Rivista semestrale del Caffè Michelangiolo

numero 2 | Ottobre 2018 - Firenze

ISSN 2611-4089

noi

68

la bellezza della libertà

Con il contributo di:

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI FIRENZE

Noi Caffè Michelangiolo
n.2 di Ottobre 2018
Rivista semestrale

Pubblicata in via degli Artigiani 45, 50041, Calenzano (Firenze) per conto di :
Associazione Culturale Caffè Michelangiolo
Via degli Artigiani 45, 50041, Calenzano (Firenze)
CF 94264380489
www.caffemichelangiolo.it
info@caffemichelangiolo.it

Direttore responsabile:
Andrea Del Carria

Segretario di redazione:
Maria Grazia Fantini

Redazione:
Giulia Bertelli
Chiara Lotti
Costanza Peruzzi
Emma Rossi
Lorenzo Tofi

Redazione: Associazione Culturale Caffè Michelangiolo, via degli Artigiani 45, 50041, Calenzano (Firenze)

Edizione: Associazione Culturale Caffè Michelangiolo
Redazione: noi@caffemichelangiolo.it

Progetto grafico e impaginazione:
Alessandro Innocenti - alessandro@numero45.it

Stampa:
Elettra Officine Grafiche (Firenze)

ISSN 2611-4089

Caffè Michelangiolo

Caffè Michelangiolo, Via Cavour, 21 Firenze
www.caffèmichelangiolo.it
info@caffemichelangiolo.it

Caffè Michelangiolo caffemichelangiolo

indice

incopertina | Ada e Piero Gobetti 1922 - Mario Merz " Object cache-toi" 1968

Francesca Bertini — pag. 04
"Non è possibile: non deve essere possibile."

Massimo Innocenti — pag. 06
"ho visto anche zingari felici"

Andrea Del Carria — pag. 10
Milleottocentosessantotto

Laura Guastini — pag. 14
La dialettica dell'Igloo

Erika Vita — pag. 16
Parola come segno

Chiara Lotti — pag. 18
"Il quadro è carne viva e l'artista il chirurgo"

Simona Anna Vespari — pag. 22
La visione religiosa nella poetica di Gina Pane

Emma Rossi — pag. 24
L'immaginazione al potere.
Pino Pascali alla Biennale del 1968

Sara Benetti — pag. 26
Del-Le Arti (Povere) del Sessantotto italiano.
Una provocazione in termini

fuoripagina

Matteo Guglielmi — pag. 30
Nuove frontiere del giapponismo, Tomako Nagao

Lorenzo Tofi — pag. 32
Nascita di una Nazione. Uno straordinario viaggio, tra arte, politica e società nell'Italia tra gli anni Cinquanta e il 68

Chiara Lotti — pag. 34
"Manifesta". Il giardino Planetario.
Coltivare la coesistenza

infondo — pag. 36-39
la redazione - bibliografia

notizie dal caffè — pag. 40
locandina

Giovanni Boldini, *La marchesa Casati* (1908)

“Non è possibile: non deve essere possibile.

“Quanto al futuro, ascolti: | i suoi figli fascisti | veleggeranno | verso i mondi della Nuova Preistoria. | Io me ne starò là, | qual è colui che suo dannaggio sogna | sulle rive del mare | in cui ricomincia la vita. | Solo, o quasi, sul vecchio litorale | tra ruderi di antiche civiltà, | Ravenna, | Ostia, o Bombay - è uguale - | con Dei che si scrostano, problemi vecchi | - quale la lotta di classe - | che | si dissolvono... | Come un partigiano | morto prima del maggio del ‘45, | comincerò piano piano a decompormi,| nella luce straziante di quel mare,| poeta e cittadino dimenticato”
Pier Paolo Pasolini “*Una disperata vitalità”* - 1964

Piero Gobetti ad Ada Prospero 14 settembre 1918 - Gentilissima sig.na, era proprio ineluttabile che nell’autunno del 1918 io dovessi armarmi di tutta l’impertinenza di cui sono dotato per turbare la tranquillità e gli ultimi riposi estivi di tutti gli amici che ho conosciuto e conosco o no. ...Dunque... ho deciso di fondare un periodico studentesco di cultura che s’occuperà di arte, letteratura, filosofia, questioni sociali ecc. ...E’ fatto da soli giovani.Titolo “Energie Nove” Quindicinale. L.0,30 il numero. Abbonamento alla prima serie di 10 numeri L.3.00 sostenitore L.10. Scopi: destare movimenti d’idee in questa stanca Torino, promuovere la cultura, incoraggiare studi tra giovani ecc.
*Ada Prospero a Piero Gobetti 29 luglio 1920 ...*Vieni davvero il 2? Con che treno arrivi e a che ora? Arrivi solo? Vieni a casa? Se vieni a casa a che ora ci sei per un momentino disposto a ricevere una visitina di didì? Credo che dalle mie domande avrai già capito tutto il mio piano di battaglia. Se tu arrivi solo e vieni a casa, prima che tu venga da me, vengo io da te un momento. Io non dico che tu arrivi e così nessuno ci pensa ed io sono più libera. Se invece non arrivi solo, pazienza, ci vedremo ugualmente e se anche ci sia il carceriere sarà una cosa infinitamente bella e dolce. E’ per poterti dire meglio tutto il suo amore e la sua fede invece che didì ha immaginato tutto questo. ...
Ada Gobetti 16 febbraio 1925 - Non è possibile. Non *deve* essere possibile. Non pensare, non pensare, non impazzire. Il bimbo non deve soffrire, non deve piangere cercando inutilmente il suo latte. Tutta la vita ti resta per piangere, per soffrire. Ma ora devi pensare a suo figlio. ...ecco ci sono i tuoi libri che non hai neanche aperti: solo la Bibbia forse è stata sfogliata; alcuni libri nuovi dalle pagine appena sfiorate…
Ada Gobetti 28 aprile 1949 - ...Confusamente intuivo però che incominciava un’altra battaglia: più lunga, più difficile, più estenuante, anche se meno cruenta. Si trattava ora di combattere non più contro la prepotenza, la crudeltà e la violenza - facili da individuare e da odiare -, ma contro interessi che avrebbero cercato subdolamente di risorgere, contro abitudini che si sarebbero presto riaffermate, contro pregiudizi che non avrebbero voluto morire: tutte cose assai più vaghe, ingannevoli sfuggenti. ...
Aldo Moro alla moglie Eleonora 5 maggio 1978 - ...Tutto sia calmo. Le sole reazioni polemiche contro la D.C. Luca no al funerale. ...Ora , improvvisamente, quando si profilava qualche esile speranza, giunge incomprensibilmente l’ordine di esecuzione. Noretta dolcissima, sono nelle mani di Dio e tue. Prega per me, ricordami soavemente Carezza i piccoli dolcissimi, tutti. Che Iddio vi aiuti tutti. Un bacio di amore a tutti. Aldo

