

PIERO DELLA FRANCESCA E LE CORTI ITALIANE

di Neville Rowley

Il 1992 era stato "l'anno di Piero". Cinque secoli dopo la sua morte, sopravvenuta il giorno stesso in cui Cristoforo Colombo scopriva l'America, l'Italia centrale aveva celebrato il pittore con una miriade di mostre. Unica lacuna nell'omaggio reso allora al maestro, il suo capolavoro assoluto non era all'epoca visibile: gli affreschi della cappella maggiore di San Francesco ad Arezzo erano infatti sottoposti ad un laborioso restauro destinato a protrarsi sino al 2000. Quest'anno la città di Arezzo ha dunque deciso di celebrare compiutamente il pittore che costituisce la sua gloria: oltre alla cappella di San Francesco restaurata (anche troppo), fino al 22 luglio è stato possibile ammirare alcune delle sue rare opere su tavola presentate al Museo Statale, in un'esposizione che proseguiva quindi nel borgo natale di Piero, Sansepolcro, e in quello di sua madre, Monterchi, sede della favolosa *Madonna del Parto*. Programma allettante, pomposamente intitolato "Piero della Francesca e le corti italiane", che invogliava a saperne di più.

A ben riflettere, però, già il titolo della mostra aveva qualcosa di sospetto: cosa c'entrano "le corti italiane" con quelle tre città toscane, che non lo furono affatto nel XV secolo e nelle quali Piero ha lasciato opere che hanno più a che fare con la devozione popolare che non con gli ozi dei principi? Ma quando, nella seconda sala, dove si pretendeva che stessimo entrando in una sezione "fiorentina", figuravano anche opere umbre e ferraresi, appariva già chiaro che non bisognava cercare alcuna coerenza nel modo in cui i pezzi erano stati scelti e disposti.

L'unica ragione di manifestazioni come questa è di 'creare l'evento' e di conseguenza attirare il maggior numero di visitatori; coloro che non sanno granché dell'arte di Piero ne saranno usciti con l'impressione frastornata del novellino che crede di aver capito tutto quando si è soltanto confuso le idee. Ma, con tutta evidenza, non era divulgativa la preoccupazione degli organizzatori di una mostra per la quale avremmo potuto dire di primo acchito: meglio non andarci!

Salvo che, naturalmente, se uno sapeva già districarsi un po' nell'itinerario ancora così misterioso di Piero, era pur sempre possibile ricavarne qualche frutto. Perché è tipico di queste esposizioni senza senso o quasi di ottenere in prestito opere di una qualità notevolissima. E non c'è da stupirsi: si vuol far dimenticare l'assenza di idee grazie al capolavoro, o almeno alla rarità. La prima opera esposta, ad esempio, era eccezionale. Si trattava di una *Madonna col bambino* che appartenne alla

collezione Contini Bonacossi di Firenze e che ancora oggi si trova in mani private (cat. 5 ; *fig. 1*). Ormai da parecchi decenni era invisibile per la maggior parte degli specialisti, che hanno avuto qui un'occasione unica per discutere dell'attribuzione della tavola a Piero, suggerita da Roberto Longhi nel 1942. Purtroppo lo stato di conservazione del dipinto non consente, mi pare, di farsi un'idea definitiva. Per essere accettata, la paternità pierfranceschiana di quest'opera dovrà essere difesa con argomenti alquanto più convincenti di quelli sostenuti nel catalogo. Quanto al retro della tavola, dove è dipinto un vaso che simula la tarsia lignea, con una metà programmaticamente in luce e un'altra in ombra, si tratta sicuramente di un documento interessante – così come la notizia della presenza fiorentina dell'opera nel '600 – ma certo non può essere la prova dell'attribuzione. Siamo ben lontani dal livello che saprà attingere in quella tecnica lignea il grande discepolo di Piero, Cristoforo da Lendinara, come bastava a dimostrare, ad Arezzo, la mano destra del suo *Sant'Ambrogio* (cat. 37 ; *fig. 2*), con le falangi miracolosamente ridotte a qualche campitura di luce, con esiti conformi ai modi sintetici del pittore di Borgo.

Nella cosiddetta sezione fiorentina della mostra si poteva apprezzare almeno un confronto felice: quello tra la *Lunetta Trivulzio* di Filippo Lippi (cat. 6 ; *fig. 3*) e la *Madonna dell'umiltà* di Domenico di Bartolo (cat. 7 ; *fig. 4*), datata 1433. Quest'ultima possiede una tale trasparenza di tinte, in particolare nel blu del manto della Vergine, che potrebbe lasciar sospettare la presenza a Firenze, fin dagli inizi degli anni trenta, del maestro di Piero della Francesca, il campione della "pittura di luce", Domenico Veneziano. L'accostamento alla *Lunetta Trivulzio*, databile sul 1430 circa, permette invece di capire come la pittura fiorentina non abbia bisogno di aspettare l'arrivo di Domenico – avvenuto in realtà sulla metà del decennio – per sviluppare in maniera originale le novità luministiche di Masaccio. La *Madonna dell'umiltà* di Domenico di Bartolo dimostra per parte sua che i Senesi sono in questo momento ben lungi dall'essere rinchiusi nel loro preteso isolamento gotico. Tutta questa vicenda si svolge, inutile precisarlo, in due repubbliche e quasi un decennio prima che Piero della Francesca arrivi a Firenze, nel 1439: difficilmente sarebbe stato possibile finire più lontani dall'argomento dichiarato della mostra.

Certo, si rimaneva ammirati davanti a qualche altro dipinto, come quel *gay pride* ante litteram che è la *Battaglia* di Baltimora (cat. 41; *fig. 5*). Ma qualche bel pezzo non basta a salvare un'esposizione che nel complesso appariva un disastro.

Innanzitutto per il disinteresse praticamente totale nei confronti dell'argomento principale: non c'era una sola sala della mostra nella quale non ci si chiedesse che cosa c'entrasse questo o quel dipinto con il discorso d'assieme. Poi, perché la presentazione delle opere lasciava parecchio a desiderare. Così Pisanello, il cui rapporto con Piero non fu che iconografico, era presente in mostra con un affresco esposto alla rovescia (*sic!*; cat. 45), mentre era impossibile vedere le due facce delle sue stupende medaglie, sia perché l'illuminazione lo impediva, sia soprattutto perché erano semplicemente appoggiate su un piano, come se i *verso* non esistessero neanche! Una tale trascuratezza è senz'altro deplorabile, ancor più quando si rifletta sul fatto che l'affresco di Piero a Rimini con *Sigismondo Malatesta davanti al suo santo patrono* è l'equivalente di una medaglia messa in pittura, dove la scena principale ha la funzione del *recto*, mentre il *verso* altro non è che l'oculo raffigurante il castello di Sigismondo. Quanto all'accostamento tra dipinti dello stesso Piero, auspicabile non foss'altro che per cercare di far luce sulla loro reciproca cronologia, sempre così difficile, non c'era nemmeno da pensarci: erano distillati col contagocce lungo tutto il percorso, fino all'ultimo, la sublime *Madonna di Senigallia*, che arrivava dopo due sale video dedicate alla *Flagellazione* e alla *Pala Montefeltro*; e come si può apprezzare un'opera così *silenziosa* con il commento invadente che rimbomba dalla stanza accanto?

