, incentrate sul corpo e sulla liberazione degli istinti, costringeva la società austriaca a confrontarsi con il lato oscuro, violento, arcaico della psiche.

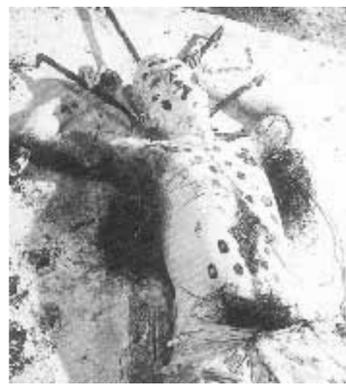
A Günter Brus (classe 1938), uno dei protagonisti dell'Azionismo viennese con Otto Mühl, Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler, è ora dedicata un'ampia rassegna allestita a Bologna negli spazi della Galle-

ria d'Arte Moderna (fino al 27/02; catalogo in tedesco). Curata da Monika Faber, la mostra è stata realizzata in collaborazione con l'Albertina di Vienna e dopo Bologna toccherà il Macba di Barcellona e la Tate Modern di Londra.

Il titolo *Günter Brus. Viaggio intorno all'opera. Una retrospettiva dal 1960 al 1996* è stato scelto dall'artista stesso, che ha voluto così sottolineare l'idea di un progressivo, tortuoso, avvicinamento ai suoi lavori attraverso un itinerario di scoperta, iniziatico, nei territori dell'ombra. E in effetti la visita dell'esposizione richiede uno stomaco di ferro, perché superate le prime sale, che ospitano dipinti e disegni eseguiti agli inizi degli anni Sessanta, ancora vicini al linguaggio informale, nei quali prevale un segno nero, nervoso,

dato con violenza, quasi con rabbia, l'impressione è poi quella di ritrovarsi improvvisamente in una camera delle torture, o nella stanza segreta di un maniaco sadomasochista. Dal 1964, infatti, con l'autopittura, Brus trasferisce su di sé la foga che prima metteva nel dipingere la tela. Il suo corpo, lo spazio e gli oggetti circostanti vengono così travolti da una spessa ondata di colore bianco. In seguito, oltre a dipingersi di bianco, come in un rituale primitivo, inizierà ad infliggersi delle ferite, proponendosi come martire. Colpiscono in modo particolare gli schizzi preparatori, eseguiti prima delle azioni, per studiarne l'effetto e programmarne lo svolgimento, quasi una sorta di storyboard.

I corpi di Brus e della moglie Anni, protagonista con lui di molte performance, vi appaiono resi con un



segno duro, spigoloso, alla maniera di Schiele, con tagli dappertutto, chiodi conficcati ovunque, cicatrici orrende, tubi dai quali fuoriescono liquidi corporei. Le azioni reali, documentate abbondantemente in mostra attraverso foto e filmati, erano un po' meno violente, però Brus, resosi conto di essere giunto al limite dell'autodistruzione, dopo l'azione dall'eloquente titolo *Prova di lacerazione* (1970) non terrà più performance, sfogando le proprie fantasie in disegni surreali, di un erotismo morboso, eredi della grande tradizione del simbolismo e dell'espressionismo europei, da Redon a Kubin, da Grosz a Kokoschka.

Günter Brus. Viaggio intorno all'opera. Una retrospettiva dal 1960 al 1996.

Bologna, Galleria d'Arte Moderna, fino al 27/02

a Bologna

agendarte

BOLOGNA. Premio Furla per l'Arte (fino al 3/04).

Esposse le opere dei cinque finalisti della V edizione del Premio Furla: Alex Cecchetti, Rà di Martino, Christian Frosi, Deborah Ligorio, Pietro Roccasalva.

Villa delle Rose, via Saragozza, 228-230. T. 051.269267

CAVALLINO (LE). Messapia arcaica (fino al 30/03), collezionismo dei Ruffo e Mino Delle Site (fino al 13/03).

Tre mostre: la prima è dedicata all'antico insediamento di Cavallino; la seconda ricostruisce attraverso una quarantina di dipinti del XVII-XVIII secolo la raccolta dei principi Ruffo; la terza presenta 70 opere del pittore futurista Mino Delle Site (Lecco 1914 - Roma 1996).

Ex Convento dei Domenicani.

Tel. 0832.617111

MILANO. Milano Anni Trenta. L'arte e la città (fino al 27/02).

Attraverso un centinaio di opere, tra dipinti e sculture, la rassegna illustra un decennio di grande vitalità culturale nel capoluogo lombardo.