...Noi vediamo diffondersi con preoccupazione una paura dell’imprevisto che seguiteremo ad indicare come provinciale per non ricorrere a più allarmanti definizioni. Ma di certi difetti sostanziali anche un popolo “nipote” di Machiavelli non sapremo capacitarci, se venisse l’ora dei conti. Il fascismo in italia è indicazione di infanzia perché segna il trionfo della fiducia, dell’entusiasmo… Ma il fascismo è stato qualcosa di più; è stato l’autobiografia della nazione…
Piero Gobetti da *“Elogio della ghigliottina”* - 1922

Francesca Bertini

“... ho visto anche zingari felici”

“...all’inizio si comincia ad andare all’aperto non per fare il quadro, ma lo studio del quadro...”

Agli inizi del 1868, il Caffè Michelangiolo di via Larga in Firenze, chiude.Era vicino all’Accademia di Belle Arti e al Conservatorio, sembrava messo lì come segno di un avamposto per il futuro delle arti, in “*lotta continua*” con la città del passato e di quel “nuovo” che non presagiva niente di diverso. Quel caffè, o meglio, quel luogo d’incontro era diventato il presupposto per dar vita a idee e ad azioni, e queste si realizzarono; nacque un movimento, una diversa arte, un pensiero rivoluzionario, *la macchia*.
Al di là delle distinzioni storiche, anche perché non voglio parlare dei Macchiaioli, quello che tento di associare sono le possibili convergenze, anche solo per un puro “*divertimento*” speculativo, il quale si muove su probabili riferimenti e associazioni tra un periodo storico e un altro; l’altro è il 1968. Cento anni separano i due momenti che hanno in comune il loro rovescio, o almeno per me. Il senso è quello di osservare le cause e di conseguenza gli effetti che, nei due casi, non vivono lo stesso approccio culturale o sociale, anzi si può dire che la *macchia* rifletta più gli anni successivi alla rivolta sessantottina, gli anni ‘70, meglio conosciuti come gli “anni di piombo”, e di riflesso le *neoavanguardie* degli anni Sessanta sono ciò che successe dopo la *macchia*. In un certo senso il tempo si ripiega e quello che nasce prima diventa un dopo.
“ *Andiamo? Andiamo pure*”. Prendo a prestito l’*incipit* di una poesia di Aldo Palazzeschi per provare a percorrere un tratto dell’esperienza artistica degli anni Sessanta del Novecento.

Marina Abramovic *The artist is present* (2010)

Ma com’è nel proseguo della poesia sono tanti i segni, le iscrizioni e i “cartelli” che si vedono nel percorrere una strada. Uso la metafora, non per sottovalutare l’esperienza culturale artistica del Novecento, il quale, anzi, è stato e lo è ancora, un secolo unico e importante per tutto lo sviluppo umano, mi servo della metafora per aiutarmi ad entrare nel ripiegamento del tempo.
Gli anni Sessanta espressero una vera tensione, tale questa da trasformarsi in esperienze artistiche tra una difesa di un formalismo dell’arte condivisa da teorici del modernismo e l’altra dove si “invadevano” aree della vita sociale. L’arte penetrò nel significato per *sbalordire* il significante.
Ma è doveroso soffermarsi un attimo per leggere meglio cosa quelle *insegne pubblicitarie* ci raccontano.
Quello che si realizzò intorno al 1968 fu una variegata e piena congiuntura di ricerche tra l’Europa e gli Stati Uniti, un legame che trattenne a sé aspetti formali e sociali, tracciando strade e percorsi di diversa natura espressiva. Le avanguardie, e nello specifico il Futurismo-Dada e il Surrealismo, (unisco i due movimenti Dada e Futurismo perché li ritengo l’uno il proseguimento dell’altro con tutte le diversità dei casi e del tempo, ma in un certo modo l’uno è unito all’altro se non per l’azione e il coraggio di “provocare“, per una diversa applicazione del modo di presentare e fare arte), studiarono a fondo le caratteristiche e gli individualismi dell’arte.
Ma su tutti è la figura di Marcel Duchamp, (faccio notare che Duchamp muore nel 1968), dove dietro l’eredità dei suoi lavori, si prolungheranno le più diverse possibilità espressive con l’identificazione oggettiva dei ready made. L’arte di Duchamp condiziona proprio nel rapporto tra spettatore e immagine, dove l’idea, cioè il concetto, predominerà sulla visione dell’opera. L’arte concettuale, attraverso una diversa rilettura dei lavori di Duchamp, perfeziona, agendo, un programma di stile, ma cambiando le componenti stilistiche in riferimento al modernismo astratto, alla pop art e al minimalismo. Rifiutando un mezzo specifico e preferendo tutte le tecniche possibili: la fotografia, il video, la scrittura e la voce. Artisti come Robert Barry, Lawrence Weiner o Josep Kusuth segnarono l’esistenza delle cose in termini di spazio e tempo: uno spazio mentale.
In Europa e nello specifico in Italia, possiamo pensare al richiamo “filosofico” di Germano Celant con l’idea di un *arte povera,* chiamando a raccolta artisti come Mario Merz, Pino Pascali, Jannis Kounellis e molti altri che si inoltrarono verso un carattere “insurrezionale” proprio nella sua più profonda concezione del senso della parola, attraverso l’uso dei materiali ”poveri”: vetri, fascine di legno, lettere luminose, minerali e vegetali, divennero nuovi vettori espressivi attraverso magie e riti ri-trovati in concetti mitologici e primordiali.
Ma sono tante le variabili che in questo periodo si svilupperanno nel mondo, tutte con caratteristiche diverse, ma tutte con alla base una preferenza di “stile” visivo: il concetto come opera.
Ma non è qui il tempo di scrivere un saggio su l’arte contemporanea, sono qui a “pensare” ad un articolo per una rivista e , come ho detto in precedenza, mi avvalgo di un poeta e di una sua poesia, anzi dell’*incipit* di questa per provare a dire qualcosa.
Comprendo benissimo che ci sarebbe tanto da dire e molto è stato scritto e discusso e per questo il mio limite rimane visibile e solo alcune circostanze emotive sono cercate.
E, forse, le *impressioni* sono state trovate in quell’espressione