Per quanto riguarda il contributo scientifico offerto dall'esposizione, il discorso non cambia: tranne un saggio di Emanuela Daffra dedicato al rapporto tra Piero e Urbino, impeccabile per erudizione e sintesi ad un tempo, il catalogo è di una modestia indicibile. E non mi riferisco tanto alle innumerevoli inesattezze (la palma è vinta mi sembra dalla scheda n. 65), in parte giustificabili forse con i tempi di pubblicazione che possiamo immaginare troppo brevi (ci sono addirittura opere non riprodotte o schedate). È soprattutto la mancanza di aggiornamento critico sulla storiografia recente che colpisce, e che porta gli autori a formulare dei giudizi spesso ampiamente fuorvianti. Come non si può parlare, a proposito della *Madonnina* del Museo Correr (cat. 36), della mostra su Mantegna di Padova, finita tre mesi prima dell'apertura di quella di Arezzo, e dove l'opera era stata esposta sotto un altro nome? Meno grave, vero, ma alquanto rivelatore, è il caso della *Madonna* della collezione Lochis all'Accademia Carrara di Bergamo (cat. 8 ; *fig. 6*), che può difficilmente essere attribuita a Fra Carnevale dopo la grande retrospettiva sul pittore del 2004-2005. Un'altra mostra, a Urbino, alla fine del 2005, aveva rilanciato la vecchia

attribuzione di Berenson – che mi pare convincente – a Zanobi Machiavelli. Alla mostra di Arezzo l'opera non era più nemmeno "attribuita a" Fra Carnevale, come si legge nel catalogo (dove non si fa parola del Machiavelli), ma era divenuta pienamente autografa. Casi minori, si dirà. Macché: la *Madonna Villamarina* della Fondazione Cini di Venezia (cat. 72 ; fig. 7) in catalogo è attribuita a Piero "e aiuti", peraltro senza alcuna argomentazione, mentre il cartellino della mostra non stava a perdersi in questi inutili dettagli e la dava semplicemente al pittore di Borgo. Ora, che questo dipinto certo non privo di qualità, della scuola di Piero e forse del giovane Luca Signorelli (anche questa un'idea di Berenson che regge bene al tempo che passa), possa essere attribuito alla mano tanto più raffinata di Piero stesso, è una cosa che fa pensare a mostre d'altri tempi, quando era il prestatore che decideva le attribuzioni, spesso – si capisce – troppo generose.

Ci si arriva ad augurare che per questo genere di manifestazioni scopertamente commerciali cessi la pratica di pubblicare dei cataloghi pseudo-scientifici che servono solo a disturbare la vera ricerca storico-artistica; oltre il librettino di immagini a colori, basterebbe limitarsi a mettere in vendita, come accadeva appunto ad Arezzo, qualche bottiglia di *Piero* d.o.c. (un *rosso di Toscana* alquanto banale, a dirla tutta)! A meno che il vero catalogo della mostra non sia il "romanzo-tesi" di Sylvia Ronchey, *L'enigma di Piero*, best-seller della Rizzoli così caldamente (e stranamente) incensato dal ministro per i Beni e le Attività Culturali in apertura del catalogo (la sua prefazione è quasi tutta ricavata dal libro, incluso un importante errore di datazione di una citazione di Longhi su Cézanne e Seurat, che data del 1963 e non del 1914). Leggendo questa specie di *Da Vinci Code* migliorato che ribadisce la tesi di un'interpretazione in chiave bizantina della *Flagellazione* di Piero, si capisce alla fine quel accento smisurato portato in mostra sulla Ferrara del Quattrocento, o la presenza di oggetti legati all'impero bizantino caduto nel 1453 (cat. 68-69). Su questo libro, "affascinante" come lo definisce lo stesso Rutelli, ma pericolosissimo nel suo modo di argomentare, ci sarebbe molto da dire, molto di più in ogni caso che su questo debolissimo catalogo: così la Ronchey stessa, provando a mettere in discorso "scientifico" gli stessi argomenti del suo libro, non perviene che a mostrare l'inconsistenza delle sue proposte.

Il problema del rapporto tra Piero della Francesca e le corti italiane meritava senz'altro un trattamento migliore, poiché il maestro ha intrattenuto davvero uno stretto legame con molte delle corti della penisola sulla metà del Quattrocento, in un momento in cui la distinzione tra Medioevo e Rinascimento è più

tenue di quanto spesso non si creda. L'influenza del pittore in questi ambienti cortigiani, a Ferrara, a Rimini, a Urbino, nella stessa Roma, fu tanto ampia quanto di breve durata: se in molti piccoli centri di provincia si continuerà a lungo a rendere omaggio alle sue forme calme e luminose, le corti italiane si volgono invece ben presto verso una maniera giudicata più "moderna". È questo un paradosso che meriterebbe di essere approfondito. La questione dell'influenza di Piero a Camerino, la cittadina delle Marche dominata dai Da Varano, è un caso estremamente interessante: fin dal 1449 il pittore-guida del luogo, Giovanni Angelo d'Antonio, si dimostra perfettamente aggiornato sulla luminosità solare, bianca, di Piero, il quale doveva dunque già essere in pieno possesso della sua arte. Unica opera della "scuola di Camerino" a figurare alla mostra, la *Madonna della misericordia* di Girolamo di Giovanni (cat. 47 ; fig. 8) non dava che una pallida idea dell'arte di Giovanni Angelo, anche se il riferimento a Piero vi è comunque evidente: non tanto per l'iconografia, assai diffusa all'epoca, ma piuttosto per l'inversione cromatica nelle vesti delle due figure in primo piano, eco della *Madonna del Parto* di Monterchi (fig. 9). Il catalogo, inutile dirlo, non ne fa parola.

Insomma, si tratta di una mostra inutile? Peggio, dal momento che ha contribuito al degrado ineluttabile di opere estremamente fragili. È anche solo minimamente ragionevole spostare da Bologna quella nobile rovina che è la *Pala dei Muratori* (cat. 30)? O vantarsi nella presentazione del catalogo di essere riusciti a far sì che il *Dittico di Urbino* di Piero (fig. 10) "lascia[sse] gli Uffizi per la prima volta"? Avete letto bene: per la *prima* volta. Perché ce ne saranno altre, senza dubbio molto presto e senza dubbio molto più lontano. E il fatto che ad Arezzo si apprezzi questo capolavoro in condizioni più favorevoli del solito dovrebbe soltanto far riflettere i conservatori dell'illustre galleria fiorentina sulla presentazione della loro collezione. Quanto ai confronti illuminanti, come quello tra Filippo Lippi e Domenico di Bartolo, si rimpiange che non abbiano avuto luogo in un contesto più appropriato: queste due opere, ad esempio, potranno essere nuovamente riunite nell'esposizione sul primo Quattrocento senese che dovrebbe aver luogo fra un paio d'anni? È lecito dubitarne. Al di là delle opere in se stesse, è poi tutta la vicenda critica che viene penalizzata da questo genere di iniziative: non si rifarà più per parecchio tempo un'esposizione interessante su questo argomento, sarà più difficile pubblicare un libro che ne parli, con il solito pretesto che "è già stato fatto". Ma cos'è che è stato fatto? Ce lo chiediamo ancora...

All'uscita della mostra ci si poteva consolare nella cappella

maggiore di San Francesco, là dove Piero ha raccontato con tanta maestria la leggenda della Vera Croce. Ogni volta è una meraviglia cromatica, seguita da scoperte sempre nuove. In questa occasione si è colpiti dall'onnipresenza del legno, inteso come materia, in tutte le scene narrative, comprese quelle in cui non è il sacro Legno il protagonista, ad esempio nell'apparecchio che serve alla *Tortura dell'ebreo*, o nell'*Annunciazione*, con la porta intarsiata (chiusa), l'anta (aperta) e la trave davanti alla finestra. È cosa voluta? Non lo sapremo mai. Dopo venti minuti siete pregati di sloggiare: "*au-delà de cette limite, votre ticket n'est plus valable*", come diceva Romain Gary... Simbolo triste ma perfetto di ciò che è divenuta una certa cultura consumistica, la nostra. C'è però un ciclo della Vera Croce che si può ammirare – finalmente! – da vicino, ed è quello dipinto da Agnolo Gaddi alla fine del Trecento nel coro di Santa Croce a Firenze, il cui restauro consente al visitatore, nei weekend, di salire sulle impalcature e dimenticare per un momento l'affronto fatto a Piero.