Spazio Oberdan, viale Vittorio Veneto, 2. Tel. 02.7740.6300

MILANO. Keith Haring (fino al 2/04).

L'esposizione presenta una serie di lavori realizzati nel 1984 da Haring (Kutztown 1958 - New York 1990): totem in legno, vasi in terracotta e calchi in gesso di sculture classiche sui quali l'artista è intervenuto con i segni tipici del suo linguaggio.

Galleria Salvatore + Caroline Ala, via Monte di Pietà, 1. Tel. 02.8900901

ROMA. Padre Matteo Ricci. L'Europa alla corte dei Ming (fino al 10/04).

Arricchita rispetto all'edizione presentata a Macerata nel 2003, la mostra si propone di far conoscere attraverso circa 150 pezzi tra dipinti, bronzi, porcellane, libri, documenti, strumenti scientifici e musicali, carte geografiche e altri oggetti, la figura e l'opera del gesuita Matteo Ricci (Macerata 1552 - Pechino 1610), primo grande sinologo della storia.

Complesso del Vittoriano, ingresso Ara Coeli. Tel. 06.69200867.

A cura di F. Ma.

Reynolds il moderno, ma troppo bello

A Ferrara in mostra i dipinti del pittore inglese del '700, maestro del ritratto e della luce

Renato Barilli

Qualche tempo fa ho espresso forti riserve a proposito di una mostra che il Palazzo dei Diamanti di Ferrara ha voluto dedicare a un movimento vasto e importante quale il Cubismo, mostra risultata inevitabilmente condizionata dalla difficoltà di cui risentono i nostri musei di ottenere prestiti «eccellenti» in materia contemporanea, vista la poca materia di scambio di cui dispongono. Ora invece l'esposizione dedicata a Joshua Reynolds, seppur accompagnata da un titolo un po' fatuo e depistante (*L'invenzione della celebrità*, a cura di Martin Postle, fino al 1° maggio, cat. autoedito), merita un convinto dieci con lode, tale e tanta è la qualità dei capolavori raccolti, quasi da dover dire «troppa grazia, S. Antonio», da parte di un pubblico italiano che col grande pittore inglese del Settecento (1723-1792) ha ben poca consuetudine; ma in effetti la bellissima rassegna dal prossimo maggio andrà ad allietare il pubblico londinese, in una sede deputata quale la Tate Britain.

Detto in breve, a Reynolds, come al suo coetaneo e omologo Thomas Gainsborough (1727-1788), toccò il grande compito storico di far superare all'Inghilterra quel tanto di ritardo che ancora nel Seicento la separava dalle grandi potenze continentali, la Francia prima di tutto. Si ricordi che proprio nella seconda metà del '700 avvenne l'evento cruciale quale fu la Guerra dei Sette anni, attraverso cui l'Inghilterra e la Francia si giocarono la supremazia nell'America del Nord, e come è ben noto fu la prima a vincere, il che avrebbe in seguito modificato gli equilibri mondiali, aprendo anche la strada alla supremazia della lingua inglese sul francese. Reynolds e Gainsborough studiano con attenzione, nel Continente, i grandi esiti di quella che, col Vasari, si deve chiamare la «maniera moderna», nei suoi primi

Reynolds L'invenzione della celebrità

Ferrara
Palazzo dei Diamanti
fino al 1° maggio

gorie sociali del suo paese: condottieri e uomini politici, dame dell'aristocrazia, ma anche dell'ambiente equivoco delle mondane. Non manca neppure una serie di magnifici ritratti dedicati agli scrittori che anche nella letteratura, nel romanzo, nella storiografia, nella saggistica, issano la Gran Bretagna al primo posto nel concerto delle nazioni europee. Dalle pareti ferraresi, così, occhieggiano le facce volta a volta argute, argentine, pettegole, insinuanti

di Horace Walpole, Laurence Sterne, Edward Gibbon, Samuel Johnson, Oliver Gold-

smith, Edmund Burke. E beninteso, in primo luogo Reynolds scava, indaga, penetra nei propri tratti fisionomici, grazie a una numerosa serie di autoritratti stesi nei vari momenti di età e di salute. Ogni volta, i volti sono colti nel modo più diretto e integrale, posti al centro della tela, irrorati di umori sensibili, ben esposti ai vari «sbattimenti» di un'illuminazione sempre giusta, sempre diretta ed esplicita, fatta di raggi solari ma anche di sapienti luci artificiali aggiunte, come si conviene al gabinetto di un abile fotografo avanti lettera. Gli abiti e ogni altro apparato modistico fasciano gli individui, ma ben attenti a non seppellirli sotto la mole dei paramenti, che si stendono, ampi, va-

porosi, sontuosi «quanto basta», limitati però a un compito di rispettoso accompania-

mento, senza mai prevaricare sull'incisività della lettura psicologica dei lineamenti.