Silvestro Lega *La visita in villa* (1864)

che più di tutte rende chiaro ciò che ancora è dettato come unico mezzo unificatore per fare arte, il concettuale. Provo a "camminare"nella poesia e tra le insegne pubblicitarie. Ma è davvero così? o forse, (quel), questo *mezzo* ha ormai finito il fiato e si è declassato ad accademia?
L'arte concettuale era, ma lo è ancora, almeno nella sua iperbolica sofisticata decadenza, una dialettica, un ragionare sul ragionato cercando opposizioni e tensioni. Da una parte l'intrisicità dell'arte con la propria natura giungendo a presupposti testuali, dall'altra un'estensione emotiva con i sistemi relazionali del mondo esterno, cambiando i materiali con le idee, l'analisi e la riflessione speculativa di come procedere nella visione dell'opera, diventando opera il metodo. Il concettualismo si estese, anche, nel più ampio contesto politico e culturale, usando l'arte come messaggio di lotta. Il *movimento* concettuale ha una sua origine storica e non voglio dimenticarlo, anche perché è l'evoluzione di aspetti storici-civili e culturali. Il '900 è stato un *tempo* dove storie e personaggi hanno coinvolto la società fino al punto di trasformare ogni idea e ogni comportamento, sviluppando aspetti e azioni mai viste prima. Un processo che nasce lontano e si evolve in un brevissimo tempo, dove tutto si collega e interagisce fino ai più diversi condizionamenti. Rivolte sociali, guerre mondiali, ricerche scientifiche, pensieri, strategie, avanguardie, formano un corpus ideale e dove l'arte prende continue sfaccettature e pluralismi visivi, dando al pensiero umano il presupposto per sottoscrivere intere generazioni artistiche verso la ricerca intellettuale.
Il tempo dell'arte agisce in parallelo con il tempo della storia, fatti sociali agiscono da spunti emotivi e i contesti divengono *terreni edificabili* per dare sfogo alle diverse esigenze.
Avviene di tutto, anzi, c'è tutto; la politica e il sociale, il gesto e la scienza, la letteratura e la politica, l'ingiustizia e tante guerre, la pace e la dittatura, il futuro con il passato e l'invisibile con il visibile, i prodotti e la fame, l'educazione e il consumo, tutto in un brevissimo tempo e di questo tempo, secondo me ,l'arte concettuale ne esprime il tempo, dove le pulsioni liberatorie e rivoluzionarie di Marx e Freud agivano fino a diventare sociologie di pensiero. L'azione sociale divenne *aristocrazia convenzionale* al punto di nascondere la sua superiorità nella pantomima popolare.
L'arte divenne *culturale*, dibattito eucaristico per i soli addetti ai lavori, il linguaggio presentò nuovi *alfa(be)ti* incomprensibili, e quella volontà di riscossa che aleggiava verso la fine degli anni Sessanta, non si edificò sulla povertà e sulle vere diversità, ma scelse il pensiero delle università, dei campus dove "intelligenti" studenti della nuova borghesia si dichiararono contro e al di sopra. Ma al di sopra di cosa? Sopra la miseria, l'ignoranza, come se volessero disegnare un risveglio, ma i morti non riemergono dal sonno eterno, e tutto restò per quei "molti" che potevano capire e intendere il linguaggio incomprensibile della concettualità fatta sociologia. Qualcosa, però, denunciò e comprese l'aristocratica università della rivolta. Una piccola, povera scuola, lontana, tra le montagne, a Barbiana, provò a criticare la cecità in cui si stava immettendo la "contestazione"; anche la poesia provò a criticare, con i tratti denunciativi di Pier Paolo Pasolini, dove la povertà continuava a perdere. Ed è in questo senso che sento il rovescio, l'arte che più di tutti espresse il cambiamento, l'arte concettuale, non era altro che ciò che avvenne dopo la macchia, quando quegli impressionismi che prima si rivoltarono al sistema poi divennero loro stessi apice dello stesso sistema, e come disse Giovanni Fattori: "*...farete altre accademie*".
Ma allora dove è l'altro rovescio? L'altro rovescio si compie dieci anni dopo il 68, è la contraddittoria rivolta degli studenti medi, quelli delle scuole dell'obbligo, degli operai, dei quartieri operai e delle case minime, dei manicomi liberati e "degli zingari felici", delle fabbriche chiuse, delle borgate e delle colonie estive sempre più sporche e dove ancora l'ignoranza non perdeva la sua ragione d'essere, anzi era costretta ad essere ignorata. E in quella "ignorante" contraddizione romanticizzata, si programmarono domande e prese di posizioni, incertezze ed errori, ma la spinta portava ad una vera critica, ad un vero *colpo al cuore del sistema* e non al solo potere, perché era il sistema da mettere in discussione. E come in quel piccolo, sporco e deviato caffè di via Larga, non erano solo le parole o i concetti a dare forma all'espressione, ma era l'azione, forse irregolare, sbagliata, disordinata, ignorante al punto che era meglio un bicchiere di ponch e qualche parolaccia che dettare chi sa quale principio. Ma in quel luogo si comprese, involontariamente, la nuova visione, il vero distacco dal potere. La Macchia si espresse quasi vergognandosi della sua stessa esistenza, ma fu un colpo, un vero rovescio della medaglia. Poi come negli "anni di piombo", tutto si arenò su altri poteri che fusero quel piombo in potenti pallottole e diventò solo un caso, "il caso Moro" che rimane a ricordare quella stagione e l'escalation dei destini aprì, prepotentemente, le porte alla supremazia personale e al decorso del riflusso.

