



CHIARI & geniali

8 percorsi nell'arte contemporanea

dal 10 marzo al 22 aprile 2007

Colossi Arte Contemporanea

Piazza delle Erbe, 48 e Via Rangoni, 4

25032 CHIARI (Brescia)

Tel. 030.7002000 - Cell. 338.9528261

www.colossiarte.it - info@colossiarte.it

Un evento con il patrocinio di:



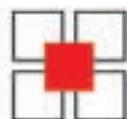
Senato della Repubblica



Regione Lombardia



PROVINCIA DI BRESCIA



ASSOCIAZIONE
NAZIONALE
GALLERIE
D'ARTE
MODERNA E
CONTEMPORANEA



Eventi in Villa Mazzotti

Organizzazione a cura di:
Assessorato alla Cultura del Comune di Chiari
Galleria Colossi Arte Contemporanea

Artisti & Percorsi

Arte per tutti
Gruppo GASP!

Arte ironica
Aldo Mondino
Pino Pascali
Francesco De Molfetta
Claudio Destito

Il Tempo della pittura
Gianni Bertini
Eros Bonamini

Metarazionalità
Beppe Bonetti

Pop a confronto
Andy Warhol: Ladies and Gentlemen
Mimmo Rotella: il mito di Marilyn

La scommessa della pittura
Claudio Olivieri

Tra Sogno e Follia
Sergio Dangelo
Cesare Peverelli

Movimento Artistico Mediterraneo
Giorgio Laveri
Patrick Moya
Jacky Coville

CHIARI & geniali

Nel recente percorso della Galleria avevo dedicato una mostra allo Spazio: luogo fisico dove le opere d'arte trovano una collocazione diversa, si espongono alla vista del pubblico e mostrano, specchiandosi l'una nell'altra, gli intriganti percorsi della creazione artistica.

Spazio anche come categoria mentale, luogo in cui prendono forma le idee, i desideri, le tensioni e i significati che ogni artista traduce nella propria opera...

Intanto il Tempo riempiva e segnava gli spazi della Galleria, si traduceva nelle opere intriganti di artisti e storie che ho provato a raccontare, da Gianni Bertini, archeologo della nostra epoca, con le sue icone modernissime eppure lontane - la Donna, la Macchina - a Pino Pascali, artista ribelle che con il Tempo ha veramente giocato tutte le partite che una vita breve e incandescente gli ha concesso. Intanto Aldo Mondino e Paolo Scheggi passeggiavano negli spazi della Galleria, il primo pronto a giocare con tutti i tempi della storia dell'arte, dal dadaismo alla pop art, il secondo intento a meditare sulla visione delle cose, fra razionalità e misticismo, fino a svelare la profondità che si cela sulla superficie di una tela...

Spazio e Tempo, e ora le Idee, i linguaggi, i significati Chiari & geniali delle oltre cento opere che si rincorrono l'un l'altra in questa grande esposizione dal titolo insolito, allusivo, con il quale decido di giocare anch'io, fra provocazione ed ironia, le carte vincenti di un'arte contemporanea che da sempre ho amato e seguito con passione e rispetto.

Chiari & geniali, ne sono convinto, sono le qualità degli artisti e delle opere che oggi espongo con orgoglio nella splendida cornice della Villa Mazzotti, rinnovando il successo dell'anno precedente.

Chiari, d'altra parte, come omaggio più sentito che doveroso, nei confronti della cittadina nella quale sono nato, e che ogni giorno osservo dalle

vetrine della mia Galleria, e come ringraziamento all'Amministrazione Comunale clarense che ha da subito accolto con entusiasmo il progetto espositivo, consentendone la realizzazione.

Otto percorsi per sedici nomi, fra gruppi e artisti, che hanno attraversato la storia dell'arte dagli anni Cinquanta ad oggi, rinnovando dibattiti, sollevando questioni, agitando movimenti e correnti in nome di un'idea, con la forza di un lampo di genio, con l'energia del fare quotidiano, il coraggio di andare oltre quanto appena accaduto.

Così ho provato ad associare provocazioni di ieri, dai quadri a quadretti di Aldo Mondino, alle provocazioni di oggi, con le opere del gruppo GASP! che procede a suon del motto "Arte per tutti"; impossibile d'altra parte non confrontare lo Spazio dei tempi futuribili di Gianni Bertini, con le crepe e i segni del tempo che Bonamini crea sulla materia, o mettere in bilico l'idea di una Bellezza assoluta attraverso i mitici volti rivissuti dal gesto del nostro Mimmo Rotella ed i conturbanti soggetti del mitico Andy Warhol...

Passando fra l'ironia del linguaggio che lega Pascali a Destito, il sogno e la follia che agitano le visioni di Dangelo e Peverelli, soffermandomi lungo i frammenti della ragione di Bonetti, ecco che dietro l'angolo incontravo la scultura, dai mondi minuscoli e graffianti di Francesco De Molfetta agli enormi oggetti ready-made di Laveri; e mentre i totem espressionistici di Coville segnavano il mio passo, davanti agli occhi si apriva la *Camera* del surreale Moya...

Dove anche voi potrete sostare, dopo aver scommesso con Olivieri sul valore della pittura.

Prima, però...

Seguitemi...

Daniele Colossi

Il secolo lungo dell'arte contemporanea

Solo qualche riga vorrei che accompagnasse i testi con i quali ho introdotto gli otto percorsi che si snodano nelle pagine seguenti, innescando un gioco, che è riflessione critica e storica, di rimandi e intrecci sull'arte contemporanea dal Novecento ad oggi.

Attraverso le opere esposte, e le storie dei protagonisti che le hanno create, credo sia evidente quanto ancora ci sia da scrivere, e da pensare, nei confronti dei linguaggi, dei dibattiti, delle forme e dei medium artistici che hanno attraversato la nostra epoca.

Stravolgendo la lettura che il grande storico Eric Hobsbawm¹ aveva dato del Novecento, definendolo *secolo breve* dove i fatti e i conflitti si erano svolti dal primo decennio agli anni Novanta, credo che, guardando al fenomeno dell'arte contemporanea, fino ai nostri giorni sia invece possibile parlare di un *secolo lungo*, nato sull'abbrivio delle grandi avanguardie storiche e destinato ad approdare nel nostro giovane secondo Millennio.

Una storia iniziata, riprendendo la pionieristica indagine che Calvesi² portava avanti negli anni Sessanta, con i due schieramenti, certo non così rigidamente divisi, delle avanguardie del disordine, fautrici di una ribellione, di una rivolta e di una protesta nei confronti della realtà, e quindi ad essa inapplicabili, Futurismo, Dadaismo e Surrealismo, e quelle dette dell'ordine, dunque applicabili e operative nella società del tempo, facenti capo al razionalismo, dal Bauhaus al Movimento Arte Concreta. Un secolo lungo che si è poi snodato attraverso le neo-avanguardie degli anni Sessanta, dal Nouveau Réalisme alla Pop Art, dal New Dada all'Arte Programmata e Cinetica, al secondo Surrealismo, da CoBrA al Sessantotto...

Nomi, momenti e prese di posizione che nei loro

assunti fondamentali, rinnovandosi, giungono fino ad oggi: così, l'avventura della Metarazionalità di Beppe Bonetti ripercorre il credo del razionalismo e ne ribalta i presupposti, ne mina le fondamenta alla ricerca di una nuova razionalità con la quale vivere, oggi, nella società di oggi; le ricerche plastiche degli esponenti del Movimento Artistico del Mediterraneo – Giorgio Laveri, Patrick Moya e Jacky Coville – affondano invece le proprie radici nelle terrecotte da Fontana a Picasso, risalendo alla linfa che scorreva nelle ceramiche futuriste, da un lato; e riprendono i temi del sogno e dell'automatismo creativo che il gruppo CoBrA prima, e il Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginario poi, traevano e stravolgevano dal primo Surrealismo. Sogno e follia che si dibattono nelle opere di un Peverelli e di un Dangelo, operativi negli stessi anni in cui, d'altra parte, proseguivano attraverso la scuola strutturalista francese le ricerche sul linguaggio avviate dal grande Saussure³ all'inizio del secolo scorso: basti guardare alle opere dei giovani De Molfetta e Destito, riflessioni sulle esperienze iconografiche e linguistiche della nostra Pop Art, se di Pop Art si può parlare, rappresentata da Pino Pascali e Aldo Mondino. E, d'altra parte, il confronto fra Warhol e Rotella innesca e riprende il dibattito sulla Pop americana rispetto a quella italiana, ponendo in luce il confronto fra due diversi modi di intendere l'arte e quindi la sua storia, di lavorare sul medium e sulla parola.

D'altra parte, l'avventura dell'Informale europeo è stata riletta, nelle categorie fondanti del Tempo e dello Spazio, da Gianni Bertini, a sua volta destinato a prendere posizione nei confronti dell'immagine di massa, elaborando la Mec Art; Tempo e Spazio che diventano elementi portanti delle ricerche linguistiche e concettuali, fatte a forza di azioni su

materie disparatissime, di Eros Bonamini; Tempo e Spazio rinnegati, in nome di una pittura lenta, formativa, anacronistica, da Claudio Olivieri.

Infine, o all'inizio di tutto questo, l'ultima provocazione a 360°, il gruppo GASP! con le sue opere firmate non da nomi, ma da numeri, dichiaratamente tutte in vendita, tutte allo stesso prezzo, in nome di una libertà di scelta e di giudizio dello spettatore, prima ancora che dell'artista, e di un rifiuto totale delle regole della critica e dei dettami del mercato. Oltre Dada, in nome di un atteggiamento davvero pop-olare, eppure rifiutando qualunque coinvolgimento con il linguaggio mediatico, anzi demistificandolo fino all'ultimo simbolo...nuovo approdo cui giungono, per ripartire con tutto il fardello e l'energia di un passato che non cessa di agire nel presente, l'arte e la critica di questo *secolo lungo*.

Ilaria Bignotti

1) E. Hobsbawm, *Age of extremis - The short twentieth century 1914-1991*, London-New York 1993, prima edizione italiana *Il secolo breve*, Milano 1997.

2) M. Calvesi, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Milano 1966; M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, Milano 1978.

3) F. De Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris 1922, prima traduzione italiana *Corso di linguistica generale*, Bari 1967.



Chiaro
Facile
Leggibile
Stupefacente

GASP ! - esclamazione apparsa su una nuvola di bianchi pensieri

GASP ! - emozione esplosa su un cielo di giallo stupore

GASP ! - sorpresa appesa fra le Stanze dell'Arte, capitata a tradimento lungo i Percorsi della Critica...

Chi è **GASP !**?
Cosa fa?
Da dove viene?

Più provocante della Pop Art, più delirante di una serata dadaista, e sempre in bilico fra graffiante ironia e dichiarazione intrigante, il gruppo **GASP !** procede al suon del motto **ARTE PER TUTTI**.

Dieci artisti di cui non scoprirete **MAI L'IDENTITÀ**, che hanno deciso di muoversi velocemente e nell'anonimato, firmandosi senza un nome proprio...- alla faccia della riconoscibilità e della fama personale - ma con dei **NUMERI...**

Lavorano individualmente, sperimentano tecniche e materiali, ciascuno inseguendo il proprio linguaggio che, come in un fumetto vivente, si perde e ritrova nelle forme e nei colori, fra uno scatto fotografico e un oggetto ready-made, lungo le scie della moda e le comete dei mass-media...

Estremi esponenti delle avanguardie del disordine, irriverenti e scomposti, mai troppo arrabbiati per essere crudeli, mai troppo docili per accettare compromessi

...
poche regole stanno a guardia della loro sregolata creatività:
Uguali dimensioni per ciascun'opera, 30 x 30 cm;
E stesso prezzo...100 euro!

Perché **GASP !** è Arte per Tutti.
O meglio: è Arte per Tutti quelli che amano ancora l'Arte, e basta.



Gli artisti che sottoscrivono l'operazione GASP !:

313: l'auto di Paperino

4462: 44 gatti in fila per 6 col resto di 2

911: la Porsche che mi comprerò diventato famoso

1789: l'anno della Rivoluzione Francese

**185: il numero del giornalino in cui l'Uomo Ragno avrebbe dovuto sposarsi
(ma il matrimonio andò a monte)**

**8 - Otto... sia un numero che un nome...e messo in orizzontale,
et-voilà l'infinità!**

7763: codice di un bancomat a prova di ladro

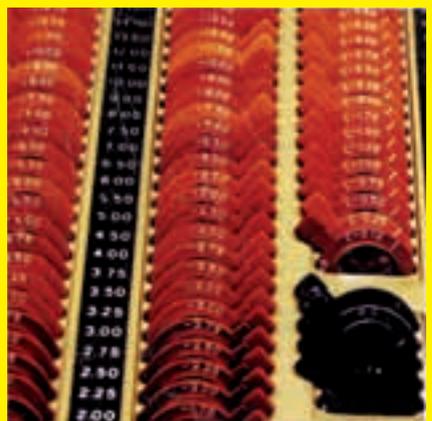
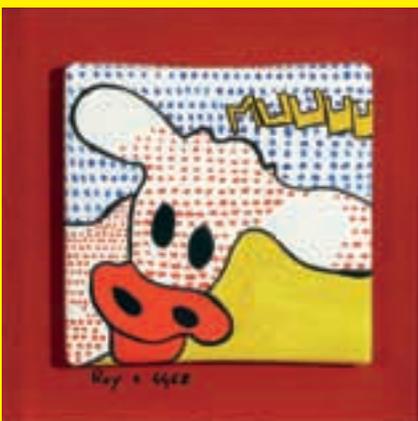
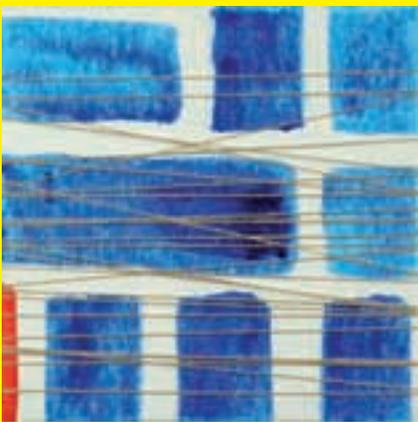
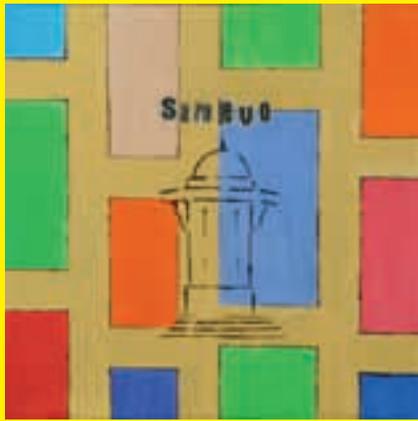
2870: apertura dell'obiettivo della macchina fotografica

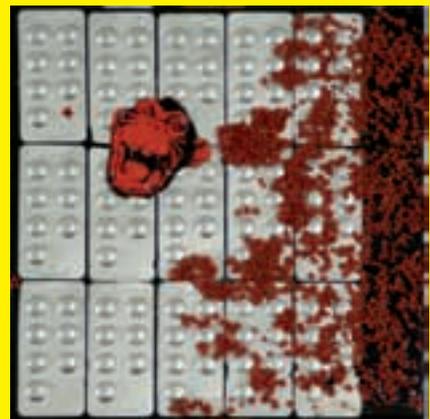
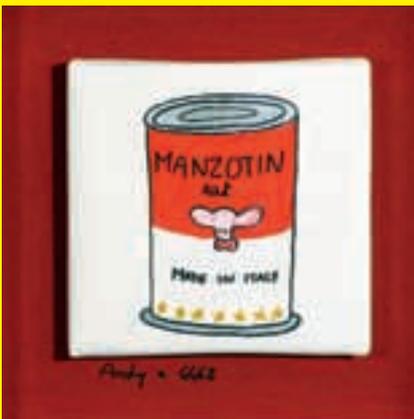
1205:una data.....

3030: dal formato delle loro opere, all'insegna della regola:

uguali dimensioni per tutti, ma libertà alla fantasia di ciascuno!







Arte ironica

Aldo Mondino, Pino Pascali, Francesco De Molfetta, Claudio Destito

Ironia – le sue origini rivelano l'appartenenza all'antica Grecia: quell'*eironeia* con la quale oratori e filosofi, artisti e drammaturghi, giocavano le carte della dissimulazione, della finzione, ammaliando il pubblico con gli artifici della parola e le meraviglie della forma.

"Ironia vuol dire essenzialmente indipendenza, e l'arte ha bisogno di questo stato divino per tessere i suoi capricci".

Così scrisse Ardengo Soffici nei *Primi principi di un'estetica futurista* nel 1920; più o meno nello stesso momento, Pirandello¹ stendeva le sue fondamentali riflessioni sull'umorismo, e fra deliri dadaisti e humour noir surrealista impossibile dire, nel secolo scorso, quante altre strade parallele siano state intraprese lungo il viale maestro dell'ironia.

Menzione, citazione e spostamento: dire negando simultaneamente ciò che si pensa, affermare negando e viceversa, svelare intenzioni mascherate, ma anche, all'occasione, renderle nuovamente ambigue; ironia è travestimento, parola e forma duplicate, intreccio di intenzioni che si contrappongono.²

Arma a doppio taglio, il più delle volte impugnata in caso di malessere interiore, o di disincanto verso la realtà, l'ironia permette all'artista di assumere quella distanza critica necessaria per sottrarsi al coinvolgimento emotivo con l'opera e, quindi, per coinvolgere lo spettatore in un gioco di ludica complicità.

Anni Sessanta, Italia: boom economico, rivoluzioni, proclamate o conclamate, culturali, sociali, politiche, e via discorrendo, tecnologie amiche di un'umanità proiettata verso mondi futuribili,

nuovi linguaggi, nuove icone, velocità, consumo, obsolescenza...

Riti del consumismo, miti mass-mediatici, tradizioni ancestrali, folklore, accelerazione verso la ricchezza, ritorno ad un'allarmante povertà. L'America e Londra, Carnaby Street e la Beat Generation; le strisce di Peanuts e le polemiche di Linus; Yellow Submarine e Sanremo. L'elenco delle contraddizioni potrebbe continuare all'infinito.

In mezzo al caos della nuova era, Pino Pascali ed Aldo Mondino, il primo sull'asse romano, il secondo su quello parigino, si travestono. Recitano la parte del motociclista ribelle e dell'indiano trapiantato; dissimulano: quadri a quadretti lasciati incompleti, il dripping associato a ritmi tribali, opere che volano appese ad un palloncino e colori che cadono, killers mangiano il gelato e Casorati diventato un marchio, come la Coca Cola.

Ironia: spiazzamento, citazione colta nascosta in un linguaggio pop-olare, scarto fra detto e non detto, visto e intuito.

Fra i giochi di parole, le trasformazioni di scala, la dissacrazione, la sfida irriverente verso i propri padri, Francesco De Molfetta e Claudio Destito ben rappresentano la terza generazione, fra Novecento e nuovo Millennio, che dell'ironia ha fatto la propria arma vincente. Il primo rimpicciolendo e ingigantendo oggetti trasformati in messaggio e personaggi diventati alter ego dell'artista, intenti a sopravvivere, fra cose che li sovrastano e frasi che li bombardano, con la risata isterica o il malinconico sorriso. Il secondo riducendo al minimo forme e colori, cercando di delimitare, senza riuscirvi, il debordare dei significati che si dipartono dalle sue opere ironiche e caustiche, mai slegate da un preciso giudizio sulla realtà a noi più vicina.

Quattro artisti a confronto che, pur impugnando un'arma comune, l'ironia, sanno colpire in modo distinto, guerriglieri per caso – ed eterni adolescenti per necessità – la selva di cose e parole che noi stessi ogni giorno attraversiamo.

I.B.

1) L. Pirandello, *L'umorismo*, introduzione di S. Guglielmino, Milano, Mondadori 1992, contenuto in *Tutte le opere di Luigi Pirandello*, vol. XLVI.

2) Due bei saggi sull'ironia, il primo più filosofico, il secondo maggiormente rivolto all'ambito della comunicazione linguistica: V. Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion 1964, letto nell'edizione italiana *L'ironia*, a cura di F. Canepa, Genova, Il Melangolo 1987; M. Mizzau, *L'ironia, la contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli 1984.

ALDO MONDINO (Torino, 1938-2005)

Il doppio gioco: così Maurizio Fagiolo Dell'Arco, autore del famoso *Rapporto 60*, uno dei primi saggi critici rivolti ad affrontare i nuovi linguaggi, dalla Nuova Figurazione all'Arte Programmata alla Pop Art, aveva definito l'opera di Aldo Mondino.

Un doppio gioco destinato a stravolgere ogni volta, attraverso la miccia innescata dallo scontro fra titolo e opera, fra parola e immagine, prospettive che parevano chiuse, certezze che si davano per acquisite. Un doppio gioco che provoca il sorriso, e pone la domanda; fa divertire, e mette in crisi.

Inutile dire che la sua formazione avvenne a Parigi, fertile terra i cui semi dada, all'inizio degli anni Sessanta, ancora germogliavano in piante rigogliose e contorte, mentre nei suoi cieli uragani surrealisti non si quietavano dal riversare sui tetti inquietudini di humour noir e lampi di caustica ironia.

Insomma fu qui, che fra il 1959 e il 1960 Mondino avrebbe frequentato l'Ecole du Louvre, il prestigioso Atelier 17 di William Heyter, ed il corso di mosaico di Gino Severini: alla ricerca di stimoli diversi, seppur nel solco di una precisa tradizione, quella delle avanguardie della contestazione, della rivolta, della ribellione; pronto ad apprendere regole, per poi stravolgerle, ad immagazzinare dati, per disperderli in un sol colpo di dadi.

Se il maestro gli aveva insegnato l'arte della composizione musiva, l'allievo ribelle avrebbe cercato le tessere in cioccolatini dalle carte argentate e luccicanti, nei sacchi di juta che contengono i chicchi di caffè, scartando le scatole di zollette di zucchero: goloso distruttore delle regole dei materiali e dei dettami delle forme.

Se all'Accademia aveva imparato a dipingere entro

i margini di un foglio, lungo le linee esatte di un punto di fuga, qualche anno dopo avrebbe fatto il verso a tanta precisione, a così inveterato rigore: trasformando le opere in pagine quadrettate, sulle quali il dipinto saltava fuori unendo i puntini, o riempiendo gli spazi con i colori assegnati a ciascun numero.

Opere di enigmistica follia, frutto di metafore scardinate del linguaggio, di frammenti della fantasia di un artista che avrebbe saputo ben presto *dimenticare a memoria*¹ la lezione di Tancredi, di Jouffroy, e poi di Errò, Lebel, Matta e Lam, conoscenze parigine dei primi tempi, quando il giovane torinese iniziava ad esporre i suoi lavori surrealisti alla Galerie Bellechasse.

Rivide l'Italia l'anno successivo, e la rivide con il suo sguardo miope, volutamente miope²: non li avrebbe mai portati, gli occhiali, il Mondino che guarda stravolto la realtà, e forse così la fa vedere più vera anche agli altri. Del resto, a che sarebbe servito guardare le cose attraverso le ingiuste correzioni di un paio di lenti, quando i suoi occhi oramai erano troppo a lungo stati "diseducati" dalle sfasature logiche e formali, dai cortocircuiti linguistici delle opere di Magritte? Quando il suo sguardo si era bruciato lungo le righe infuocate di poemi surrealisti, davanti alle allucinate visioni che si susseguivano dalle pagine di Bosch ironico-crucele, alle litanie sognanti di un Masson?

Frantumati i legami sintattici fra essere ed apparire, eluse a passi forzati le gabbie linguistiche, saltati a piè pari i ponti fra icona e significato, Mondino tornava *alla prima classe elementare della pittura*:³ quella delle *Quadrettature*, esposte per la prima volta nel 1964 alla Galleria La Salita di Roma. *Quadri con quadretti* nati dalle pagine dei primi manuali di disegno, quando la mano va guidata

passo per passo lungo la pagina bianca, ed anche i colori vanno suggeriti ed accostati nel loro "giusto" equilibrio. Ma l'artista si ribella, li lascia incompiuti, li scarabocchia nervoso, rinuncia del tutto, fino ad abbandonare, con cinica ironia, una scatola di pennarelli a lato dell'opera, lasciando a qualcun altro il compito di terminare il gioco dell'arte.

Quel qualcun altro che è lo spettatore, coinvolto senza possibilità di rinuncia – e di fuga – a terminare il percorso della forma, a ricucire insieme il segno con il senso, a sorridere dell'inganno e a rispondere a domande ben più complesse di un semplice quiz.

Alla mostra allestita da Sperone a Torino, lo stesso anno, Mondino inaugurava la serie dedicata a Casorati: l'immagine emblematica della madre con bambino in braccio diventava l'icona, il marchio, di un'Attesa da riprodurre su magliette, porte, tappeti, asciugamani. Se di Pop si parlò, e se ne parla tuttora, è di una Pop rinnovata, ripensata, a partire dalla scelta dell'immagine da riprodurre, fino al gesto estremo di dipingere la stessa icona casoratiana su una tenda a strisce di plastica: la porta leggera che separa il passaggio dal dentro al fuori diventa mezzo ironico, doppio gioco con il quale provare, in estrema contestazione, "...a penetrare fisicamente l'opera..."⁴.

Così, nel gioco delle parti, dei pesi e dei contrappesi della creazione artistica, una macchia di colore, una pennellata sensibile, provano nel contempo a modificare con il loro "peso" una stabilità astratto-geometrica⁵: ecco il caso delle *Bilance* di Mondino, beffardi esercizi formali lanciati contro le regole delle avanguardie dell'ordine⁶, dal Bauhaus al Costruttivismo; spinte e contropinte dove il colore e la forma fanno crollare irridenti gli equilibri del quadro, da *Le cadute* fino alla serie dei *Palloncini*,

esposti per la prima volta alla Galleria Stein di Torino nel 1965. Opere che volano verso l'alto, appese alle indomabili evoluzioni di un gioco da bambini, visioni di una piazza da un punto di vista lontano, frutto di uno sguardo non solo miope, ma anche volutamente sospeso, come sospeso è il rapporto fra la realtà del dipinto e lo scarto dell'indicazione offerta come chiave interpretativa.

Fra gli interstizi lasciati aperti, o solamente socchiusi, dalle scollature fra ciò che è e ciò che appare, Mondino avrebbe continuato, in tutte le serie successive, ad elaborare inganni percettivi, paradossi linguistici, travestendosi ora da bambino che ama pasticciare con le cose, con le parole, con i materiali, ora da indiano proveniente da un altrove dove il linguaggio contiene ancora le cose, e le riproduce con sibillina ironia.

Una continua sperimentazione si univa al fascino subito dall'artista nei confronti dei materiali: come il naturale supporto cartaceo dei fogli quadrettati veniva sostituito dall'impiego della più pesante masonite, passando dal bronzo al cioccolato plasmava le sue sculture, mentre con il truciolo industriale variamente detto eraclite, tamburato, o popolit, creò i suoi variopinti *Tappeti*, in omaggio a quell'Oriente in cui viaggiò a lungo, dal Marocco alla Palestina. Tappeti come estremo approdo, duro-morbido, dove l'ironia si dipana in ogni aspetto creativo, dal materiale utilizzato, alla collocazione cui è destinata l'opera, a parete, riprendendo l'antica tradizione di Bisanzio. "... Bisogna anche aggiungere il benessere di Delacroix con la sua celebre frase: *Non ho mai visto un quadro bello come un tappeto persiano...*"⁷ aveva, sibillino e beffardo, chiosato l'artista.

Poi sarebbero venute, lungo gli anni Novanta, le opere con le penne biro, allusivamente intitolate

Jugen Stilo, la serie dedicata alla Spagna, altra terra amata dall'artista, con i *Tori e i Toreri*, quella dei *Dervisci* e delle *Turcate*, e le *Tour Eiffel* realizzate sia con la tecnica dell'incisione che con quella della stoffa tagliata a patchwork, di sapore espressionista.

Squilibri creativi nati dalle mani di un artista tanto geniale da non aver paura a giocare a fare il pittore, Gian Burrasca dell'arte che *"...la buona anima di Klee, dal folto dei suoi giardini incantati, guarderà forse con qualche compiacimento passare di corsa attraverso aule scolastiche deserte, ma ancora accese di vita, sbiancate dal sole di primavera."*⁸

1) Così ha sottolineato, stringendo un parallelismo fra Mondino e Agnetti, Angela Vettese nel testo critico del catalogo della mostra dedicata a Mondino alla Pinacoteca Civica – Palazzo Volpi di Como nel 1992.

2) Parlando delle sue sculture in diversi materiali, dal bronzo al cioccolato, l'artista le ha definite *"...frutto di quella dimensione miope, di quella distanza che mi fa vedere da lontano un oggetto che da vicino diventa un altro..."*; riprendendo tale lettura, Luca Beatrice nel catalogo della mostra *Torso torsolo rosicchiato da Rodin*, svoltasi alla Galleria Astuni a Fano nel 2001, suggeriva un bel paragone fra Aldo Mondino ed il protagonista del libro *A occhi chiusi* di Federigo Tozzi, sottolineando come la scelta volontaria di non vedere come vedono gli altri significa non solo rifiutare la visione comune delle cose, ma ritagliarsi un ruolo differente, uno spazio che corrisponde a ben altro tipo di percezione, più sensibile, meno convenzionale, altamente creativa.

3) Così Claudio Spadoni, curatore della mostra e del catalogo significativamente intitolato *Mondino ALDOlogica*, edito in occasione della grande antologica dedicata all'artista alla Loggetta Lombardesca di Ravenna nell'inverno 2004.

4) Così Aldo Mondino, nella recente intervista di Claudia Casali realizzata in occasione della citata antologica ravennate.

I.B.

5) Ibidem.

6) Secondo la lettura di Maurizio Calvesi nel fondamentale testo *Avanguardia di massa*, Milano 1978.

7) Nell'intervista rivoltagli da Claudia Casali, cit.

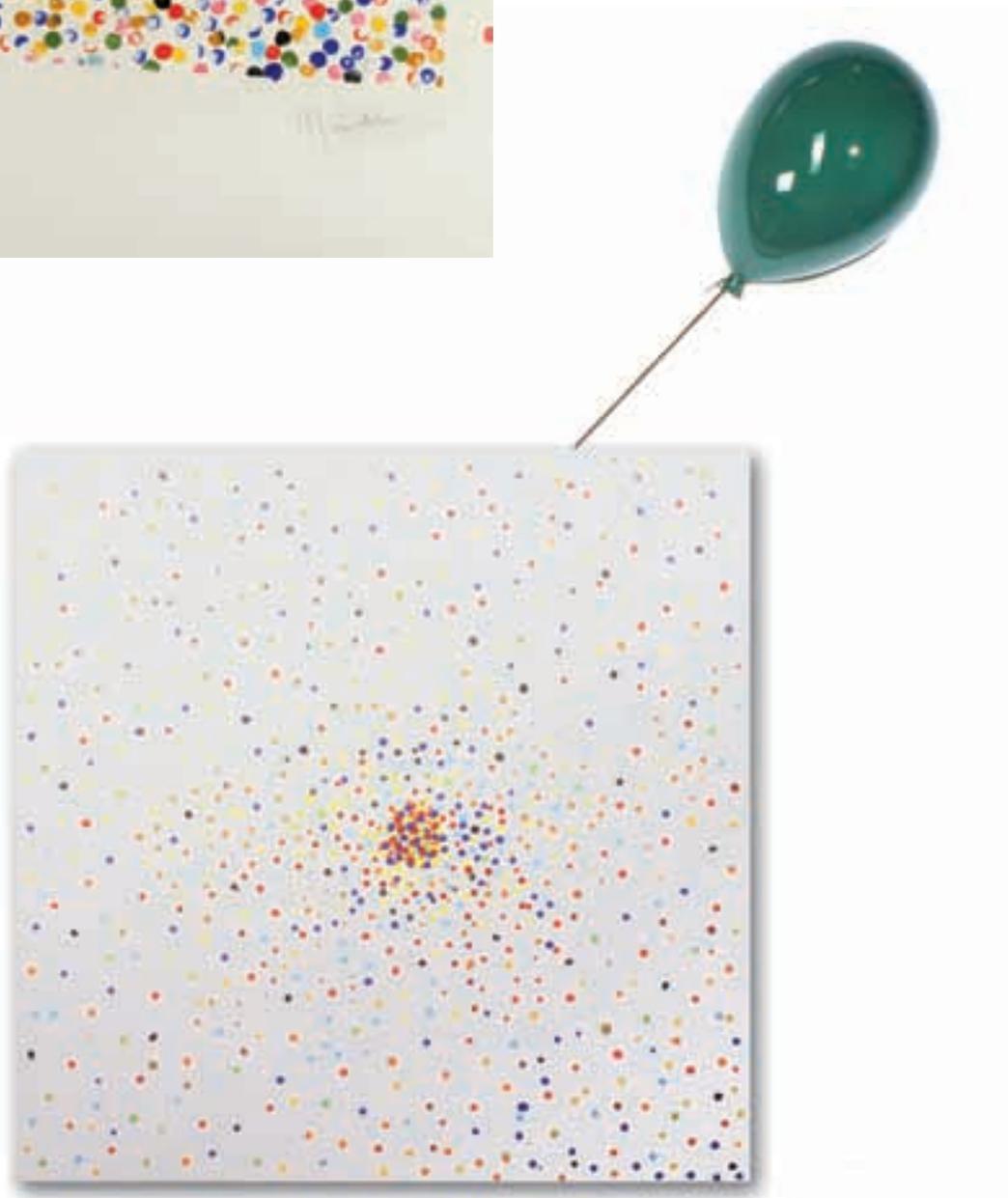
8) Affascinante descrizione di Cesare Vivaldi nel catalogo della personale di Aldo Mondino tenutasi nel 1964 alla Galleria La Salita di Roma.