Parlare di un Reynolds che si limita a compendiare i grandi risultati dell'antieriore pittura «moderna» continentale è perfino riduttivo, dato che questo grande artista in realtà prepara una specie di viatico per le future sorti di quella medesima modernità, quando essa si riaffercherà nel secolo seguente, ad opera di Géricault e Delacroix, su su fino a Manet, a Renoir, senza dimenticare il passaggio per quella tappa intermedia che risulterà ben presto attestata dalla miracolosa ritrattistica di Goya.

Si sarà però notato che nelle righe di cui sopra ho insistito caparbiamente sul tasto del «moderno», di cui appunto Reynolds è grande interprete, in un geniale ruolo di «pivot», di strumento di raccordo tra le fasi cinque-seicentesche verso quelle dell'Ottocento. Noi però, dobbiamo ricordarcelo, apparteniamo all'età «contemporanea», che ha impostato ben altri parametri. Si dà il caso che la Londra di fine Settecento fu uno straordinario laboratorio, dominato sicuramente dal nostro Sir Josuha, ben insediato sull'alto scranno di Presidente della Royal Academy, ma già «lavorato ai fianchi», contestato da un inglese dell'ultima ora quale fu lo zurighese Füssli, senza dubbio attratto dai paramenti delle dame del bel mondo ritratte da Sir Josuha, pronto però a reinterpretarle in chiave onirica, come se si riaffacciassero in incubi notturni. E ben presto ci sarebbe stata l'azione dissacrante del maggiore tra i pionieri del contemporaneo, William Blake, pronto a dichiarare che ogni giorno che spuntava sulla terra lo portava a ringraziare Dio di «non» essere come Sir Josuha, ma di battersi per i valori di una stilizzazione primitiva, e di una pittura selvaggia, agitando quasi un ideale di *Bad Painting* diametralmente opposto alla pittura «troppo bella» del trionfante Reynolds.



«Giurato N. 4 (Spirito volpe), 1944 di Daniel Lee
Sopra «Mrs Abington nelle vesti di Miss Prue» (1771) di Joshua Reynolds
In alto «Selbstverstümmelung» (1965) di Günter Brus

Al Mart di Rovereto «Il Bello e le bestie», un'intrigante rassegna su metamorfosi, mutazioni e sul rapporto tra uomo e animale

Centauri, sfingi, sirene: l'arte incantata dalle bestie

Paolo Campiglio

Prima che nelle metope del Partenone l'esperienza visiva e concettuale del centauro è per alcuni della mia generazione nella *Medea* di Pasolini, dove rappresenta miticamente il sacro, la saggezza magica antica contrapposta alla dissacrante esperienza di Giasone, che del sacro crede di battersi, emblema, nel teorema pasoliniano, di una società, quella italiana degli anni sessanta, che ha saputo tradire e dimenticare le proprie origini. Ma la figura è indubbiamente alla base della storia dell'arte occidentale e ha la funzione per l'uomo greco di «memento», di un passato irrazionale sacro, o di un assoluto naturale, eroico e ferino, che nella lotta della società razionale può sempre risorgere.

Quell'archetipo della cultura occidentale è alla base della mostra in corso al Mart di Rovereto, a cura di Lea Vergine e Giorgio Verzotti incentrata sulle ibridazioni tra uomo e animale, sul concetto di metamorfosi. Si tratta di un'imponente mostra tematica che attraverso i secoli, i generi e le interpretazioni che i curatori hanno organizzato enucleando due costanti di massima, quali appunto, l'alterità (termine

ormai abusato nell'arte contemporanea) che contempla una lettura del mondo animale e dell'ibrido dai vasi greci a Matthew Barney secondo la logica dello straniamento o allontanamento temporale; e la prossimità, che interpreta la confluenza come metamorfosi ancora possibile o in atto e perciò carica di inquietudini. Si tratta evidentemente di macro aree, compresenti, ad esempio, nella mentalità dell'uomo antico: tali polarità prevedono al loro interno frequenti sfumature. Appartengono, infatti alla prima parte della mostra le sezioni che contemplano l'assoluto naturale (il centauro e il satiro) e quelle dedicate alle figure della «natura matrigna» (sirene, sfingi, meduse). Fanno parte, invece, della seconda parte le sezioni che comprendono la deformazione e la mutazione, l'inconscio e la visione, la lotta dell'umanità contro l'animalità, e l'insorgenza dell'animalità nell'umanità, la linea della morale e della critica sociale, e, infine, il fantastico e il grottesco. Allargando a macchia d'olio il proprio raggio di analisi, la teoria finisce per perdersi forse in sterili distinzioni e distinguo, ma sono le opere a bilanciare il pericolo di un'esposizione un po' sommaria, rimandando al corposo catalogo (Skira) ogni ulteriore approfondimento.