Quest'articolo, leggermente rimaneggiato, è stato prima pubblicato in francese, sul sito www.latribunedelart.com. La traduzione è dovuta ad Aldo Galli, che l'autore ringrazia calorosamente.

Piero della Francesca e le corti italiane. Arezzo, Museo Statale d'arte medievale e moderna, Monterchi, Museo Madonna del Parto et Sansepolcro, Museo Civico. 31 marzo – 22 luglio 2007. Catalogo a cura di Carlo Bertelli e di Antonio Paolucci, Piero della Francesca e le corti italiane, Milano, Skira, 2007, 240 pp., euro 50 (rilegato), ISBN: 8861301368.

Sulla "pista dell'amico Piero" in Toscana, cara a sir John Pope-Hennessy, mi permetto di segnalare il mio libretto Piero della Francesca da Arezzo a Sansepolcro, Firenze, Gallimard/Scala, 2007, 48 pp., euro 9, ISBN: 8881170442.

Per vedere gli affreschi di Agnolo Gaddi a Santa Croce a Firenze, le visite si possono prenotare al Call Center del Coordinamento Chiese di Firenze dal lunedì al venerdì dalle 9 alle 13 ai numeri tel. +39 055 2645184 e fax +39 055 2656761.



Firenze, 1450 c. (?), Madonna col Bambino, tempera su tavola, 53 x 41 cm, collezione privata



Cristoforo Canozzi di Lendinara, Sant'Ambrogio (particolare), 1471-1477, tarsia lignea, 165 x 96 x 98 cm, Modena, Cattedrale di San Geminiano, presbiterio, parete sud



Filippo Lippi, Madonna dell'umiltà con angeli e santi, detta Lunetta Trivulzio, 1430 c., tempera su tavola trasportata su tela, 62 x 167,5 cm, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco



Domenico di Bartolo, Madonna dell'umiltà con angeli musicanti, 1433, tempera su tavola, 93 x 59,5 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale



Anonimo ferrarese, Scena di battaglia, 1540 c., olio su tavola, Baltimora, Walters Art Gallery



Zanobi Machiavelli (?), Madonna col Bambino, detta Madonna Lochis, 1445 c., tempera su tavola, 49,7 x 31,2 cm, Bergamo, Accademia Carrara



Luca Signorelli (?), Madonna col Bambino, detta Madonna Villamarina, 1470 c., tempera e olio su tavola, 63 x 55 cm Venezia, Fondazione Cini



Girolamo di Giovanni (su cartone di Giovanni Angelo d'Antonio?), Madonna della

misericordia, 1463, tempera su tela, 206 x 125 cm, Camerino, Pinacoteca e Museo Civici



Piero della Francesca, Madonna del Parto, 1459 c., affresco staccato, 260 x 203 cm, Monterchi, Museo Madonna del Parto



Piero della Francesca, Ritratto Federico de Montefeltro, anta del Dittico di Urbino, 1455 c. (?), tempera e olio su tavola, 47 x 33 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi

Rivoluzionare la visione: Rodtchenko fotografo

di Chiara Savettieri

Quello straordinario manipolatore di oggetti che fu Robert Rauschenberg, il mago capace di trasformare un animale impagliato in un'opera d'arte, di "creare" assemblando materiali disparati, ha scritto: "Se la tua mente non cambia quando ti confronti con un dipinto che non hai mai visto prima, o sei un pazzo o il dipinto non è molto buono". Sono grandi le opere che producono nello sguardo del pubblico una trasformazione, che gli fanno osservare la realtà in modo inedito: lo spettatore

diventa un uomo nuovo, diverso.

Varie decine di anni prima, in un contesto del tutto diverso, Alexander Rodtchenko proclamava:

“Realizzare una rivoluzione nel nostro pensiero”, “insegnare alla gente a vedere sotto nuovi punti di vista”: slogan audaci che hanno lo sferzante profumo dell’avanguardia e della rivoluzione; parole animate dallo slancio distruttivo della *tabula rasa* e quello costruttivo che vuole trasformare il mondo, creare un nuovo modo di vedere e dunque – se la visione è atto conoscitivo e formale - di pensare.

Era il 1921, e la Russia della Rivoluzione era la sua patria.

L’artista aveva aderito al credo costruttivista, col vivo desiderio, condiviso dai suoi compagni, di partecipare attivamente all’edificazione della nuova Russia attraverso l’unione delle arti, eliminando ogni barriera tra arte e vita del popolo, e facendo del dinamismo delle forme la metafora di questo progetto politico ed estetico. Ma la rivoluzione di cui parlava

Rodtchenko nel 1921 si attuava attraverso il rigetto delle tecniche tradizionali e l’uso di uno strumento: la macchina fotografica. Quell’anno segnava una svolta consapevole nella sua carriera: era l’abbandono della pittura e della scultura per la fotografia, che l’artista considerava come l’unico mezzo capace di confrontarsi con la modernità.

A quest’affascinante argomento è dedicata un’importante mostra in corso al 16 settembre al Musée d’Art Moderne de La Ville de Paris con la collaborazione della Maison de la Photographie di Mosca: *Rodtchenko photographe, la révolution dans l’oeil*.

L’esposizione riattraversa le tappe essenziali del percorso artistico di Rodtchenko tenendo conto, ovviamente, dell’evoluzione del contesto politico sovietico e del modo in cui l’artista si è confrontato con esso.

La sezione iniziale della mostra è consacrata alla prima parte della sua carriera, con dipinti e costruzioni spaziali (di fatto ricostruzioni sulla base di foto essendo gli originali andati perduti). Queste opere testimoniano il totale coinvolgimento dell’artista in una complessa ricerca formale sull’interazione dinamica di forme pure e cristalline: nelle tele la geometria è messa in moto da una luce che sembra incidere sulle linee della composizione imprimendo direzioni, moti rotatori, provocando rallentamenti e accelerazioni. Nella costruzione spaziale sospesa n. 12, “Ovale nell’ovale” (1920-1921, coll. privata), o nel contemporaneo “Esagono nell’esagono” l’artista sembra visualizzare la “nascita dello spazio” (fig.): Rodtchenko parte da una figura piana, l’ovale o l’esagono, incastrandola e inglobandola in ovali o esagoni più grandi e diversamente

orientati nello spazio fino a creare un solido. Queste costruzioni spaziali sembrano rivelare cosa succede a una linea, quando componendo una figura viene messa in moto nel piano e nello spazio: esse s'identificano quindi non solo con la costruzione della terza dimensione, ma anche in un certo senso con la quarta dimensione, il tempo-movimento.

C'è una certa coerenza tra questa prima fase e quella successiva, "fotografica" ampiamente documentata alla mostra parigina. Certo, per un artista orgoglioso della sua appartenenza a una nuova Nazione da mettere in piedi, fiero di collaborare attivamente alla sua crescita, la fotografia non poteva che apparire come uno strumento più vero, più diretto, più vicino alla realtà. Sì, ma quale realtà? Certo, la realtà di una Russia sovietica che si auto-costruisce; ma nessuna realtà è oggettiva e tutto dipende dal punto di vista. Ed è qui che si gioca la "rivoluzione" di Rodtckencko. Ce ne rendiamo conto dalle foto del decennio compreso tra il 1920 e il 1930. A parte i ritratti che costituiscono un settore a parte della sua produzione e che si caratterizzano per primi piani riavvicinati e in diagonale di forte impatto visivo, esse ritraggono la città di Mosca, oppure fabbriche o operai al lavoro: ma questa realtà, o meglio, quest'attualità filtrata dalla kodak o dalla leica dell'artista risulta trasformata. Scegliendo inusuali punti di vista, ribassati o rialzati, combinati o non con scorci in diagonale, quella città, quei lavoratori, quelle fabbriche rivelano tutta la loro bellezza formale, trasformandosi in pure forme astratte. Si capisce allora che la macchina fotografica diventa uno strumento che permette all'artista di fare vedere il mondo sotto altre prospettive, diverse da quelle tradizionali: si realizza così il miracolo di far coesistere e coincidere realtà e bellezza, immersione nell'attualità e dimensione estetica. Queste foto educano l'occhio dello spettatore a scoprire le geometrie sottese alla realtà quotidiana. Consistenti sezioni della mostra lo rivelano. Nel reportage (1929) per una fabbrica di automobili, per esempio, metalli, pistoni e macchinari ripresi in primo piano si tramutano in un ritmo dinamico di lucenti cerchi e rette. E anche laddove i lavoratori sono protagonisti (reportage del 1930 su una fabbrica di legno), la composizione resta fondata su forme geometriche semplici come triangoli e rettangoli. Era, questa, una via troppo "formalista" e astratta per la Russia di Stalin. Non tardano i primi attacchi: nel 1927 una rivista definisce Rodtchenko un plagiario dei "Fotografi borghesi occidentali"; negli anni successivi le critiche diventano sempre più incalzanti. L'artista è allora combattuto tra il desiderio di auto-riformarsi per aderire meglio alle direttive sovietiche e la voglia di fuggire da Mosca. Nel 1931 decide di accettare la