Aldo Mondino
Bilancia
Anni Settanta
tecnica mista su tavola
cm. 19 x 28

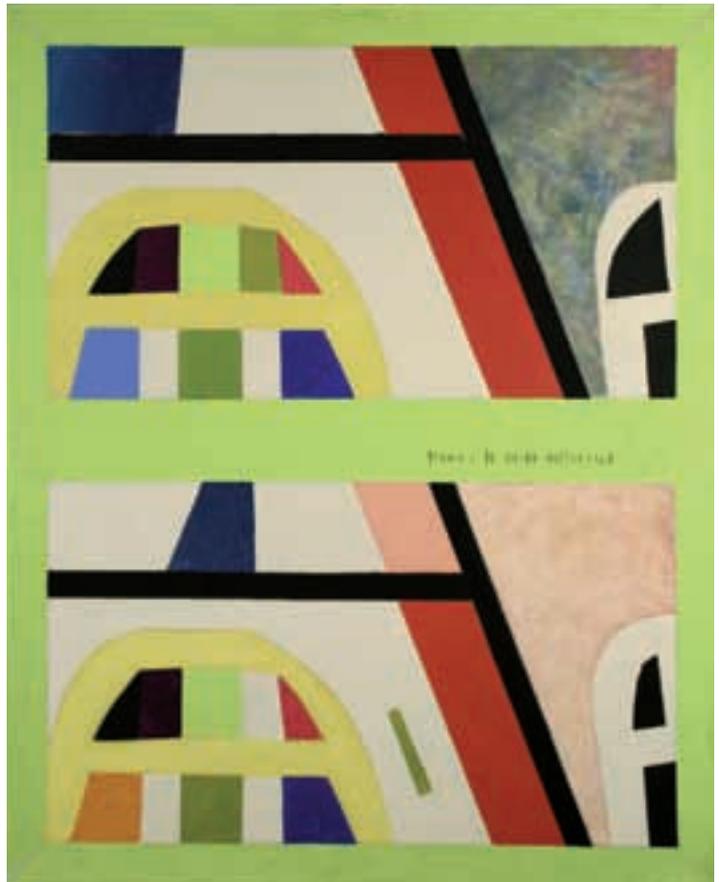


Aldo Mondino
Può
1968
tecnica mista su carta intelata
cm. 54 x 44

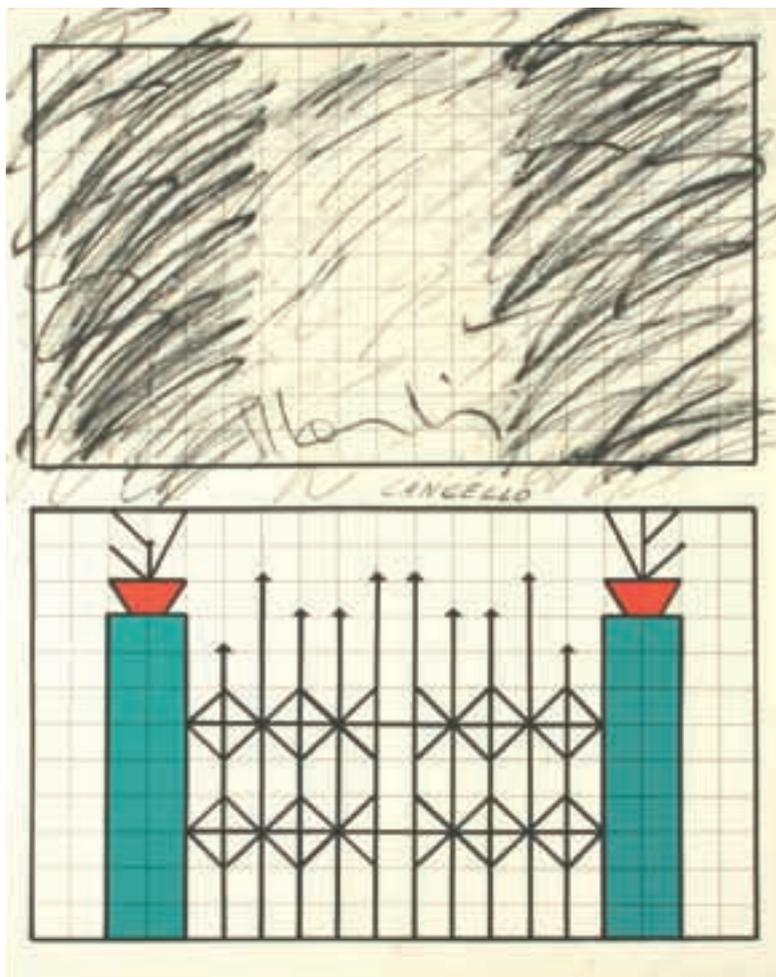


Aldo Mondino
Piazza Vittorio
1965 - 1972
acrilico su tela e tecnica mista
cm. 120 x 120

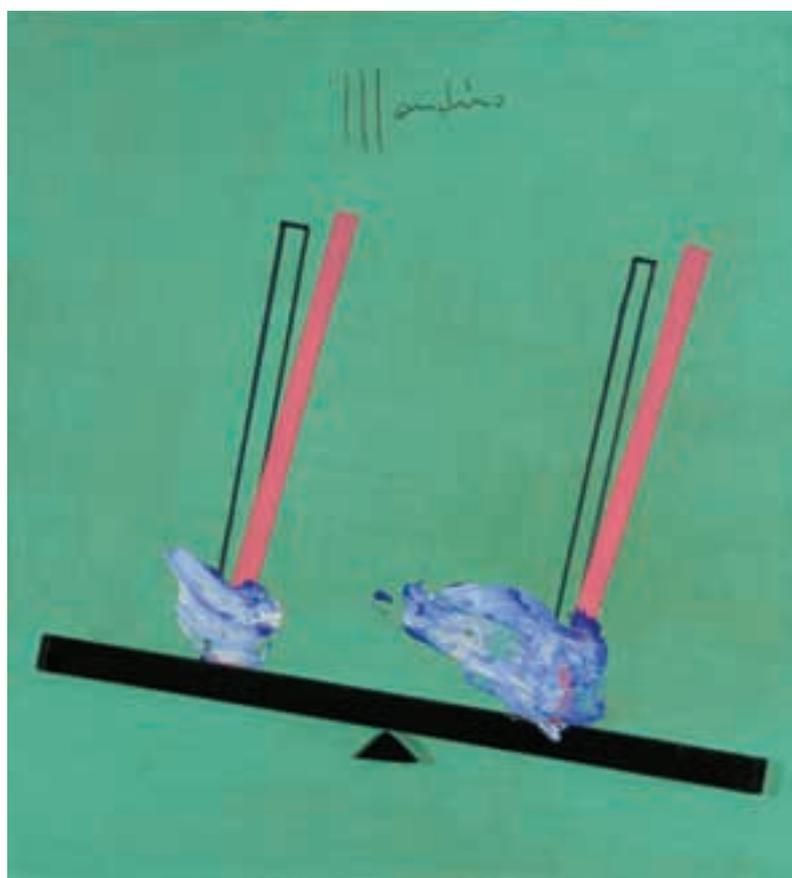
Aldo Mondino
7 Differenze
1964
acrilico su tela
cm. 100 x 80



Aldo Mondino
Attenda
1964
acrilico su tela e smalto su strisce di plastica
cm. 120 x 90



Aldo Mondino
Cancello
1964
tecnica mista su carta riportata su tavola
cm. 69 x 52



Aldo Mondino
Bilancia
1968
tecnica mista su tavola
cm. 47 x 43



Aldo Mondino
É più dolce dare che ricevere
1967
tecnica mista su tavola
cm. 30 x 55



Aldo Mondino
Falso collage
Anni Settanta
tecnica mista su carta intelata
cm. 42 x 32



Aldo Mondino
Tappeti
Anni Ottanta
acrilico su eraclite
cm. 120 x 80



Aldo Mondino
Applausi
1983
acrilico e smalti su tela
cm. 100 x 80

PINO PASCALI (Bari 1935 – Roma 1968)

Pino Pascali improvvisava a soggetto, tanto per iniziare stravolgendo il titolo di una celebre opera teatrale di Pirandello, fra i principali teorici, e sperimentatori, dell'umorismo di tutti i tempi.

Non recitava: improvvisava. Con tutta la consapevolezza di una lezione, quella dell'arte, appresa velocemente e ripensata a ritmi accelerati, fin da quando si trasferì dai cieli caldi di Polignano a Mare a Roma, smettendo i panni un po' provinciali della giacca e della cravatta,¹ per travestirsi nell'icona trasteverina del ribelle James Dean, con giubbotto di pelle, sandali di cuoio e capelli incolti e riccioluti, fatti pettinare dal vento.²

Quel vento che sempre lo avvolgeva, durante le spericolate e brucianti corse in sella alla sua fatale motocicletta.

Carico di un'energia primitiva, creativa e distruttrice insieme, aveva giocato persino con il destino, quando fece quell'incidente mortale, l'11 settembre 1968, nel passaggio del Muro Torto a Roma. Si era fatto beffe di tutti anche dopo, quando al suo funerale parenti attoniti e critici stupiti si univano in corteo a zingari rom e centauri della strada.

Se lo sguardo miope di Aldo Mondino riusciva a scovare gli errori delle convenzioni linguistiche, stravolgendo le regole formali e semantiche delle cose e delle parole, gli occhi sgranati e le mani inquiete dell'eterno adolescente Pino Pascali plasmavano la loro ribellione al mondo degli adulti, giocavano per dispetto e scacciavano la vergogna esagerando.³

Improvvisava ribellioni, stravolgeva equilibri, muovendosi istrionico fra libertà e committenza; irrideva ora il mondo dell'arte e della critica, passando senza soluzione di continuità dalla Scuola Pop di Piazza del Popolo al gruppo dell'Arte Povera di Torino; ora la società e l'economia, giocando fra messaggi mass-mediatici e citazioni colte. Nulla di cui stupirsi per chi, come lui, era partito proprio dal mondo del teatro, luogo per eccellenza del

gioco delle parti, dell'inganno affabulatorio, della meraviglia effimera; fu così che, dopo la laurea in Scenografia con Toti Scialoja, avrebbe stretto una fertile collaborazione con l'industria televisiva e cinematografica, realizzando all'interno della Lodolofilm centinaia di personaggi, sigle, soggetti e ritornelli destinati ad apparire, ogni sera, in un altro teatro, quello del Carosello, sipario intessuto di desideri alla portata di tutti, chiamato a scandire il tempo del giorno e ad annunciare quotidianamente l'arrivo della sera e del rinnovarsi dei sogni.⁴

Ironia come travestimento: cow-boy in uno sceneggiato televisivo, Pulcinella e Pazzariello saltellante a ritmi convulsi nella pubblicità della Cirio; ora curioso personaggio in bilico fra maschile e femminile, in un film dell'amica Giosetta Fioroni, ora primitivo carico di tutto il peso di un passato mitico nel film *SKMP2*,⁵ intento a giocare con i riti mediterranei di fondazione di una civiltà e capace di sorridere di fronte al necessario, quanto simbolico, assassinio del passato, agito attraverso l'annegamento di una scultura nell'acqua del mare.

L'esigenza del teatro, la passione per la scena come momento di rappresentazione della propria personale, ribelle, ironica visione del mondo, si esprimeva necessariamente in forme divergenti, schiave di una rutilante fantasia che lo vide recitare, fin dalle sue primissime mostre, all'inizio degli anni Sessanta, litanie oscure davanti alla scultura *Requiescat*, presentata durante un happening all'esposizione *Corradino di Svevia*, o far da burattinaio di un rudimentale *Teatrino*, composto da personaggi-giocattolo in movimento, presentato presso la libreria Feltrinelli: "...sempre costruiti da lui, c'erano vari personaggi: la spazzola che camminava, la bottiglia con le gambe, la pera semovente...aveva ricostruito con le proprie mani all'interno di questo teatrino il famoso Carosello, lo spazio per il quale lui lavorava con quei suoi disegni così bizzarri, fantasiosi, anche comici ...".⁶

Ironia come gioco linguistico, sforzo creativo

capace di indovinare il messaggio all'interno delle rigide regole del medium, quale era la televisione d'antan: anticipando i futuri "giochi" – semantici, dimensionali, linguistici – che avrebbero puntellato tutta la sua opera scultorea, Pascali seppe, proprio all'interno dei lavori realizzati per la pubblicità, dar vita ad un mondo di immagini e storie, di forme e parole di straordinaria efficacia espressiva: nel carnevale balordo dei consumi, la sua infanzia mai terminata divenne forsennata alacrità creativa. Come il suo compagno Boetti, disegnò con la mano sinistra e a occhi chiusi, per ricreare l'ingenuità dei bambini; imbevuto di cultura antica, provò ad applicare il tratto dei graffiti primitivi, passati attraverso la riflessione delle avanguardie del Novecento, alla realizzazione della serie dedicata all'*Africa*, per la campagna annuale degli abbonamenti della Rai; oppure si lasciò andare alle suggestioni della china, ora giocando a guidarla nel disegno, ora consegnandola alle anarchie della macchia, per riprodurre i Samurai del carosello *Giappone*, commissionato per la medesima campagna. Giocò sulle premonizioni delle magnifiche sorti progressive dell'umanità, e inventò la serie dei *Posterios*, spaesati personaggi di un gracile futuro, dal sorriso malinconico, in bilico su esili eliche e girandole per piedi, innocui abitanti provenienti da un nuovo mondo di Oz esistente diecimila anni...fra.

Come era stata definita l'opera dell'amica Fioroni, *"...teatrino chiuso nel quale si può sbirciare, ma senza la possibilità di infilarsi dietro le quinte, scatola magica che, per mantenere il suo potenziale di mistero, non deve rivelare i suoi meccanismi interni..."*,⁷ anche tutta l'opera per la televisione di Pino Pascali impone *"...allo spettatore ed al critico le sue regole del gioco, pena il veder dissolto l'incantesimo fortunato della sua suggestione"*.⁸

Non resta che adeguarvisi, scoprendo ogni volta che lui, l'artista di Polignano a Mare, le lezioni delle avanguardie storiche le aveva ben presenti e fatte proprie, o ancora, come si è detto per Mondino,

dimenticate a memoria: così l'arte gestaltica e gli studi attenti sulla percezione e ricezione da parte dello spettatore delle forme si traducevano nella sigla della trasmissione *Incontri. Un'ora con...* dove le caratteristiche fisiognomiche degli ospiti comparivano gradatamente sullo schermo, attraverso una sorvegliata evoluzione dalla macchia al volto.

Come le parole estratte a caso dal cappello surrealista, da una casuale manciata di coriandoli Pascali aveva dato la luce al suo poliedrico *Arlecchino*, delicata creatura di pezzetti di carta colorata gettati lì con un gesto carico di potenza evocativa, come sassi scagliati per terra da uno sciamano per predire il destino, eppure al contempo pur sempre simbolo di un gioco infantile. Gioco come atto creativo, demiurgico, sistema conoscitivo aveva detto egli stesso.

Ironia come sfasamento temporale e linguistico: dai *Ruderi romani* ai *Pezzi di Donna*, sculture come conturbanti frammenti monumentali al mito della Storia e del Femminino, creati nel 1965, alle *Armi*, presentate l'anno successivo a Torino, alla Galleria Sperone, da Maurizio Calvesi e da Vittorio Rubiu. Enormi assemblage di pezzi metallici, uniformemente coperti di vernice verde militare, innocui come una scultura qualunque, ironiche provocazioni da mettere divertiti in un museo, finzioni assolute e fuori-scala di altrettanti inganni colossali, la guerra e la pace; armi che tornano nelle mani dei *Killer's*, i personaggi dello spot della Algida che Pascali aveva a lungo studiato, traendo suggestioni dalla grafica contrastata e dai film sulla malavita degli anni Trenta: gangsters dai nomi deliranti, ladri di linguaggi, attentatori al comune buon senso, i vari *Al Cafone*, *Joe Malamende*, i gemelli *Kissler* (che fanno il verso alle gemelle ballerine), *Joe Scicchettoso* rivelavano le innate doti di art-creator, si direbbe oggi, di Pino Pascali. Ironia come spaesamento e sproporzione: dei materiali rispetto alla forma, della forma rispetto al nome, della cosa rispetto alla sua destinazione:

in un costante gioco pericolosamente proteso verso ignoti approdi creativi e concettuali, Pascali avvertiva lo spettatore: "...Quello che è importante è proprio muoversi verso qualcosa che fa paura, non che fa paura, qualcosa di nuovo..."⁹

Il mondo della natura, gli animali, gli elementi della terra diventavano il grande calderone dal quale l'alchimista della scultura avrebbe estratto, nelle forme evanescenti della tela centinata bianca, *Zoo* e *Trofei*, il *Mare*, la *Scogliera*, la *Barca che affonda*, due *Balene*. Poi sarebbero venute, nel 1967, le *Pozzanghere*, i *Metri cubi di terra*, i *Metri quadrati di mare*, tesi e contesi fra Arte Povera e Concettuale, fino alle opere del nuovo ciclo, la *Vedova Blu*, i *Banchi da Setola*, le *Ragnatele*, il *Ponte*, la *Trappola*, le *Botole*, le *Liane* ecc. che, presentate per la prima volta alla XXXIV Biennale di Venezia, meritavano il Premio Nazionale della Scultura. Si era nell'ottobre del 1968: Pascali già non c'era più. Restava, a condannarci al riso ed alla riflessione, la sua opera in bilico fra ironica genialità e provocazione dissacrante.

I.B.

1) Così ha ricordato Renato Mambor nel romanzo-autobiografia *Fiato d'artista* di Paola Pitagora, pubblicato dalle edizioni Sellerio, Palermo 2001.

2) Paola Pitagora in *Fiato d'artista* cit.

3) Interessante la lettura di Palma Bucarelli su Pino Pascali nel catalogo della XXXIV Biennale di Venezia, 1968.

4) Per ulteriori informazioni rimando al catalogo della mostra alla Galleria Colossi Arte Contemporanea, Chiari (Brescia), *Pino Pascali, genio ribelle tra libertà e committenza*, a cura di I. Bignotti e S. Lodolo, settembre-ottobre 2006, ed al successivo *Pino Pascali. Lavori per la pubblicità*, con testi di M. Calvesi, T. Trini et al., catalogo della mostra tenutasi alla Galleria Frittelli Arte Contemporanea, Firenze 2006.

5) Il titolo del film, come spiegavo nel catalogo *Pino Pascali, genio ribelle tra libertà e committenza*, nasce dalle iniziali dei cognomi degli attori e del regista: Sargentini, Kounellis, Mattiacci, Pascali e Patella. Per ulteriori spiegazioni rimando alla nota 10 del mio saggio in catalogo.

6) Paola Pitagora in *Pino Pascali. Lavori per la pubblicità* cit.

7) V. Strukelj, *Gioietta Fioroni*, catalogo della mostra, Parma 1984.

8) Ibidem.

9) Pino Pascali dall'intervista rivoltagli da Carla Lonzi nel 1966, pubblicata su *Marcatré*, Ierici 1967 e ripubblicata in C. Lonzi, *Autoritratto*, Bari 1969.

Pino Pascali
Fondale africano
1963-64
tecnica mista su cartoncino
cm. 23 x 38

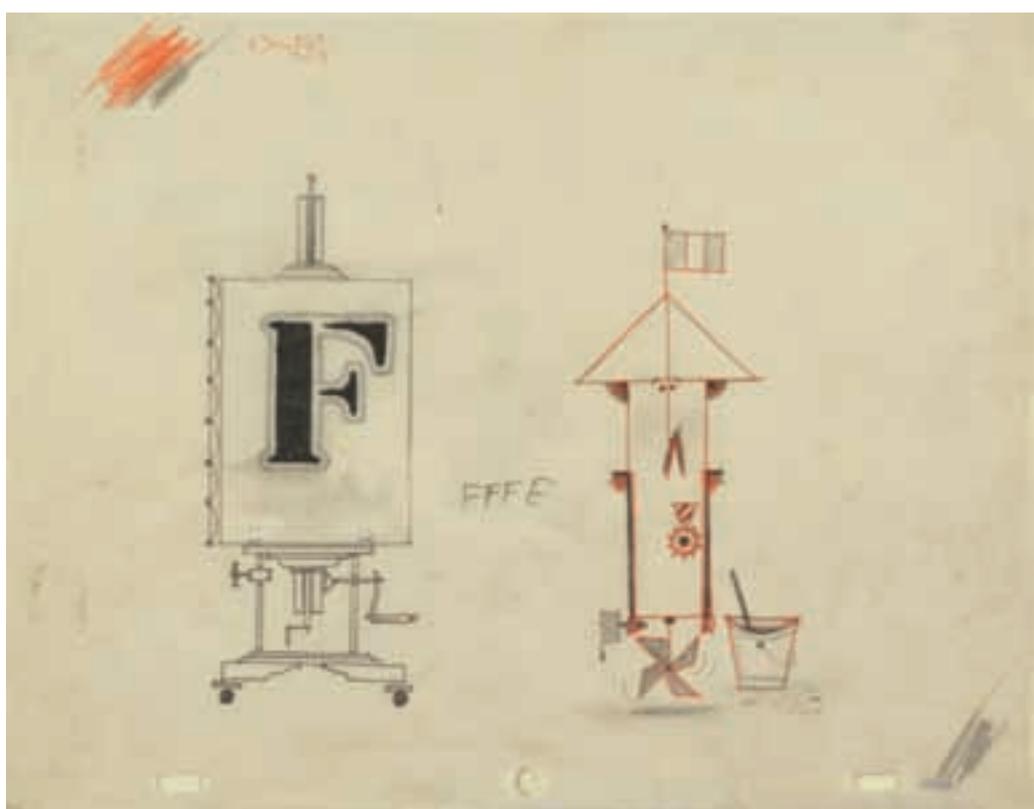
Note: l'opera costituiva
uno dei fondali dello spot
"Africa" per la campagna di
abbonamenti
Rai - Radiotelefortuna





Pino Pascali
Arlecchino
1964
tecnica mista su carta
cm. 28 x 22

Note: studio per lo spot
a colori "Conserve e
Confetture Arlecchino"

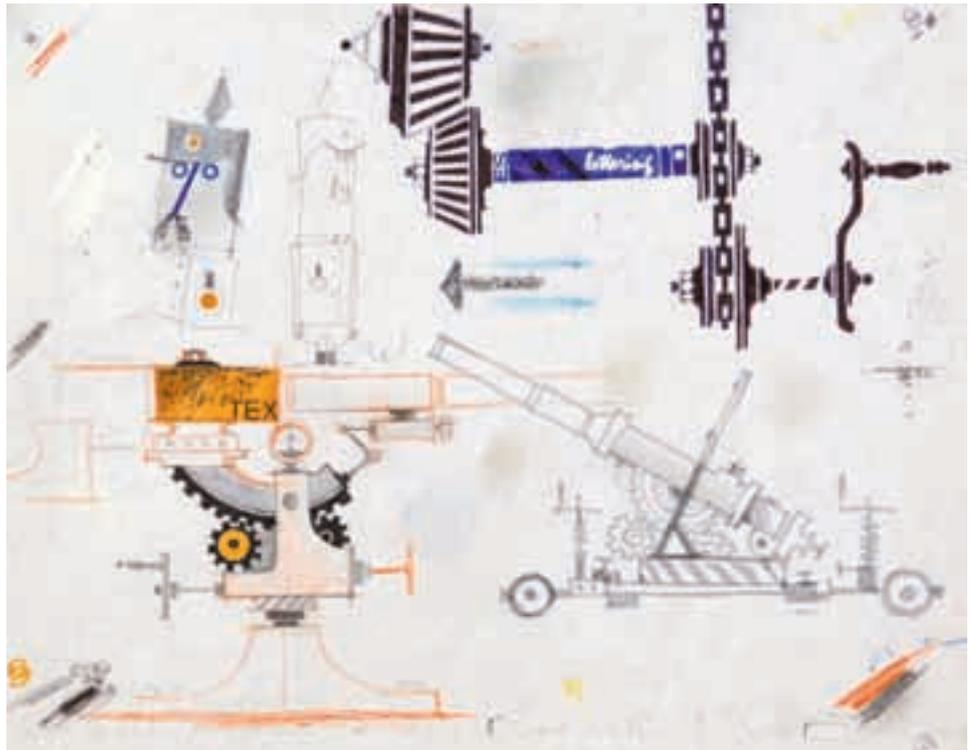


Pino Pascali
I Posteros
1963
tecnica mista su carta
cm. 22 x 28

Note: studio per i
personaggi "I Posteros"
per la trasmissione televisiva
"Intermezzo"



Pino Pascali
Armature
1964
acrilico su cartoncino
cm. 35 x 25



Pino Pascali
Armi
1964
tecnica mista su carta
cm. 22 x 28



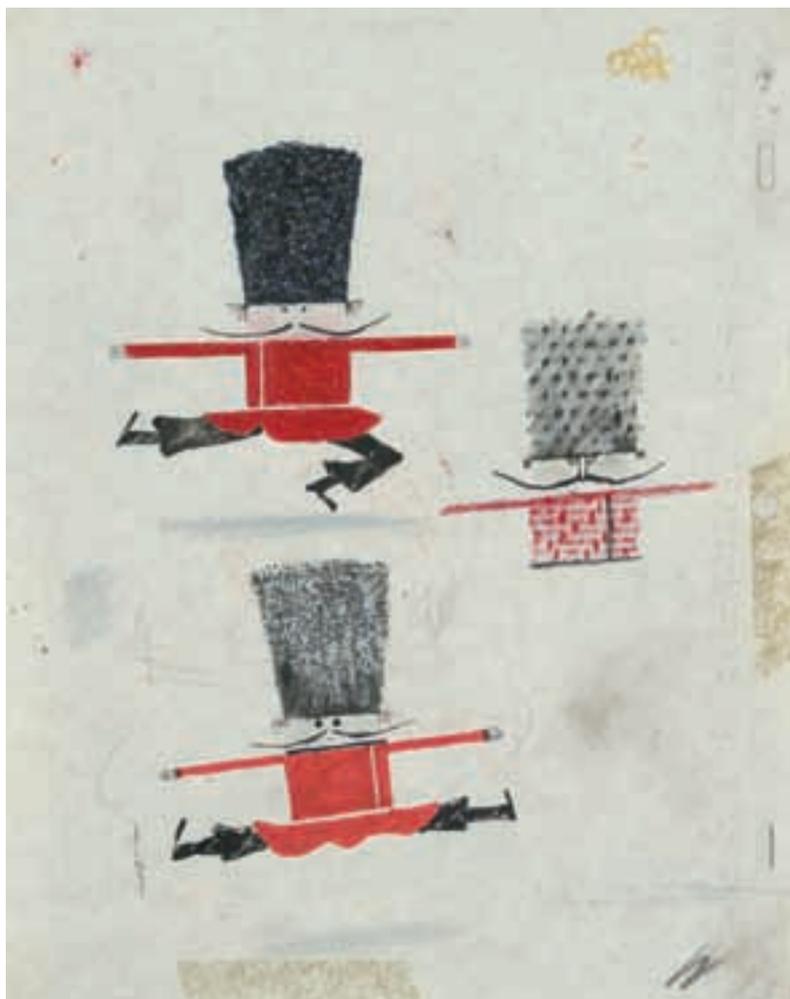
Pino Pascali
I Killer's
1965
tecnica mista su carta
cm. 28 x 22

Note: studio per i personaggi
dello spot "I Killers" per la Algida



Pino Pascali
Armi e Posteros
1963
tecnica mista su carta
cm. 22 x 28

Note: studio per i personaggi
"I Posteros" per "Intermezzo"



Pino Pascali
Cosacchi
1966
tecnica mista su carta
cm. 28 x 22

Note: studio di personaggi per la trasmissione televisiva "Intermezzo"

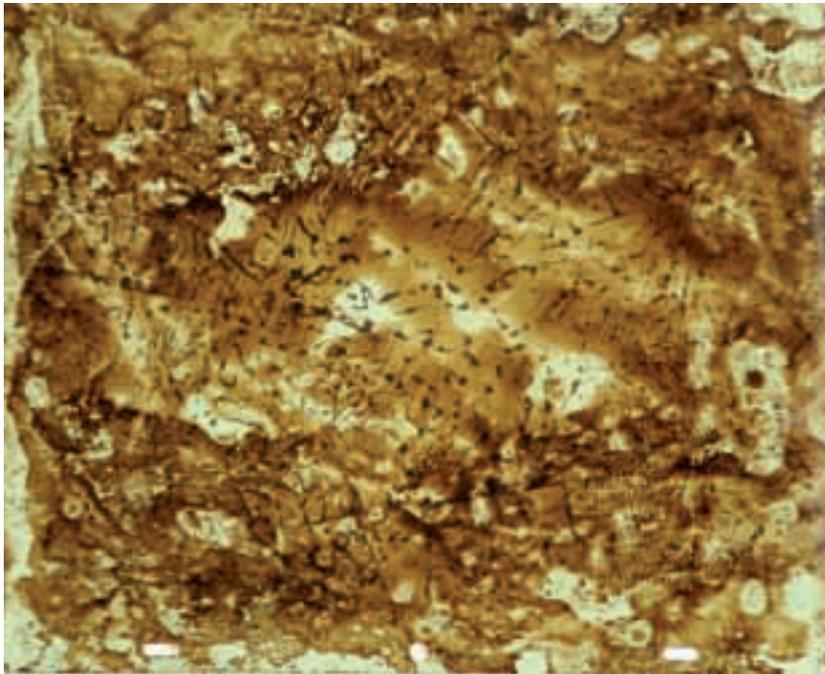
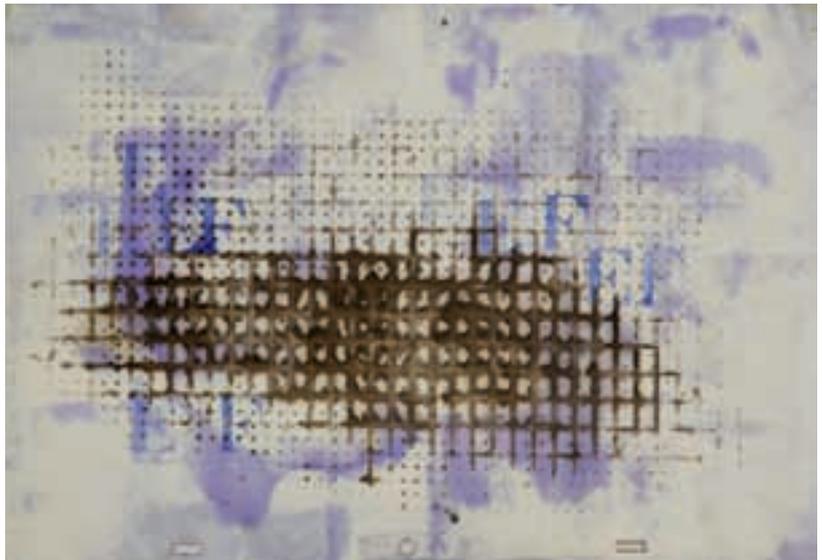


Pino Pascali
Samurai
1965
tecnica mista su acetato e cartone
cm. 32 x 35

Note: Personaggio dello spot "Giappone"
per la campagna di abbonamenti
Rai - Radiotelefortuna

Pino Pascali
Fondale FFSS
1962-63
tecnica mista su cartoncino
cm. 24,5 x 34,5

Note: l'opera costituiva uno dei fondali
per lo spot delle Ferrovie dello Stato



Pino Pascali
Muffe
1963-64
tecnica mista su acetato e cartoncino
cm. 25 x 34,5

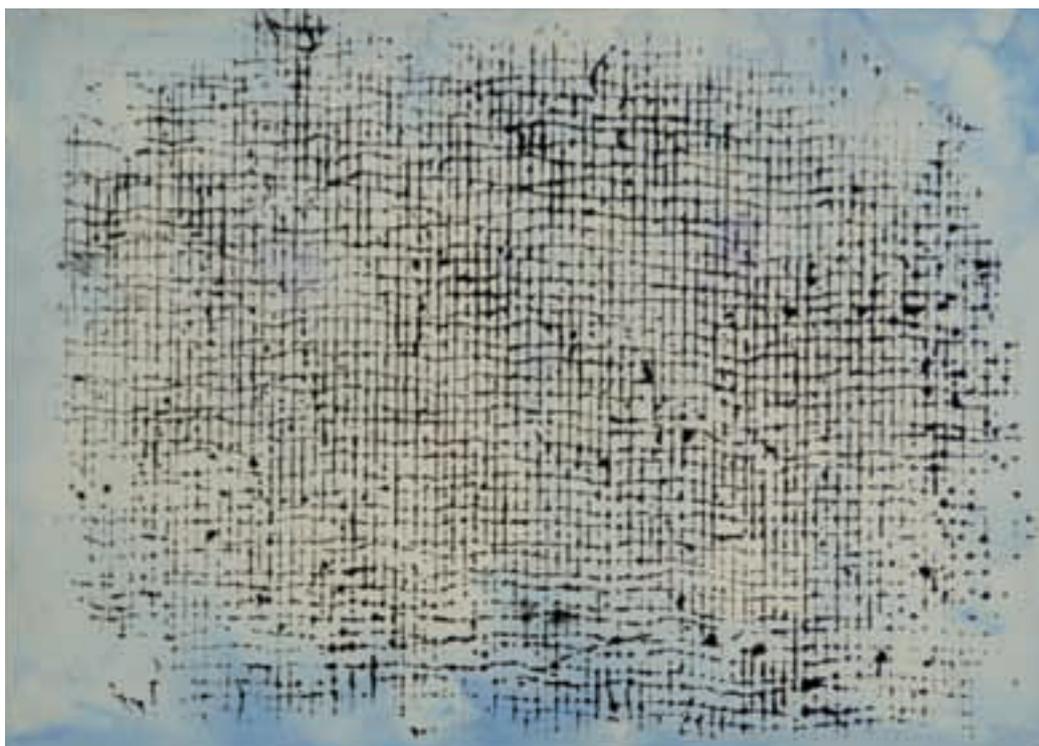
Pino Pascali
Macchia
1964
tecnica mista su cartoncino
cm. 24,5 x 34,5

Note: studio per lo spot "Africa" per la
campagna di abbonamenti
Rai - Radiotelefortuna





Pino Pascali
Muffe
1963-64
tecnica mista su acetato e cartoncino
cm. 25 x 34,5



Pino Pascali
Rete
1962-63
tecnica mista su cartoncino
cm. 25 x 35

FRANCESCO DE MOLFETTA (Milano 1979)

Uccidere il padre, per diventare adulti: rito iniziatico antico come la storia dell'uomo, prova di coraggio richiesta anche – e soprattutto – dalla società dell'arte, dove le regole si fanno per essere superate, e la genialità consiste spesso in un andar oltre che è insieme ribellione, denuncia, dissacrazione.