"…torniamo indietro? Torniamo pure."

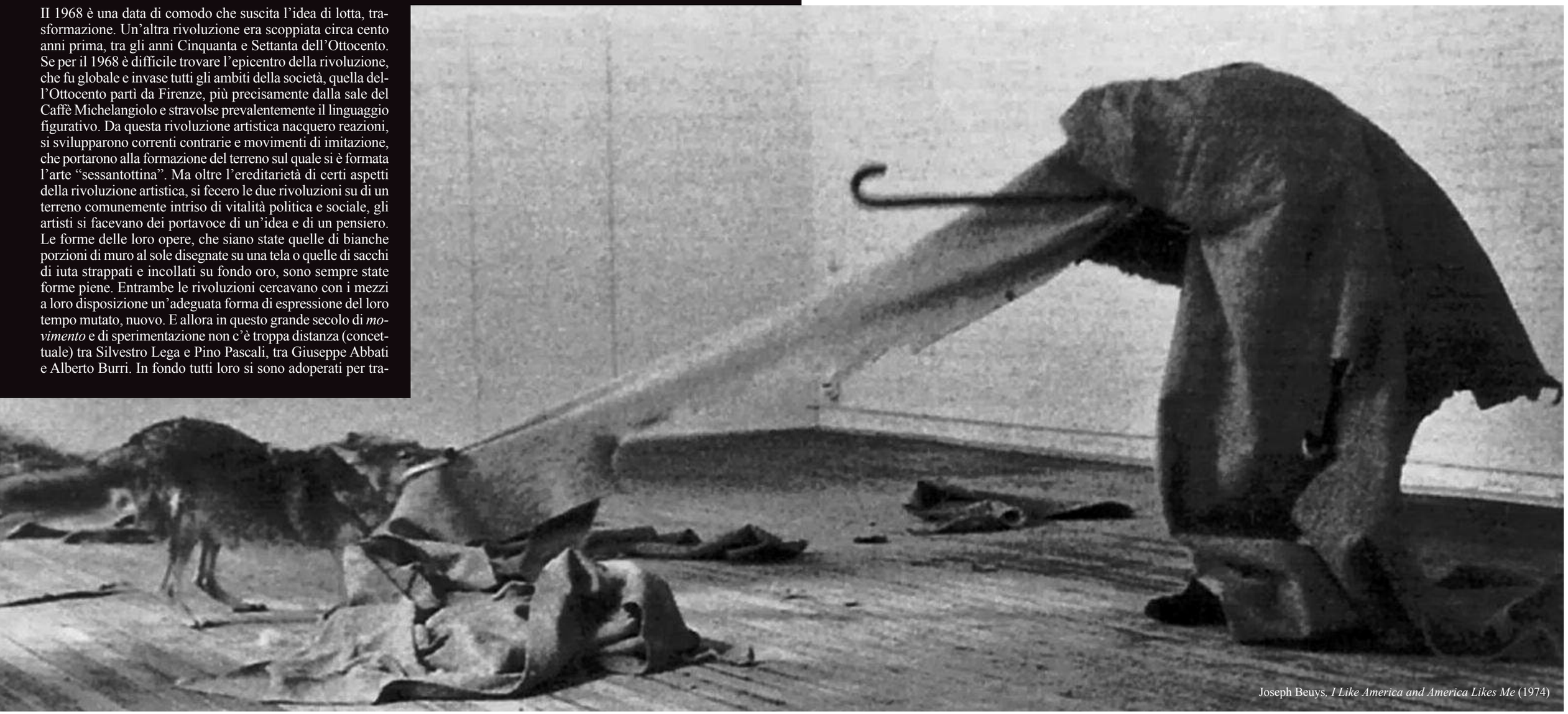
Massimo Innocenti

Tano D'Amico *Davanti al Ministero della pubblica Istruzione a Roma* (1977)

Milleottocentosessantotto

"Non vogliamo che oggi il grazioso a qualunque costo faccia le sue vittime nell'arte come ha fatto per il passato"

II 1968 è una data di comodo che suscita l'idea di lotta, trasformazione. Un'altra rivoluzione era scoppiata circa cento anni prima, tra gli anni Cinquanta e Settanta dell'Ottocento. Se per il 1968 è difficile trovare l'epicentro della rivoluzione, che fu globale e invase tutti gli ambiti della società, quella dell'Ottocento partì da Firenze, più precisamente dalla sale del Caffè Michelangiolo e stravolse prevalentemente il linguaggio figurativo. Da questa rivoluzione artistica nacquero reazioni, si svilupparono correnti contrarie e movimenti di imitazione, che portarono alla formazione del terreno sul quale si è formata l'arte "sessantottina". Ma oltre l'ereditarietà di certi aspetti della rivoluzione artistica, si fecero le due rivoluzioni su di un terreno comunemente intriso di vitalità politica e sociale, gli artisti si facevano dei portavoce di un'idea e di un pensiero. Le forme delle loro opere, che siano state quelle di bianche porzioni di muro al sole disegnate su una tela o quelle di sacchi di iuta strappati e incollati su fondo oro, sono sempre state forme piene. Entrambe le rivoluzioni cercavano con i mezzi a loro disposizione un'adeguata forma di espressione del loro tempo mutato, nuovo. E allora in questo grande secolo di *movimento* e di sperimentazione non c'è troppa distanza (concettuale) tra Silvestro Lega e Pino Pascali, tra Giuseppe Abbati e Alberto Burri. In fondo tutti loro si sono adoperati per trascendere la realtà, che non aveva più nulla da spartire ormai con le loro idee e azioni, andando in cerca di un linguaggio adatto a trasmettere valori nuovi in linea con la loro nuova visione del mondo. I tempi mutano e se l'arte è frutto del tempo muta anch'essa e, come spesso accade, imita ciò che fa il tempo che avanza: non guarda indietro e se vi guarda lo fa con disprezzo. La rottura con la tradizione ha accomunato macchiaioli e sessantottini. Diversi sono stati i modi, comuni gli intenti e le finalità. Prima ci furono i macchiaioli e proprio su di loro, paradossalmente per questo numero della rivista, intendiamo soffermarci. Allenarono l'occhio alla schietta e immediata visione del reale, riproducendola in maniera così aderente da coglierne l'essenza e ci costringono, a noi che oggi guardiamo le loro opere, ad utilizzare l'ormai atrofizzata capacità meditativa, obbligandoci a stare in silenzio davanti alla realtà della quale finalmente penetriamo l'apparenza. Se non riusciamo a vedere "oltre", ad interpretare correttamente l'opera d'arte, ricreandola nella nostra mente e permettendo che essa ci parli per prima, i paesaggi dei macchiaioli saranno solamente delle bellissime cartoline della costa toscana così come le installazioni di arte concettuale preziosi set fotografici per "selfie" e scatti (che molto spesso diventano a loro volta suggestivi sfondi di desktop per i nostri pc). I frutti di queste due rivoluzioni necessitano obbligatoriamente, per essere compresi fino in fondo nella loro



Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me* (1974)

complessità, di una nostra rivoluzione intellettuale che nasce dal momento in cui accendiamo il cervello e lasciamo che qualcun altro ci parli, ascoltandolo in un meditato silenzio.
Telemaco Signorini recensisce per il Gazzettino delle Arti del Disegno, rivista che è l'eredità del Caffè Michelangiolo, l'Esposizione di Belle Arti delle Società d'Incoraggiamento di Firenze tenutasi a cavallo tra 1866 e 1867. La recensione si divide su due numeri della rivista. Nel primo numero, datato Gennaio 1867, con il suo fare ironico e polemico, Signorini parla "*Del grazioso nell'arte*". Lo fa criticando un "*Dante e Beatrice*" di Alessandro Conti[1]. Dopo aver letteralmente smontato il quadro, analizzandone ogni singola parte con fare dissacrante, conclude: "*sotto questo genere di pittura vi è una seria questione artistica, e per questo lo abbiamo studiato in tutte le sue parti e tanto c'intrattenemmo a parlarne. Non vogliamo che oggi il grazioso a qualunque costo faccia le sue vittime nell'arte come ha fatto per il passato*"[2]. Signorini contesta a Conti un eccesso di civetteria, che ha portato l'artista a fare un'opera apprezzata sotto il profilo della forma dal pubblico, ma gretta e insignificante per coloro i quali concepiscono la forma sempre piena di contenuti. Nella seconda parte della recensione all'Esposizione, nel numero di Febbraio, Signorini parla delle opere ritenute "assolutamente brutte", con toni ben diversi. Le opere in questione sono di Giovanni Fattori, Silvestro Lega e Odoardo Borrani. Riguardo al quadro esposto da Fattori, "*Le macchiaiole*", se ne esce con un'osservazione calzante con ciò che abbiamo detto fino ad ora: "*Il sig. Fattori non ha realizzato una forma in questo suo quadro, egli ha realizzato un sentimento; il sentimento della campagna in una data stagione in un dato paese e vi è superiormente riuscito"*[3]. Lo stesso vale per altri due dipinti di Silvestro Lega ed Odoardo Borrani, disprezzati dal pubblico (più avvezzo ad una magniloquente pittura di storia), ma che per Signorini riscuotono un successo ben più importante dell'approvazione formale: "*Noi crediamo ad uno sviluppo sempre più grande delle loro qualità (di Giovanni Fattori, Silvestro Lega ed Odoardo Borrani ndr), poichè non sono progettate come tanto leggermente si crede, esse sono maturate dai tempi, e si sono imposte a loro e si imporranno ad altri fra breve come una necessità poichè dovranno rappresentare l'epoca nella quale viviamo*". [4] L'epoca che loro vivevano, della quale non va qui analizzata la parte puramente storica ma storico artistica, è di profondi stravolgimenti, gli stessi ripresentatisi cento anni dopo. "*Il pittore moderno non deve avere né amori, né simpatie col passato. Il divorzio fra moderno e antico deve essere pieno, assoluto*"[5], parole di Adriano Cecioni che potrebbero tranquillamente trovarsi a loro agio nella bocca di un artista d'avanguardia. Così come la volontà di essere "brutti" a ogni costo nasce per schernire un pubblico che disprezza e preferisce rimanere ancorato a valori che sente sicuri ma che stridono col tempo storico che si muove e muta. Anche affibbiare un carattere dissacrante all'opera d'arte, o dissacrare il passato e le sue espressioni artistiche, è un approccio che accomuna le poetiche di molti movimenti d'avanguardia con quello di una certa frangia di pittori macchiaioli [6]. Ci interessa adesso notare come però queste modalità di approcciare la realtà in maniera dissacratoria, volendo in un certo senso farsi beffe del pubblico e rendere l'artista oggetto di scherno non sia però un segno di chiusura nei confronti della società civile. Le due rivoluzioni

Giuseppe Abbati, *Interno del chiostro di Santa Croce* (1861-1862)