commissione di un reportage sulla costruzione del Canale del Mar Bianco. A questo scopo nel 1933 si reca ben tre volte in Carelia e realizza più di 3000 fotografie. La costruzione del canale, affidata per lo più a prigionieri politici si configura nelle intenzioni del regime come un'impresa ideologica di rieducazione, il cui prezzo di fatto sarà pagato molto caro in termini di vite umane. Rodtchenko si esprime in termini entusiastici su questo reportage: probabilmente lo concepisce a sua volta come lo strumento della propria ri-educazione politica. In queste foto, se permangono chiarezza ed essenzialità compositive, affiora comunque un tratto più nettamente descrittivo e narrativo. Eppure delle coeve foto di paesaggi scattate in Carelia mostrano l'altro volto dell'artista: pervase da una vena intimista e melanconica, esse si distaccano nettamente dall'impronta realista del reportage e rivelano l'intimo persistere di quella "scomoda" dimensione estetica. In generale le foto degli anni '30 e '40, che ritraggono parate, avvenimenti sportivi, il circo, il teatro, mostrano il tentativo di Rodtchenko di piegare la fotografia alle esigenze del regime comunista evitando effetti di astrazione: dinamismo e leggibilità dell'impaginazione creano un linguaggio pregnante e comunicativo non privo di una certa retorica. Lo stesso tipo di linguaggio caratterizza collages, manifesti e in generale la ricca produzione tipografica dell'artista di cui l'esposizione parigina dà ampiamente conto – e non poteva essere altrimenti. Erede di una tecnica messa a frutto dai dadaisti, Rodtchenko rivela un brillante talento di compositore: il montaggio perfettamente congegnato di foto ritagliate punta alla massima chiarezza e al dinamismo, necessari affinché il messaggio giunga allo spettatore-lettore con velocità e con un potente impatto visivo. L'estrema vivacità deriva dalle foto, la leggibilità dalla loro accorta e razionale orchestrazione.

L'ultima sezione della mostra è consacrata alla tarda attività. Nelle foto dell'ultimo periodo l'uso di effetti flou serve a trasfigurare liricamente il mondo del circo e della danza. Lo slancio propagandistico sembra ormai far parte del passato e lasciare il posto a una dimensione più intima. Ancora una volta l'artista col suo apparecchio fotografico è capace di mostrare la realtà sotto nuovi, insospettabili punti di vista. L'apparecchio è sempre lo stesso, ma negli anni è cambiato l'occhio che ci sta dietro.



Alexander Rodtchenko, Costruzione spaziale sospesa n.10, Esagono, 1920-1921, Coll. Privata



Alexander Rodtchenko, Fotografia della serie "Reportage sulla fabbrica AMO", 1929



Alexander Rodtchenko, La Scala, 1930

Vertigo. Il secolo di arte off-media dal futurismo al Web.

MAMbo, Museo d'arte moderna di Bologna

6 Maggio – 4 Novembre 2007

di Chiara Boiani*

Al MAMbo, il nuovissimo Museo d'Arte Moderna di Bologna inaugurato lo scorso 5 Maggio, va in scena la mostra *Vertigo. Il secolo di arte off-media dal futurismo al Web*, curata da Germano Celant e Gianfranco Maraniello.

L'esposizione, perfettamente adagiata nei rinnovati spazi dell'ex Forno del Pane situato in Via Don Minzoni, raccoglie oltre cinquecento opere di natura diversa, tra cui libri d'artista, film, quadri e fotografie, chiamate a testimoniare la reciproca contaminazione dei linguaggi creativi e a raccontare con un percorso, a tratti storico-evolutivo a tratti sincronico, il passaggio dalle prime avanguardie futuriste alle più recenti elaborazioni digitali.

Magnetofoni, cineprese, mangiadischi, macchine fotografiche polaroid, televisori JVC del 1970 e perfino i-pod si alternano ai quadri di Magritte e Klee, ai coloratissimi *Libri illeggibili* di Bruno Munari o alle più recenti fotografie di Bernd e Hilla Becher. Gli esperimenti sonori e poetici di Marinetti e Schwitters s'intersecano con le intuizioni della Pop Art e del Surrealismo o con le varie edizioni del "Manifesto dell'epistaltismo" di Mimmo Rotella, dove si professa il valore musicale della parola e la possibilità di combinare neologismi e fonemi senza senso. Duchamp, Piero Manzoni, Yves Klein, Fernand Léger, Louise Bourgeois e altri nomi di fama internazionale condividono la stessa scena, passandosi il testimone in un caleidoscopico intreccio di rumori, immagini, lampi di luce, mirabilmente predisposto dal designer Denis Santachiara.

A rendere speciale questa mostra, infatti, non è solo il tentativo ben riuscito di rappresentare un intero secolo di storia attraverso i media e le sperimentazioni tecnologiche che si sono via via affiancate ai più classici oggetti d'arte, ma anche lo spazio espositivo stesso, per esattezza la sua sala principale. Fra le pareti ancora immacolate della navata si alzano cinque grandi portali gonfiabili di diversa altezza su cui sono continuamente proiettate sequenze filmiche e fotografie, video in bianco e nero e flash vivacissimi. E proseguendo la visita nelle sale successive ci si accorge facilmente che le grandi pareti espositive, installate per l'occasione come giusto rifugio di quadri ed istantanee, sono dipinte con la stessa tonalità del pavimento, così da sembrare parte integrante dell'architettura. Tutto sembra mirabilmente studiato per stimolare, sorprendere, catturare i sensi, stordire e abbagliare, trascinare lo spettatore in un universo multimediale in cui pittura e cinema, scultura e

design, musica e fotografia si mescolano, si confondono, proclamando a gran voce il crollo dello "specifico" artistico e la fine della presunta autonomia e autosufficienza dell'arte. I grandi cambiamenti, le innovazioni e gli esperimenti del XX secolo vengono ripercorsi attraverso una passeggiata sensoriale che ad ogni passaggio rafforza e delinea il nuovo codice genetico di un'arte sempre più interattiva, hi-tech, genialmente inconsistente.

Così ecco i monitor assemblati da Nam June Paik, le radio originali di Guglielmo Marconi, i video rosso vermiglio di Grazia Toderi, già presentati al Pac di Milano, i fumetti di Roy Lichtenstein e così via. Ogni oggetto racconta il suo modo di influenzare la percezione della realtà; ogni media, ogni invenzione rivela l'abilità con cui ha ispirato e plasmato la ricerca artistica contemporanea.