Francesco De Molfetta le ha fatte di tutti i colori, ai suoi padri: ha preso la *Merda d'artista* e l'ha interpretata alla lettera, ha fatto dipingere virgole bianche sulle opere fatte con la penna biro di Alighiero & Boetti, ha creato un *Omaggio a Fontina* tirando in ballo Spazialismo e buchi del formaggio; è arrivato a prendersela persino con Michelangelo, rinvigorendo di rosso le labbra di David. Poi si è scusato, dicendo che la sua è stata solo *"...una strizzatina d'occhio ai grandi maestri...una piccola scalfitura nella parete orizzontale dell'Arte..."*¹

Padri spirituali che, dai dadaisti in poi, scovavano il piacere dell'assurdo, la forza innata dei contrasti della forma e della parola, il non senso rigenerante che si cela dietro ai fatti quotidiani: un non senso intrigante come l'incontro casuale di una macchina da cucire con un ombrello su un tavolo da sezione anatomica, suggeriva il poeta Isidore Ducasse, *il conte di Lautréaumont*, padre putativo dei surrealisti, osannato da Duchamp a Man Ray e morto a soli 24 anni, nel 1870.

Proliferazioni di senso scaturite da ready-made vertiginosi, dissociazioni inattese, sviamenti di ogni logica temporale e spaziale: del fatto e dell'antefatto, della conseguenza dopo la causa.

Francesco De Molfetta ci gioca, con le regole: per una sorta d'innata esigenza, la sua sfida prosegue sui binari del paradosso e della contraddizione, con lo sguardo ironico e spietato di un bambino che sa inventarsi mille giochi, pur di non fare i compiti:² come Mondino, sceglie di restare *alla prima classe elementare della pittura*,³ dove le regole possono essere cambiate con un colpo di spugna e le parole sono cose, disegnate a gessetti colorati sulle

lavagne dell'ironia.

Il duro per il morbido, il piccolo per il grande, il dolce per il salato...Francesco De Molfetta vive di ossimori e metafore, ingigantisce e riduce a suo piacimento, sposta il significato, lasciando che lo spettatore lo rimetta a posto, se vuole.

Come il torinese Aldo Mondino, De Molfetta vede le cose distorte, dissimula proporzioni, afferma negando, crea dissacrando: guarda, con occhi vergini e insieme carichi di tutto ciò che nel DNA gli hanno trasmesso i suoi padri, il mondo immenso attorno a lui.⁴

D'altra parte, come Pino Pascali, al quale il giovane artista ha reso debito omaggio partecipando al prestigioso Premio annuale indetto all'artista barese nel Museo di Polignano a Mare,⁵ Francesco De Molfetta nasce all'incrocio fra teatro⁶ e mass media, e da qui se ne diparte, intrecciando nella sua opera il fascino di una sempre diversa mise en scene, l'importanza della narrazione, l'urgenza della declamazione di un messaggio che è insieme moderno, attualissimo, e favolosamente proiettato in un passato, o in un futuro, lontani.

Forse per questo di lui sono stati suggeriti parallelismi indifferentemente appartenenti al passato lontano o al più vicino secolo scorso.

Moderna traduzione di una Wunderkammer seicentesca, stanza del principe dove raccogliere insieme rarità e minuterie – perle deformi, parti anatomiche immerse in ampolle, gioielli e foglie essiccate, cammei, filigrane, nani e mostri dipinti e scolpiti...per far sfoggio di preziose *naturalia* e *artificialia* – l'opera del giovane artista nasce dal fascino verso un oggetto dimenticato e curioso, da una vecchia cosa tirata fuori dalla soffitta, e riattivata di senso grazie ad un cortocircuito linguistico innescato da inediti accostamenti – basti pensare alla piccolissima vespa ed alla Vespa motorizzata.

Attorno, ecco tutti quei personaggi, imbianchini o semplici abitanti di un mondo alla rovescia, che recitano attoniti e stupiti nel teatro delle sue opere,

in inerte attesa che fatti ed avvenimenti più o meno tragicomici, piombino loro addosso; ed ecco l'altro fil rouge, che più volte è stato ripercorso, fra la sua opera ed il teatro dell'assurdo di Beckett, e quello crudele di Artaud, fino alla narrativa di Kafka, dove mister K esili come gli "omini" del giovane artista si arrabattano in un quotidiano che li sovrasta, ai margini fra la risata isterica e la disperazione incolmabile, in linea con il più sottile humour noir di derivazione surrealista.

Infine, il paragone indicato da Schwarz fra De Molfetta e il padre moderno dei viaggi fantastici, quel Jonathan Swift satirico e sagace al punto da trasformare, nel Seicento delle pruderie perbeniste e del timor di Dio e della Regina, l'umanità in minuscoli esseri di un paese inutile, come Lilliput, o in schiava consenziente di un popolo di cavalli, come il popolo degli Yahoo.

Lavori sagaci e pungenti come una striscia di Peanuts, ironici e malinconicamente fiabeschi come un racconto di Calvino...

Niente male, per un giovane artista non ancora trentenne, la cui opera è già stata recensita su ambite testate d'arte contemporanea, da "Flash Art" a "Juliet" a "Tema Celeste" a "Segno" a "Il Giornale dell'Arte", volando dalla Tokyo Gallery di Tokyo, al Museo d'Arte Contemporanea di Besançon, a Mursia, in Spagna. Oggetto di due tesi di laurea allo IULM di Milano, il suo lavoro è stato poi esposto in importanti progetti curatoriali, fra i quali sono da menzionare nel 2004 la Biennale *Transito 04* a Castel Sant'Angelo a Roma, nel 2005 *l'Opera al Nero* al Museo ed alla Mole Vanvitelliana di Ancona, e l'anno successivo la sua presenza nel progetto *Container 1*, curato dal vice direttore di Art Basel Oliver Tschirky.⁷

Successi di pubblico e critica, e intanto De Molfetta, come suo padre Pino Pascali, continua a giocare con quell'inconsapevole energia creativa che non lo fa uscire dal suo studio-laboratorio da Dottor Caligari, stipato di cose e materiali da fondere in ampole di lucida e folle ironia.

Continua a giocare, perché ha capito che il gioco è una cosa seria, è il gioco dei sogni di celluloidi che i mass media di oggi, mostruosa proliferazione dei Caroselli di ieri, ci fan sfiorare con le dita; è il gioco dell'uomo che s'accanisce a sfidare le leggi della natura e della genetica, rischiando davvero di creare enormi e arrabbiati *Bachi da Setola* e furenti *Vedove Blu*...quindi tanto vale giocare anche noi, provare a ribellarci attraverso un sorriso tagliente, come quelle lame *Profondo rosso* che uno dei suoi omini-assistenti colorava compito di rosso vernice...

E' il gioco delle parti, tanto per tirare ancora in causa Pirandello, per cui l'artista si improvvisa adolescente ribelle o motociclista selvaggio... Francesco De Molfetta è rimasto il rockettaro appassionato, che rinuncia al vernissage per suonare il suo basso elettrico, a volte fa la parte del Frankie che saluta tutti, fa le valigie e se ne va a Hollywood a tentar fortuna,⁸ poi torna il DEMO scanzonato, inseparabile dai suoi cani, Ombra e Buio, con quel suo modo di guardare le cose come se le vedesse per la prima volta...

Basta travestirsi, e il gioco è fatto, facciano pure le regole, i critici là fuori, io me ne sto qui dentro alle mie storie, sperimento pattinaggi su cubetti di ghiaccio, cancello tutto ciò che mi pare, metto a tacere inutili notizie, faccio l'amore su una foto di Mapplethorpe, scivolo su un enorme cono di gelato, mi nascondo in una bustina di thè e mi spengo in una pillola.

E se proprio non ne posso più, con un lampo di genio prendo il volo su una lampadina...

I.B.

1) Francesco De Molfetta, dall'intervista pubblicata su "Juliet", n° 130, dicembre 2006 - gennaio 2007.

2) Dall'intervista rivoltagli da A. Trabucco e pubblicata in "That's Art", luglio-agosto 2005.

3) C. Spadoni, in *Mondino ALDOlogica*, catalogo della mostra cit.

4) Ibidem.

5) Tema del Premio Pascali 2005, cui De Molfetta venne invitato a partecipare, fu *Le Armi dell'arte*.

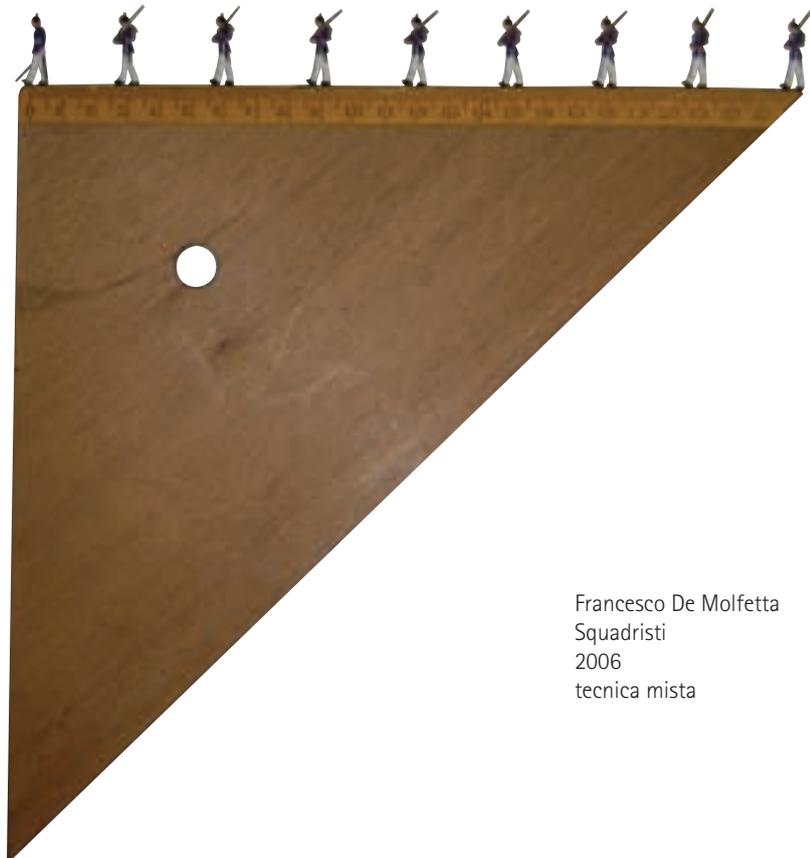
6) Dopo aver conseguito la maturità artistica frequenta la Facoltà di Lingue e letterature straniere e nel contempo si diploma in regia teatrale, insegnando Laboratorio e Mimica teatrale. Negli anni De Molfetta ha diretto cinque spettacoli e lavorato come assistente al Piccolo Teatro di Milano con Lamberto Pugelli. In ambito cinematografico ha diretto quattro cortometraggi, tuttora in distribuzione, vincendo l'ambito premio milanese dell'Ambrogino d'oro, oltre ad una menzione della critica per l'opera *The River run*.

7) Altre importanti collaborazioni sono state la realizzazione di un'installazione per il Macef nel 2000, la menzione al Trofeo Brera 2000 e la vittoria al concorso della città di Biella nell'ambito di una manifestazione dedicata a Pistoletto.

8) È il titolo di una mostra recente, nonché lo pseudonimo che l'artista si è ironicamente attribuito: *Frankie goes to Hollywood*, a cura di M. Vescovo e G. Rossi, catalogo della mostra alla Galleria 2000 & Novecento, Reggio Emilia, ottobre-novembre 2006.



da sinistra: Buio, Francesco e Ombra



Francesco De Molfetta
Squadristi
2006
tecnica mista



Francesco De Molfetta
Idea lampante
2006
tecnica mista



Francesco De Molfetta
GELataio
2006
tecnica mista



Francesco De Molfetta
Valentina
2007
tecnica mista

Francesco De Molfetta
Pattini a Rotella
2007
tecnica mista







Francesco De Molfetta
La Vespa
2004
tecnica mista

CLAUDIO DESTITO (Roma 1959)

Dalle radici nel profondo Sud Italia a Roma a Torino: questo il viaggio di formazione di Claudio Destito, conclusosi all'Accademia Albertina di Belle Arti; stesso percorso che fece Pino Pascali, da Polignano a Mare a Roma, e poi conteso fra la Pop di Piazza del Popolo e l'Arte Povera teorizzata fra Genova e Torino; e, a ritroso, dal capoluogo piemontese alle terre d'Oriente, questo fu anche il tragitto di Aldo Mondino.

Indubbiamente, Destito ha subito il fascino – ed il rigore – dei linguaggi concettuali, delle esperienze poveriste, delle forme espressive più radicali e minimaliste che andavano intrecciandosi nell'ambiente artistico torinese alla fine degli anni Settanta: a partire dalla centralità assunta, nella sua formazione, dall'opera di Michelangelo Pistoletto, ripresa fin dalla fine degli anni Ottanta attraverso un ripensamento del medium dello specchio, spunto per un'indagine sul concetto di identità, sul rapporto fra sé e altro, sul tema del doppio e della ripetizione perturbante di freudiana memoria;¹ tema ancor oggi scottante, che ritorna nell' *Auto-ritratto*, dove l'ironia è tutta giocata sul concetto dell'identità e della perdita di sé nella cosa-oggetto di desiderio, la quale può esistere tuttavia solo grazie all'intervento dell'artista – il dipinto ha la forma di una tavolozza da pittore ricoperta di un solo colore, il rosso Ferrari.²

Tese a riconoscere, restituendola, tutta la forza semantica al materiale utilizzato, è frequente che le sue opere scelgano il legno, medium semplice e neutro pronto a caricarsi, come già Celant sottolineava a proposito dell'Arte Povera, di una straordinaria forza espressiva, naturale ed artificiale: così è per Destito, che tempo addietro aveva parlato della carica altamente semantica, quasi religiosa, dell'oggetto comune e del materiale più semplice.

Esprit de Géométrie, Esprit d'Ironie, si potrebbe dire, parafrasando la voce di un illuminato pensatore

del Seicento, per descrivere invece il suo lavoro creativo più recente, dove il controllato rigore formale diventa medium espressivo aperto ad una proliferazione di significati, scaturiti e suggeriti da un titolo sibillino come un oracolo, intrigante come un segreto che Destito ci confida, sussurrandolo. E, come tutti i segreti, anche quelli che si celano dietro le forme pure delle sue opere sono "cose serie", finalizzati a ribadire l'importanza di un'arte che si fa veicolo di ironia sociale, le cui radici affondano nei temi della società, delle relazioni umane, delle convenzioni quotidiane, dei valori imperanti, da rileggere con un metalinguaggio che diventa denuncia salvifica. Ecco che per queste tematiche, l'analisi del rapporto fra icona e messaggio, fra medium e significato, la riflessione sulla società delle cose e degli uomini, Destito può anche appartenere, di diritto, agli eredi di quella Pop italiana, da Mondino a Pascali, più attenta e sorvegliata, pur nel suo essere ludica e ironicamente leggera: come dimostra la sua partecipazione ad una mostra internazionale partita da Torino che, poco più di un decennio fa, riuscì a coinvolgere 14 Paesi di 5 continenti, nonché sedi museali e istituzioni private internazionali.

Tema dell'esposizione, il casco da motocicletta, spedito a 148 artisti cui venne richiesto un intervento creativo su di esso:³ importante la presenza di Destito, recensita anche sul New York Times, dove veniva brillantemente sottolineato il doppio legame che l'artista seppe instaurare fra il casco, quale simbolo del benessere e della velocità nella società dei consumi, e quale oggetto trovato nella storia, simbolo moderno dell'antico copricapo di guerra.⁴

Fra futuro e passato, analisi della civiltà e del rito che si ripete diverso e identico nei secoli, Pino Pascali correva in motocicletta e giocava alle *Armi*: provocanti *Cannoni Bella Ciao* e *Mitragliatrici* innocue si accampavano ironicamente bellicose nelle sale dei Musei; allora, la critica aveva tirato in ballo il ruolo del padre, ufficiale di polizia, i ricordi

della guerra, la sopravveniente contestazione studentesca...certo, tutto questo e altro ancora, ma in primo luogo, credo, una riflessione sul rapporto fra oggetto e linguaggio, sul ruolo del contesto rispetto all'opera;⁵ quanto fa oggi Destito, riflettendo sul tema dell'onore, nelle sue contraddittorie sfaccettature, nelle sue convenzioni linguistiche, e provando a ripercorrerlo, sfidandolo, in bilico fra dichiarazione perentoria ed enigmatico silenzio.⁶

Una critica, dunque, costantemente "tenuta a bada" dall'ironia e stemperata nelle forme, sempre caratterizzate da una grande purezza geometrica ed accompagnate da colori usati nei toni primari – spiccano i rossi, i bianchi, i blu e i verdi: come se l'artista cercasse di delimitare, con una riduzione formale, la debordante proliferazione dei significati cui rimandano le sue opere, grazie anche ai suggerimenti dei titoli, sempre attentamente studiati.⁷

È il caso di *Per Ponzio Pilato*, pungente riflessione attorno ai concetti dell'onore e del dovere, dell'ipocrisia e dell'ignavia, metaforicamente somboleggiati da tre panni stesi che, strizzando l'occhio a Malevich e a Mondrian, giocano sui materiali, come in Mondino – il legno per il tessuto, il duro per il morbido.

Esperto manipolatore di scardinamenti linguistici, decontestualizzazioni liriche ed ironiche, prestigiatore di giochi di parole, Destito inchioda lo spettatore al gioco del doppio, o al doppio gioco della sua opera, senza dimenticare, naturalmente, l'importanza delle ricerche gestaltiche e gli studi sulla psicologia della percezione che, non a caso, un altro grande fomentatore di calembour linguistici e invenzioni formali quale fu Pino Pascali tenne ben presenti nella sua opera di artista geniale e ribelle fra libertà e committenza...

I.B.

1) Destito ha fatto in particolar modo riferimento al saggio freudiano *Das Unheimliche, (Il perturbante)* pubblicato per la prima volta nel 1919.

2) *Da Ferrari alla Ferrari. Omaggio ad un mito*, curata da Bianca Pilat ed allestita nel parco Giardino Enzo Ferrari a Maranello, nel 1998.

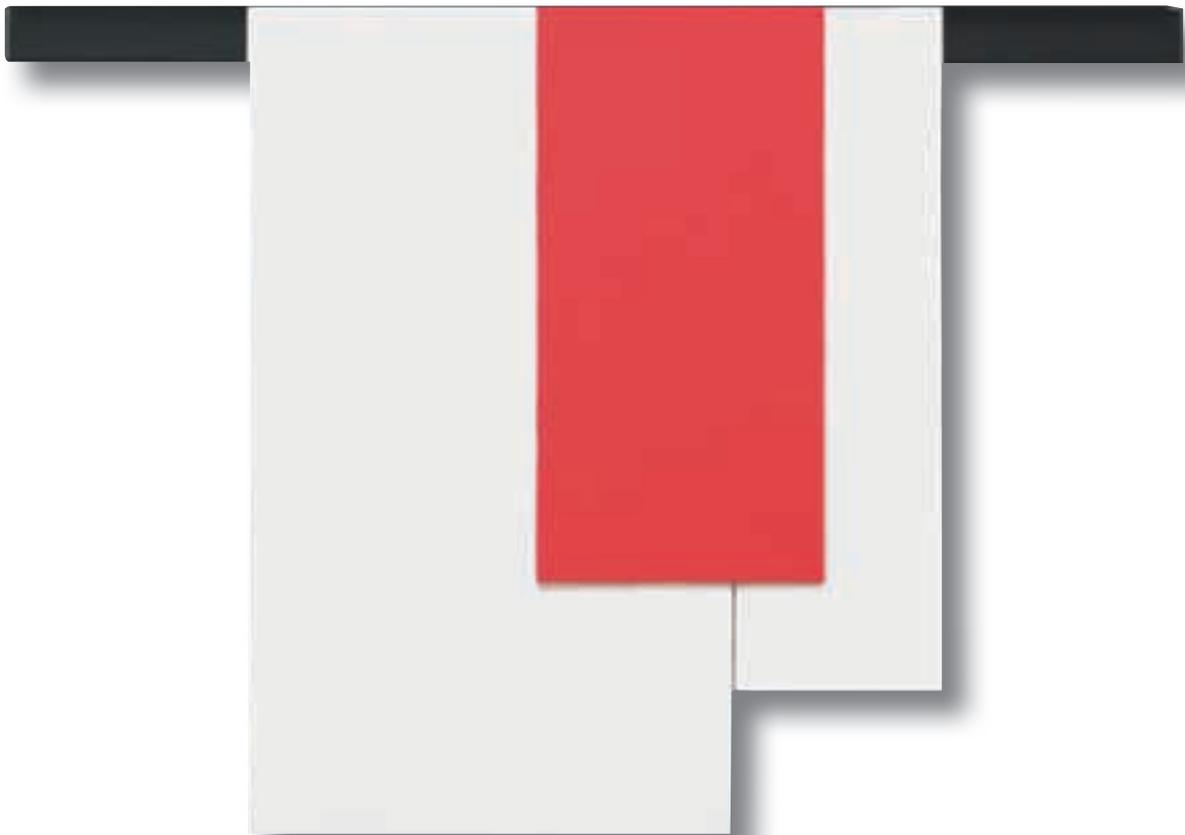
3) La mostra si è svolta in collaborazione con il Museo dell'Automobile, Torino; con il Sierkunst Museum, Gent (Belgio); con il Ministero degli Affari Culturali e la Galleria Le Tutesall, Lussemburgo; con Sotheby's Londra e Italia; con il PMMK Museum, Ostenda, (Belgio); i lavori sono stati battuti all'asta di Sotheby's Italia a scopo benefico (a favore del Sermig di Torino, associazione benemerita). Altri artisti presenti, solo per l'Italia, Carla Accardi, Getulio Alviani, Omar Ronda (Cracking Art), Sandro Chia, Enzo Cucchi, Piero Dorazio, Mimmo Paladino, Arnaldo Pomodoro, Tino Stefanoni e Alessandro Mendini. *Art is life project '93-'94*, a cura di A. Cammara, catalogo della mostra, Torino, Marco Noire Editore 1993.

4) Sul "New York Times" del 18 settembre 1994, dalla critica Rita Rief in un articolo significativamente intitolato *Starry Skies, Wings and Death on the Freeway*.

5) È quanto conferma lo stesso artista nell'intervista rivoltagli da Carla Lonzi nel 1966, pubblicata per la prima volta l'anno successivo, Marcotré, Lerici 1967, poi in C. Lonzi, *Autoritratto*, Bari 1969: "...Quando facevo i cannoni dicevo "che bello mettere un cannone in un posto degli scultori", riuscire a metterlo veramente in quel mondo così sacro, così finto...".

6) Curata da Roberto Borghi, la personale che l'artista ha tenuto alla Galleria Milly Pozzi Arte Contemporanea di Como, nella primavera 2006, ha voluto puntualizzare alcuni elementi ricorrenti nel suo lavoro più recente, e significativamente intitolata *Honoris Causa*.

7) Così è stato notato anche da Sara Fontana, direttore artistico della IV Edizione del Premio Biennale d'Arte Donato Frisia, svoltasi nel 2003 a Merate, in provincia di Lecco, nei confronti dell'opera vincente di Destito: un *Omaggio a Lecco* che, partendo dall'analisi della nostra percezione-immagine di uno dei profili più amati e riconosciuti del paesaggio lombardo, il Resegone, ha ispirato un lavoro dove sanno incrociarsi ironia, liricità e leggerezza minimalista.



Claudio Destito
Per Ponzio Pilato
2006
acrilico su legno e alluminio
cm. 61 x 49,5



Claudio Destito
Assonometria
2002
acrilico su legno
cm. 40 x 33 x 4

Claudio Destito
Falsi dadi
2002
acrilico su legno
cm. 10 x 10 x 10

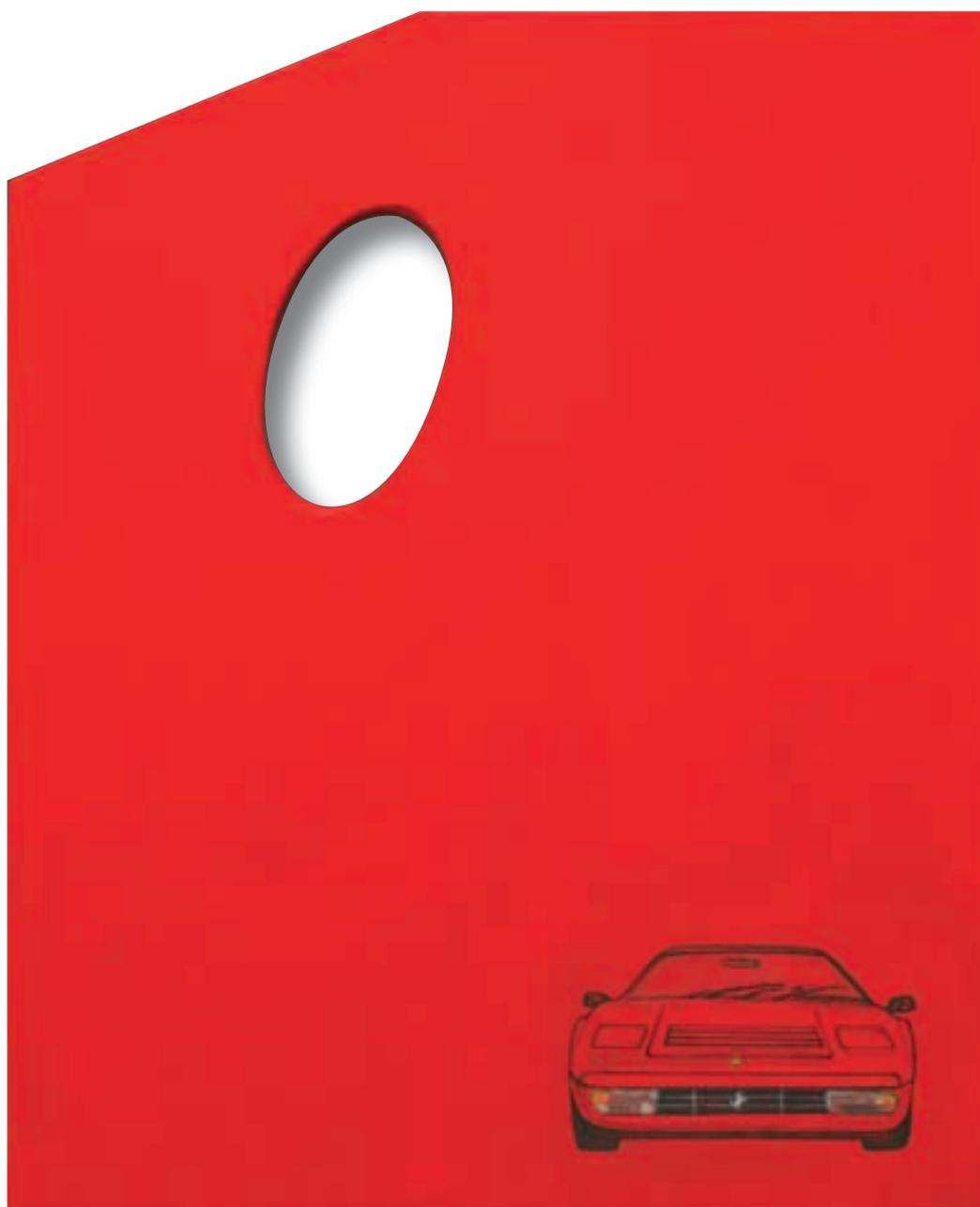




Claudio Destito
Formaggio preferito da Lucio Fontana
2002
acrilico su tavola
cm. 39,2 x 33



Claudio Destito
Trans-Sistor
2002
acrilico su legno
cm. 29,5 x 28,5 x 4,5



Claudio Destito
Auto-ritratto
2006
smalto e acrilico su legno
cm. 52 x 41,5

Il Tempo della pittura

Tempo come Spazio - Tempo come Materia

Gianni Bertini ed Eros Bonamini

Gianni Bertini ed Eros Bonamini, insieme, a confronto: quale spudorata associazione, l'attore dal gesto pieno e rabbioso, e il metodico osservatore del segno!

Gianni Bertini: infuocato e polemico, anticipatore di movimenti e correnti, creatore di tele come mondi esplosi, mitologie siderali, collisioni di macchinari, in nome di un Tempo agito, sempre, energicamente.

Eros Bonamini: scettico e analitico, coerente fautore di una linea di ricerca portata avanti per tutta la vita, creatore di opere dalle ferite indelebili, opere come cicatrici liriche di un Tempo osservato nel suo farsi sulla materia, lentamente, silenziosamente.

Eppure: eccoli intrecciati, i loro percorsi, unite, le loro ricerche, sui vettori del Tempo e dello Spazio, coordinate essenziali e ineliminabili delle loro poetiche.