hanno disegnato l'orbita di un movimento intellettuale dell'artista che ruota attorno alla società tutta. Non è nuova la partecipazione di numerosi artisti del Caffè Michelangiolo alle battaglie risorgimentali, così come la loro presenza in riunioni di sette massoniche, carbonare, società operaie. Erano parte attiva di ciò che andavano ad immortale nei loro dipinti e per questo ne traevano la vera essenza e non erano lontani dall'auspicio di alcuni movimenti d'avanguardia di creare un connubio arte e vita. Detto parafrasando alcuni pensieri di Joseph Beuys: l'atelier dell'artista deve stare in mezzo alla gente, dove l'arte è a contatto con la vita degli uomini e crea con questa un flusso continuo[7]. Guardare il mondo che ci circonda da diverse prospettive è essenziale per poter fare della nostra vita un albero capace di darci frutti. D'altro canto, l'aridità dell'egoismo, la paura dell'altro, l'insicurezza (che cerca una sicurezza dall'alto) sono le conseguenze di chi si chiude alla vita sociale, preferendo inserirsi in schemi già impostati e allinearsi ad idee massificate. Ecco che l'arte frutto di questa aridità non è comprensibile a nessuno se non all'artista stesso. Ne consegue una grande fuga dall'analisi del contenuto verso la speculazione sulla sola forma. L'arte contemporanea si è fatta parte attiva di questo processo, dissacrando, svuotando l'opera di contenuti tradizionali per metterne di nuovi, personali e molte volte poco condivisi col pubblico. Ecco che allora si può dipingere di nero il David di Michelangelo, sdraiarlo in Piazza della Repubblica a Firenze e trasformarlo in un'icona del lutto e di morte anziché di fierezza e orgoglio repubblicano[8]. L'arte contemporanea *contemporanea* non si limita a rimanere in scia con i modi di operare e le forme di alcune correnti del passato, ma si permette di travalicare i confini dell'arte stessa, andare oltre la tela per finire su accessori di lusso: è il caso della collaborazione tra Jeff Koons e una nota ditta di alta moda per la stampa sulle proprie borse della serie *Gazing Ball* (da tradurre "*guardare attraverso le sfere*"). Le gigantografie di *Gazing Ball* riguardano celeberrimi capolavori della tradizione pittorica, da Leonardo da Vinci a Rubens, che se prima erano già state manipolate e decontestualizzate da Koons, adesso diventano pure e semplici decorazioni di oggetti da indossare e mostrare in occasioni mondane.
Tutto questo ha portato non alla rivalutazione dell'arte del passato e alla cosiddetta "valorizzazione" dei beni culturali, come la politica si auspicava, ma all'esatto contrario. Svuotando l'opera d'arte del suo significato si è dato avvio alla mercificazione dell'arte appannaggio di pochi privati che impoveriscono il nostro patrimonio. Già Telemaco Signorini ammoniva il grazioso insignificante come un male da evitare mentre un'opera anche se brutta era valida purché espressione di un contenuto in linea col proprio tempo. A pensarci bene, osservando ciò che succede intorno a noi nell'arte, nella politica e nella società, non pare strano che i frutti del nostro tempo che meglio ci rappresentano siano delle borse di lusso.

Andrea Del Carria

NOTE

[1] T.Signorini, "*L'esposizione di Belle Arti della Società d'Incoraggiamento in Firenze*" (V), "*Del grazioso nell'arte, del quadro del sig. Conti ed altri quadri*". in "*Gazzettino delle Arti del Disegno*, Anno I, Firenze 31/01/1867, num. 2. p.10 Qui Signorini non specifica il nome dell'autore del dipinto in questione. Ipotizziamo possa riferirsi ad Alessandro Conti, che appare come avventore del Caffè Michelangiolo in un altro scritto di Signorini "*Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo*".
[2] Ivi, pp 11-12
[3] T.Signorini, "*L'esposizione di Belle Arti della Società d'Incoraggiamento in Firenze*" (VI), "*I quadri dei signori Fattori, Lega e Borrani.*". in "*Gazzettino delle Arti del Disegno*, Anno I, Firenze 02/02/1867, num. 3. p. 22
[4] Ivi, p.23
[5] P.Bargellini, "*Caffè Michelangiolo*", Vallecchi Editore, Firenze, 1944
[6] Sulle differenze e parallelismi tra movimenti d'avanguardia e artisti del Caffè Michelangiolo non posso in questa sede dilungarmi. Chiedo scusa al lettore con la promessa di approfondire l'argomento in un secondo momento.
[7] Sarà proprio il concetto di "*flusso*" (in inglese "*to flow*") a fornire l'ispirazione a George Maciunas per coniare il nome del movimento *Fluxus*, del quale anche Beuys fece parte.
[8] Ci riferiamo all'installazione di Sergio Risaliti e Massimo Barzagli dal titolo *Noi* esposta nel luglio 2016 a Firenze. L'installazione prevedeva il rovesciamento a terra di una copia del David di Michelangelo totalmente dipinta di nero e ricoperta da un telo bianco con dei fiori, che è essa stessa un'opera d'arte firmata da Massimo Barzagli (collezione "*Save our flower*" del Museo d'arte contemporanea Pecci di Prato).

La dialettica dell'Igloo

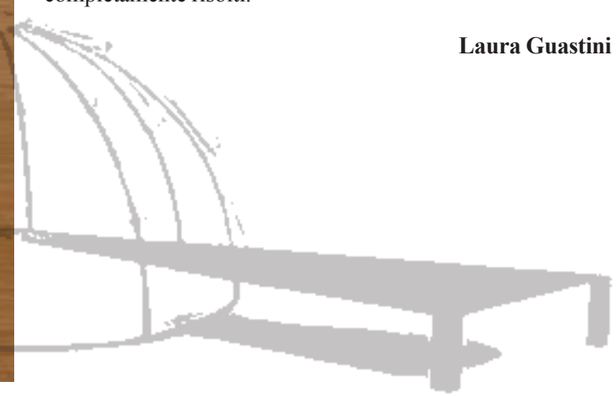
Il fuoco avanza a fatica tra le rigide pareti di ghiaccio

È qui che nasce "casa". Lo spazio che circonda un fuoco incandescente, luminoso nella notte; una cupola che ci avvolge per proteggerci dall'esterno.
Il piccolo popolo Inuit non si raccoglie più nei suoi igloo, ma attorno a un tavolo che odora di alcolici e cibi occidentali. Eppure rimane fisso l'essenziale archetipo di questa struttura. Come una conchiglia su dorso di lumaca, un emisfero tagliato a metà, un Pantheon in miniatura, la volta del nostro cielo quotidiano, domestico, che si contrappone a quello esterno, reale e dispersivo.
Mario Merz sposta geograficamente questa dimensione abitativa. La trasporta per il mondo in modo che essa assuma, non più solo il ghiaccio, ma tutti gli elementi della terra. Di pietra o fango, di fieno o cotone, di creta o di cera, di ferro, di vetro e anche di pane, è pur sempre casa. Merz, in questo costante spostamento geografico e geologico, rispecchia la natura nomade all'origine di questa struttura e di questo popolo. Così l'igloo, la casa, diventa bunker di sassi, grotta di marmo, rifugio e trincea, cupola di vetro, gabbia metallica. Muta, si trasforma, via via che si sposta, viaggia, si stabilizza in luoghi diversi.
Negli anni '70 la pratica della costruzione di igloo è ormai scomparsa, ma, nel 1968, compare l'igloo di Merz. Chiamato inizialmente "capanna", "semi-sfera"; "casa", "cupola", "tenda", "Terra" o "cranio", raccontava un'umanità primordiale, ancorata a forme terrestri.