"Vertigo", dunque, attinge al passato, rispolverando oggetti d'antan e golosi pezzi d'autore, e nello stesso tempo si rivolge al futuro, sottolineando la possibilità di mescolare i linguaggi creativi ed intersecare alla sperimentazione il "vecchio" fare artistico.

In questo racconto multisensoriale è semplice rinunciare alle proprie difese e lasciarsi avvolgere dalle spirali artistiche di un secolo ricco d'innovazioni.

Da Martedì a Domenica 10.00 – 22.00

Lunedì chiuso

Apertura straordinaria tutti i giovedì d'estate dalle 10.00 alle 24.

Informazioni:

tel: 051/6496611, 051/6496628

fax: 051/6496600

e-mail: info@mambo-bologna.org

www.mambo-bologna.org

* Master Redattori per l'Informazione Culturale nei Media
Università degli Studi di Urbino 'Carlo Bo'
IMMAGINE:



L'opera di Bill Viola presente in mostra

Il cinema dei pittori. Le arti e il cinema italiano 1940-1980

Mostra a cura di Francesco Galluzzi; allestimento Armunia – Festival Costa degli Etruschi; catalogo Skira; Castello Pasquini, Castiglioncello (LI), dal 14 luglio al 4 novembre 2007

di Carlo Titomanlio

L'esposizione che il Castello Pasquini di Castiglioncello ospiterà fino a novembre si propone di affrontare il tema dei rapporti tra cinema e arti figurative nel periodo compreso tra gli anni Quaranta e gli anni Settanta del '900. Si tratta di territori perlopiù inesplorati, per i quali esiste una letteratura assai limitata e che soffre della mancanza di indagini comparate e approfondite. Il periodo preso in considerazione è poi particolarmente significativo in quanto caratterizzato da un mutamento nel confronto tra i due ambiti espressivi: se la prima fase dei rapporti tra cinema e pittura avviene nel segno di una subordinazione della "settima arte" al modello dipinto (soggezione che spesso va letta come una nobilitazione da opporre ai detrattori), negli anni Quaranta e Cinquanta matura la convinzione che il riferimento pittorico contribuisca all'elaborazione di un immaginario in grado di consolidare l'identità nazionale. Dopo il recupero dell'Ottocento italiano, romantico e risorgimentale, compiuto da Blasetti e in maniera continuativa e scrupolosa da Visconti, le elaborazioni successive e la nuova consapevolezza del potenziale dell'immagine instaurano nei decenni seguenti legami sempre più solidi tra arte e cinema, generano influenze reciproche e promuovono una intensa circolazione di suggestioni e stilemi. Di fatto,

l'interesse della mostra va al di là dei materiali esposti, che compongono inevitabilmente una visione assai parziale dell'argomento; consiste piuttosto nella ricognizione dei campi sui quali ha luogo questa circolazione. Le sei sezioni che scandiscono il percorso rappresentano infatti altrettanti momenti o episodi del dialogo intercorso tra produzione filmica e arti visive.

La sala d'apertura pone a confronto opere d'arte di epoche e generi differenti con i fotogrammi dei film che da esse hanno ricevuto ispirazione. Il Visconti di *Senso*, il Pasolini di *Mamma Roma* e del *Decameron* (ancora più eloquente sarebbe l'esempio della *Ricotta*, il tragicomico episodio diretto in *Rogopag*, con i due *tableaux vivants* ispirati a Rosso Fiorentino e Pontormo), il Soldati di *Malombra*, il Rossellini di *Roma città aperta*, sono alcuni dei registi che hanno lasciato filtrare nell'immagine cinematografica le suggestioni dell'arte. Il gioco delle citazioni è meno meccanico di quanto possa sembrare e lascia riflettere sul portato dell'opera (con il suo taglio e la sua composizione) su una singola inquadratura. Effetti leggibili in termini di potere evocativo o di rigore storico: da un lato il tentativo di conferire alla percezione delle immagini in movimento un livello di stilizzazione di tipo pittorico (è il caso della fissità ieratica pasoliniana); dall'altro il desiderio di dare vita al soggetto statico (la potente espressività dei personaggi di Rossellini).

In questo pur limitato campionario, che fa a meno di capolavori celeberrimi e più volte censiti, la presenza di Giotto, Borgianni, Fattori, Pellizza da Volpedo, Levi, Patini, Leoncillo, dimostra che il cinema italiano, non meno di altre cinematografie nazionali, ha sempre tenuto in considerazione il proprio repertorio iconografico e deve alcuni dei suoi migliori prodotti all'apporto fornito da pittori e scultori.

La sezione **Artisti nel cinema** si occupa di quegli artisti che, in tempi e modi differenti, sono stati coinvolti nella lavorazione di film; accostamenti che aprono a un fecondo e problematico campo di indagine, quello delle sinergie tra l'atto registico e le professionalità "altre" del cinema, come lo scenografo o il costumista. Qui, tra i bozzetti, le opere grafiche e pittoriche, spicca il contributo di Corrado Cagli che immortalava un *Accattone* per Pasolini (fig. 1), e il vaporoso *Trittico* di Mario Fallani composto per l'ambientazione del *Casanova* felliniano.

Una scelta di bozzetti per manifesti cinematografici del cartellonista livornese Carlantonio Longi estende il dialogo tra film e arti figurative anche all'ambito della grafica pubblicitaria. Alcuni fotogrammi riproducono sequenze di film in cui davanti alla macchina da presa l'opera d'arte si è fatta set, utilizzata

cioè come ambientazione, al di là della semplice funzione di *décor* scenografico.

Infine, due sezioni affrontano lateralmente il contatto arte-cinema attraverso due triadi di artisti: ci è offerta la passione privata per il disegno e la grafica coltivata da Fellini, Pasolini, Antonioni (quest'ultimo autore di una serie di tempere su carta, le "montagne incantate", in cui è la carta stessa, ritagliata, incollata, lacerata, a farsi strumento nella ricerca tonale); da ultimo incontriamo invece le sequenze alla Muybridge di Umberto Bignardi, gli incantamenti ironici di Fabio Mauri, il fondersi e confondersi dei manifesti di Mimmo Rotella (fig. 2); pur non avendo mai collaborato ad opere cinematografiche, i tre hanno fatto dell'immagine animata, proiettata, immortalata, un motivo fondamentale del proprio lavoro, contribuendo a rendere il cinema uno dei musei ideali della cultura pop.

L'allestimento è curato elegantemente, con accorgimenti espositivi che consentono confronti diretti fra opere d'arte, fotogrammi e materiali documentari. Questi ultimi provengono in buona parte da numerosi archivi privati e per il resto dalle istituzioni museali con le quali Castiglioncello, singolarmente legata alla storia del cinema e della pittura italiana, interagisce da tempo.

Un tema che non trova spazio nel percorso espositivo, quello della biografia del pittore trasposta sul grande schermo, è introdotto da un video realizzato da Giacomo Verde montando sequenze di film italiani. Ripartendo il filmato in sette categorie – "ecco il pittore", "l'ispirazione", "il pittore al lavoro", "parola di pittore", "il denaro", "comunque amato", "matto criminale" – Verde sembra riflettere sugli stereotipi, linguistici, ideologici e sociali, attraverso i quali il cinema del secondo dopoguerra ha descritto la figura dell'artista: cinico, dannato, folle, emarginato, comunque agitato da conflitti interiori.



Corrado Cagli, Accattone, 1961



Mimmo Rotella, Diabolik (decollage), 2004

Buio in sala. In mostra i luoghi del cinema in Toscana.

di Lorenzo Vivarelli

Ingresso. La sala è buia. Entrato nel primo ambiente, sorta di anticamera dalle pareti scure, il visitatore percepisce che sta per accedere ad un percorso suggestivo: è al cospetto di uno dei due video di Theo Eshetu, nel quale moderno e antico si mischiano, suggestioni digitali giocano a fondersi con filmati d'epoca. Scorrono sul piccolo riquadro davanti a lui i "titoli di testa" dell'evento. La mostra viareggina Buio in sala.