Entrambi indissolubilmente attratti dal mondo dei numeri, mezzi con cui provare, per tutta la vita, a dare un senso ed un tempo ai fatti e alle cose, allo spazio dei giorni, alle distanze degli accadimenti: dai numeri di Gianni Bertini, convulsi attori di un panorama esplosivo, fatto a forza di gesti roteanti, di lettere impazzite, di volti e simboli di un mondo assolutamente moderno;

ai numeri di Eros Bonamini, *1,2,3,4,5...lentamente... ore minuti secondi...velocissimamente* calcolati, attesi, sollecitati, irritati, numeri come passaggi del tempo sullo spazio di materie diverse che l'artista ha ferito, inzuppato d'inchiostro, dilavato, graffiato, piegato e bruciato per provare a capirlo, il Tempo, per provare a fissarlo, in uno Spazio; mentre Bertini li provocava, Tempo e Spazio, invertendoli,

negandoli, associando epoche passate a luoghi dell'oggi, e viceversa...nomi mitologici per pin up provocanti, Elena di Troia come Brigitte Bardot, l'Aston Martin di 007 come barca di Caronte del nuovo millennio.

Due modi diversi, e paralleli, di sentire ed esperire le categorie sulle quali la storia dell'uomo e dell'arte hanno costantemente giocato le loro partite, esistenziali, prima ancora che creative.

I.B.

Tempo come Spazio – GIANNI BERTINI (Pisa 1922)

"...Sono diventato non figurativo per aver dato un significato reale agli avvenimenti della guerra".

È lo stesso Bertini a sottolineare che la scelta dell'astrazione, rigorosamente abbracciata l'anno successivo alla fine del secondo conflitto mondiale, nasceva dall'urgenza di provare a dipingere un nuovo tempo ed un nuovo spazio, ricordando la storia appena trascorsa, i fatti impossibili da negare. Tempo e spazio che per lui, artista matematico che i numeri li conosceva bene,¹ dovettero sembrare impazziti, distorti, scossi violentemente, incapaci a dare un senso alla tragedia appena vissuta dall'umanità.

Il tempo s'imprimeva nei gialli lividi, nelle densità rapprese dei blu, nelle iridescenze dei rossi e nella rabbia dei neri che esplodevano caldi, brucianti, nervosi in quelle opere che, a Firenze, nel 1951, avrebbero inaugurato l'Informale in Italia, mentre l'artista comunicava, in uno storico manifesto appeso all'ingresso della Galleria Numero di Firenze, le emozioni visive di quei fatti cosmici, siderei, scientifici o meccanici: avvenimenti incombenti, che lo spazio della tela poteva solo aprirsi ad accogliere, nel loro bruciare, nella rabbiosa rapidità del gesto, nell'immediatezza dell'azione che li conduceva dall'intimità del sentire alla sospensione della superficie.

Inutile cercare prospettive coerenti e forme narrative, se i legami di senso erano saltati, spazio e tempo diventati categorie instabili, inenarrabili: ultimo approdo, la tabula rasa. Analisi rigorosa, intraprese allora Bertini, quando da Firenze a Milano si avvicinò ai dettami del MAC, elaborando composizioni pure, scarnificazioni del sentire individuale, faticose esplorazioni del mondo della linea e dello spazio fatte a forza di elementi binari ed opposti: positivo-negativo, bianco-nero, punto-linea, stasi-movimento. La storia della pittura ripercorsa – alla ricerca dell'errore e della salvezza;

la storia della pittura da rifare, con le ultime fiducie riposte nel grembo dell'astrazione che veniva dalle terre del nord.²

È fin da queste ricerche, fra Astrazione e Nucleare,³ che l'artista ha dimostrato la centralità della categoria dello spazio quale elemento fondativo della pittura: spazio come luogo del tempo, perimetro della storia, percorso dei secoli, degli anni, della fatica dei giorni. Furono queste le riflessioni alla base del lungo articolo che egli stesso pubblicò sulle pagine della rivista "Numero", di cui era redattore, intitolandolo *Lo spazio in quanto colore*.⁴ dopo un attento percorso sulle concezioni spaziali dal Rinascimento al Cubismo, dal Costruttivismo al Suprematismo, Bertini sottolineava che, in tutte le epoche della storia dell'arte, costante era la preoccupazione di suggerire lo spazio attraverso le regole astratte e bidimensionali che costituiscono il quadro; e concludeva dicendo: *"...il nuovo valore che io propongo di spazio-colore si libera evolvendosi ancora nel dominio pittorico, cioè visibile. Voglio dire che io concepisco lo spazio non come un insieme di superfici – come i cubisti – e neppure come volumi o corpi che determinano uno spazio fittizio – come lo si concepiva da Giotto a Cézanne – ma come colore che diventa esso stesso spazio e ancor più, lembo impalpabile che non è più quello abituale a tre dimensioni, ma un elemento in sé, che è nello stesso tempo spazio e colore. Ciò torna a dire che io ho cercato di oltrepassare la natura fisica della tela al di là del suo carattere incontestabile a due dimensioni, ed ho anche iniziato a de-materializzare il colore dal suo ruolo concreto di elemento ottico..."*

Fu proprio a partire dal 1953, dopo la fondamentale esperienza nel MAC ed il transito nelle poetiche del Nucleare, che la tavolozza di Bertini, a Parigi, subì un forte viraggio: colori lividi, viola acidi, neri intensi, verdi profondi, lingue di grigi plumbei segnavano sullo spazio aperto, spalancato della tela mondi potenziali, fatti a forza di gesti roteanti, di pennellate decise, vorticose.

Spazi come vertigini dove inserire racconti di viaggi intersiderali, echi di parole slabbrate, numeri impazziti o solo incantati.⁵

Un informale gestuale, quello bertiniano, impregnato d'altra parte di forti reminescenze futuriste, dove lo spirito del movimento e il colore-luce si coagulano e disperdono nella realizzazione di uno spazio inventato e altro, che nel suo essere al di fuori del tempo e del luogo cerca, il più possibile, di diventare futuro, sogno e grido di un avvenire meccanico e tecnologico, fra illusione e realtà, debordamento in una mitologia che ancora ha la forza di urlarci i propri segreti: "...ogni pittura di Bertini è come un mondo esplosivo che ha proiettato nello spazio tutto il suo inchiostro; un dinamismo che riunisce le loro colate in nuove nebulose...".⁶

Anni decisivi, i Cinquanta segnarono anche la fondamentale amicizia fra l'artista e Pierre Restany che, insieme a Bellegarde, Hundertwasser, Bruning ed Harper, volle Bertini alla mostra *Spazi immaginari*, alla Galleria Kramer di Parigi, nel 1957: e non a caso, allorché il critico francese stava giusto elaborando una nuova interpretazione del linguaggio informale, destinata a sottolineare il significato determinante dello spazio, "...ambito agonico per eccellenza, zona di tensione e di risonanza privilegiata, luogo geometrico delle negazioni elementari, contemporaneamente forma e non forma...".⁷

Penso che anche il frequente, e semanticamente ricco, riferimento alla mitologia greca, altro non sia se non la ricerca di una diversa opportunità esistenziale per la civiltà contemporanea: un altro spazio, un altro tempo, entro il quale l'umanità di oggi possa veramente riconsegnare valore ai propri riti e miti sempre più asettici e transeunti. Raffreddandosi gli olii, gelatosi il gesto in forme sempre più meccaniche, rinvigoritisi i colori, i miti odierni – la Donna, la Macchina, lo Sport, il Conflitto – si stagliano energici ed appassionati sulle opere della Mec Art: approdo di ricerca che in sé riassume tutto il percorso creativo dell'artista,

grazie anche alla perfetta padronanza di una tecnica nuova, quella del riporto fotografico su tela e lamiera. In nome di una *bertinizzazione* del reale che è possesso e insieme ricordo di un nuovo tempo e di un nuovo spazio, Bertini prosegue fino ad oggi le sue ricerche di artista, e prima ancora di uomo, orgogliosamente proiettato nello spazio della creazione e nel tempo della pittura.

I.B.

1) Gianni Bertini, prima di intraprendere la strada dell'arte, si laureava in Matematica Pura a Pisa.

2) Sono noti i rapporti e gli scambi fra il MAC e le poetiche neoplastiche e ulmiane.

Nel tentativo di superare le contrapposizioni fra astrattismo e costruttivismo, il MAC si mosse su un terreno artistico nuovo, proponendo un allargamento della creatività a più discipline e riconoscendo l'importanza di lasciare un largo margine di individualità creativa. Contro i principi del MAC e della Scuola di Ulm, giudicati ancora troppo rigidi nei confronti della libertà creativa del singolo e dell'utente, all'inizio degli anni Cinquanta sarebbe nato il MIBI, Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginario, dalla volontà di Dangelo e Jorn, a sua volta punto di partenza e d'ispirazione delle poetiche del MAM, il Movimento Artistico del Mediterraneo (vedi oltre, schede di Dangelo, Laveri, Moya e Coville).

3) Noti i rapporti fra Bertini, Baj, Dova, Dangelo, nei primissimi anni Cinquanta, attorno alla poetica nuclearista. Un attento esame dell'opera bertiniana dalle origini al 1953, nel catalogo *Gianni Bertini. Opere 1947-1953*, a cura di L. Caramel ed E. Zanella, Gallarate, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Silvana Editoriale 2006.

4) Pubblicato sulla rivista "Numero", maggio-giugno 1953.

5) Allusione ai *Numeri Incantati* di Balla, che come è stato più volte osservato, insieme a tutta la poetica del Futurismo, hanno giocato un ruolo fondamentale nella ricerca dell'artista.

6) M. Ragon, *Bertini*, in "Evento", n. 11, giugno 1958.

7) P. Restany, *Espaces Imaginaires*, catalogo della mostra, Parigi, Edizioni Kramer, 1957.

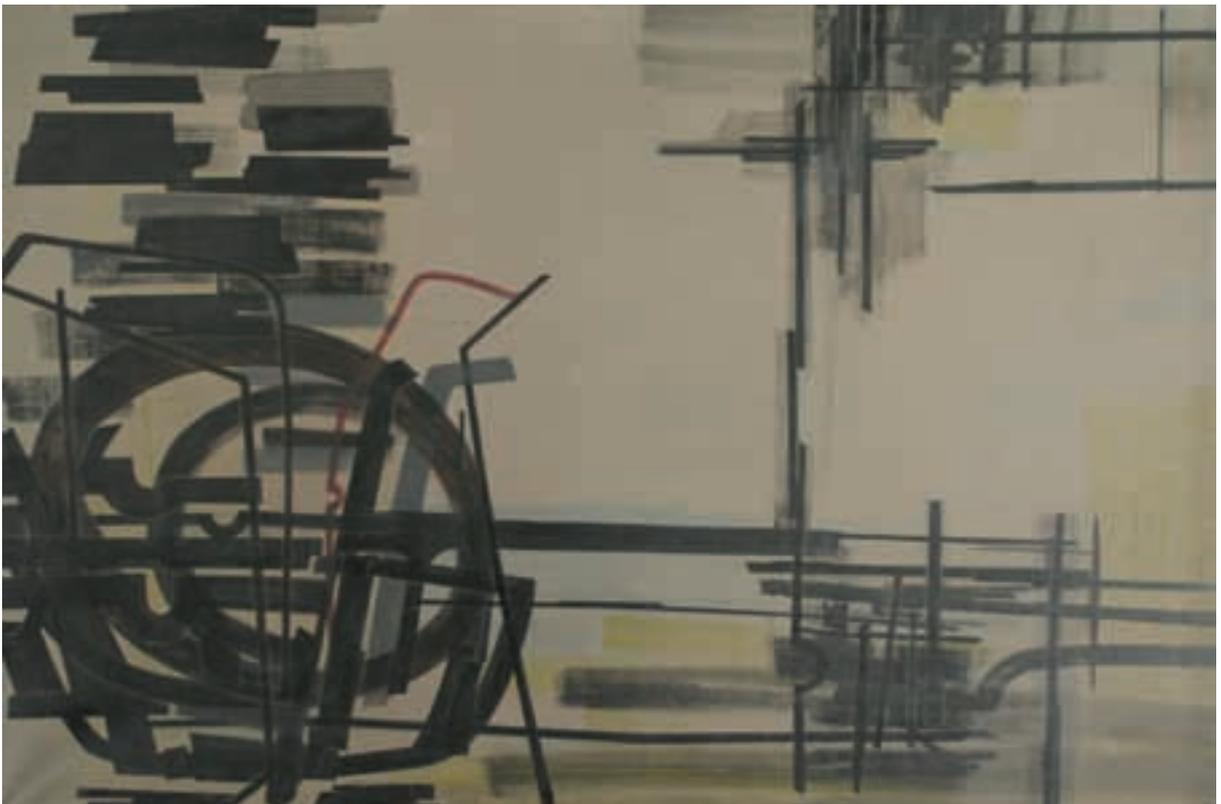


Gianni Bertini
Composizione
1949
tempera su tavola
cm. 60 x 28



Gianni Bertini
Les forges de Vulcain
1957
olio su tela
cm. 100 x 70

Gianni Bertini
Composizione
1953
olio su tela
cm. 100 x 153





Gianni Bertini
Sans titre
1954
olio su carta intelata
cm. 46 x 34,5



Gianni Bertini
Les Amour de Didon
1958
olio su tela
cm. 161x129



Gianni Bertini
L'oblio di Nemesi
1959
olio su carta intelata
cm. 51,5 x 34,5



Gianni Bertini
5 Mill Kilos sur Mars
1961
olio su tela
cm. 100 x 65



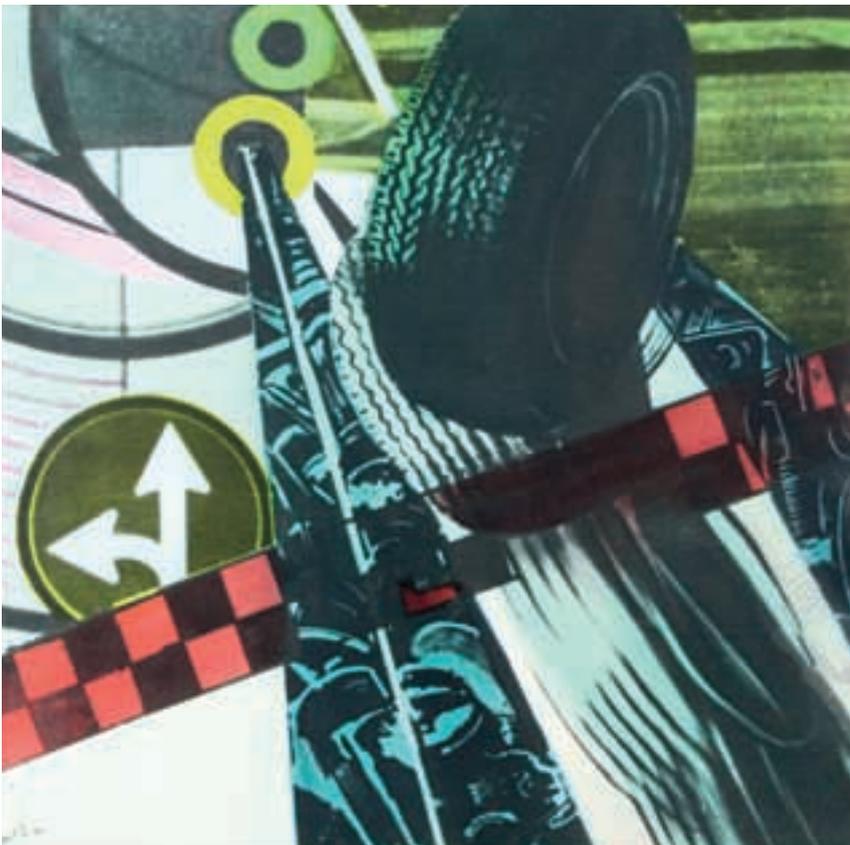
Gianni Bertini
Il ratto di Polinice
1954
olio su carta intelata
cm. 62 x 43



Gianni Bertini
Il tallone di Achille
1957
olio su tela
cm. 50 x 65



Gianni Bertini
Il ratto di Paride
1960
olio e collage su cartone
cm. 60 x 74



Gianni Bertini
Il segnale
1977
Mec Art su tela
cm. 65 x 65



Gianni Bertini
Valchirie
1974
Mec Art su tela
cm. 65 x 85



Gianni Bertini
La bella Elena
1983
Mec Art su tela
cm. 80 x 50

Tempo come Materia – EROS BONAMINI (Verona 1942)

Due campi di ricerca assoluti, il tempo e lo spazio, ossessivamente ritornano nell'opera di Bonamini. Due parametri di verifica che l'artista sperimenta attraverso le diverse materie scelte nel corso degli anni, in nome di un'analisi pittorica lenta, di una prassi lavorativa empirica, calcolata, necessariamente fredda, rigorosa, "...negando sia le certezze illuministiche, sia i grandi sistemi dell'idealismo...l'attenzione è tutta rivolta ai ritmi e ai modi di cui la materia è stata sollecitata ad esprimersi, a quel tentare e ritentare il campo..."¹

Il concetto di un tempo "effettivo del fare", corrispondente al momento empirico della creazione dell'opera, ed il presentarsi di quest'ultima come mappa, registrazione delle tracce che strumenti, materiali ed interventi segnici di natura diversa hanno prodotto sul supporto, sono i due livelli costanti della ricerca di Bonamini, fin da quando, agli inizi degli anni Settanta, sceglieva di abbandonare il pigmento ad olio per concentrarsi su un materiale povero, l'intonaco. Scelto nella tonalità neutra del grigio slavato, steso sulla tela ed inciso in una serie di linee destinate a differenziarsi in base all'esposizione ed alla reazione della materia stessa al tempo, l'intonaco diventava protagonista della serie dei *Cementi*, poi destinato, nella seconda metà degli anni Settanta, ad essere sostituito da un medium pittorico ancora più neutro e leggero, la stoffa, ancora più libera nel subire e dimostrare le trasformazioni e le reazioni del tempo e della materia. Imbevute d'acqua ossigenata, dal potere decolorante, a diversi volumi, le fettucce di tela e di garza venivano poi immerse ad intervalli di tempo successivi in un bagno d'inchiostro ed infine esposte, l'una accanto all'altra, a delineare una mappa del processo creativo.

Paziente attesa del farsi della materia nel tempo necessario, nello spazio della creazione - tempo come verifica, metafora dello scorrere dell'attività

dell'artista - e quindi della sua esistenza: "...il processo che adottato nelle mie opere, e quindi il materiale che elaboro, non ha valore in sé ma in quanto illustrativo di una equivalenza fra tempo e differenzialità. La scelta del materiale operativo cioè dipende dalla adeguatezza, dalla coincidenza fra materiale e tesi che si vuole dimostrare..."²

Naturale conseguenza, all'interno del dibattito critico che sorse attorno alla sua opera, il farsi avanti nel corso degli anni Settanta di una lettura strutturale-saussuriana della sua ricerca, intesa come linguaggio: nell'ottica, cioè, di una distinzione fra la *langue*, ovvero l'insieme delle regole codificate per una lingua, e la *parole*, l'insieme delle variazioni che ogni individuo applica sulla *langue*, arricchendola.

Ecco che la *parole* di Bonamini, ovvero le variazioni dei materiali utilizzati dall'artista - gli intonachi, le stoffe assorbenti, le carte e le tele, e poi i metalli - e la serie delle azioni su di essi impiegate - gli assorbimenti, le tracce, le accumulazioni, le bruciature e le combustioni - diventavano perfetta dimostrazione di una linea di ricerca rigorosamente analitica, sui termini universali di conscio-inconscio-subconscio; segno e significante; *peinture* e *tableau*; tempo e spazio.³

Eros Bonamini coniava allora il termine *Cronotopografie*, letteralmente scritte di tempo e di spazio, mezzi differenziati per provare a far "...*'esistere'* il tempo e lo spazio relativizzandoli. Alla maniera di Einstein..."⁴

Passato ad ulteriori indagini sui processi di assorbimento come scrittura, fra la fine degli anni Settanta e l'inizio del decennio successivo tendeva la sua osservazione alla capacità della tela di impregnarsi di colore, per contatto o per iniezione: strumento iniziale il pennarello di punte differenti, tali da permettere iterazioni narrative verbali; seconda soluzione adottata, l'iniezione diretta del colore diluito sulla tela.

In entrambi i casi, la parola che compare è spesso ripetizione di numero e registrazione di un tempo -

piano, pianissimo...lentamente... 1, 2, 3, 4, ...secondi; velocissimamente, ecc. – diventando l'opera dialogo, fra l'artista e lo spettatore, confessione di un percorso del fare e dell'attendere, spiegazione e domanda incomplete, non definitive: relative, sempre.

*"...E di fronte a questa attesa c'è quasi un senso di lunga inerzia impotente, a cui si reagisce segnando con un metronomo empirico non le accelerazioni, ma l'ineluttabile caduta di potenza, non il fermarsi, ma il dilagare del segno..."*⁵

Scegliendo *l'epoché*, la sospensione del giudizio, Bonamini sembra allora dichiarare l'infinita variazione delle possibilità del tempo e dell'azione sullo spazio, ovvero sulla materia dell'opera: un'*epoché* voluta, più che sofferta, necessaria, più che definitiva, fertile di nuovi inizi, di diversi indizi da seguire lungo la strada del fare arte, del mestiere d'artista.

Dalla proliferazione di motivi elementari a sequenza – punti, linee, greche, segni, labirinti, spirali e anche scarabocchi – chiamati dall'artista a saturare il campo, dall'esuberanza di segni, colori, scritte e gesti accostati e sovrapposti in una sorta di repertorio stratigrafico di interventi, Bonamini arriva negli anni Novanta ad una nuova decantazione, ad una necessaria purificazione, proseguendo la propria ricerca sulle *Cronotopografie* attraverso l'uso di una tavolozza dove dominano il bianco, il grigio profondo ed il nero, da tradurre in segni minimali, leggeri, ridotti ai minimi termini.

Entrano plexiglass e metalli, i primi in colori squillanti o trasparenti, dove far scorrere, riprendendo la ricerca sulla forma della spirale e del labirinto,⁶ numeri come tracce di un tempo che si ripete, o si perde, nei meandri dello sguardo; i metalli poi, come verifica recente, insieme ai plexiglass, dell'intervento dell'artista, dell'offesa del suo esserci nella materia, del peso del suo segno sullo spazio, indicazione di un tempo che è trascorso, di un momento più o meno lungo che è servito per "fare".

Opere che chiamano in causa direttamente lo

spettatore, ora includendolo, attraverso la superficie specchiante e combusta, nel processo di consumo del tempo e di consunzione della materia-spazio; ora rinnegandolo, nelle trasparenze del plexiglass scampate alla corrosione, ora interrogandolo, nel labirinto di numeri e parole che scorrono vorticosi sulle lastre di plastica colorata. In ogni caso, *"...Quello che preme a Bonamini è l'urgenza di un intervento che si consuma (e brucia fisicamente) qui e ora, senza prima e senza poi, e che vuole espandersi per contemporaneità successive secondo una sorta di eterno presente o di eterno ritorno..."*⁷

Segnato, imbevuto, torturato e combusto dal tempo dell'azione creativa, lo spazio in Bonamini arriva, in questi ultimi lavori, a dichiarare un'ulteriore, fondamentale chiave di lettura della sua ricerca: quella di un'astrazione, di un "procedere regredendo" al grado zero della pittura, verificando il percorso con il mezzo del fuoco che brucia, della fiamma che corrode, della materia che reagisce.

Creare togliendo, verificare nell'assenza l'assoluto del tempo e dello spazio dell'arte: nulla di più lontano, nulla di più vicino – se è vero che gli opposti si attraggono – dalla ricerca di Gianni Bertini, dove lo spazio viene riempito, saturato, esso stesso trasformato in voragine che divora e contiene le immagini di un tempo ora lontano, mitologico e futuribile, ora vicino, quotidiano, vissuto nella potenzialità del gesto, nella violenza dell'icona massificata. In entrambi i casi, è la meditazione sugli elementi fondativi della pittura ad animare le vicende creative dei due artisti.

Rendendo vana, in Eros Bonamini, ogni altra possibilità di spiegazione che non sia quella di una ricerca sorvegliata, d'inattaccabile coerenza, tutta rivolta alla definizione di un assoluto spazio-temporale che è metafora di vita, prima ancora che meditazione sull'arte.

I.B.

1) Così Giorgio Cortenova, fin dalla metà degli anni Settanta, delineava i tratti fondanti della ricerca dell'artista veronese nel saggio *Le tabelle pittoriche di Eros Bonamini*, catalogo della mostra, Verona, Galleria Lo Scudo, 1975.

2) Eros Bonamini, dal catalogo della mostra *Una definizione di segno*, Verona, Galleria Ferrari 1978.

3) Il riferimento alla teoria linguistica di Ferdinand de Saussure, frequente nella ricerca artistica concettuale degli anni Settanta nonché nella critica d'arte, può essere una chiave di lettura importante ma non esaustiva della ricerca di Bonamini. F. De Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris 1922 ; trad. it. *Corso di linguistica generale*, Bari 1967 e al saggio di F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Torino, Einaudi 1975.

4) E. Miccini, in *Eros Bonamini. Cronotopografie 1974-1993*, testi di L. Caramel, A. Veca, E. Miccini, Verona, Adriano Parise Edizioni, 1993.

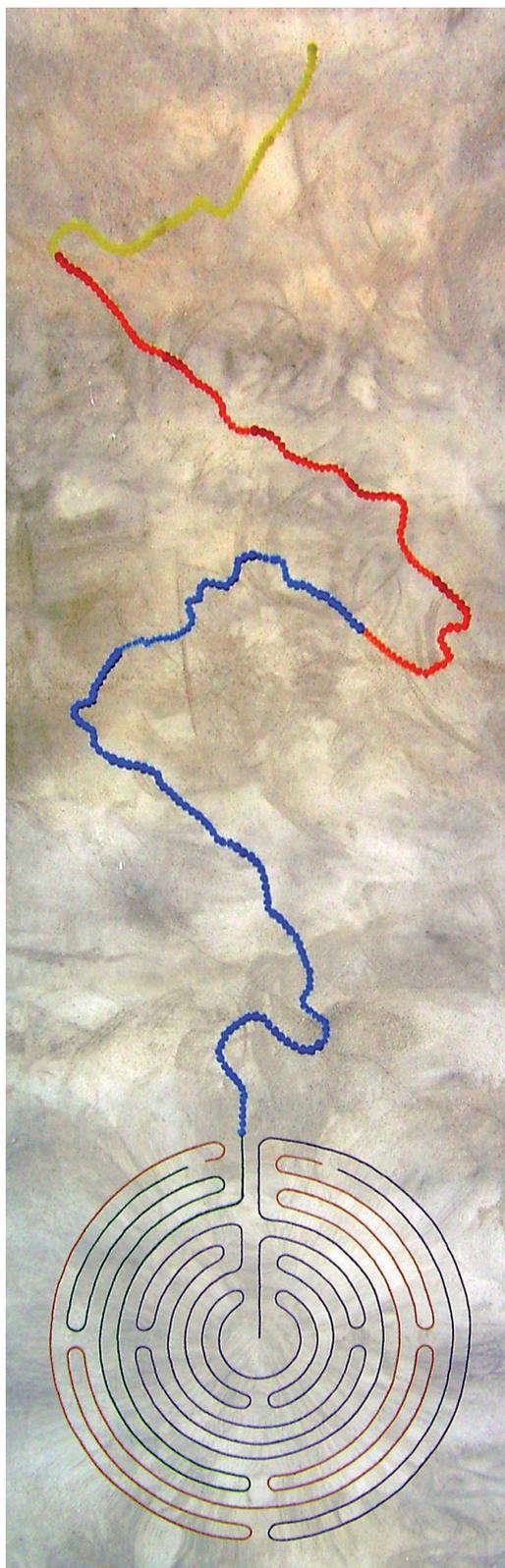
5) L. Magagnato in *Eros Bonamini. Percezioni relative*, con testi di I. Del Guerra, M. Bertoni et al., catalogo della mostra, San Gimignano (Siena), Galleria Gagliardi 2006.

6) Elementi ricorrenti del suo lavoro sono stati il labirinto, (vedere H. Kern, *Labirinto*, Milano 1981) e la spirale, insieme ad altri protagonisti assoluti: la linea, il grafo e la sua ripetizione.

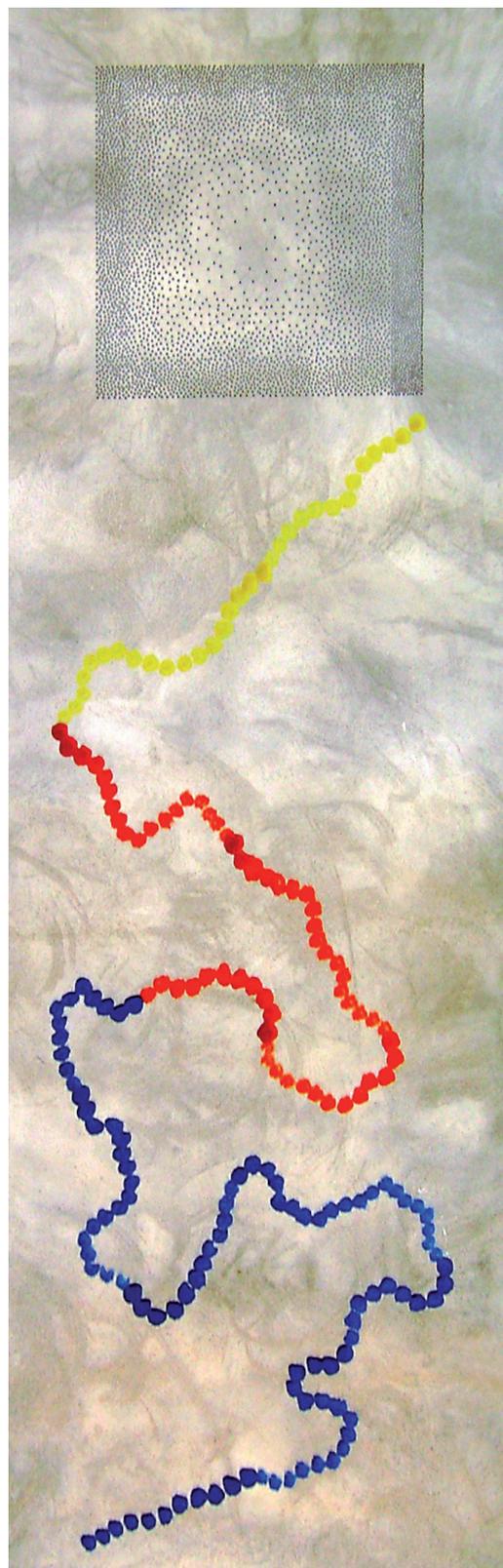
7) M. Bertoni in *Eros Bonamini. Percezioni relative* cit.