Mario Merz, *Igloo di Giap*, (1968)

La guerra del Vietnam imperversava, creava dibattiti, giungeva in Italia come un vento di proteste. Ancora una volta il mondo doveva fronteggiare la sua amnesia nel ricordare cosa la guerra rappresentasse. Il momento di rivolte e di eroismi, contro un'America che sfugge e che dimentica, incarnazione di quei poteri forti che adesso il mondo sembrava deciso a stravolgere. Una corazza di sacchetti di argilla trasforma l'igloo in un rifugio di guerra, o in un santuario, a ricordo dei tanti luoghi e uomini colpiti da una strage. Certamente sono lì per proteggere un interno nascosto, per attutire i colpi esterni, come luogo di trincea, rifugio tra macerie, mimetizzato tra i colori terrestri di una giungla sommessa e polverosa. Eppure è elemento ben visibile questa spirale di luce, una frase che induce a essere letta lentamente girando intorno all'igloo. Ci accorgiamo che questa struttura, altro non è che lo sviluppo in tre dimensioni di una spirale: il punto di partenza di un'espansione continua ed inevitabile, che si allunga nello spazio provocando quella struttura labirintica all'origine della nostra interpretazione del mondo e poi della psiche. Tuttavia, pulsione di vita, di energia, che si ripete negli esseri viventi come processo inarrestabile di creazione e rigenerazione nel ritmo biologico della natura.
E poi la frase, che si alza leggendaria dalla voce del grande generale Giap, eroe rivoluzionario, eroe di resistenza. Frase che si estende dalla spirale in espansione, simbolo della forza della ribellione in progressivo aumento. Su solide basi di ferro e argilla, "se il nemico si concentra perde terreno se si disperde perde forza".
Ma proprio a questo punto mi torna in mente un'altra opera di Mario Merz, che mi fa chiedere, ma allora "che fare"? Questa frase non è domanda, non è risposta. Questo simbolo di forza, a sostegno dello spirito rivoluzionario del '68, è punto di affermazione, ma non di soluzione.
E lentamente si fanno evidenti le debolezze di questi sacchi di argilla, troppo leggeri, troppo morbidi, che lasciano intravedere le sottili reti metalliche sottostanti. A dimostrazione forse di una sicurezza poi non tanto certa e di contraddizioni insite nella nostra capacità di sottometterci e nella nostra volontà di ribellarci.
Esattamente come l'igloo di Merz non è né forma organica né artificiale, è struttura nomade, ma non si può spostare, è solido ma fragile, è nascondiglio ma è visibile. È rifugio, è casa, ma manca l'entrata, o l'uscita.
Quello che all'inizio sembra un "ritornare" all'origine di un'abitazione unica e primordiale, ritornare alle fondamenta della nostra esistenza di famiglia e comunità, lontano dai poteri forti, tempeste minacciose dall'esterno, appare adesso senza conclusione. Un ritorno desiderato, ma impossibile.
Diventa configurazione di una dialettica dei contrari per cui gli eventi si rivelano essere mai completamente affrontati, mai completamente risolti.