Architettura del cinema in Toscana nasce dall'urgenza di rendere dignità architettonica all'edificio-cinema in un periodo caratterizzato dall'allarmante chiusura delle sale storiche a (s) vantaggio di moderni complessi polifunzionali (Multisala, Multiplex). L'esposizione, curata da Susanna Caccia e Maria Adriana Giusti e promossa dal Comune di Viareggio, dalle Università di Pisa e di Firenze, dal Politecnico di Torino e dalla Mediateca Regionale Toscana, ha sede presso il Centro Congressi Principe di Piemonte proprio nella sala destinata alle proiezioni cinematografiche. Questa scelta, simbolica, rende l'oggetto dell'esposizione contenitore dell'evento segnando in maniera decisa l'intera mostra. Dall'anticamera si passa, attraversata una tenda nera, al percorso espositivo. Ci si accorge subito che l'allestimento, ideato dall'architetto Giacomo Cordoni e composto da contenitori dalle forme irregolari di legno nero, ha una dimensione imponente: risulta volutamente austero. Il progetto ricorda le antiche scatole ottiche utilizzate dal cinema delle origini, quei congegni composti da una lente, uno specchio e qualche candela: i contenuti in mostra sembrano essere "generati" da queste strutture con lo stesso

procedimento "retro-illuminante" del quale si servivano queste macchine. Il materiale raccolto è diviso in quattro fasi. Ognuna di queste è introdotta da un alto plexiglass di color blu, illuminato da terra, sul quale sono riportate informazioni relative al periodo trattato (di carattere prevalentemente storico-architettonico). Questo moderno totem ha il compito di accompagnare il visitatore alla lettura dei contenuti dei pannelli. Graficamente agili e ben organizzati, questi recano immagini, d'epoca e moderne, di sale cinematografiche di interesse architettonico sparse nel territorio toscano abbinare a brevi descrizioni dei cambiamenti tipologici subiti dall'edificio nel corso dei tempi. La prima fase (1896-1918) si occupa degli esordi del cinematografo e si esaurisce con la nascita delle prime strutture stabili per il cinema (di notevole pregio le immagini del Cinematografo Edison di Firenze, prima sala toscana del 1900 e del Salon Parisien di Livorno), analizzando il fenomeno del cambiamento di destinazione d'uso dell'edificio teatrale in struttura attrezzata per le proiezioni. Il secondo periodo (1919-1929) analizza il consolidamento delle modalità architettoniche e decorative per gli edifici cinematografici (suggestive le immagini dell'orientaleggiante Alhambra di Adolfo Coppedè, distrutta e attualmente sede del quotidiano "La Nazione", e quelle del fiorentino Cinema Odeon dell'architetto Marcello Piacentini). La terza fase termina con la fine degli anni '50 (per la precisione 1930-1959). A questo periodo appartengono, tra gli altri, il Cinema Rex progettato da Nello Baroni (1937), del quale è presente in mostra la gigantografia della facciata, e proprio il viareggino Principe di Piemonte, di Aldo Castelfranco, del 1938. In questa sezione è trattato anche il fenomeno che vide sorgere sale cinematografiche all'interno delle GIL (complessi voluti dal regime fascista per la sede delle attività della Gioventù Italiana del Littorio): su tutte spicca quella fiorentina ideata da Aurelio Cetica. La quarta fase (1960-giorni nostri) prende in considerazione gli ultimi quarant'anni nei quali non si assiste, tendenzialmente, alla costruzione di nuovi edifici per il cinema (Multiplex esclusi) e anzi si finisce per smantellare, riadattare o demolire le sale storiche (molteplici sono gli esempi di frazionamento della sala in multisala, su tutti spicca l'esempio del Cinema Grande di Livorno di Luigi Vagnetti). Salta subito all'occhio l'assenza di progetti, disegni e piante in mostra e lo scarso spazio destinato all'analisi dell'aspetto urbanistico (la sala nel tessuto cittadino). Sarebbe un errore però credere che si tratti di dimenticanze: sono piuttosto, credo, scelte di carattere puramente "stilistico". Pare infatti palese la volontà da parte delle curatrici di creare un percorso il più possibile pratico e suggestivo, vicino anche alle

esigenze dei non addetti ai lavori: un itinerario fatto di partecipazione e non soltanto di fredda contemplazione, che poggia su un importante lavoro di ricerca. Veicola questa sensazione la proiezione, per ogni periodo trattato, di film d'epoca in schermi quadrati di piccole dimensioni, di capolavori senza età ognuno inserito nella propria fase storica (dai filmati dei Fratelli Lumière a Viaggio nella Luna di Georges Méliès passando per Metropolis di Fritz Lang e per gli intramontabili Il disprezzo di Jean-Luc Godard e Divorzio all'italiana di Pietro Germi, solo per citare i più significativi). Questi spezzoni, scelti da Lorenzo Cuccu e da Maurizio Ambrosini, finiscono anch'essi con l'essere "generati" dall'imponente mole scura di legno che, se guardata con maggiore attenzione, sembra ricordare anche la struttura di una vecchia pellicola. Nessun suono proviene dalle scene selezionate. I filmati poi (di media 3-4 film per ogni monitor) sono intervallati da fotografie d'epoca di sale cinematografiche sorte parallelamente alle pellicole prese in esame. Il materiale fotografico è senza dubbio di prim'ordine (soprattutto le fotografie di Emilio Bianchi scattate per l'occasione), così come la scelta di giustapporre immagini d'epoca ad altre dello stato attuale delle sale presentate. Informazioni, fotografie, film. Il visitatore non è mai lasciato solo all'interno della fase che sta osservando e nella quale si sta muovendo. Nell'aria risuonano colonne sonore di film celeberrimi affiancate a suoni moderni, quasi meccanici. Non si riesce a capire quale sia la fonte di questo piacevole e suggestivo intrattenimento fino al completamento del percorso espositivo. La musica infatti appartiene al video finale ed è opera di Sabina Meyer. Sullo schermo della sala del Principe di Piemonte, volutamente occultato alla vista fino alla fine dell'itinerario espositivo, è proiettata K-Kino: una videoinstallazione di Theo Eshetu che indaga il potere ipnotico del mezzo cinematografico, il suo gioco illusorio fatto di luci, lenti, specchi e suoni. Caleidoscopi pulsano a tempo di musica, spezzoni tratti da L'uomo con la macchina da presa di Dziga Vertov si moltiplicano dentro di essi. Emblemi della visione, radice del concetto primo di cinema. Il tema è tutt'altro che originale, ma la resa visiva creata dal video-maker è interessante e merita di essere apprezzata (la geometria dei caleidoscopi in contrasto con le forme "astratte" di Vertov). Sfortunatamente il punto di vista privilegiato studiato dall'allestitore per apprezzare K-Kino non coincide con il centro dello schermo, ma si colloca sulla destra rispetto ad esso e questo finisce per inficiare una visione che meriterebbe maggior risalto. Citazione a parte merita la quarta fase, quella che si esaurisce con la contemporaneità. Scompaiono le sale storiche

(ultimo in ordine di tempo l'Odeon di Virgilio Marchi a Livorno) la scelta espositiva mette in rilievo alcune realtà recenti sorte nelle periferie di Firenze e Grosseto (Vis Pathé di Campi Bisenzio e Planet). Pur mantenendo le distanze dalle nuove "frontiere" dell'architettura cinematografica, l'esposizione si mantiene rigorosa: sono presentati solo i Multiplex nati da progetti degni di tale nome. Sarebbe stato semplice schierarsi dalla parte opposta, proponendo delle strutture meno interessanti. Proprio questa scelta è la sintesi dell'intera ricerca (più di 80 sale di tutta la Toscana sono state recensite nel catalogo della mostra): il prestigio dell'opera sembra imprescindibile, niente è strumentalizzato o guidato da sentimentalismo. I pannelli di quest'ultimo periodo sono proprio a ridosso, forse un pò troppo, della tenda nera che sancisce la fine della mostra. Ma non c'è tempo di riflettere su questo particolare. La musica che ci ha accompagnato fin qui si sta affievolendo. E' tornata la luce. Buio in sala. Architettura del cinema in Toscana. Viareggio, Centro Congressi Principe di Piemonte 17 luglio – 5 settembre Catalogo: Maschietto Editore www.cinemaintoscana.it



Firenze - Nello Baroni, Cinema Rex (poi Apollo), foto notturna della facciata (1936-37)



QUANDO L'ARTE TORNA A PARLARE: Africani e Rom alla 52esima Biennale di Venezia

di Caterina Gerardi

Pensare con i sensi, sentire con la mente, sembra il difficile compito che le centinaia di turisti devono portare a termine da qualche giorno a questa parte approdando nelle millenarie rive lagunari, affrontando l'afa soffocante ed il cielo bianco che più che risvegliare, affatica occhi e mente, appunto.