Eros Bonamini
Vanitas - Cronotopografie
2006
acciaio inox
in-per 5 10 15 minuti fiamma ossidrica
cm. 150 x 150

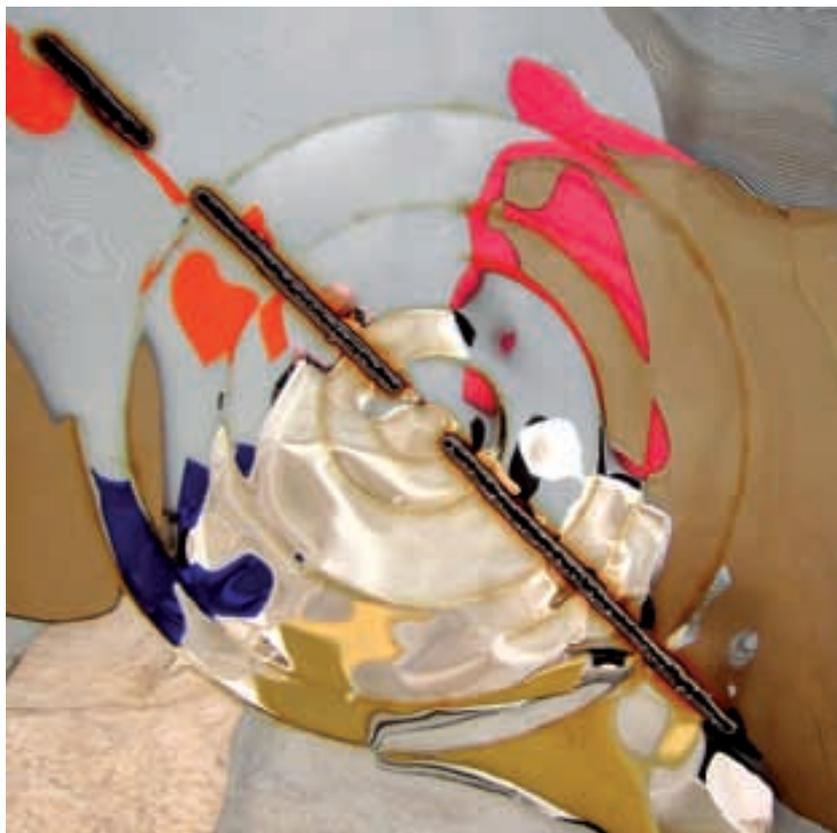


Eros Bonamini
 Vanitas - Cronotopografie
 1997
 plexiglass specchio
 in-per 100 200 300 secondi + 10 20 30 minuti
 cm. 150 x 50



Eros Bonamini
 Vanitas - Cronotopografie
 1994
 plexiglass specchio
 in-per 1 2 3 secondi + 1 2 3 minuti
 cm. 151 x 51

Eros Bonamini
Vanitas - Cronotopografie
2006
acciaio inox
in-per 30 60 90 secondi
fiamma ossidrica + 5 10 15 minuti scalpello
cm. 100 x 100



Eros Bonamini
Vanitas - Cronotopografie
2005
acciaio inox
in-per 90 180 270 secondi +
1 2 3 minuti fiamma ossidrica
cm. 100 x 100



Eros Bonamini
Vanitas - Cronotopografie
2006
acciaio inox
in-per 100 200 300 secondi fiamma ossidrica
cm. 100 x 100

Metarazionalità Beppe Bonetti

Dal 1980, parallelamente al lavoro pittorico, propongo allestimenti che prevedono una contrapposizione tra la figura di un artista (o di una sua opera emblematica) e l'immagine di un topo. Gli artisti sono Mondrian e Malevich, scelti perché più degli altri rappresentanti di una lucida follia all'interno della storia delle avanguardie – il ratto rappresenta una follia biologico-evolutiva che potrebbe essere detta necessaria (anankaie).

...

Insieme a quest'arte di concetto e di relazione produco opere pittoriche aniconiche, nelle quali si realizza quella che da anni chiamo metarazionalità.

...

*La metarazionalità è:
ordine e disordine;
logico e illogico;
regola e casualità;
costruzione e distruzione;
simmetrico ed asimmetrico;
ritmo ed aritmia;
armonico e disarmonico.*

*La metarazionalità mette:
il disordine nell'ordine;
l'illogico nel logico;
il caso nella regola;
distruzione nella costruzione;
asimmetria nel simmetrico;
aritmia nel ritmo;
disarmonia nell'armonia.*

*La metarazionalità vuol dire:
conoscere la regola ma romperla;
vedere il mondo strabicamente;
cercare la ragione nella non ragione;
diffidare dell'istinto ma anche della ragione.
Non dire "è ragionevole" perché può
essere irragionevole.
Non dire "abbasso la luna piena".
Non dire...non dire...e dire...e dire...*

BEPPE BONETTI (Rovato, Brescia, 1951)

*"...Anacronismo di una scrittura che registra (vorrebbe registrare) l'anacronismo di una professione: quella del pittore..."*¹ L'opera di Beppe Bonetti nasce dopo: dopo le avanguardie del disordine e dell'ordine,² dopo lo spirito contro la materia, dopo la sintesi della tesi e dell'antitesi, dopo le follie dell'inconscio e le castrazioni della coscienza; dopo le sterili contrapposizioni di struttura e sovrastruttura.

Dopo – non oltre – il quadrato suprematista e le composizioni neoplastiche.

Bonetti parte da qui, provando a costruire un nuovo rapporto fra le parti: a costo di rischiare la caduta nell'irrazionale; riuscendo a salvarsi aggrappato all'ultimo lembo di una forma; riponendo l'esile speranza in una ratio che lo guarda, e sogghigna di follia.

*"...Imporsi l'esattezza per non andare allo sbando..."*³ ovvero, creando senza gridare; rifiutando i perentori proclami contro chiari di luna e decadenze lagunari di marinettiana memoria.⁴

Prima ancora di lavorare come artista, ha lavorato su di sé: una formazione lunga, che continua tuttora, dimostrando un'esigenza di scavo interiore che si traduce, necessariamente, in un personale ripensamento di tutta la storia dell'arte, da Cranach a Kandinsky, da Hartung a Burri a Fontana,⁵ alla ricerca di opere dove sia evidente la sintesi che nasce dalla negazione, la forma che deriva dalle incertezze della formazione; con il coraggio di ammettere l'impossibile raggiungimento della Verità; con il coraggio di tendervi – di poter solamente "aspirare a...".

Fu proprio Gillo Dorfles a puntualizzare e sostenere, fin dal 1983, poco dopo l'atto di nascita della Metarazionalità, la validità dei suoi riferimenti storici e della sua operatività nella realtà contemporanea.⁶ Dorfles, ovvero il fondatore di quel Movimento di Arte Concreta che rivendicò, all'indomani del secondo dopoguerra, l'applicabilità delle ricerche da

Van Doesburg a Max Bill, in nome di un superamento delle polemiche fra Realismo e Astrazione. Così anche Bruno Munari, nello stesso anno, verificava come nelle opere di Bonetti potesse essere rintracciato un percorso di ricerca teso a colmare il vuoto della contrapposizione fra natura e storia, realtà ed astrazione, passando attraverso una lenta e fertile meditazione di quei momenti della vicenda dell'arte che partivano dalle ricerche fiorentine di Piero della Francesca, per giungere a Mondrian, Arp e Bill. Ricerche dove l'elemento naturale, il dato reale, e le necessità dell'individuo, provavano ad essere tradotti in una forma astratta validamente operativa, capace di rispondere alle esigenze della funzione, al bisogno della forma, alle regole della vita ed ai dettami della natura: *"...Come osservare la nervatura di una foglia o scoprire la regola di crescita di un minerale..."*; le opere di Bonetti cercavano, secondo Munari, il punto d'incrocio fra la visualizzazione di un pensiero matematico, raziocinante, e l'incontrovertibile presenza di una dimensione estetica.⁷

A partire dalla fine degli anni Ottanta Bonetti lavorava sulle possibilità combinatorie di un numero dato di segmenti disposti in posizioni non calcolabili, intermedie rispetto alla verticale, all'orizzontale ed alla diagonale: provando a dimostrare, in ultima analisi, la validità di un approccio metarazionale al problema, riflettendo sulle variazioni di Parmenide ed i frammenti di Eraclito.

Filosofia, matematica, geometria e un lento dipingere sotto le sferzate del caso, dell'errore, dell'inatteso: alla ricerca di una nuova visione delle cose, delle strutture delle forme, più esatta perché inesatta, più completa in quanto aperta, più vera – perché passata al vaglio dell'errore, scivolata nel crepaccio della follia.

"...Il colore deve essere il colore di qualcosa che sia preciso e determinato, non può essere una nebbia che vaga su una superficie ma precisa scelta che sottolinea "in struttura" una idea che viene rappresentata, per questo voglio che nel mio

lavoro il colore sia la struttura e viceversa. Senza incertezze. A tutti gli uomini (anche agli artisti?) è dato conoscere se stessi, e non andare oltre il limite. Eraclito, (frammento 76)...".⁸

Spalancò moduli geometrici, inflessibili e statici; parti dall'indistruttibile rigore del quadrato suprematista per perdersi nei labirinti scivolosi di Borges; superò i gelidi rigori formali fra Mosca e Bisanzio, stando nelle lande turbate dell'Orfismo cangiante e nelle alchimie dello *Spirituale dell'Arte*.

Ecco spiegata la presenza del topo dal pelo ispido che l'artista ha rappresentato, con spiazzante coraggio, accanto al volto di un Mondrian o di un Malevich: l'animale, frutto di una follia biologico-evolutiva, e l'artista in quanto artefice di forme scaturite da una follia raziocinante, da un eccesso razionale che sfiora il misticismo, da una fede nell'ordine che esplode nel caos; entrambi, topo e artista, simbolo della crisi di un modello di razionalità assunto follemente dall'Occidente.

La forma esplose, vacillò, resistette di nuovo; si frantumò in mille frammenti, si coagulò, salì verso l'alto e si aprì di lato. Sperimentò le potenzialità cinetiche, passeggiò fra le teorie gestaltiche e si accampò in compagnia delle combinazioni numeriche.

L'opera di Beppe Bonetti ci chiama alla responsabilità. Ci chiede di prendere posizione. Ci inchioda al pensiero. Ci concede l'evasione.

Perché essa stessa nasce all'incrocio fra il dato razionale e l'istanza gestuale; fra la forma e la possibilità formale; la sintesi è nel dramma in quanto messa in scena, alla greca, di una contrapposizione dialettica, di un gioco delle parti fra apollineo e dionisiaco, cui oggi, più che mai, sentiamo di appartenere.

Ultimo approdo della Metarazionalità, dopo la recente costituzione del gruppo L.I.G.,⁹ un gruppo da *villaggio globale (alla Mc Luhan)* e quindi *intercontinentale*,¹⁰ ritengo possa essere la sua applicabilità alle odierne esigenze urbanistiche ed architettoniche; ed è proprio in questo aspetto che

si trova una delle chiavi di lettura più interessanti, e ancora da sviscerare, dell'opera di Bonetti.

Con le sue forme chiuse ma aperte, con la sua volontà di porsi non oltre, ma consapevolmente dopo la coincidenza fra progetto e destino, forma e funzione, essa rivela straordinari punti di contatto con le ricerche dell'architettura radicale e concettuale, fautrici di progettazioni di griglie aperte, di moduli variabili, di forme transeunti, di segmenti abitativi precari e trasformabili, al passo con le esigenze di una società ibrida, di una modernità liquida, sempre in fase di ri-definizione. La ricerca di Bonetti ha così saputo rivelare ben più di un parallelismo con i progetti da Archizoom, sulla dispersione dell'architettura, ad Eisenmann, sulla sua genesi prima di diventare struttura, passando per le teorie megastrutturali e metaboliche, fino a sfociare, nelle ultime opere, nelle ricerche decostruttiviste, da Frank O' Gehry a Zaha Adid.¹¹ In entrambi i casi, quello pittorico e quello architettonico, dalla Megastruttura alla metarazionalità, in nome e nella speranza di un'arte dell'oggi.

I.B.

1) Da Bonetti, *Metarazionalità – sette anni in frammenti*, Udine, Campanotto Editore 2005. Il testo, diario filosofico suddiviso in giornate, non solo permette di ripercorrere le ricerche formali e teoriche dell'artista, ma ricostruisce anche i pensieri e le riflessioni che lo portarono poi a fondare il gruppo L.I.G., nonché offre alcuni suggerimenti di lettura di testi filosofici e letterari d'intramontabile valore.

2) Sulla contrapposizione fra avanguardie dell'ordine e del disordine vedere M. Calvesi, *Le due Avanguardie*, Milano 1966.

3) Beppe Bonetti, *Metarazionalità – sette anni in frammenti* cit.

4) La richiesta provocatoria di uccidere il chiaro di luna si trova nel *Discorso futurista di Marinetti ai Veneziani*, all'interno del manifesto *Contro Venezia Passatista*, firmato da Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo il 27 aprile 1910: "...Venezia...estenuata e sfatta da voluttà secolari, che noi pur amammo e possedemmo in un gran sogno nostalgico...piaga magnifica del passato..." è da liberare dal suo "...venale chiaro di luna da camera ammobiliata..." in attesa finalmente del regno della luce elettrica: Venezia venne dunque presa a metafora di quel passatismo cui i futuristi dichiararono guerra, in nome di una rivoluzione contro tutte le forme espressive della tradizione. *Uccidiamo il chiaro di luna* fu allora la frase ricorrente chiamata a simboleggiare la rivoluzione cui ambivano le poetiche futuriste.

5) Bonetti, *Metarazionalità – sette anni in frammenti* cit.

6) Sul dibattito critico scaturito attorno all'opera di Beppe Bonetti, e per un attento percorso sulla sua storia, consiglio il recente *Beppe Bonetti. Metarazionalità. Antologica 1968-2006*, testi di E. Bonessio di Terzet, G. Dorfler, B. Munari et al., catalogo della mostra, Rovato, Chiesa storica di San Vincenzo, 28 ottobre-6 novembre 2006, Colorart 2006.

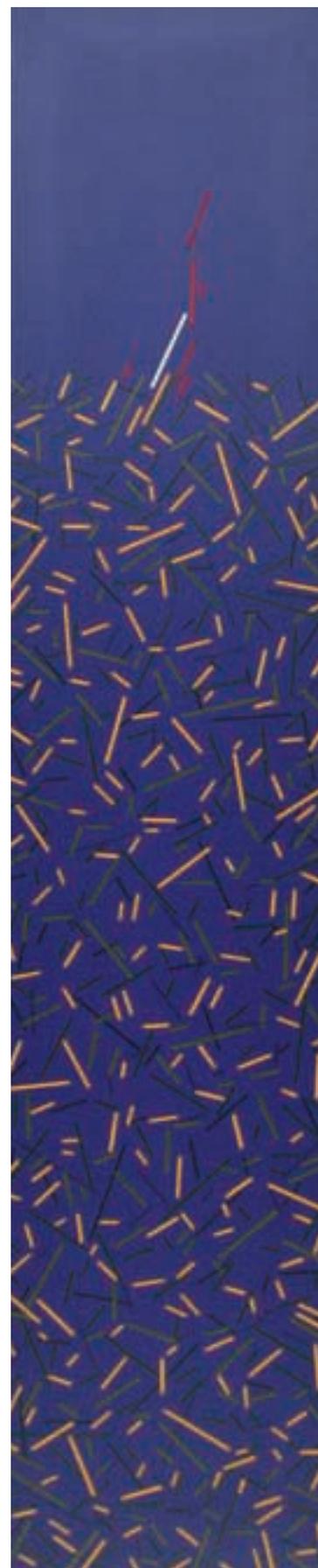
7) B. Munari, testo di presentazione a *Beppe Bonetti*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Vismara, 1983.

8) Beppe Bonetti, *Metarazionalità – sette anni in frammenti* cit.

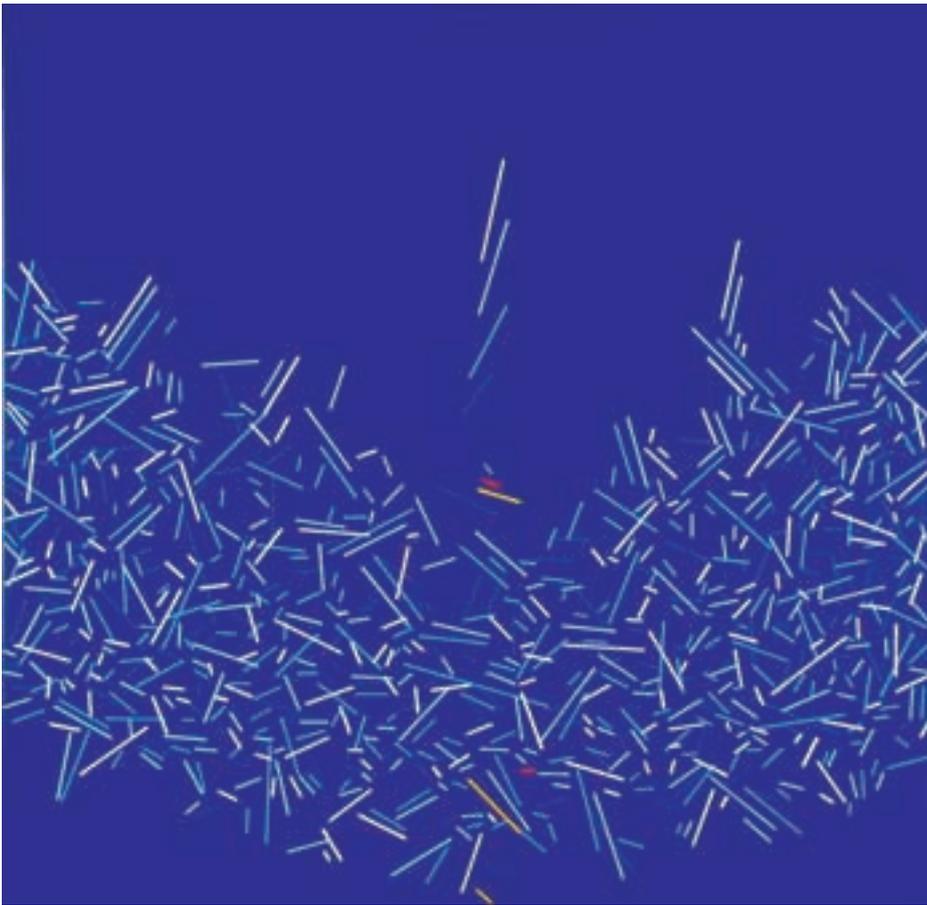
9) Il manifesto del L.I.G. Last International Group (Beppe Bonetti, Rudolph Rainer, Milan Zoricic), venne redatto il 1 gennaio 2001; sul gruppo, consiglio la lettura del testo critico filosofico di Fernand Furier, Parigi, giugno 2002, e pubblicato nel catalogo della mostra *L.I.G. METARATIONALITY*, Brescia 2002.

10) Beppe Bonetti, *Metarazionalità – sette anni in frammenti* cit.

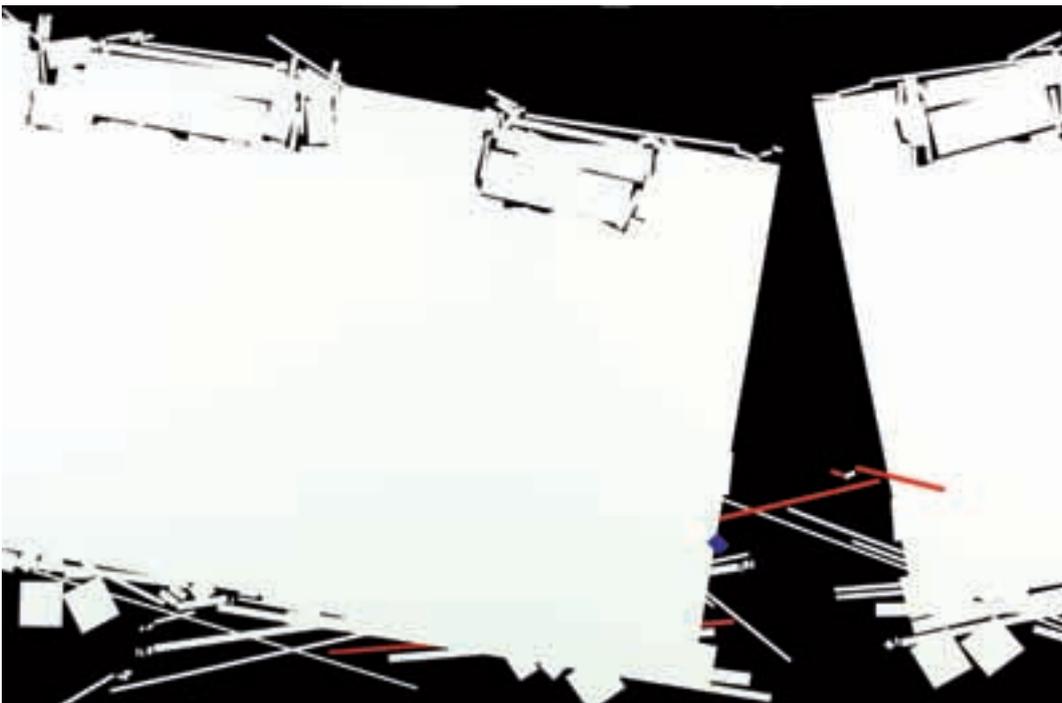
11) Sulle ricerche architettoniche degli ultimi anni consiglio il saggio di A. Branzi, *Architettura: un'altra storia*, in *Arti & Architettura 1968-2004*, a cura di G. Celant, catalogo della mostra a Genova, Palazzo Ducale, 2004, Milano, Skira 2004, vol. II.



Beppe Bonetti
9/82
1988
acrilico su tela
cm. 150 x 30



Beppe Bonetti
401/B
1987
acrilico su tela
cm. 80 x 80



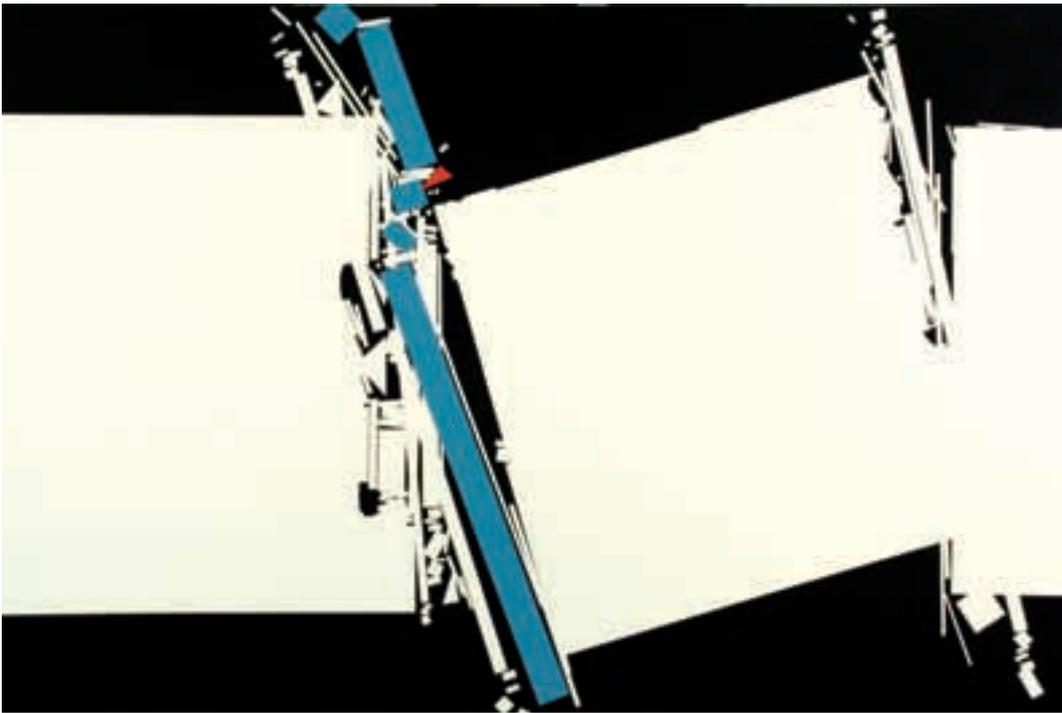
Beppe Bonetti
19/80
2005
acrilico su tela
cm. 80 x 120



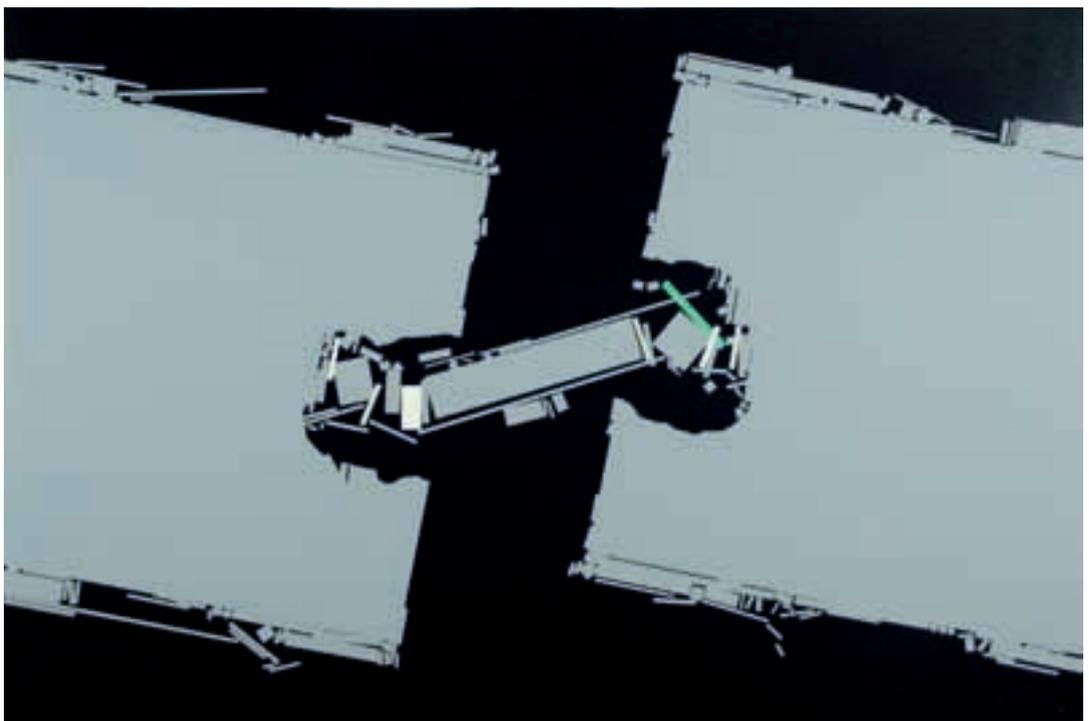
Beppe Bonetti
19/79
2005
acrilico su tela
cm. 80 x 120



Beppe Bonetti
17/38
2003
acrilico su tela
cm. 100 x 100



Beppe Bonetti
19/57
2005
acrilico su tela
cm. 80 x 120



Beppe Bonetti
19/81
2005
acrilico su tela
cm. 80 x 120

Beppe Bonetti
9/58
1988
acrilico su tela
cm. 150 x 30



Beppe Bonetti
9/78
1988
acrilico su tela
cm. 150 x 30

Pop a confronto

Andy Warhol – *Ladies and Gentlemen*

Mimmo Rotella – *Il mito di Marilyn*

È attraverso un Mito, o meglio direi un'idea, quella eterna della Bellezza femminile, che le opere presentate di Andy Warhol e di Mimmo Rotella si estendono ad una questione, o meglio dibattito, ben più ampio, innescatosi a partire dall'affacciarsi del fenomeno della Pop Art americana in Italia.

Allora i critici più attenti non potevano evitare di sottolineare come da risolvere o meglio sfatare fosse proprio la convinzione, *"...da parte di molti, d'essere immessi in una civiltà tecnologica già matura (a base di missili e cosmonauti, di macchine elettroniche e di raggi al laser) quando in realtà la cultura entro cui viviamo è ancora infarcita di maghi e fattucchiere, di preconcetti moralistici di sopravvissuto folklore, di riti e miti d'una borghesia trionfante..."*¹

Se è allora ancora da verificare la possibilità, *"...per un paese industrialmente semisviluppato come il nostro, per una civiltà ricca di contrasti (da Milano ad Agrigento) di proporre un discorso, quello pop, che è sangue e muscoli proprio di una civiltà del consumo giunta al livello autocritico, al livello cioè della massima espansione..."*², una risposta può essere trovata nei soggetti di Warhol e di Rotella: nel primo conturbanti rappresentanti, appunto, di una società degli eccessi, di una liberazione sessuale e linguistica dichiarata; nel secondo icone di una società memore di un passato storico, ripensato attraverso la grafica, dal futurismo in poi, e la tradizione iconografica del manifesto.

Qui, in Italia, il rapporto con la storia che resta una questione ineliminabile, il confronto con un prima che non può essere messo a tacere, dai simboli della Roma antica ricorrenti nella scuola Pop romana, al lavoro di smontamento e ricostruzione delle avanguardie storiche, alle letture sul linguaggio da Saussure alla scuola

strutturalista francese; là, negli Usa, la cultura del progresso, l'attenzione all'icona contemporanea, la riflessione sui media popolari, dal fumetto in Lichtenstein, tradotto nella tecnica del retino, all'analisi del rapporto fra consumo e obsolescenza, media caldi e media freddi, di Marshall McLuhan.³ Il problema si traduce, allora, nell'operazione di trasformazione del soggetto che Warhol, rispetto a Rotella, realizza nell'opera: l'artista statunitense, partendo dall'immagine fotografica, la sottopone ad un processo di mutamento mediatico, squadrandone le dimensioni, stravolgendone i colori, dati a macchie in tinte sgargianti, violente, spesso fuori registro, tali da amplificare il riferimento alla stampa dei prodotti di massa, giocando quindi sulla differenza e l'identità fra arte e merce, ripetizione e unicità, identità e molteplicità. Senza un contesto, con il vuoto attorno ai volti, le *drag queens* di Warhol sono icone bloccate nel sorriso che diventa smorfia, automi affascinanti sull'orlo dell'isteria collettiva; merce sbranata da folle dimentiche all'indomani dell'orgia del consumo.

Alla base dell'operazione di Rotella, invece, è il manifesto, spazio-tempo storico e quotidiano, transeunte ed eterno: sul quale agire con lo strappo per rivelarne l'anima sottostante, denunciandone la fragilità, pubblicizzandone la transitorietà.

Lungi dall'essere immagini assertive, frontali, come in Warhol, i volti della Marilyn di Mimmo Rotella diventano, attraverso l'azione dell'artista, atti irripetibili resi unici proprio dal gesto che li "strappa" dall'anonimato della ripetizione e dell'obsolescenza, dando loro valore estetico, oltreché mediatico. Bellezza deturpata dall'eccesso del medium, in Warhol. Bellezza deturpata dall'unicità del gesto, in Rotella.

In entrambi i casi, icone come simbolo di una fisicità e di un'individualità uniche ed irripetibili. Ma in Warhol oramai assimilate dal tempo del consumo, figlie di una società che le desidera e le rinnega, le divora, guardandole, e se ne dimentica; in Rotella recuperate dalla massa delle altre icone, fatte proprie dal singolo, che è l'artista, e ri-date in pasto al pubblico. In entrambi i casi, azioni di un fare cosciente, atti creativi diversi che tuttora non cessano di provocare il nostro sguardo, turbando le nostre assopite coscienze.

I.B.

1) G. Dorfles, intervento tratto da *Quadrum*, volume XIX, Bruxelles 1966.

2) A. C. Quintavalle in *Lucio Del Pezzo mondo come misura e dissoluzione*, catalogo della mostra, Parma, Salone dei Contrafforti 1970.

3) Mc Luhan aveva dichiarato che, nella società altamente tecnologica ed elettronica contemporanea, il medium usato per esprimere un concetto o una emozione si identificava con il messaggio, diventava cioè esso stesso messaggio. Analizzando le diverse tipologie di mass-media, suddividendoli in media caldi, ovvero la radio, il cinema ed il fumetto, ed in media freddi come la televisione od il telefono, riteneva che soprattutto i primi potessero elaborare ed offrire al fruitore una serie di dati ad altissima definizione. In questo senso, la suddivisione fra caldo e freddo corrispondeva per Mc Luhan a quella fra medium più ricco di informazioni e meno ricco di informazioni. M. Mc Luhan, *Understanding Media*, New York 1964, prima edizione italiana *Gli strumenti del comunicare*, Milano 1967.

Ladies and Gentlemen – ANDY WARHOL (Pittsburgh 1928–New York 1987)

In ogni pagina, in ogni riga de *La filosofia di Andy Warhol*, diario-confessione pubblicato per la prima volta nel 1975,¹ contemporaneamente alla serie *Ladies and Gentlemen* esposta in mostra, e sicuramente miglior testo critico con il quale addentrarsi nella sua opera, emerge l'amore viscerale che l'artista ha nutrito, fin dall'infanzia, per gli Stati Uniti d'America. Ovvero, per quel mondo dove il sistema mass-mediatico e la civiltà dei consumi avrebbero trovato le più svariate forme di espressione e di estensione, concorrendo alla definizione di quella rivoluzione artistica, e prima ancora socio-culturale, che va sotto il nome di Pop Art.

"...La cosa più bella di Tokyo è Mc Donald.

La cosa più bella di Stoccolma è Mc Donald.

La cosa più bella di Firenze è Mc Donald.

...Ci sono tre cose che trovo sempre belle: il mio solito vecchio paio di scarpe che non fa male, la mia stanza da letto, e la dogana degli Stati Uniti quando torno a casa..."²

E' nella *Filosofia* che la vita e l'opera di Warhol vengono ricostruite dai suoi primi ricordi, quando a sei anni, per scampare al grigio dramma del ghetto ceco,³ collezionava fotografie di star del cinematografo, figure di bambole e di mannequin da ritagliare.