Il Bello e le bestie
Rovereto
Mart
fino all'8 maggio

E il percorso inizia con l'idea di lotta tradizionalmente associata ai centauri, come espressione di un «assoluto di natura» in alcune opere emblematiche di Böcklin, con *Lotta di fauni* (1889) e *Lotta di centauri* (1894) di Von Stuck, con altri importanti testi pittorici di Klingner e De Chirico, erede della linea tedesca, che pongono in luce la violenza gratuita e irrazionale; mentre ai satiri o ai mostri appare affidata una simbologia più connessa alla sfera sessuale, come il *Minotauro accarezza una dormiente* di Picasso nelle grafiche della Suite Vollard (1933): spesso gli artisti hanno associato una visione arcaica a sirene e centauri come ancora nelle tele di Von Stuck di delicate atmosfere o nell'omaggio di Ontani al pittore tedesco. Ulteriori emblemi attraversano l'occidente, nel proseguo della mostra, come quello della sfinge, immagine di morte incarnata da una figura ibrida femminile, qui rappresentata da due acquerelli di Moreau, o il minotauro, simbolo dell'istinto non governato dalla ragione, che tanto ispirò i Surrealisti, qui anche in una bella terracotta di Arturo Martini; le sirene effigiate in splendidi vasi greci dapprima come ibridi col corpo di uccello, poi con quello di pesce, simbolo della seduzione del fascino femminile, rivisitate nel celebre e sensuale *Bacio della sirena* (1895) di Klingner e *Sirena alla luce della luna piena* (1940) di Delvaux fino alla dissacrante *Sirena-gnomo* di Jeff Koons; non poteva mancare

il tema della Medusa, che nella scultura degli anni Trenta in Italia, da Martini a Fontana ha una peculiare fortuna, tutta da indagare e non tanto connessa al ritorno dell'antico, bensì, come appare evidente nell'imponente *Testa di Medusa* (1948) a mosaico di Fontana (che riprende un modello presentato alla VII Triennale, 1940), come ipotesi moderna di arte per lo spazio architettonico.

La prossimità all'uomo della bestialità, il monstrum e l'ipotesi aperta di una metamorfosi uomo-animale (e viceversa) attraverso i secoli, con il caso emblematico della famiglia Gonzalvus nel XVI secolo, affetta da una cu-

riosa patologia di peluria facciale, ma tocca soprattutto gli artisti contemporanei, in epoca di manipolazioni genetiche, nelle foto di Aspassio Haronitaki e Daniel Lee, o nell'immagine di *Creemaster 4* (1994) Matthew Barney. Così, tra surreale, freudiano e grottesco è Savinio con *I genitori* (1931) in una linea che parte dal Simbolismo, con due celebri litografie di Redon, attraverso i bei disegni automatici di Tanguy e Masson per irrigidirsi nei Magritte del dopoguerra, fino alla metamorfosi dell'uomo-scimmia di Bacon, in mostra con tre tele emblematiche, tra cui *Scimpanzé* (1955).

Palazzo Grassi e Palazzo Terruzzi

Palazzo Grassi, dopo la cessione della Fiat - non più in grado di gestirlo - al Casinò di Venezia, società controllata dal Comune, la dimora sul Canal Grande è da ieri nuovamente in gran parte nelle mani dei privati. Ad acquistare il 95% dal Casinò per 27 milioni e 445 mila euro, è stato l'industriale ligure Angelo Guido Terruzzi che vi porterà la propria collezione d'arte, mentre il Comune, a garanzia della continuità culturale, ne gestirà l'attività. Sulla base dell'accordo Palazzo Grassi verrà in parte ridisegnato in modo da sfruttare al massimo gli spazi, mentre altre aree, dai volumi consistenti, verranno sviluppate con il recupero di quelle dell'ex teatro adiacente a Palazzo Grassi da decenni abbandonato e ormai fatiscente. Quasi un raddoppio degli spazi e la creazione di una sorta di Palazzo Grassi 2. Al piano nobile del Palazzo 1 troverà posto l'esposizione permanente della collezione Terruzzi, mentre nel resto del Palazzo e nei nuovi spazi troveranno posto rassegne estemporanee.