Perdendosi tra i padiglioni dei Giardini, che offrono qualche comoda poltrona dove fingere estremo interesse per le centinaia di video proposti, o lasciandosi andare a qualche insperato sonnellino nel padiglione cinese alle corderie dell'Arsenale (musica classica, tappeti e cuscini avvolti da una fresca aria condizionata), riescono forse, infine, ad intendere la poetica del direttore di quest'anno, Robert Storr: " *Pensa con i sensi, senti con la mente* si fonda sulla convinzione che l'arte sia oggi, e sia sempre stata, il mezzo tramite cui gli esseri umani prendono coscienza del proprio essere in tutta la sua complessità".

Folklore veneziano a parte, la Biennale d'arte contemporanea sembra suscitare rinnovato interesse dopo anni di relativo immobilismo, proprio grazie a questo direttore americano e alle finalità che hanno saputo rendere la 52esima edizione più visibile e stimolante ad un pubblico di vasta scala, che riesce così a essere coinvolto ed a comprendere al primo sguardo le connessioni tra opere, artisti e curatori, riportando le intenzioni della mostra a quelle ideologie "democratiche" da cui aveva preso le mosse.

L'intento è in parte riuscito, visto l'aumento di visitatori fin dal primo giorno d'apertura, e se da una parte la qualità generale delle opere ne perde in innovazione, qualità tecnica, profondità espressiva, dall'altra la mostra concepita come un *unicum* indivisibile riesce a parlare del proprio tempo, delle problematiche socio-antropologiche globali in un dialogo diretto con l'osservatore, utilizzando un linguaggio forse banale, non accademico, non d'*élite*, ma estremamente comprensibile a tutti. Abbandonata dunque l'idea di "arte per l'arte", le tematiche affrontate dagli artisti di tutto il mondo in parte si ripetono, marcando una netta linea di comunicazione tra una visione universale dell'attualità globale e l'istinto creativo del singolo

artista che parla di questa stessa globalità.

Guerra, morte, casa: questi i soggetti fondamentali, tra perdite d'identità nazionali, valori fondamentali rovesciati, rinascite e redenzioni, migrazioni, tutto in un'ottica del particolare, del soggettivo.

La vita vissuta, la storia del singolo, il gioco del personaggio sono chiavi di lettura della realtà lontane dall'estetica del piacere, dal *divertissement*, dall'astratto, dal concettuale, ma appaiono come terribilmente reali, o al massimo simboli di una realtà che si può denunciare ma non cambiare, che spesso diviene cinica o grottesca.

Non a caso questa mostra presenta inaspettatamente un numero rilevante di opere fotografiche, nonché di video: l'occhio della macchina freddo ed oggettivo trasmette realtà veridiche, rende l'artista portatore di sensazioni più che artefice. In quest'accezione s'inseriscono anche le novità di spicco di quest'anno: il padiglione africano, il premio alla carriera al fotografo maliano Malick Sidibè e tra gli eventi collaterali, la prima mostra che propone una selezione internazionale di artisti contemporanei *Rom*.

Nonostante le numerose polemiche per "*Chek List Luanda Pop*", il padiglione dedicato all'Africa, (altro non è che una collezione privata di Sindika Dokolo, collezionista congolese dai torbidi affari economici nel suo paese), l'eloquenza di questi artisti ha un proprio e particolare spessore.

Ed anche il manifesto della collezione, a cura di Simon Njami afferma una volontà di presenza nel panorama internazionale dell'arte contemporanea da parte di questi artisti africani, lontani dagli stereotipi che ispirarono la corrente del primitivismo dei surrealisti, lontani da una tradizione artistica statica e conservatrice.

Emerge una forza emozionale giovane e fresca, autoritaria ed indipendente con la profondità però di una coscienza sviluppatasi nella morsa del colonialismo e vacillata nella disillusione del post-colonialismo, quando i miti dell'identità nera e della rivincita post-schiavistica, nell'ottenimento di libertà e democrazia degli Stati Africani non portarono gli effetti voluti.

Ma l'emancipazione intellettuale successiva all'emancipazione politica dà oggi i suoi frutti, e spinta dallo spostamento dell'asse d'interesse del mondo "bianco", nei confronti dell'espressione artistica del mondo "nero", ha creato un'urgenza, una necessità di comunicazione e d'espressione propria dell'arte stessa, che non parla di realtà locali, ma sa prendere le responsabilità di uno sguardo critico nei confronti di questi due mondi.

L'obiettivo di *Ruanda Pop*, come afferma il curatore, è: "La

facoltà di veder rovesciare le vecchie posture e lo *status quo* che regnavano, trasformando l'ex-colonizzato in un essere responsabile, la cui aspirazione a pensarsi e a proiettarsi nel tempo e nello spazio si manifesta con l'energia e l'urgenza legate a secoli di silenzio. In questo gioco di specchi, la trasformazione dello *status* dell'Altro induce un altro rapporto con se stessi".

Così nelle opere di Vitelix, artista proveniente dall'Angola, la cultura Rasta si mescola alle lattine di Coca-cola come elementi essenziali di una cultura che assorbe e ricrea stereotipi e *status symbol*, mescolandoli a credenze e religioni, creando un mosaico iconografico dal pieno tono animista e sincretico.

Mentre il nigeriano Olou Oguibe ribalta con l'aggressività del gesto semplice e scarno il linguaggio pubblicitario in *Keep it real, memorial to a Youth* (muro bianco, impeccabili scarpe Nike inchiodate al muro e fiori cimiteriali sottostanti), in *Masked* il keniano Ingrid Mangi con un video ripercorre una simbolica liberazione da una maschera composta da capelli intrecciati alla maniera *dreads* (Rasta) che impediscono di vedere e di sentire. Ed è in questo modo che l'Africa, assente per secoli dal mondo dell'espressione artistica internazionale, rimanda i suoi messaggi, senza cercare apprezzamenti né competizione, ma sapendo abilmente re-inventare un mondo nero, dimenticandosi di non avere un passato vicino a cui appoggiarsi, lasciandosi però libera di creare nuovi percorsi critici e spunti riflessivi.

Ancora una certa ricerca di accusa rimane esplicita, ma elegantemente mescolata a denunce del mondo contemporaneo in genere e non specificatamente rivolte al mondo "occidentale". Insomma, come nel video sudafricano *Alien* la spersonalizzazione dell'uomo avviene attraverso una conquista del mondo surreale e dittatoriale, personificata da tre donne bianche dalle forme aliene che sembrano divertirsi anche a suonare e ballare i ritmi tradizionali del mondo nero, così nell'opera di Kendell Geers due uomini acefali si scontrano all'arma bianca, abbigliati alla moda occidentale ma con tessuti dalle decorazioni tipicamente africane.