Trasferitosi a New York nel 1949, iniziava a lavorare nel mondo della grafica editoriale e pubblicitaria: *"...Questa era la mia vita allora: biglietti d'auguri e acquarelli, e di tanto in tanto qualche lettura di poesia nei caffè..."*; poi sarebbero venute le riviste patinate, da "Vogue" a "Glamour", i lussuosi negozi per i quali disegnare scarpe e linee di accessori e di

abbigliamento ed infine la prima mostra personale, alla Hugo Gallery di New York e l'Art Directors Club Medal per la pubblicità sui giornali, nel 1952.

Inventò la *blotted line*, tecnica innovativa nella grafica pubblicitaria, consistente nel riportare un'immagine su più fogli attraverso la semplice sovrapposizione del primo, ancora umido, su molti altri, trasformando così il concetto stesso di originalità dell'opera d'arte.

Promosse e creò la *Commercial Art*, con la quale riprodurre i miti di celluloidi degli anni Cinquanta, dai prodotti dei supermercati più diffusi ai volti, parimenti, più noti del mondo dello spettacolo e dello star system, insomma *"...le realtà più tenaci, sciatte e banali dell'inquinamento visuale dell'America, quelle che farebbero digrignare i denti, nelle loro torri d'avorio, agli esteti e ai creatori di miti degli anni Cinquanta: pubblicità di parrucche, cinti erniari, plastiche nasali, elettrodomestici a buon mercato; un repertorio fumettistico che andava da Superman a Dick Tracy, da Zoe a Braccio di Ferro; alimenti in scatola da supermercati a prezzo minimo con nomi ben noti come Campbell's, Mott's, Kellogg's, Del Monte, Coca-Cola; denaro americano, francobolli e buoni d'acquisto; volgari tabloid ("Daily News" e "New York Post"); le stelle più popolari, da James Dean a Elvis Presley, da Elizabeth Taylor a Marlon Brando..."⁴*

Di fronte alle resistenze solipsistiche ed alle rabbie individuali dell'action painting e dell'espressionismo americani, Warhol rispondeva immergendosi nella realtà che lo circondava, per riprodurla, dando il suo fondamentale, ed originalissimo contributo, al fenomeno della Pop Art. A partire dal 1962, *"...dopo dieci anni di successo della commercial art, numerosi premi, una rinoplastica (fallita), la creazione di una società per gestire la propria*

*attività di pubblicitario (la Andy Warhol Enterprises Inc.) e una casa finalmente sua, per sé e per la madre, sulla Lexington Avenue...";*⁵ iniziava a lavorare alla tecnica della serigrafia su tela, portando alle illimitate, ben note e analizzate conseguenze il concetto della riproducibilità dell'opera d'arte.⁶

Fu in questi anni che firmò le serie della *Campbell's Soup*, dei *Disasters*, fino agli Elvis ed alle Marilyn, ri-creando, ogni volta, l'immagine, arricchita con eccezionali variazioni cromatiche; appropriatosi delle icone dello star-system, dei miti del consumismo, delle tragedie del capitalismo, Warhol rinfocolava quella sua mania accumulativa, quel suo desiderio insopprimibile di possedere "cose": fino alle lettere, alle ricevute, dalle fatture agli scontrini dei suoi innumerevoli acquisti, alle fotografie, tutto stipato alla rinfusa, in scatole di cartone marrone, datate e battezzate da egli stesso *time capsule*, capsule del tempo.

Una filosofia di vita che Warhol traduceva in pratica creativa, alternandosi fra la vita mondana ed il lavoro nelle diverse sedi della sua Factory in trasformazione, e chiudendosi nella solitudine di una vita personale dove il registratore prima, e la telecamera poi, venivano eletti quali unici compagni di vita.

L'America, quale posto migliore per elaborare una tale filosofia?

Dove, appunto, se non nella patria del self-made-man e della massa indistinta, della ricerca dell'eccentrico e della caduta nella massificazione, dell'anonimato e dell'indifferenza? In quale altra realtà, se non nella terra dell'uguaglianza e della parità, dove tutti fanno di bere la stessa Coca Cola, dal Presidente al barbone all'angolo della strada,⁷ ma anche del baratro fra la ricchezza e il caos sfavillanti dei party anfetaminici e la quiete e la

disperazione del Central Park nelle domeniche di pioggia?

Fu qui, in questa contraddizione visibile e sfacciata, che Warhol girava i suoi films, scriveva i suoi libri, e a partire dagli anni Settanta si dedicava con sempre più passione all'opera grafica eseguendo, dal *Mao* del 1972, dai cinquanta ai cento ritratti ogni anno, componendo una sorta di ideale galleria dell'eterogeneo popolo del bel mondo internazionale: sotto il suo obiettivo passarono Truman Capote e Mick Jagger, Caroline di Monaco e Michael Jackson, lo scià di Persia e Sylvester Stallone, Liz Taylor...ma anche perfetti sconosciuti, come i conturbanti travestiti neri della bellissima serie intitolata *Ladies and Gentlemen*.

Fu in questi lavori degli anni Settanta, che Warhol sovrappose all'immagine fotografica un intervento pittorico sempre più vistoso, tradotto in ricchi segni grafici, in larghe pennellate indifferenti ai contorni del soggetto ed in vivaci chiazze cromatiche, accese e squillanti, distribuite con quelle doti di grandissimo colorista che l'artista seppe in ogni ambito dimostrare.

Ossessionato dalla propria immagine, trasformata e ritoccata nelle foto come nella realtà, innamorato morbosamente dei prodotti cosmetici, accumulati con maniacale precisione, vittima e carnefice ad un tempo del mondo della moda, dell'industria del corpo, della psicosi della vecchiaia, Warhol non poteva non rendere omaggio al mondo dei travestiti, sfacciata testimonianza di una bellezza provocante, portata al massimo grado dell'eccesso, e di una primitiva violenza espressiva, *"...archivi ambulanti della femminilità ideale, impersonata dalle star del cinema...testimonianza vivente di come un tempo volevano essere le donne, di come qualcuno le vuole ancora, e di come alcune*

*di loro vogliono essere ancora...bisogna faticare proprio tanto...per sbarazzarsi dei connotati del maschio mitico e prendere quelli della femmina..."*⁹

Ecco un'altra delle affermazioni di Andy Warhol: semplice descrizione di una classe sociale? Provocante affermazione desiderosa di creare scandalo? Sintomo di una sua latente omosessualità e del suo morboso legame materno forse troppo spesso tirati in ballo dalla critica? Confessioni – ovvero opera d'arte – e dunque filosofia, sarebbe meglio dire. Ancor meglio, semplicemente: Andy Warhol.

I.B.

1) Letta nell'edizione del 1990: A. Warhol, *La filosofia di Andy Warhol*, Genova, Costa & Nolan, 1990.

2) Andy Warhol, *La filosofia* cit.

3) Così Warhol aveva soprannominato il quartiere operaio di Pittsburgh, dove visse da bambino, in *Ibid.*

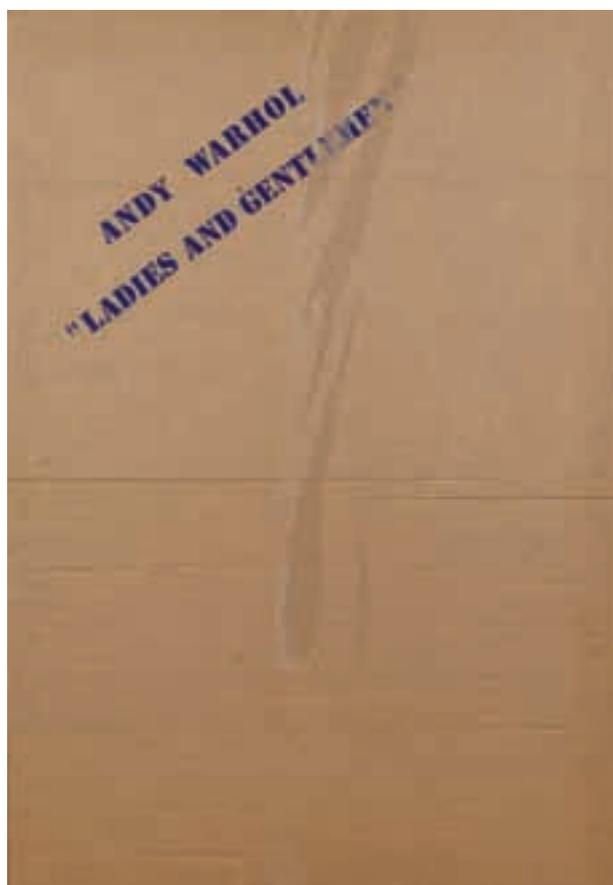
4) R. Rosenblum, *Warhol come storia dell'arte*, in *Andy Warhol – Una retrospettiva*, a cura di K. McShine, catalogo della mostra a Palazzo Grassi, Venezia 1990.

5) A. Masoero, *Andy Warhol: la vita, le opere*, in *Andy Warhol, l'opera grafica*, a cura di A. Bonito Oliva, catalogo della mostra a Monselice, Ex Chiesa di San Biagio, Milano, Mazzotta Editore 2001.

6) Un primo approccio al problema è in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi 1980, destinato a ritrovarsi in tutto il dibattito critico contemporaneo, estendendosi fino ai nostri giorni.

7) A. Warhol, *La filosofia di Andy Warhol* cit.

8) *Ibidem.*



Copertina del portfolio originale



Le opere che seguono appartengono al portfolio di dieci serigrafie *Ladies and Gentlemen*, realizzate nel 1975 su carta Arches in 125 esemplari, firmate, datate e numerate a matita, sul retro in basso a destra.

Stampatore: Alexander Heinrici, New York.

Editore: Luciano Anselmino, Milano.

cm. 110,5 x 72,3











Il mito di Marilyn – MIMMO ROTELLA (Catanzaro 1918 – Milano 2006)

Per oltre mezzo secolo, Mimmo Rotella ha affrontato un'avventura basata sull'elaborazione di una tecnica e sulla definizione di un medium espressivo: il *décollage* "...in tutti i sensi del termine – ha scritto recentemente Pierre Restany – strappi sonori nei "poemi epistaltici", plastici nei manifesti lacerati, calligrafici nelle sovrappitture; appropriazione diretta negli "art-typo", nei riporti fotografici sulle tele emulsionate, nei ready-made visivi...".



Come su rotaie...fla Elio Mariani, 1966,
artypo su tela, cm 53 x 37

Passando attraverso un'originale meditazione attorno a Picasso, Léger, Mondrian, e grazie al contatto con i nostri Afro, Turcato, Corpora, Scialoja, Burri, dai *Polimaterici* di Prampolini agli atti deturpanti di marca dada-surrealista alle accumulazioni di Schwitters, Rotella ha reso il *décollage* simbolo e sintomo di quel desiderio di accumulazione, di possesso, di obsolescenza del bene di consumo tipico della società di massa.

"...È un rapporto di odio-amore quello che si stabilisce tra Mimmo Rotella, le sue immagini e i suoi gesti...l'artista agisce su due livelli: quello superficiale della fantasia pop, del mito di massa, e quello profondo, individuale, psicologico, pulsionale. Il movente è il desiderio di possesso, che si esplica anch'esso a più livelli: nei confronti della cosa rappresentata, cioè del mito collettivo, che nella nostra epoca è quasi sempre un sex symbol. Così, come il gesto dello strappare è un gesto in fondo naturale, che appartiene al lato distruttivo, antropico dell'essere umano..."¹

Fu a Roma, dove si trasferì stabilmente a partire dall'agosto del 1952, dopo una parentesi di studio e di attività artistica americana, che Rotella avrebbe portato a perfezionamento la tecnica del doppio *décollage*, sistema "disvelatore" della pelle dei muri urbani, riportando direttamente sulla tela il manifesto strappato, e lacerandolo una seconda volta, dopo averlo incollato sul supporto. Quell'insopprimibile desiderio di indagare l'invisibile, il non detto, l'inconscio delle cose, delle immagini, lo portava allora a scovare sensi e segni nel retro del manifesto, torturando con lo strappo il dorso dell'immagine esposta allo sguardo del mondo.

Un desiderio che si tradusse poi nell'analisi del sistema di creazione e di obsolescenza delle icone del cinema, stimoli di nuovi miti e di nuovi riti che s'agitavano e spegnevano con un battito d'ali sulle strade dell'Italia affacciatasi al boom economico ed alla rivoluzione culturale degli anni Sessanta.

Durante l'infanzia a Catanzaro, trascorse gran parte del tempo con il pittore di insegne del cinema vicino a casa, osservando i primi manifesti di quella fabbrica di sogni che ancora venivano dipinti a mano, come se fossero dei murales, con

una tecnica realistica e sintetica al tempo stesso. Così Mimmo Rotella faceva prendere avvio, un po' miticamente, al proprio itinerario creativo, proiettato fin dai primi tempi verso un duplice altrove, geografico e creativo: l'America, terra promessa, e Roma, capitale malinconica e sognata, entrambi luoghi "mitici", fucine instancabili di un mito assolutamente moderno, mete di celluloidi, di santi e decadenze, di stelle ed illusioni, e luoghi adatti ad inscenare, per l'attore della propria vita Rotella, avventure rocambolesche, romantiche e irripetibili, come solo potevano accadere ai personaggi del cinema.

I suoi manifesti strappati, dedicati ai grandi miti mass-mediatici e culminanti proprio nel ciclo di *Cinecittà*, sarebbero presto diventati un fondamentale patrimonio della nostra cultura visiva, trasformandosi essi stessi in mito dell'epoca. Con Andy Warhol e a differenza di Andy Warhol, concepì la propria vita come un'opera, e viceversa. Così dichiarava, provocatoriamente, nel 1976: *"... Non c'è nessun dubbio che tra passare una serata con una ragazza e fare un quadro sceglierei la prima, sicuramente. Ma anche il mio comportamento nella vita è un fatto d'arte, un "happening". In ogni momento provocavo e anche adesso cerco di provocare, azioni fatte naturalmente con inventiva e creatività"*.²

Viaggiatore instancabile, vulcanica presenza nel bel mondo dell'arte e della moda, Rotella giocava istrionico al travestimento, mimo sfacciato di personaggi sempre diversi, dall'esploratore strafottente con sahariana all'impassibile genio napoleonico al paracadutista sprezzante...fino a presentarsi, in una serata di gala, con una sosia della stessa Marilyn, diva che più di tutte egli osò sfregiare nelle sue opere.



Decor, 1981,
blank, cm. 50 x 34

Ecco che lo strappo di Rotella, diventando gesto pittorico e quindi portatore di un valore estetico, naugurava un nuovo, fondamentale capitolo della storia dell'arte: sollevando l'Italia da una situazione di stallo in cui a contrapporsi erano ancora Astrazione e Realismo.

Libero nel suo travestimento di pilota d'aereo che spesso indossò, Rotella seppe allora sorvolare con inaudito coraggio i due schieramenti rimasti a terra, doppiandoli con un'abile mossa: tornare alla figura, ma quella del mondo nuovo dei mass media, negarla con il gesto dello strappo, e ricrearla attraverso di esso, affermandone la sua possibilità di rivincita nella lacerazione.

Alleggeriva il peso della propria responsabilità vivificante, dicendo di sentirsi simile a un monello di strada sorpreso a commettere il piccolo furto, attratto dai sogni proibiti sui manifesti per le strade: così travestiva la sua spontanea esigenza, la sua azzardata scommessa nei confronti di una cultura visiva nuova, destinata a diventare



Mani che si incontrano, 1964,
collage, cm. 69 x 54

elemento portante di una Pop Art esclusivamente italiana.

"...Queste immagini forza scaturite dai muri romani sono dotate, rispetto al loro stato originale, di una sovrappresenza che ne smaga il mito. Sono diventate più reali del mito che pretendevano di incarnare, più reali della realtà stessa che dovevano rappresentare...": così scriveva Pierre Restany, inaugurando il dibattito critico fra Pop Art Italiana e Pop Art Americana in occasione del casus belli innescato dalla Biennale Veneziana del 1964.³

Agendo sulla componente sociologica, attraverso la forza persuasiva del manifesto, l'artista seppe riaffermare l'autonomia del proprio segno, elaborando un messaggio critico, nei confronti della stessa società di massa, che non si indirizza più al consumo, bensì alla componente estetica: un messaggio che è stato il fare di uno dei primi artisti in grado di esplorare il paesaggio della nuova metropoli, *"...senza astenersi dall'intervenire graffiando le immagini e sovrapponeandone altre in anticipo di oltre trent'anni su quanto realizzeranno Keith Haring e Jean-Michel Basquiat..."*⁴

I.B.

1) M. Meneguzzo, in *Mimmo Rotella - Marilyn per sempre*, catalogo della mostra, Milano, Prearo Editore 2004.

2) Dall'intervista con Umberto Allemandi, pubblicata in "L'Iconoclasta", Bolaffi Arte, aprile-maggio 1976.

3) Pierre Restany, testo di presentazione a Mimmo Rotella, catalogo della XXXII Biennale Internazionale d'Arte, Venezia 1964.

4) Alberto Fiz, *Rotella Oggi*, catalogo della mostra, Milano, Skira Editore 2002.



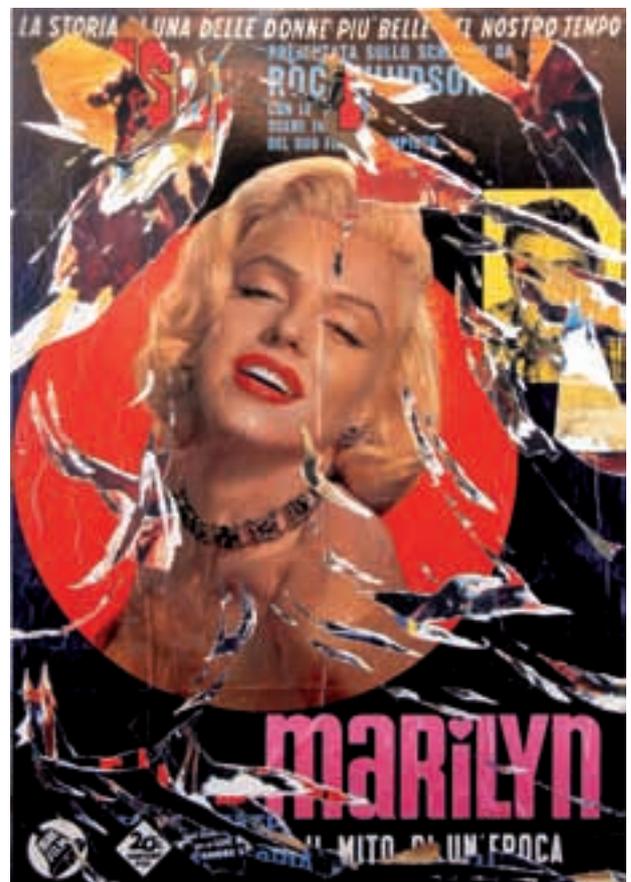
Collage II, 1956,
dècollage, cm. 35 x 25



Le opere che seguono appartengono al libro d'autore *Bellezza Eterna*, edito nel 2005 in 199 esemplari: le poesie, appositamente composte da Alda Merini, accompagnano queste serigrafie polimateriche dedicate da Mimmo Rotella al mito di Marilyn Monroe.
cm. 50 x 38

...L'amore veleno puro

**le farfalle sono pensieri
i pensieri sono farfalle
i sospiri rose d'amore
l'amore veleno puro**



...Tornerò bambina

**Domani se l'amore mi tradisse
prenderò un'ape azzurra
che mi morda la bocca...
Se domani
i bambini non canteranno più
io tornerò bambina
ma domani tu torni
ed io mi vendo lo stesso.**

...Spirito allegro

**Uno spirito allegro
è il mio,
uno spirito folle
che gira su se stesso.
Se io giro
è per essere presa da una
fiaba
sempre di nuovo e poi
amarti.**



...Soltanto un sogno

**per quali bagliori di giovinezza
si è spento il tuo sguardo
di amore?
Sei morta adolescente
ma ci sono delle menzogne
del bene
per cui dentro la pace
eri soltanto un sogno.**

...Stella di puro amore

**O inferno che nessuno vede,
mentre mi vibri ai piedi
ami ma corrompi lo stesso
che mi porterà via.**



...Amare l'America

**Spazio che divori ogni tempo
hai divorato la mia persona
salendo sulle ginocchia di una culla.
È santo chi ama la poesia
e la traduce in forza
come io, come io
ho cercato di
amare l'America
e mi hanno usata
come una
fionda.**

...Eterno firmamento

Ah, la bellezza eterno
firmamento.
E tu alla finestra
che guardi all'aria tutte
le strade dell'universo.
Se dormi vedi che la morte
trionfa nel cuore.



...Canto per te

Rido per te
che mi canti
e canto per te che ridi
ma quando mi dedichi
la vita
o solo un fiore che
guardo
e si spaventa
del levar del sole.

...La mia bocca

Gioco con certi colori
e sono una bambina
che si adopera
a cambiare il suo mondo
ma il mio mondo
è il tuo volto che sembra
così grande
che la mia bocca
lo vorrebbe
mangiare.



...Questi occhi

Caro, ma tu non
crederesti
che io vedo nei miei occhi
come dentro il tuo
amore.

Me li hai dati tu
questi occhi e me li
vuoi rubare
per un furto a prova di sogni.

La scommessa della pittura

Claudio Olivieri

Con la parola Claudio Olivieri ha dipinto pagine profondamente liriche, dove alla dichiarazione programmata si unisce una tensione poetica impossibile da delimitare e trattenere, lontana da qualunque logica, sospesa, e coraggiosamente protesa in una dimensione senza tempo e senza spazio, dove il colore, la materia pittorica appunto, *"...è tutto ciò che rimane..."*. Così scriveva già nel 1976.

Se le opere esposte raccontano la sua scommessa nei confronti della pittura, qui vorrei semplicemente che fossero i suoi pensieri a farsi forma, ad esprimere la sua poetica.

Parole come forme, dove...

"...Spazio e cose mi appaiono in un unico fiotto, come una sola pulsazione, che trascina con sé l'accadere e il formarsi, il precipitare e il deporsi in elementi frammentari che trovano la loro corrispondenza non per virtù compositiva ma per una specie di gravitazione, un magnetismo attrattivo e repulsivo pronto a comprometersi in caos, a rientrare nell'indistinto, nel limo della mia coscienza, dal mondo in cui era nato...".

"...Ma la pittura è anche corpo, fisicità, presenza.

La pittura non è solo Progetto ma anche Destino; in quanto fondata anche su un presente che è fare vitalmente, verificare e compiere, la pittura è anche lavoro.

...Pittura come critica è proporsi un'epistemologia a tutti i livelli...è rifondare l'autonomia del rapporto fra opera e osservatore, far saltare le mediazioni, le false complicità rituali.

Attraverso le difficoltà, l'impegno del "vedere", spostare il tempo psicologico della lettura, eludere le aspettative convenzionali tipiche degli aspetti più recenti del fare arte, dove tutto è già stato detto.

Bisogna proporre lo sviluppo di un fuoco visivo che è insieme realizzazione di uno stato, un'esperienza, fisica, mentale e, perché no, anche emotiva...".

CLAUDIO OLIVIERI (Roma 1934)

È nella pittura, vittima e aguzzina delle rivoluzioni della storia, delle etichette della critica, dei paradossi degli schieramenti, che ha avuto il coraggio di scommettere Claudio Olivieri, trasferitosi a Milano a partire dal 1953, dove attualmente vive e lavora, elaborando una lirica e personale ricerca poetica, espressiva e formale.

Alle origini della sua avventura creativa, la crisi del gesto stanco dell'Informale, e la possibilità, intravista dal giovane artista, di assumerlo come punto di partenza per un totale ripensamento dell'avanguardia storica-geometrica e del rigore razionalista, innescando un processo di deformalizzazione e di azzeramento sintattico del linguaggio pittorico.¹

Una folgorazione, sulla via dell'espressionismo astratto americano, dovette colpire il giovane Olivieri quando, nel 1957, si trovò davanti alla grande mostra che Milano dedicò al movimento d'oltreoceano; una riflessione dolorante e profonda lo inchiodò davanti alle tele di Rothko, alla Biennale veneziana dell'anno successivo, mentre l'opera di De Staël già aveva negli occhi, da quel viaggio a Winterthur nel 1956.

Da qui la scelta, fin dalla sua prima mostra alla Galleria Spotorno di Via Moscova, con Cavalli e Della Torre, nel 1958, di stendere una dichiarazione programmatica nei confronti della precedente generazione milanese, ancora stretta nelle maglie della tradizione neofigurativa.

Da qui il confronto, coraggioso, con opere ed artisti internazionali intenzionalmente antiaccademici: Kline, De Kooning, Pollock, di cui venivano esposti, accanto ai lavori dei tre giovani artisti, cataloghi e riproduzioni di opere.

Quando, due anni dopo, Guido Ballo scrisse il testo di presentazione di Olivieri alla sua prima

esposizione presso il Salone Annunciata di Milano, la scacchiera dei riferimenti era già ben delineata: Morandi e Morlotti, De Staël, Rothko e Fautrier.

Innanzitutto proprio la scoperta di quest'ultimo, la cui pittura era *"...chimica d'immagine che sfibrava la referenza ai nervi nudi, e la avvertiva ricrescere in splendori malati di paste, e movenze avvertite di gesto..."*.²

Intanto, il giovane Olivieri acquisiva coscienza del dramma sotterraneo che agitava la spettacolarità sorda di Mafai e la scultura di Giacometti, giustamente letta dall'artista, già nel 1965, non tanto come presa di posizione esistenzialista o drammatica, ma come strumento di analisi del rapporto fra spazio e materia, relazione fra scultura e ambiente.³

Infine, la ricerca di un colore-luce in grado di fondare la consistenza stessa dell'immagine lo spingeva a ripensare l'avventura del Futurismo attraverso l'opera di Balla e Boccioni, riletti nel rapporto con le poetiche bergsoniane dell'élan vital: *"...Il tema che mi interessa è il costante stato di accelerazione in cui oggi tutto è calato, materia, tempo, spazio...non cerco spunti catartici o pure effusioni o sublimazioni formali; cerco di rifiutare le funzioni oppressive dei modelli culturali dell'occidente..."*.⁴

Da qui lo sguardo rivolto fin dai primi tempi verso la pittura di Rothko, dal gesto pacato, ripetuto, così vicino alla pittura orientale, all'arte musiva bizantina finalizzata a dare luce, a colorire il vano dello spazio architettonico.

Scegliendo di lavorare sulla triade dei primari, con l'aggiunta del verde, Olivieri interrogava la pittura con un fare da crampi alla mano, indagava il colore disturbandolo, eccitandolo, fino a metterlo a disagio – fino a torturare anche il bianco cosiddetto del supporto; solo così, intuiva l'artista, il colore poteva diventare veicolo di un significato, mezzo

creativo di una ricerca anacronistica, instabile, dubbiosa, nervosa, passando dalla densità e dalla saturazione spaziale a paste sfibrate, in direzione di una materia che si dipana in tracce, filamenti, maglie, ricca di consonanze e dissonanze vicine all'opera di Kandinsky, anch'essa tesa fra Oriente ed Occidente, anch'essa vibrante, musicale. Se le opere di Olivieri all'inizio degli anni Sessanta presentano una materia che va rarefacendosi, acquisendo proprio nella riduzione una maggiore consistenza del segno pittorico, sensibile alla pittura-scrittura di un Wols, di un Hartung, di Michaux, negli anni successivi il tentativo di accumulazione dei segni lo portava all'elaborazione di un'immagine bloccata e ripetuta, per passare, alla metà degli anni Sessanta, ad una radicale messa in discussione delle ragioni formative dei segni stessi, destinati ad assumere una sempre maggiore vitalità nello spazio.

Intitolate *Attimi del formare*, esposte alla Biennale Veneziana del 1966, le opere di questo periodo trasmettono una forte volontà di concentrare e bloccare, pur se in un dinamismo esistente, il gesto e la materia in grumi, in relazioni, in rapporti, spinte e controspinte.

Sono della seconda metà degli anni Sessanta anche quelle strutture spaziali in metallo colorato esposte alla Galleria del Milione di Milano, nel 1969, e successivamente a Bologna e a Parma: ulteriore verifica del colore nello spazio, delle sue reazioni e relazioni rispetto alla luce, all'ambiente in cui viene a collocarsi.

Da qui sarebbe derivata la ricerca degli anni Settanta, destinata a scaturire nella serie delle *autocromie* o *tautocromie*, finalizzate ad una analisi ancora più serrata nei confronti della struttura del colore, della sua esistenza di per sé e nel mezzo della luce e dello spazio ad esso naturalmente, geneticamente connaturati. Una ricerca tenuta sempre più lontana da implicazioni e condizionamenti culturali, e

destinata ad informare tutto il percorso successivo dell'artista, in virtù di una autonomia del processo che genera il quadro, della volontà di non farne la rappresentazione di qualcosa, ma la ricerca di un senso che in esso si produca.

*"...Quanto al colore – scriveva nel 1976 – direi che è tutto ciò che mi è rimasto. E che tutto quello che chiedo a chi guarda un mio quadro è di credere ai propri occhi..."*⁵

Ed è proprio a partire dagli anni Settanta che l'artista intensificava la sua attività espositiva, con personali tenute alla Galleria del Milione (1971, 1975), alla Galleria Peccolo di Livorno (1975) e diverse partecipazioni ad importanti esposizioni internazionali fra le quali la Quadriennale di Roma, Italian Painting Today a Parigi e Montreal, Documenta a Kassel.

Attraverso una ricca produzione scritta, partecipava intanto al dibattito critico allora in corso, prendendo precise posizioni nei confronti della recente corrente della Pittura-Pittura o Pittura Analitica e sottolineando il rischio di *"...travestire la pittura con la pittura, di mimare la Logica e il suo radicale spostamento dei problemi e delle possibilità del linguaggio verso un'autonomia tutta interna al linguaggio stesso..."*⁶

A costo di risultare anacronistico, forse perché già proiettato oltre la questione del momento, fu nel corso di una importante conferenza tenuta a Palazzo Reale a Milano, nel 1978, che definiva la sua posizione ed il suo credo in una pittura che *"...se è criticamente consapevole, non conserva, non celebra, non rassicura..."*⁷

Il 1980 si apriva con una sala personale alla Biennale di Venezia, con la presenza alla mostra *Arte e Critica* alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, mentre dal 1982 la sua pittura andava condensandosi, lasciando trasparire una compresenza di tempi differenti sulla superficie della tela.

Durante lo scorso decennio, alla stratificazione cromatica ricca di ombreggiature, Olivieri sostituiva una pittura luminosa e trasparente, mentre il gesto si concentrava in una forma circolare che sembra provenire da ogni lato della superficie cromatica. Il nuovo millennio si è aperto per l'artista con importanti retrospettive organizzate in prestigiose sedi espositive, fino alla recente presenza, nella primavera del 2006, al Grande Miglio del Castello di Brescia, nella mostra *Olivieri. L'Azzurro* insieme a Guccione:⁸ ancora una volta, in onore di una pittura che è luce, spazio, e colore.

I.B.

1) Così riferisce Olivieri stesso in *La continua alterità*, in "Data", III, n. 9, Milano, autunno 1973.

2) F. Gualdoni, Olivieri. *Gli anni formativi*, in *Claudio Olivieri, il corpo dell'idea*, testi di F. Gualdoni e C. M. Accame, Bergamo, Lubrica Editore 1991.

3) *Claudio Olivieri*, catalogo della mostra sulla scultura europea, Milano, Salone Annunciata, 1965.

4) C. Olivieri, *Non credo illusorio...*, in *Claudio Olivieri*, catalogo della mostra, Palermo, Galleria Quattro Venti, 1971.

5) C. Olivieri in I. Mussa, *I colori della pittura*, catalogo della mostra, Roma, Istituto Latino Americano, 1976.

6) C. Olivieri, testo della conferenza tenuta a Milano, Palazzo Reale 1978, ripubblicata in *Claudio Olivieri - Opere 1962-1983 - il quinto elemento*, a cura di P. Fossati, catalogo della mostra, Modena, Galleria Civica, Edizioni Panini 1983.

7) Ibidem.

8) *Claudio Olivieri. L'Azzurro*, a cura di M. Goldin, catalogo della mostra, Brescia, Grande Miglio del Castello, 2006.