La critica, dunque, rimane un punto di forza, ma l'interesse è destato soprattutto dal superamento della filosofia degli opposti per una più costruttiva mescolanza di generi ed origini che urlano al mondo la propria accusa, accusando in fondo tutti e nessuno.

Finalmente svincolati dalle contrapposizioni centro-periferia, questo spazio nasce dalla necessità di riflessione, confronto e proposta: "Uno spazio dove ognuno è invitato a guardare le opere ed il modo in cui esse sono presentate, per quelle che esse sono e non per quello che si vorrebbe che esse fossero.

Vogliamo rivolgerci ai sensi ed al senso. Ai corpi ed agli spiriti. Lontano dalle sterili passioni e dai luoghi comuni. Lontano dalle proiezioni fantasmatiche e dalle vecchie certezze. Gli artisti presenti non cercano né riconoscimento né simpatia. Semplicemente si esprimono".

Al di fuori della collezione di Dokolo, altri artisti africani esplodono in questa necessità d'espressione, come nelle tavole originali di Faustin Titi e Eyoum Nganguè che sanno rinchiudere le problematiche dell'emigrazione in un fumetto dalle delicate tavole acquerellate, (Un'eternità a Tangeri), o nelle ben più aggressive e vivaci tele del congolese Chery Samba (Padiglione Italia), che attraverso colori ed immagini nitide sa trasmettere la sua visione sulla realtà, contemporaneamente astratta e realistica.

Portando in cattedra questa capacità di raccontare e raccontarsi, durante l'inaugurazione della Biennale d'arte contemporanea è stato dato il premio alla carriera al fotografo maliano Malick Sidibè, settantaduenne che ha saputo nel corso di questi anni diffondere e sviluppare questo ramo dell'arte contemporanea nel suo paese e nell'intero continente africano. Malick nasce come ritrattista in un piccolo studio di Bamako, dove immortalando i differenti momenti di vita delle persone che vengono da lui a farsi fotografare per un matrimonio, o per semplice "vanità", impara a seguire i cambiamenti sociali della sua epoca, il progressivo allontanamento dai rigidi schemi della tradizione e la volontà di mutamento dei giovani vestiti in pantaloni e t-shirt o la scoperta della danza come momento di incontro tra donne e uomini.

Storr lo definisce l'indiscusso maestro dei fotografi della sua generazione, e la linea marcata delle forme che impressiona nel suo rullino desta un'attrazione naturale.

Non vi sono paesaggi nelle collezioni dell'autore, ma non se ne sente il bisogno dato che quei personaggi ritagliati da un quotidiano ed astrattamente inseriti su uno sfondo curato e variopinto o ripresi in entusiastici momenti di festa e divertimento sanno trasmettere lo stato d'animo di un popolo gioioso ed allegro nonostante le difficoltà materiali del loro paese.

Non vi è povertà, né malattia o difficoltà: le persone sono tutte ben vestite, curate, pettinate e truccate, perché così questo paese vuole apparire, così questo paese vuole raccontarsi.

E così il maestro lo rappresenta, e così ha saputo registrare meglio d'ogni altro reporter il mutamento degli anni '60, dell'arrivo delle discoteche, dei dischi, delle motociclette e degli orologi da polso. L'arrivo della fotografia, dell'immagine familiare come ricordo indelebile.

In una società basata sulla cultura orale ed in prevalenza musulmana dove la riproduzione della propria immagine è vista con diffidenza, l'espressività della fotografia ha saputo affermarsi grazie alla concretezza della sua espressione, all'immediatezza del suo linguaggio divenendo oggi una parte rilevante dell'arte africana.

A differenza però dell'altro grande fotografo africano, Seydou Keità, Sidibè cerca la bellezza nelle strade, nelle cerimonie, nella freschezza dei villaggi o nell'espressione contrariata di una bimba dal vestito à *pois* nel suo studio, l'ironia di due giovani in costume da bagno, o nella fierezza di un motociclista con il cappello da cow-boy.

Alla mostra però non si può che essere conquistati dal sorriso aperto della donna maliana nel tradizionale costume della festa, dove la figura morbida ed elegante e la posizione di tre quarti fa da contrasto con lo sfondo a losanghe del tessuto in cotone grezzo filato e intrecciato a mano.

La figura femminile sembra mostrare il telo ridendo: pare mostrare il suo paese, il suo continente, mentre suggerisce di ammirare cosa il suo paese sa produrre, in un gesto percorso da naturale vitalità e bloccato dallo scatto sapiente del maestro. Dal sapore più acido e graffiante invece, e per questo unica, la mostra a Palazzo Pisani, evento collaterale della Biennale di Venezia "*Paradise lost*", Paradiso Perduto, "*the first Roma pavilion*", ovvero il primo padiglione Rom: una raccolta di una quindicina d'artisti provenienti da tutto il mondo di etnia *Rom*. Ferita aperta della società d'oggi, il problema degli "zingari" tra pregiudizio, razzismo e tentativi di integrazione è un dilemma che coinvolge gran parte dell'Europa civile, che non ha saputo ancor oggi trovare una soluzione almeno culturale (oltre che materiale) a quella che è la più grande minoranza etnica europea.

Ed è proprio tra luoghi comuni, affermazioni d'identità, ironiche e sottili prese in giro, semplici o intensi ritratti di momenti di vita passati e presenti, immaginario popolare, che questo gruppo d'artisti analizzano e sfidano il mondo dell'arte, sapendo parteciparvi con sorprendente maestria, tra tecniche differenti abilmente orchestrate (la mostra è stata voluta e creata da George Soros).

Vi sono tutti gli elementi che da secoli caratterizzano questo popolo, ma non sono semplici elementi estetici, bensì geniali condensazioni culturali che veicolano un messaggio.

Il popolo *Rom*, esiste, vive e convive con tutti noi e non può essere ignorato o relegato al mondo del "cattivo", dello sporco, del bugiardo, del ladro.

In un video si vedono immagini apparentemente post-belliche:

case distrutte, oggetti sparpagliati nella terra, mobili abbandonate.

Non è una guerra, è un campo nomadi sfollato. Uno come tanti. In qualche parte del mondo come in tante altre, come si legge così spesso nei giornali. L'arte questa volta mostra ciò che da soli non sappiamo vedere, ciò che non vogliamo guardare, ciò che non si trova nei giornali o nei libri.

Un modellino di casa fatto d'assi scarse a cui manca il tetto fa parte della medesima installazione di Daniel Baker, che ha posto però come base della casa uno specchio, in modo tale che il visitatore affacciandosi veda ritratto se stesso. Come in ogni casa, che è fatta di noi e parte integrante della nostra persona. Anche di chi per cultura e libera scelta (libera?) ha deciso di far propria casa una roulotte, una baracca, un tendone.

Damian Le Bas, invece, dipinge ossessivamente varie mappe di paesi europei con volti, facce e piccole carrozze: è il volto di un'etnia che ha conquistato paesi senza imporsi e che per questo tuttora n'è esclusa, cancellata.

Ma non tutti accusano, altri narrano d'abitudini, d'intensità, di volti e di paesaggi, di feste, come il pittore Gabi Jiménez, che può attraverso il colore delle sue opere trasmettere l'ingenuità e l'allegria dell'essenza gitana, tra una tecnica quasi fumettistica ma dalla passionalità propria del flamenco, come egli stesso ama sottolineare.

Nel materiale a disposizione dei visitatori di presentazione della mostra, tra pubblicità rovesciate dove gli "zingari" sono personaggi di successo in auto scintillanti e salotti ultramoderni ("Le multinazionali dovrebbero imparare a rispettare il denaro speso dagli zingari"), vengono poste alcune "artistiche" domande: è necessario un padiglione separato dell'arte Rom? Creare uno spazio separato per gli artisti Rom migliora o peggiora l'integrazione sociale?



Daniel Baker, Copse, 2006, installazione, 180 x 90 x 50 cm, Londra, collezione dell'artista

Scarica in versione pdf