Claudio Olivieri
Composizione
1968
olio su tela
cm. 95 x 100



Claudio Olivieri
S.G. 114
1964
olio su tela
cm. 40 x 50



Claudio Olivieri
S.G. 108
1963
olio su tela
cm. 70 x 100



Claudio Olivieri
Senza titolo
1965
olio su tela
cm. 80 x 100



Claudio Olivieri
S.G. 120
1968
olio su tela
cm. 40 x 50

Tra Sogno e Follia Sergio Dangelo e Cesare Peverelli

"...Una fantasia aerea, mercuriale, che scopre, senza maschere, tutta la fiducia, intatta, nel fare dell'uomo, nella sua capacità di trasformare le cose..."

*Con i frammenti delle buone cose di tutti i giorni e inserite in terse e vibranti stesure, ha ricostruito un orto, un giardino vegliato dagli astri amici, dove l'uomo non si sente straniero..."*¹

Tra Sogno e Follia, dai paesaggi magmatici di mondi nucleari, alle visioni surrealiste, dalle provocazioni del linguaggio mass-mediatico ai titoli rubati a qualche maestro zen, opere come tappeti orientali dove pregare divinità dadaiste apparse sottoforma di un bottone o di un ramo dipinto.

Questo è Sergio Dangelo, artista imprevedibile, scomodo, il cui lavoro costituisce sicuramente un unicum nel panorama contemporaneo, complesso, stratificato come le carte variopinte e gli oggetti strappati dal quotidiano che egli dispone con equilibri sapienti e distorte proporzioni sui supporti – la tela, la tavola – delle sue opere.

*"...Testimone vagabondo, irrequieto quando non è inquieto. Ride saltellando, inventa per vincere se stesso, si corre intorno e dà la caccia alla propria coda come fanno certi animali, non solo il cane ma il leopardo, non solo il gatto ma la pantera...elfo rigenerato, vagabondo di testimonianze, che ha visto il mondo attraverso i vetri e la luna...una goccia di inconsapevolezza lo salva, un attimo di coscienza gli serve soltanto come trampolino futuro..."*²

Tra Sogno e Follia, dai sipari scoperchiati su mondi in ebollizione, alle scene visionarie dove corpi femminili diventano cariatidi ed ali in volo

disegnano paesaggi d'altri tempi, dove citazioni formali da un passato lontano si sposano con gli incubi di un presente già proteso verso un futuro siderale...

Questo è Cesare Peverelli, artista colto, attore stralunato delle proprie visioni, i cui dipinti sospesi non hanno smesso di pungolare le penne degli scrittori più raffinati della nostra epoca, torturando parole e stilemi fino alla follia, in nome di un'opera nitida e allucinata, in bilico continuo fra il vero e il fantomatico, l'esperienza soggettiva e l'incommensurabile eternità.

I.B.

1) G. Schönenberger, in *Sergio Dangelo*, testi di T. Koenig, J. Michel et al., catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi, 1972.

2) G. Arpino, in *Peverelli*, catalogo della mostra, Galleria Arte Borgogna, Milano 1969.

SERGIO DANGELO (Milano 1932)

"Magritte senza soggetto

Tanguy senza le ombre

Dali senza Gala

Kandinsky con più humour

Man Ray senza dottrina

Mirò versus Thelonius

lo stesso con più amore"¹

Fu un voto di surrealismo assoluto, quello che accompagnò Dangelo per tutta la vita, a partire da quando, nel 1951, entrò in contatto con la generazione di André Breton: più che la forma, è lo spirito dell'arte di Dangelo a derivare dal gioco, portandolo così a lavorare sugli stessi principi creativi che applicava anche Max Ernst, in nome di un'arte intesa come modo di vivere che non è fedele a nulla, ed in cui l'unica legge è il desiderio individuale.

Dalla Galleria San Fedele di Milano, Dangelo fondava il Movimento Nucleare, firmando con Baj, nel febbraio 1952, il *Manifeste programme de la Peinture Nucléaire*, presentato alla Galerie Apollo di Bruxelles, cui aderirono Gianni Bertini, Gianni Colombo, Leonardo Mariani, Lucio Del Pezzo, Gianni Dova, Asger Jorn, Piero Manzoni, Mario Persico, Antonio Recalcati: *"...I nucleari vogliono abbattere tutti gli 'ismi' di una pittura che cade invariabilmente nell'accademismo, qualunque ne sia la sua origine. Vogliono e possono reinventare la pittura. Le forme si disintegrano: le nuove forme dell'uomo sono quelle dell'universo atomico, le forze sono cariche elettroniche...le nostre coscienze cariche di imprevedibili esplosivi preludono a UN FATTO. Il nucleare vive in questa situazione che gli uomini dagli occhi spenti non riescono ad avvertire. La verità non vi appartiene: essa è nell'atomo. La*

pittura nucleare documenta la ricerca di questa verità..."

A partire da questo momento, intrecciando un rapporto privilegiato fra Milano e Parigi, Dangelo avviava la propria personalissima esplorazione di universi subumani e subatomici, rivelando forme nascoste del mondo, governate dal caos e dalle forze cupe ed oscure, mediante una ricerca del gesto e del colore che privilegiava il tachisme, il frottage, l'action-painting e il collage, e rivendicando il valore del caso come punto di partenza e insieme di approdo della propria opera, in nome di uno spirito anticonformista che avrebbe contagiato tutti i nucleari, strettisi nel successivo manifesto *Contro lo stile* del 1957.

Fu durante il decennio Cinquanta che lo sviluppo del movimento si sarebbe costantemente intensificato, grazie a numerosi legami internazionali tra diversi gruppi di artisti, primo fra tutti CoBrA;² poi con la fondazione, nel 1954, del Movimento per un Bauhaus Immaginario,³ con la serie degli Incontri Internazionali della Ceramica ad Albisola Marina⁴ cominciati nello stesso anno su iniziativa di Asger Jorn e dello stesso Dangelo, insieme a Tullio d'Albisola, contro agli imperativi formali della scuola di Ulm di Max Bill, e destinati a portare il loro contributo all'Internazionale Situazionista⁵ del 1957. Date, momenti, discorsi e prese di posizione espressi anche attraverso una rete di riviste alle quali Dangelo collaborò attivamente, in un contesto di intensi scambi e di incessanti andirivieni fra Bruxelles, Milano, Albisola, Parigi, Belgrado, Malmö: dalla francese "Phases", fondata a Parigi dal poeta Edouard Jaguer, alla belga "Edda", a "Boa" in Argentina a "Il Gesto" in Italia, redatta insieme a Baj ed uscita in quattro numeri fra il 1955 e il 1959.

Spirito ribelle e solitario per antonomasia, a partire dalla metà degli anni Cinquanta iniziò a lavorare sempre più individualmente, rifiutando identificazioni categoriche e coinvolgimenti definitivi in un dato gruppo, in nome di un *"...estetismo romantico..."* che non si sarebbe limitato alla sola pittura, ma che avrebbe ben presto dilagato anche *"...nel comportamento, trasformando l'artista in un ipersensibile dandy dall'atteggiamento incorreggibilmente bohème. Col passare degli anni l'individualismo di Dangelo assume una dimensione piuttosto esasperata, di fatto sempre più insofferente a qualsiasi confronto con la tecnica e il fare contemporaneo e contestualizzata invece sull'orizzonte metafisico di una natura interiorizzata, mitica, ancora pienamente romantica..."*.⁶

Fu Marcel Duchamp a definire le sue opere, viste alla Galleria Schwarz a Milano nel 1959, *hand made*: basate su un linguaggio capace di assorbire le forme naturali, rivelavano connotati stilistici affini a quelli di Paul Klee, alla calligrafia automatica di Masson, alla gestualità esplosiva di Hantaï e Georges Mathieu fino alla poesia naturalista di Max Ernst.

Mentre il movimento nato dalla sua volontà avrebbe raggiunto il culmine nel 1962, con l'uscita del volume *Arte Nucleare*, firmato da Tristan Sauvage ed edito a cura della Galleria Schwarz di Milano, Dangelo proseguiva ad allestire numerosissime mostre, totalizzando quattrocento personali e partecipando ad innumerevoli collettive, invitato, peraltro, a sei edizioni della Biennale di Venezia, con una sala personale nel 1966.

Nel 1972 una grande retrospettiva nella sede milanese di Palazzo Reale⁷ raccolse in catalogo i più bei testi scritti in suo onore, a testimonianza

dell'intenso scambio da sempre intercorso fra la sua opera pittorica e la poesia e la letteratura del tempo, ma anche delle potenzialità suggestive che la sua produzione artistica ha esercitato nei confronti della cultura internazionale. Basti pensare alle potenzialità del collage, inteso da Dangelo alla maniera dei surrealisti, come elemento ludico e disturbatore, dissacrante di qualsiasi idea preconcepita, di qualsivoglia sovrastruttura mentale – in nome di una pittura dove i segni fanno ancora giocare, ospiti di paesaggi mentali creati con colori tradizionali, carte variopinte, oggetti e frammenti di un quotidiano banale che si arricchisce per contrasti e in virtù delle nostre capacità associative, del nostro desiderio di giocare con le cose, sfidando le convenzioni e rischiando l'azzardo.

Riferendosi alle opere degli anni Settanta, eccezionalmente esposte in questa mostra, un altro critico raffinato quale Scheiwiller definiva Dangelo *"...poeta con ogni mezzo poiché anche l'oggetto più banale serve a lastricare la via dei sogni...L'aggiunta dei materiali usati in maniera tonale (anch'essi, quasi, colori a tre dimensioni) è parsimoniosa. Ogni quadro ... è così costruito su una base, linea di terra senza racconto, [dove] precipitano forme, frammenti, avvenimenti magici e suggestivi...Fino ai "quadri assoluti" dove il pianeta bianco, azzurro, argenteo domina la sottile linea dell'orizzonte."*⁸ scriveva infine, riferendosi a opere come *Esatta solitudine* e *Blu Klein*, creature di un artista che, ancora oggi, dimostra *"...un'intelligenza saettante, per molti aspetti luciferina, coniugata...con un senso dell'ironia dispiegato a 360°. Sergio sa giocare con le idee e con le cose come pochissimi al mondo hanno saputo fare..."*⁹

1) S. Dangelo, *Dadagarden*, catalogo della mostra, Milano, Centro Arte Edizioni, 1994.

2) Allo scorcio degli anni Cinquanta il movimento CoBrA (Copenaghen, Bruxelles, Amsterdam) condensava, come riassume e suggerisce la stessa sigla, le istanze europee nord-occidentali creative più problematiche, legate ad una lettura socio-politica dell'arte, ed innervatesi sul surrealismo storico.

Vedere M. Bandini, *L'Estetico, il Politico. Da CoBrA all'Internazionale Situazionista 1948-1957*, Roma, Officina Edizioni 1977.

3) In questa occasione Jorn aveva anche redatto un manifesto programmatico intitolato *Immagine e Forma*, la cui traduzione italiana era stata curata da Sergio Dangelo ed apparve, per la prima volta, nel *Quaderno del Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginario*, Milano 1954.

Questo era anche stato il testo che aveva posto le basi di quel Laboratorio di esperienze immaginiste di Alba che avrebbe iniziato ad operare grazie alla collaborazione di Pinot Gallizio nel settembre 1955. Interessante il contatto e gli scambi fra le poetiche surrealiste di Dangelo e compagni e le successive esperienze plastiche del Movimento Artistico del Mediterraneo.

Per ulteriori approfondimenti sul Movimento per un Bauhaus

Immaginista e sugli Incontri Internazionali della Ceramica di Albisola Marina, vedere la scheda dedicata al MAM e la relativa bibliografia indicata in nota.

4) Sulle basi teoriche, gli obiettivi e le creazioni dell'Internazionale Situazionista consiglio il testo di Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris 1957, prima traduzione italiana *La società dello spettacolo*, Bari 1968.

5) M. Corgnati, *Arte a Milano 1946-1959, Il Movimento Nucleare*, catalogo della mostra, Milano, Edizioni Il Credito Artigiano, 1999.

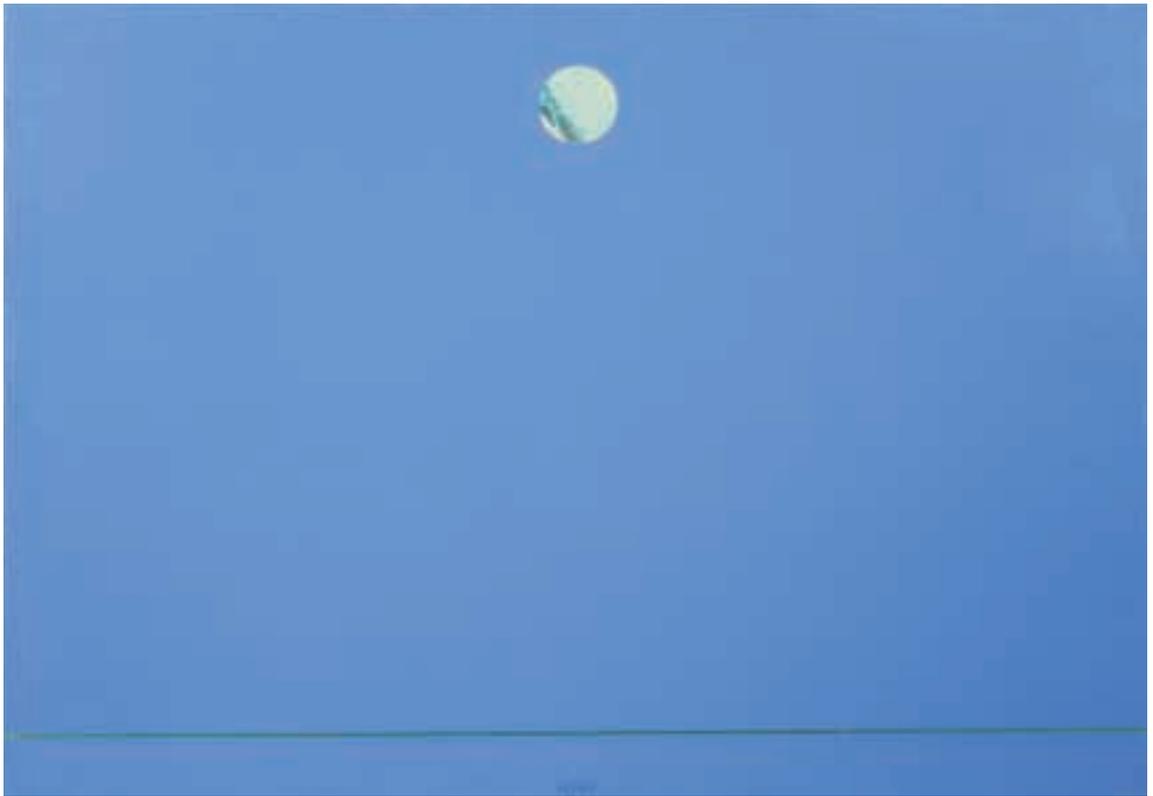
6) *Sergio Dangelo*, testi di T. Koenig, J. Michel et al., catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale cit.

7) V. Scheiwiller, *Inventario per Sergio Dangelo*, in *Sergio Dangelo*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Annunciata, 1970.

8) G. Di Maggio, in *Sergio Dangelo. Le altre facce della medaglia*, con testi di G. Di Maggio, D. Stella, G. Quadrio Curzio e S. Dangelo, catalogo della mostra, Milano, Associazione Venti Correnti, 19 maggio-13 luglio 2004, Mudima Edizioni 2004.



Sergio Dangelo
Blu Klein
1967
olio e tecnica mista su tela
cm. 70 x 100



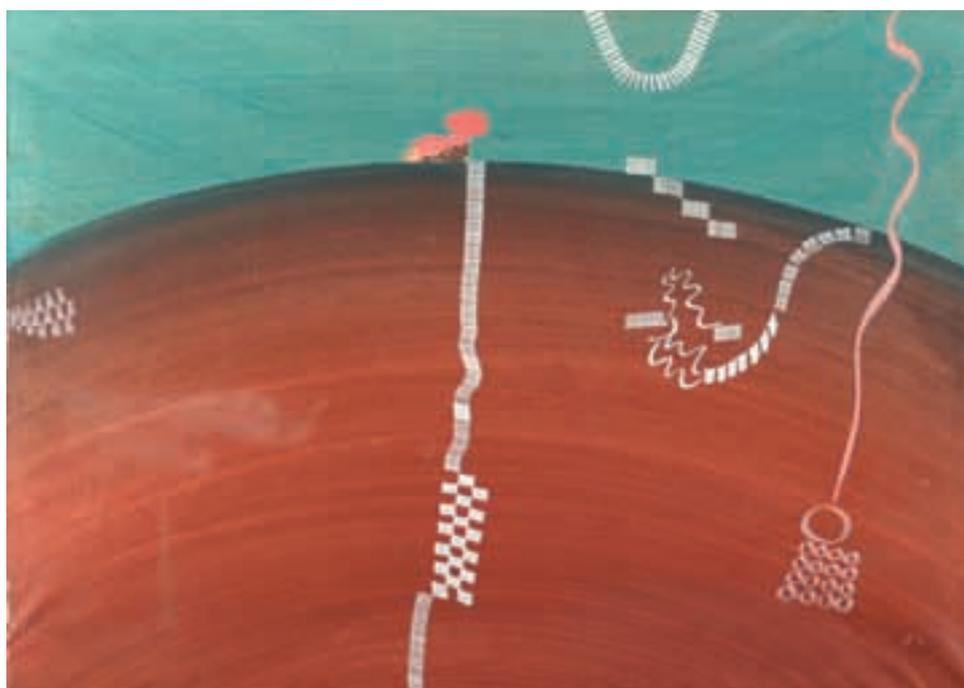
Sergio Dangelo
Esatta solitudine
1967
olio e tecnica mista su tela
cm. 70 x 100



Sergio Dangelo
Il gioco dell'ellisse
1971
tecnica mista su tavola
cm. 60 x 80

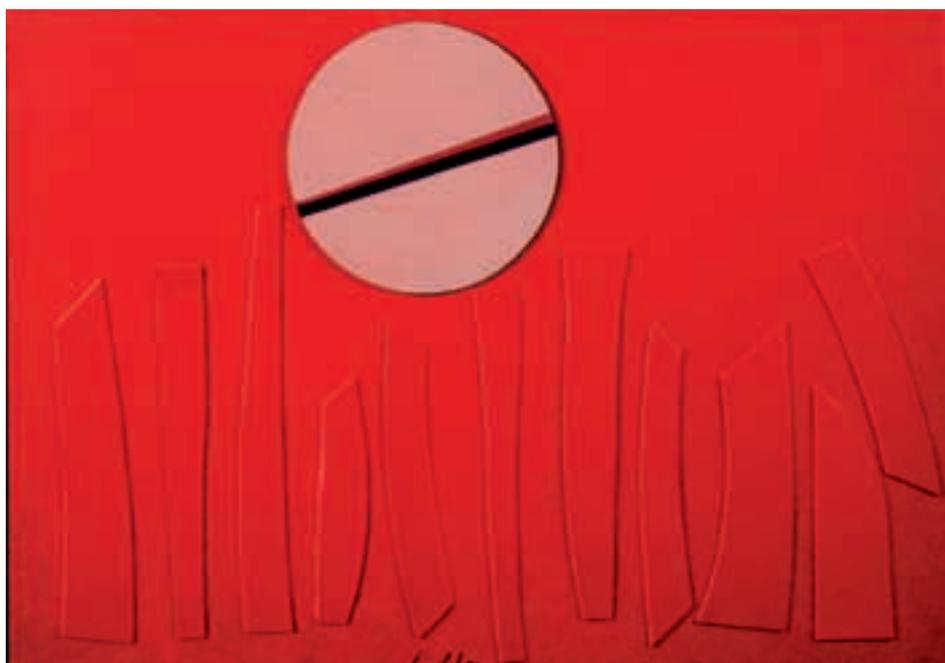
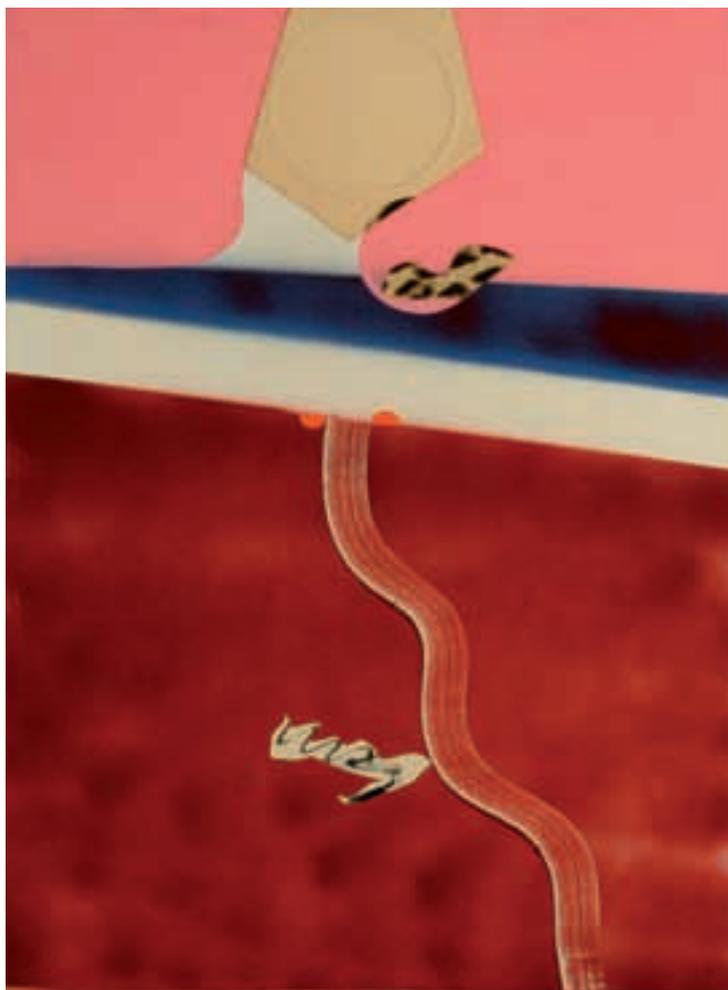


Sergio Dangelo
Dove cade la folgore
1966
tecnica mista su tela
cm. 70 x 100

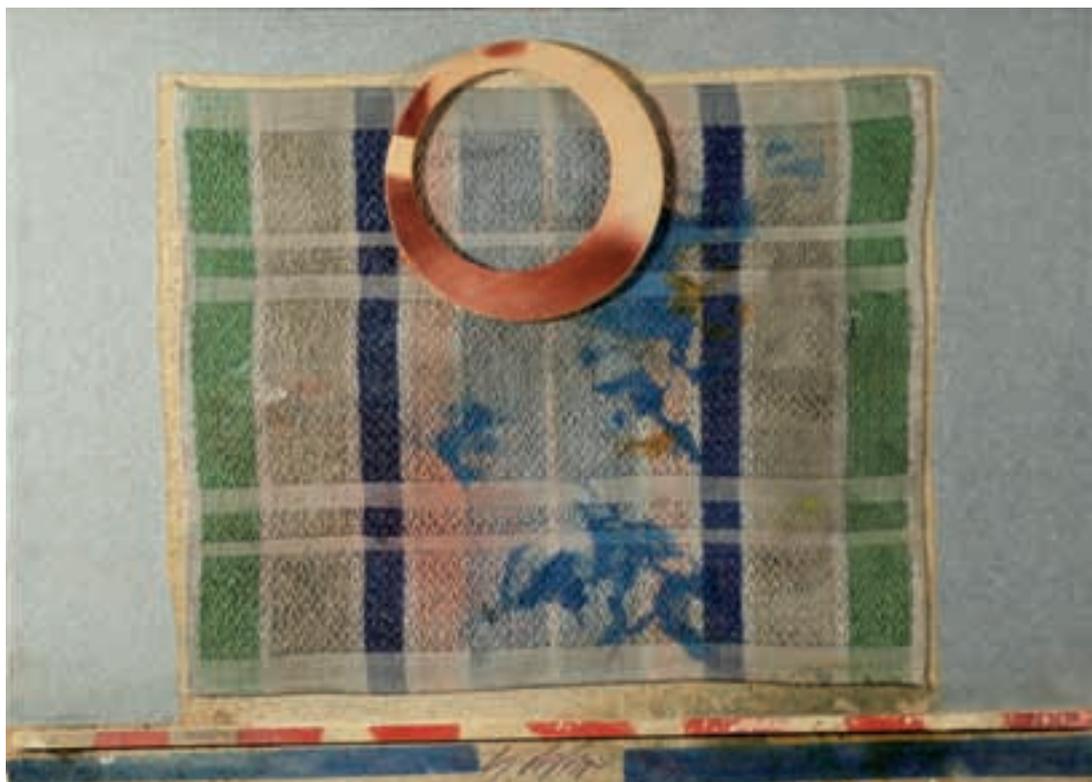


Sergio Dangelo
Il mondo senza blu
1961
olio su tela
cm. 50 x 70

Sergio Dangelo
Somewhere
1973
tecnica mista su tela
cm. 70 x 50



Sergio Dangelo
Delirio
1973
olio e tecnica mista su tavola
cm. 50 x 70



Sergio Dangelo
Il tempio
1971
olio e tecnica mista su tavola
cm. 50 x 70

Sergio Dangelo
L'essere costruttivista più irrazionale
che io conosco
1965
tecnica mista su tela
cm. 50 x 70





Sergio Dangelo
Il male agli occhi (Neon)
1967
olio e tecnica mista su tela
cm. 60 x 80



Sergio Dangelo
Occhio troppo grande sulla terra
1971
olio su tela
cm. 70 x 50

CESARE PEVERELLI (Milano 1922-Parigi 2000)

Per quei casi dettati dalla sorte, fu durante una lunga convalescenza che Peverelli rimase folgorato dalla pittura, subendo dapprima il fascino dell'opera di Picasso, Matisse e Morandi; poi dell'antico, anche per il tramite di Achille Funi, suo maestro all'Accademia di Brera, e di Carrà: ecco allora le meditazioni sul rigorismo astratto di Piero Della Francesca, sull'espressionismo di Tintoretto, sulla perfezione dell'azione, della passione e del dramma (alla greca, come teatro) di Raffaello. È in questi primi scritti,¹ credo, che già possono essere distinti i temi centrali della ricerca artistica di Peverelli, *"...pittore dilaniato, combattuto tra la gioia di schiacciare il colore sulla tela, come l'avrebbe fatto un espressionista...e d'altra parte la preoccupazione di un'architettura estremamente rigorosa..."*² Anni di meditazione e di partecipazione al dibattito critico³ che imperversava, i Quaranta si aprivano poi con l'obbligatorio attraversamento del linguaggio post-cubista, con l'adesione al manifesto realista *Oltre Guernica* del 1946, mentre l'amicizia con Cesare Pavese e la realizzazione della copertina per la *Nausea* di Sartre avrebbero inaugurato la lunghissima serie di amicizie che Peverelli strinse con i più importanti esponenti della letteratura, della musica e della drammaturgia del tempo. L'adesione allo Spazialismo, oltre a segnare il definitivo superamento del rigorismo formale dei concretisti e delle regole moralistico-populiste dei realisti, fu una scelta coraggiosa, *"...per sconvolgere le regole della buona pittura"*,⁴ in vista di una nuova esperienza formale oramai tesa verso il surrealismo francese. Ecco, allora, l'evoluzione rapidissima del suo linguaggio, l'emergere della

sua più vera, a lungo "covata", personalità creativa: "covata", appunto, come una malattia destinata ad esplodere, a corrodere le brave maniere dell'arte, gli annosi dettami della critica.

Fin da quando, nel 1954, presentò una personale al Naviglio⁵ con opere dedicate agli *Insetti* di Dylan Thomas⁶ : difficile è dire chi, fra i due, l'artista visionario e il poeta allucinato, contaminò maggiormente l'opera dell'altro, entrambe legate, forma e parola, da un rapporto morboso, metamorfico, dove il motivo naturale viene costantemente ribaltato in artificio manierista, in stereotipo fantasticato. Anacronistica Wunderkammer, l'opera di Peverelli brulicava di *"...apparizioni di formiche, ragni, millepiedi cornuti, come un bestiario da apocalisse, che non sa nascondere tuttavia un filo di negra ironia..."*,⁷ covo d'insetti fratelli di quelli muti di Klee e figli di larve kafkiane: opere dipinte con una sfrenata tavolozza, sintomatiche di un pirotecnico vitalismo,⁸ e raro esempio di una pittura che trasuda figura pur nel restare spazialista.⁹

"...Persino i fiori avevano il diavolo in corpo! Non so quante opere dipinse Peverelli sotto l'impulso delle poesie di Dylan Thomas. Avevano entrambi il furore per le linfe che fanno esplodere i fiori e un fanatismo per tutte le ali che si muovono e gremiscono l'aria...":¹⁰ come dimostrò l'altro, intenso ciclo dedicato alle *Mouettes*, alcune delle quali esposte in mostra, omaggio all'incanto formale dei gabbiani in volo che colpì l'artista già trasferitosi a Parigi, *"...ossessionato dalle origini del gesto quanto dal suo significato...le ali si uniscono fra loro emergendo da una serie di cellule simili che si raggruppano come nidi d'ape o costituiscono a loro volta strani insetti di nuovo tipo. Quasi tenessero gli occhi aperti su un mondo sconosciuto, che*

esplorano per noi...".¹¹

Mentre entrava in contatto con i principali esponenti del mondo letterario, da Michel Butor a Jean Laude, da Edouard Glissant a Georges Limbour, da Alain Jouffroy a Italo Calvino, grandi estimatori della sua pittura, a partire dai primi anni Sessanta la sua opera, andava virando sempre più sul figurativo, con personaggi e creature che si dibattono in un'atmosfera amniotica e virata, elaborata a partire da un *vide* (vuoto) nel quale per dinamiche vitali le forme crescono e si dissolvono, mentre gli spazi diventano strutture portanti. Così è nell'*Atelier de l'artiste* che avrebbe occupato Peverelli per quasi tre lustri, presentato nel 1976 al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris: è qui che esplose la potenza veggente dell'immagine, ambientata in spazi moltiplicati e profondi nei quali si riverberano personaggi figli di allucinazioni alla Bosch, figure immerse nelle tonalità labirintiche dei grigi, attori di una *Totentanz* che è omaggio disperato all'amore per la pittura vissuta nella sua dimensione storica, secondo il lascito di Picasso; e nella *Salomé*, traduzione pittorica della musica di Strauss, della parola ammorbata e decadente di Wilde, e ultimo, grande omaggio al *récit* teatrale. Furono questi due cicli ad animare a loro volta le opere del periodo successivo, a partire dalle *Crisalidi*, "...personaggi iridescenti in uno spazio zigrinato di luce ed ombra, sorgere di corpi accoppiati bagnati da torrenti di giorno, modulazioni infinite della carezza, dell'abbraccio, della danza amorosa, colte nell'assoluto dell'istante e nella pienezza dell'estasi...";¹² ricorrenti anche nelle opere in mostra, fino al *Rituale*: meditazione, a partire proprio dalla *Salomé*, sul tema del *sacer*, del sacro, ed omaggio alla complessità del narrare pittorico, sull'onda della tradizione italiana fra *dynamis* futurista e

macchina visiva del grande vetro duchampiano.¹³ Sono i temi della narrazione e della metamorfosi, con l'artista che entra nel quadro e osserva il farsi della propria opera, a caratterizzare anche la serie de *Il pittore e le sue storie*, realizzata a partire dagli anni Ottanta, quando Peverelli iniziava a lavorare su altri grandi cicli pittorici, come quello dedicato alle *Stagioni* e quello di *Tristano e Isotta*. Opere e temi protrattisi nel decennio successivo, tesi a rimarcare che quel suo "... aspetto assolutamente moderno... come di tutti i pittori della Nouvelle Vague surrealista, sta nel saper mostrare... l'onnipotenza di un pericolo... Pericolo dell'ombra (dell'ignoto, dell'informato) pericolo della luce (della visione, della comprensione, della definizione), Peverelli ci mostra così che siamo "prigionieri della visione che ci facciamo del mondo..."¹⁴

I.B.

- 1) C. Peverelli, *La piccola Brera*, Milano 1947, ripubblicato in *Cesare Peverelli. Opere 1950-1987*, a cura di F. Gualdoni, catalogo della mostra, Lissone, Civica Galleria d'Arte Contemporanea, 24 marzo-5 maggio 2002, Milano, Silvana Editoriale 2002.
- 2) J. Butor in *Cesare Peverelli*, con un testo di Franco Russoli, catalogo della mostra a Milano, Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi, Edizioni Arti Grafiche Fiorin, 1972.
- 3) Sul dibattito critico fra Realismo e Astrazione nel secondo dopoguerra italiano consiglio il volume di Nicoletta Misler, *La via italiana al Realismo. La politica culturale artistica del PCI dal 1944 al 1956*, Milano, Mazzotta Editore, 1973, ricco di documenti del tempo, ma anche P. Barocchi, *Storia moderna dell' arte in Italia : manifesti polemiche documenti*, vol. II, *Tra Neorealismo e anni Novanta*, Torino, Einaudi 1990.
- 4) C. Peverelli, in *Un milanese a Parigi*, intervista a Cesare Peverelli, pubblicata in *Bolaffi Arte III*, 24, Torino novembre 1972.
- 5) *Peverelli*, con un testo di F. Russoli, catalogo della mostra, Milano, Galleria del Naviglio, 1954.
- 6) D. Thomas, *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Parma, Guanda 1954.
- 7) M. Valsecchi, *Artisti di un Neo Medioevo*, in "Tempo", Milano, 25 novembre 1954.
- 8) M. De Micheli, *Le cronache d'arte. Peverelli*, in "L'Unità", Milano 17 novembre 1954.
- 9) G. Giani, *Spazialismo*, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1956.
- 10) R. Carrieri, in *Cesare Peverelli*, con un testo di Franco Russoli, catalogo della mostra a Milano, Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi cit.
- 11) J. Lassaigne, *Peverelli. Vele del mare vele del cielo & Omaggio a Isabey: il naufragio dello steamer Austria*, catalogo della mostra, Gastaldelli Arte Contemporanea, Milano 1973.
- 12) P. Waldberg, in *Cesare Peverelli*, con un testo di Franco Russoli, catalogo della mostra a Milano, Palazzo Reale cit.
- 13) M. Butor, in J.- L. Chalumeau, J. Laude, *Peverelli. Rituale 1979-1980*, Edizioni Bora, Bologna 1979.
- 14) A. Jouffroy, testo di presentazione a Cesare Peverelli, nel catalogo della XXX Biennale di Venezia, 1960.



Cesare Peverelli
Immagine e pittura
1978
olio su tela
60 x 73



Cesare Peverelli
Il pittore e le sue storie
1990
olio su tela
cm. 87 x 105



Cesare Peverelli
Crisalidi su di un paesaggio
1990
olio su tela
cm. 114 x 84



Cesare Peverelli
Rituale
1981
olio su tela
cm. 60 x 73



Cesare Peverelli
A proposito di Apocalisse
1991
olio su tela
104 x 85



Cesare Peverelli
A proposito di Apocalisse
1991
olio su tela
cm. 74 x 61



Cesare Peverelli
Il pittore e le sue storie n. 4
1990
olio su tela
cm. 78 x 65,5



Cesare Peverelli
Crisalidi su di un paesaggio
1990
olio su tela
cm. 79,5 x 66



Cesare Peverelli
Crisalidi
1978
olio su tela
cm. 73 x 60

Gruppo MAM, Movimento Artistico Mediterraneo

Dal Manifesto alla Storia

"...C'è un'evidenza mediterranea nella storia dell'arte. Questa si rivela, più che altrove, attraverso l'asse geografico Vallauris-Albisola. È l'alchimia della ceramica che ha permesso all'artista che appartiene a quest'area di affermare in maniera più forte e decisa le sue origini.

...

L'opera e l'artista mediterraneo sono indissociabili.

...

Questo manifesto costituisce una base di riflessione sull'affermazione di un'arte mediterranea legata ai siti iscritti nell'area geografica comprendente le città di Vallauris e di Albisola che hanno contribuito, nel tempo, a trasformare in arte maggiore l'espressione artistico-ceramica aprendo confronti costruttivi multietnici e nuove possibilità all'arte contemporanea..."

Il Movimento Artistico del Mediterraneo prende forma, nel 1993, dall'incontro fra Patrick Moya e Giorgio Laveri, presentandosi da subito quale espressione artistica nata lungo quella lingua di terra che ha profondamente segnato l'avventura creativa del Novecento mediterraneo: qui approdarono Picasso e Fontana, esperti lavoratori della ceramica, qui nascevano ancor prima, e per tutto il secolo, i principali manifesti artistici destinati a tracciare rotte fondamentali della storia dell'arte contemporanea.

Così Giorgio Laveri ha recentemente puntualizzato quel cortocircuito creativo che, dalla lontana civiltà della Magnagrecia ad oggi, viene ad instaurarsi fra l'artista e la terra in cui lavora, a contatto con il mare, con la luce forte, con i tepori e i profumi, i colori e il clima del Mediterraneo.

Mentre aderivano al movimento Veronique Champollion e Jean Claude Lemalin di Antibes,

Mauro Alpi e Gilles Chaix di Nizza, attivi dal 1993 al 1999, il lavoro del MAM venne per la prima volta pubblicamente analizzato e fatto oggetto di un interessante dibattito critico durante la *Soirée Performance* al Teatro La Marguerite di Antibes. Dal 1999 anche Attilio Antibo, Jacky Coville, Yiu Wah Leung e Ben Vautier sarebbero entrati nel gruppo, partecipando a eventi e manifestazioni.¹

Tuttora, una quindicina di atelier di ceramisti, lavorando in stretta collaborazione con gli artisti contemporanei, perpetuano quella tradizione albisolese nata a partire dal Rinascimento, quando venivano prodotte le famose "laggioni", piastrelle di terracotta policroma simili a quelle spagnole o portoghesi.

"...Lo sappia o non lo sappia il pubblico, oggi c'è futurismo nelle stoffe, nelle fodere, negli ombrelli, nelle borsette, nelle sciarpe, nei tappeti, nelle cravatte, negli arazzi, nei cuscini, nei giocattoli, nelle carte da parati e negli abat-jours; c'è futurismo nelle decorazioni luminose di Sale e di Grandi Alberghi, e nei placards, nelle réclames murali, nelle copertine delle riviste, nei mobili, nelle terrecotte (meravigliose quelle di Tullio Mazzotti d'Albisola!), nella scenografia e nei sipari..."²

Così Balla esprimeva il suo entusiasmo nei confronti della famiglia di ceramisti Mazzotti di Albisola che, a partire dagli anni Trenta, con l'apertura di una nuova fornace e grazie all'entusiasmo dei fratelli Tullio e Torido, avrebbe ospitato le energie creative più vivaci del cosiddetto Secondo Futurismo, teso a favorire il recupero dell'artigianato, della manualità, della tradizione.

Nel 1929 Tullio, già famoso come Tullio d'Albisola, venne consacrato alla famosa mostra *Trentatré Futuristi* alla Galleria Pesaro di Milano, dove presentò una sala personale di *"...arcivasi, biboccali, bivasi, tuberie, piatti futuristi, servizi fiorantipasto, vaso proiettile, bomboniere elettriche,*

copperotiche...": famosa, tra gli altri, la Brocca Baker, il cui motivo decorativo si ispirava alla nota soubrette di colore Josephine Baker. Tra i primi collaboratori della bottega ci fu anche Bruno Munari che qui creava una serie di animali immaginari, piccole sculture-oggetto che ironizzavano sulla visione meccanica della natura.

Citato sia ne *La ceramica futurista che nel Manifesto Futurista della ceramica e aëroceramica* del 1938 firmato da Marinetti e da Tullio d'Albisola, ecco sopraggiungere ad Albisola anche Lucio Fontana, *scultore pieno d'impeti spaziali*,³ destinato ad influenzare numerose altre esperienze plastiche; intanto si profilava l'opera in terracotta di Picasso, giunto alle fornaci di Vallauris nel 1947, con una serie di disegni destinati a tradursi nei bellissimi vasi zoomorfi e nelle splendide *tanagra*: opere tra le più affascinanti della sua produzione ceramica. Su questa scia a Vallauris si fermarono, per soggiorni più o meno lunghi, Matisse, Chagall, Mirò, Dufy, Léger, Braque, Foujita, Lurçat, e poi Jean Cocteau, Jean Marais, Brauner, Pignon, Masson; mentre ad Albisola, giungevano Asger Jorn, capofila del movimento CoBrA,⁴ Wilfredo Lam, Mimmo Rotella, Enrico Baj, Arroyo e Guy Debord, ispiratore e fondatore dell'Internazionale Situazionista.⁵

Fu lo stesso Jorn ad organizzare ad Albisola Marina, nell'estate del 1954, il primo degli Incontri Internazionali della Ceramica, diventato peraltro anche la prima manifestazione del Movimento Internazionale del Bauhaus Immaginario, cui presero parte Fontana, Dangelo, Baj, Scanavino, Appel, Corneille, Matta, Jorn, Koenig, Giguère e Jaguer. Le opere in ceramica offrivano infatti a Jorn una valida alternativa agli oggetti ideati dalla Scuola di Ulm di Max Bill, criticata per le sue rigide teorie razionaliste e funzionaliste. Una contrapposizione, quella fra Bauhaus Immaginario e Scuola di Ulm, che proprio ad Albisola si sarebbe

acuita, dando vita a fertili dibattiti, quando giunse Sottsass jr., anch'egli abile ceramista, designer rivoluzionario e letterato all'avanguardia, tramite delle poetiche della Beat Generation in Italia con Fernanda Pivano.

Sull'onda di queste esperienze sarebbe poi nata l'Internazionale Situazionista, momento di definizione di quelle poetiche della contestazione, in nome della libertà della fantasia, della riappropriazione dell'ambiente e della rivendicazione di una libertà creativa individuale, che a loro volta avrebbero ispirato la rivoluzione culturale del Sessantotto.

Sono, questi, solo pochi momenti di una storia dell'arte ancora da scrivere, da Albisola a Vallauris, la cui eredità è ora nelle mani di Laveri, Moya e Coville, e degli altri esponenti del Movimento Artistico del Mediterraneo, il cui medium espressivo, la ceramica, è davvero stata alchimia fondatrice dell'arte contemporanea.

I.B.

1) Numerose notizie sul MAM sono state pubblicate in *La via dell'arte – attraversamento del confine*, a cura di A.M. Rita Matano, N. D. Angerame, G. Bonomi, CCP (Centro Culturale Paraxo), catalogo della manifestazione, Alassio (SV), Centro Culturale Paraxo 2006

2) Giacomo Balla, Roma, 6 aprile 1931. Sull'avventura che intercorse fra la ceramica, Albisola e il futurismo consiglio E. Crispolti, *La ceramica futurista da Balla a Tullio d'Albisola*, Firenze, Centro Di 1982.

3) Giò Ponti, *La ceramica alla IX Triennale di Milano*, Editoriale Domus, Milano 1953.

4) Per la storia che lega Jorn, fra i fondatori del gruppo CoBrA, a Dangelo vedere le note nella scheda di Sergio Dangelo; sul gruppo CoBrA vedere E. Crispolti, *L'informale, storia e poetica*, Assisi-Roma, Carucci editore 1973, pag. 469 segg.; alcune informazioni basilari sono contenute inoltre nel testo dedicato a Jacky Coville. Per l'approfondimento della storia dalla costituzione del gruppo del Movimento per un Bauhaus Immaginario alla nascita dell'Internazionale Situazionista di Constant e Debord consiglio ancora una volta M. Bandini, *L'estetico, il politico. Da CoBrA all'Internazionale Situazionista 1948-1957*, Roma, Officina Edizioni 1977.

GIORGIO LAVERI (Savona 1953)

"...L'artista è imprevedibile...il gesto che compie ha valenze diametralmente opposte. Indica certezza, consapevolezza, comunicazione. Non sempre sicurezza. L'aspetto del gesto che interessa maggiormente è il risultato che l'artista riesce ad ottenere esprimendo se stesso" (Giorgio Laveri).

Cinema e teatro, pittura e scultura: "...iconoclasta dell'estetica "plastificata", ludico e irriverente voleur d'images, ma rigido, nel contempo, nei confronti di ogni forma di potere tesa al classismo, alla frammentazione, all'emarginazione..."¹

l'artista savonese ama sperimentare la mescolanza dei generi, avendo maturato nel corso della sua avventura creativa ed esistenziale versatili esperienze artistiche dove la ceramica, fra tutti i materiali, viene scelta come arma vincente.

Dopo gli studi sulla regia televisiva, la fondazione del gruppo teatrale Rosacroce, una serie di produzioni cinematografiche,² durante gli anni Settanta iniziava una ricerca sulla ceramica, indagandola nel suo rapporto con il cinema e come medium espressivo, proseguendo tali lavori durante tutto il decennio successivo. Nel 1985 realizzava una serie di sculture in ceramica a tema cinematografico, mentre l'anno successivo nasceva *Cineceramica*, presentata per la prima volta alle isole Eolie in occasione dei festeggiamenti degli ottant'anni della casa di produzione cinematografica Titanus. Seguivano i *Fotogrammi in ceramica* tratti da grandi films e presentati a Trani, Albisola e a Milano, nella Galleria del Duomo, in occasione della premiazione dei vincitori a Venezia (1988), ottenendo successo nazionale e ben due speciali sulla RAI.

Alla fine del decennio, Laveri avviava la prima delle numerose sperimentazioni di *Ceramica-Luce-*

Movimento, provocatoriamente intitolata *Delitto in CineCeramica* e presentata in un evento itinerante in molte città italiane nella forma di pièce teatrale, dove attori e ceramica interagivano sulla scena con una luminosa coreografia.

Sproporzionate, irriverenti fino al paradosso, le sue opere si situano lungo un doppio filone della storia dell'arte: da un lato, esse ripercorrono le vicende dell'avventura creativa del Mediterraneo attraverso il medium della ceramica, dimostrandone il valore formale e poetico.²

Per i temi prescelti, Laveri ha d'altra parte saputo ripercorrere, rinnovandoli con grande lucidità critica e tensione creativa, i momenti artistici salienti del Novecento, riprendendo nella sua opera gli studi e le interazioni fra luce e movimento, tecnologie ed arte avviati dal Futurismo, ma anche la poetica del ready-made dadaista, dove la trasposizione di un oggetto lo consacra ad opera d'arte – un rossetto ingigantito diventa monumento, una penna stilografica scultura.

L'estetica pop, infine, passata attraverso le sperimentazioni di certo Nouveau Réalisme, laddove l'appropriazione della realtà si traduce in "rapina" e accumulo di cose quotidiane, dalle grandi sculture della società dei consumi di Oldenburg, alle *Armi*, ai *Pezzi di Donna* ed ai *Ruderi romani* di Pino Pascali, dal mondo dei miti mass mediatici di Warhol, alle icone del cinema di Rotella, torna nei rullini giganti di Laveri, metaforicamente intitolati *Discorso da sviluppare*, e nei suoi fotogrammi-scultura; e poi ancora nella serie dei grandi birilli e degli scacchi,⁴ vivaci icone di un gioco serio, fondatore di civiltà, come insegnava Pascali; infine nei rossetti della serie *Truka*,⁵ dalle diverse s-proporzioni, di straordinaria lucentezza e con quella patina un po' glamour che l'abile tecnica

di Laveri sa loro conferire; ed ancora, nelle penne stilografiche, intere, appese o stese, dette *Stylò*, e pure spezzate, con volontà-voluttà dissacranti, in una coppa preziosa.

"...Restituisce all'opera la sua caratteristica tattile, quel gusto tutto personale che si prova nel "toccare le cose". Il colore, il travestimento, l'involucro, il packaging dell'oggetto non sono che il cavallo di Troia per attrarre lo spettatore, per attirarlo in quel gioco di seduzioni, di misteri e di sottili ricatti che il fare artistico porta fatalmente con sé...".⁶

Scegliendo la ceramica, Laveri ha saputo esprimere allora una originalissima poetica, dove la critica al consumismo si traduce in giocosità allusive mai banali, dove l'alternanza fra preziosità cromatiche e formali viene costantemente messa in pericolo dall'ironia che si cela nelle metafore dello spaesamento, del salto di scala, nella decontestualizzazione e nell'ingigantimento delle cose. Rossetti e rullini, penne e birilli come monumenti di se stessi che ironizzano sul proprio ruolo, promesse di una felicità veloce e sfuggente come i sogni del cinema, l'incanto della scena. È su queste strade affascinanti che l'artista ha proseguito la sua avventura creativa, portando avanti anche un'intensa attività di promozione e approfondimento della storia della ceramica attraverso la fondazione del Movimento Artistico del Mediterraneo, firmando nel 1993 il primo Manifesto con Patrick Moya; dal 1998 a oggi, oltre cinquanta eventi, dalla sperimentazione alla performance, hanno caratterizzato il suo lavoro, fino alla grande mostra *Cinema e Ceramica* realizzata a Taormina in occasione del Festival del Cinema del 2005.

Lo stesso anno in cui Laveri ha organizzato un convegno internazionale sulla ricerca

della ceramica legata ai luoghi mediterranei,⁷ in collaborazione con Guillaume Aral, direttore della storica Galerie Ferrero: una grande collettiva del Movimento Artistico del Mediterraneo, approdata al Palais de la Mediterranée di Nizza.

I.B.

1) N. Jeannot, in *La via dell'arte – attraversamento del confine*, a cura di A.M. Rita Matano, N. D. Angerame, G. Bonomi, CCP (Centro Culturale Paraxo), catalogo della manifestazione, Alassio (Sv), Centro Culturale Paraxo 2006.

2) Una ricca bio-bibliografia è in *Giorgio Laveri-ceramista*, a cura di R. Zelatore, Genova 2004.

3) Vedere l'ampia scheda sul Movimento Artistico del Mediterraneo che introduce le opere di Laveri, Moya e Coville.

4) Vedere anche il catalogo con testi di M. Zilio e C. Argentieri, edito in occasione della mostra a Padova, Galleria Rossovermiglio, 2006.

5) Vedere anche il catalogo *Truka, Giorgio Laveri*, a cura di R. Zelatore, edito in occasione della mostra a Miart, Milano 2004.

6) C. Argentieri, in *Giorgio Laveri – Sala Giochi* cit.

7) *La via dell'arte – attraversamento del confine* cit.

Le fotografie delle opere di Giorgio Laveri sono state realizzate dal fotografo Emilio Monticelli.

Si ringrazia Anna Bosetti per la traduzione dal francese dei testi e dei manifesti del gruppo MAM.



Giorgio Laveri
Discorso da sviluppare
2003
ceramica smaltata con interventi al terzo fuoco
cm. 39 x 39 x 30



Giorgio Laveri
Strike
2006
ceramica smaltata con interventi al terzo fuoco
cm. 37 x 39 x 31

Giorgio Laveri
Stylò
2006
ceramica smaltata con interventi al terzo fuoco
altezza cm. 65 circa



Giorgio Laveri
Stylò coupe
2006
ceramica smaltata con interventi al terzo fuoco
altezza cm 48 circa



Giorgio Laveri
Truka
2006
ceramica smaltata con interventi al terzo fuoco
altezza cm 116 circa



Giorgio Laveri
Arlecchino
2006
ceramica smaltata con interventi al terzo fuoco
altezza cm. 65 circa

JACKY COVILLE (Sèvres, Francia, 1936)

Troni e gatti-tigre, serpenti attorcigliati e plastici totem, lupi digrignanti ed uccelli paradisiaci: il mondo forgiato nella ceramica da Jacky Coville nasce in quel luogo dell'arte dove s'incrociano le sorgenti del cubismo e dell'espressionismo, il gesto libero del gruppo CoBrA ed il geniale rigore di Picasso.

Ogni scultura è provocazione e sogno, personaggio fuggito da una fiaba surreale, da quell' *"...eterno che è il paese dell'infanzia..."*.¹

Entrato alla fine degli anni Novanta nel Movimento Artistico del Mediterraneo, originario di Sèvres e già sulla scena europea a partire dagli anni Settanta, Coville possiede una personalissima cifra stilistica, stimolata e forgiata grazie a quella sua capacità di domare *"...gli equilibri materici con assoluta maestria..."* e dall'altro a quella abilità nel porre *"lo spettatore di fronte a un contenuto di assoluta semplicità e colorata naturalezza..."*.²

Attraverso una sintesi paradossale fra l'organico ed il geometrico, l'approccio cubista delle sue opere contrasta senza tregua con l'ineliminabile tentazione delle forme viscerali, animalesche, oniriche che le animano. Coville prova ad unire, dicevo, le ricerche di Picasso all'urto al grido all'urlo dell'espressionismo nordico di primo Novecento, dalle maschere stravolte di Nolde alle diavolerie dissacranti di Ensor alle acidità di Kirchner; artisti, tutti, che hanno scavato nell'archetipo delle forme, guardando all'arte primitiva africana e a quella mediterranea pre-ellenica fino a Micene, come in primis esprimono danzatori, teste di toro, pesci e donne cariatidi, piatti, brocche e bicchieri dipinti

in ceramica che Picasso realizzava a Vallauris, assieme con Albisola sulla quale tuttora si giocano ed intrecciano le sorti del MAM. D'altra parte ecco gli espressionisti, con il recupero della mitologia nordica, delle tradizioni popolari, delle icone e dei riti di un'umanità alle origini, in lotta con le forze dure di una natura primigenia, ancora presa dal timor degli dei e delle maree.

Uno sguardo infantile, ingenuo, vergine, è stato detto per Coville: ma, aggiungerei, carico di un sapere che noi abbiamo dimenticato, e che l'artista sa mostrarci, attraverso gli abitanti del suo mondo insolito e graffiante, fatto a furia di smalti schietti, neri, rossi, blu, gialli e verdi, vigorosi e selvaggi, di forme che affondano in un inconscio collettivo agitato da desideri nascosti, osceni e puri, leciti sempre perché nostri, tradotti nelle smorfie e negli sberleffi dei suoi personaggi maliziosi, nelle sue sculture totemiche che si stirano nell'aria sfidando le leggi della costruzione.

La sua opera rivela, allora, forti contatti anche con il gruppo CoBrA³: basti pensare alle ricerche che il movimento, capeggiato dall'instancabile Jorn che di lì a poco avrebbe fondato insieme a Dangelo gli Incontri Internazionali della Ceramica ad Albisola Marina, portava avanti sulla strada tracciata dal surrealismo storico, in nome di una libertà espressiva destinata a pescare nel profondo dell'umanità e ad esprimersi in un automatismo sempre più creativo. *"...Il quadro – scriveva Jorn – non è una costruzione di colori e linee, ma un animale, una notte, un grido, un essere umano o tutto questo insieme..."*.⁴ Come per Coville, ecco che la materia e la forma, tradotte nella potenza plastica della scultura, diventano veicoli di incessanti rivelazioni di una realtà autrice,

fusa con l'inconscio, magmatica come le fiabe e i miti delle origini, tesa in un perpetuo divenire, ma anche, per tutto questo, stretta in un rapporto diretto con la vita e per un costante intervento in essa. In nome di un'opera capace di rivendicare quella forza rivoluzionaria che, ancora oggi, si cela nella ceramica.

I.B.

1) M. Carbonnet, in *Jackie Coville*, presentazione di F. Altmann, testo critico di M. Carbonnet, catalogo della mostra, Barbizon, Galerie Suzanne Tarasiève, 1997.

2) J. Lepage, in *La via dell'arte - attraversamento del confine*, a cura di A.M. Rita Matano, N. D. Angerame, G. Bonomi, CCP (Centro Culturale Paraxo), catalogo della manifestazione, Alassio (SV), Centro Culturale Paraxo 2006.

3) CoBrA venne formato in un caffè parigino sul Quai St. Michel, nel novembre 1948, da un gruppo di sei delegati dissidenti che si staccarono dal convegno del Centro Internazionale per la Documentazione sull'Arte d'Avanguardia, a causa della banalità del dibattito. Il nucleo che firmò una breve dichiarazione redatta dal belga Christian Dotremont che tra l'altro, una o due settimane dopo, conì il nome CoBrA (Copenaghen-Bruxelles-Amsterdam), era composto da artisti provenienti da altri tre gruppi: per quello belga del Surrealisme Révolutionnaire da Noiret oltre che dallo stesso Dotremont, per quello olandese Reflex da Constant, Appel e Corneille, mentre per il gruppo danese Host fu Jorn a firmare. Sebbene CoBrA funzionasse come collettivo, nel gruppo vi erano tensioni interne principalmente di matrice politica, tali da spingere Dotremont a fuoriuscirne già nel 1951: data, peraltro, in cui ebbe inizio lo sgretolarsi del movimento, fluendo poi per mano di Jorn e Constant nell'Internazionale Situazionista (vedere la scheda dedicata al MAM e a Dangelo; per ulteriori informazioni sul gruppo CoBrA vedere E. Crispolti, *L'informale, storia e poetica*, Assisi-Roma, Carucci editore 1973, pag. 469 segg.)

4) Citato in M. Bandini, *L'Estetico, il Politico* cit.



Jackie Coville
Le guetteur à tête rouge
1995
ceramica
cm. 186 x 50 x 20

Jacky Coville
Patineuse
1992
gres smaltato
cm. 80 x 72 x 33



Jacky Coville
Petit Loup
2002
gres smaltato
20 x 41 x 15



Jacky Coville
Oiseau enciente
2000
ceramica
cm. 146 x 70 x 80



Jacky Coville
Chat
2002
gres smaltato
cm. 38 x 29 x 22
(esemplare 8/25)

PATRICK MOYA (Troyes, Aube, 1955)

*"...Un gioco di movimenti,
un gioco di sguardi,
un gioco d'arte.*

*MOYA – quattro lettere
e poi se ne vanno..."¹*

Pigmalione ispirato a se stesso, Patrick Moya lavora sull'identità attraverso tutti i media espressivi, dalla performance al cinema, dalla moda al design, dalla scultura monumentale alla ceramica, fino alla pittura e al fumetto.

Lontano dall'astrazione e dal concettualismo freddo, rivendica il suo essere artista tipicamente mediterraneo che preferisce il pieno al vuoto, e soprattutto la figura umana quale veicolo comunicativo da provare a vivificare su qualsiasi medium espressivo: è del 1980 la pubblicazione del manifesto *Théorie de l'art d'un modèle aux Beaux Arts*, nel quale Moya, partendo dal presupposto teorico che l'arte è sempre antropomorfa, rivendicava l'importanza di quelle forme espressive destinate a confondere la *créature* – ovvero, l'opera stessa – con il *créateur* – che altri non è se non l'artista.

Fino ad oggi Moya ha allora provato ad applicare questo principio, esistenziale prima ancora che artistico, a qualunque medium possibile e malleabile, rifiutando *"...lo stato di superiorità del creatore a profitto della creatura..."²* dunque, implicandosi a 360° nell'avventura della creazione. Significativo, allora, sottolineare che dall'età di ventitré anni, notato per le sue doti eccellenti nel bloccare armoniosamente il corpo in pose plastiche, veniva eletto quale unico modello professionale delle accademie d'arte della Costa Azzurra: ulteriore momento di analisi, e di riflessione, sulla

propria corporeità, sullo stretto rapporto arte-vita, sul tema del sé e dell'altro che l'artista ha da sempre approfondito con uno stile in grado di coniugare magicamente la levità dell'immagine fiabesca alla "pesantezza" dei materiali plastici, la difficoltà dell'affresco alla facilità della comic strip, l'ironia di presentarsi quale personaggio fantastico e la serietà del mettersi in gioco, a partire da una ricerca formale e simbolica sul proprio nome, fino alla performance agita in mezzo al pubblico.

Attraverso un'operazione di riduzione che, ripeto, non solo rifiuta l'astrazione ma testimonia di sbocciare in sempre nuovi florilegi artistici, Moya ha scelto due specifici procedimenti:

la declinazione all'infinito delle quattro lettere del suo patronimico e la mise en scène di una marionetta ibrida tra Pinocchio e la caricatura di sé stesso, realizzata senza alcun compiacimento.

Tre vocali, una consonante e una creatura: elementi di un linguaggio figurativo capace di ricaricarsi ogni volta, esplodendo in una diversa forma espressiva, intervenendo su nuovi registri comunicativi che, pur partendo dall'assunto di base – creatore e creatura sono la stessa cosa e agiscono all'unisono – rivelano costantemente nuove potenzialità formali, assicurando al contempo un grande coinvolgimento di pubblico: *"...Poiché lo scopo dello spettacolo è di mascherare il lavoro e l'atto della creazione attraverso il sorriso della creatura: sorridiamo e celiamo, con semplicità..."³*

A partire dagli anni Settanta, l'artista ha così creato e agito su stesso come *Le Moya Televisuel*, presentando in diretta, dal suo atelier a Villa Arson, nel 1975, un programma televisivo, *BONZOUR-BONZOUR*, nello stile delle trasmissioni popolari dell'epoca con giochi e invitati; lavorando sulle più moderne teorie della comunicazione, si è poi espresso

nelle vesti del *Moya Performeur*, realizzando spettacoli in tutto il mondo, a partire dalla messa in scena di altri rapporti creatore-creatura, nel 1984,⁴ fino al *Moya calligraphe* a Nizza, nel 1996, all'*Entre Moya* a Hong Kong, nel 2000. Una riflessione attorno alle teorie "appropriative" del Nouveau Réalisme – basti pensare alla firma di Ben Vautier sulla città di Nizza – ritengo sia invece alla base delle operazioni di intervento sul paesaggio urbano che l'artista ha realizzato a partire dalla metà degli anni Ottanta in diverse città europee, da Nizza a Barcellona, convertendo il proprio nome in segnali stradali, strisce pedonali, segnandolo sulla sabbia, suggerendolo attraverso le forme naturali di un parco...fino alle trasformazioni scultoree delle quattro lettere, come ricordano i monumenti realizzati nell'eccentrico quartiere di Shibuya, a Tokyo, il *Moya made in Taiwan*, al Kaohsiung Museum of Fine Arts di Taiwan, per arrivare alle maschere, ai giocattoli, alle statue del toro, dell'asino, del David michelangiolesco e del Pinocchio prese d'assalto o sostenute dalle quattro lettere del suo nome.

"...Il nome?...Una scoperta o una ricerca? Moya ne ha fatto un'avventura, una delle più incerte, quella dell'arte...".⁵

Le *Moya Peintre*, Le *Moya Sculpteur*, qualche volta Le *Moya Noctambule* e perfino Le *Moya Fresquiste*...con quel nome che richiama costantemente il tema del *MOI*, dell'io, dell'identità, diventava, grazie all'incontro con Giorgio Laveri negli anni Novanta, *Ceramiste*, scoprendo un altro aspetto del proprio fare, ed essere, artista: l'appartenenza al Mediterraneo, a quel *"...sud dell'Europa difficilmente riducibile ai modelli che spingono l'arte verso una perfezione glaciale..."*⁶ qui, scriveva Moya, che nel 1993 dava vita con

l'artista savonese al Manifesto del Movimento Artistico del Mediterraneo, *"...la presenza dell'artista è più forte di quella dell'opera e la ceramica è un'alchimia nel fuoco, nella terra, nei colori...qui si comprende che l'arte non è un medium; non lo è la ceramica, non lo è la scultura, non lo è la pittura, né l'installazione...l'arte è ciò che resta al di là del medium; la presenza dell'artista, dell'umanità..."*⁷

I.B.

1) F. Altmann, *Triangle d'Art*, catalogo della mostra, 1995.

2) P. Lombart, *Moya Compilation 1973-2001*, catalogo della mostra *Moya place toutes ses oeuvres a la Caisse d'Epargne*, 22 maggio-22 agosto 2001, Nizza, Espace Ecoreuil Masséna.

3) P. Moya, estratto dalla rivista "Personnage", 1978.

4) Vedere la prefazione di Claude Fournet realizzata nel 1984 in occasione dell'esposizione alla galerie Mossa, pubblicata in *Moya Compilation cit.*

5) J. Lepage, *Moya*, catalogo della mostra, Remp'Arts Toulon, 1992.

6) P. Moya, estratto dal catalogo della mostra di Albisola-Nizza, Museo d'Arte Moderna di Albisola, giugno 2000.

7) Ibidem.



L'opera che segue fa parte dell'installazione *La Chambre du Moya* che l'artista ha ideato in esclusiva per la mostra *CHIARI & geniali*, composta da 25 pezzi unici realizzati in ceramica presso i laboratori Ernan ad Albisola, inverno 2006-2007.
cm 12 x 21 x 10 circa



Patrick Moya
Un ane de moya
2006
acrilico su tela



Patrick Moya
Un artiste anonyme nommé Moya
2006
acrilico su tela
cm 100 x 100



Patrick Moya
En route pour la gloire
2004
acrilico su tela
cm 114 x 146



CHIARI & geniali

8 percorsi nell'arte contemporanea

Progetto e realizzazione
Antonella e Daniele Colossi

Catalogo a cura di
Daniele Colossi e Ilaria Bignotti

Stampa
Color Art

finito di stampare nel mese di febbraio duemilasette