Laura Guastini



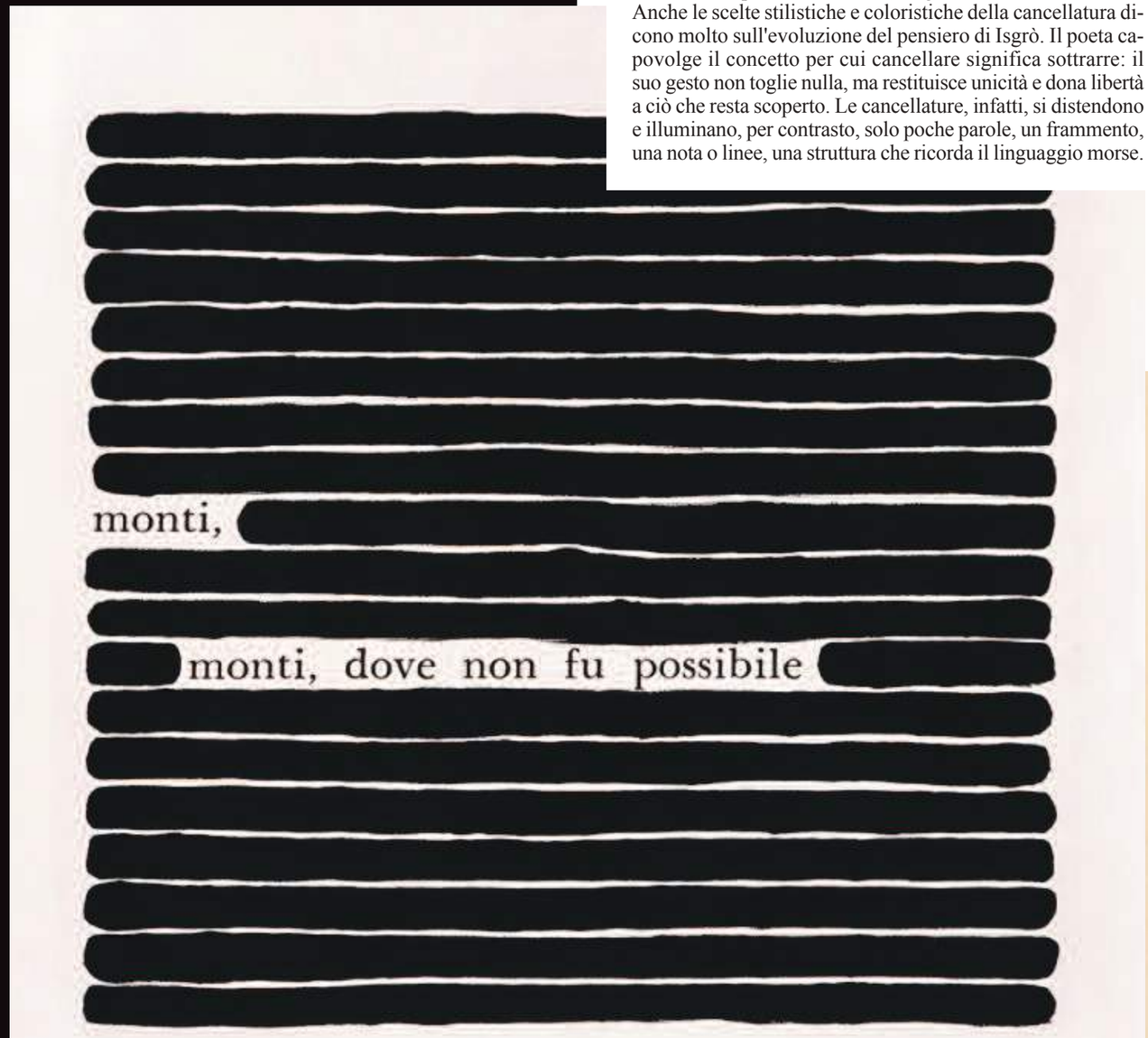
Parola come segno

L'arte della cancellazione

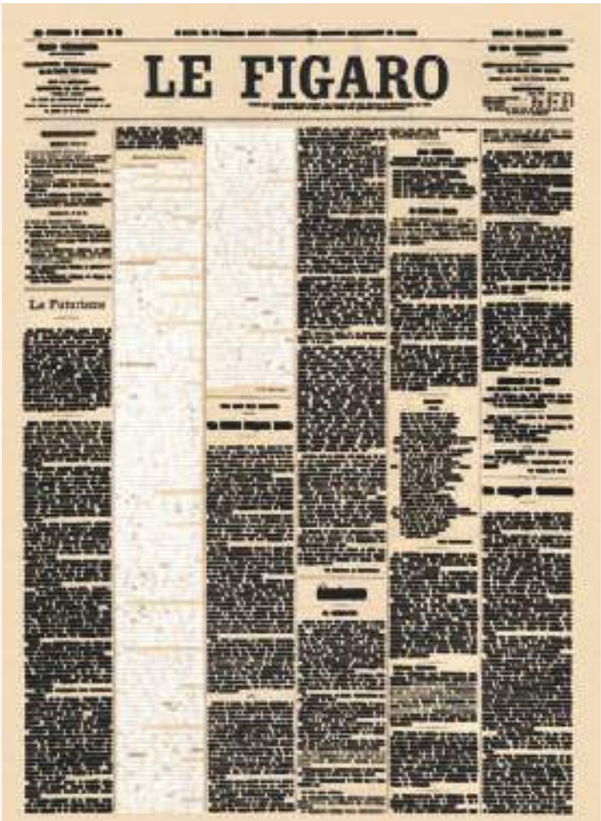
"Alle origini, probabilmente, essa non fu che un gesto: uno dei tanti gesti che gli artisti compivano un tempo per segnare di sé il percorso della vita e del mondo. [...] Essa mi si è di fatto trasformata tra le mani anno per anno, minuto per minuto, piegandosi meglio di quanto volessi o sperassi al mio desiderio d'artista" - Emilio Isgrò.

Si cancella un errore, una svista, si cancella ciò che deve essere corretto; la poesia è un continuo ordinare, cancellare e riscrivere, oscurare ed illuminare, sperimentare.
Ed è così che prende vita la Poesia Visiva, nasce da tutte quelle sperimentazioni artistiche e letterarie compiute in quel clima di Neoavanguardia presente negli anni Sessanta del XX secolo, acquisendo una nuova e personale esperienza artistica.
Nella Poesia Visiva c'è un rapporto tra le parole e le cose che si muove all'interno di uno spazio impensabile, servendosi di una poetica che è in grado di disegnare liberamente all'interno dello spazio di un foglio bianco.
Le poesie visive scardinano le dinamiche del linguaggio, tutti gli elementi (parola, immagine, significante e significato) sono strutturalmente agganciati l'uno all'altro a costruire un nuovo DNA della struttura. Sono ideogrammi di parole che comunicano anche attraverso la forma, sono giochi lirici, spesso carichi di grazia pittorica, composizioni simboliche che vogliono avere più di una chiave di lettura, sintetici proprio perché combinano suggestioni visive e suggestioni verbali nello stesso momento.
La Poesia Visiva è il risultato dell'interagire delle figure e delle scritture in un processo di fermentazione creativa, una fusione dalle infinite possibilità.
Lea Vergine definisce la Poesia Visiva come "pittura da leggere o poesia da guardare". I poeti visivi dunque sono dotati di una grande sensibilità all'immagine, capaci di creare vere e proprie opere artistiche; tra questi vorrei far emergere la figura di Emilio Isgrò.
Egli adottò un linguaggio nuovo, un linguaggio che andava controcorrente rispetto al pensiero diffuso nella prima metà degli anni '60 nei quali lui opera, un linguaggio che alla celebrazione della comunicazione visiva risponde con la sottrazione della parola, la così detta cancellatura.
Il potere del dialogo è alla base dell'arte di Isgrò, tutti i lavori che realizza nel corso della sua carriera artistica si basano sul culto delle parole e sui significati che queste possono assumere se manipolate attraverso il gioco dell'arte. Le sue opere oltre ad essere esteticamente attrattive inducono ad una riflessione.
Per Isgrò la cancellatura si configura come un ostacolo tra noi e l'immagine mediatica, è una presenza che nega l'esistenza ad una parola, che viene esclusa dal discorso; elimina il superfluo, scegliendo e selezionando le parole che, tra tante esclusioni, spiccano imponentemente nel discorso.
"Tutto il mio lavoro è una sorta di teatro, la messa in scena, se vogliamo, del combattimento spietato che da un secolo si combatte tra parola e immagine."
Queste obliterature, vere e proprie lacune sulla pagina, sono decise e sempre compiute con gli strumenti ed i gesti appartenenti al mondo della pittura e apportate a ogni possibile tipologia di testo, che questo sia un libro, un giornale o un atlante.
Anche le scelte stilistiche e coloristiche della cancellatura dicono molto sull'evoluzione del pensiero di Isgrò. Il poeta capovolge il concetto per cui cancellare significa sottrarre: il suo gesto non toglie nulla, ma restituisce unicità e dona libertà a ciò che resta scoperto. Le cancellature, infatti, si distendono e illuminano, per contrasto, solo poche parole, un frammento, una nota o linee, una struttura che ricorda il linguaggio morse.
Questa "liberazione" della parola che si fa segno, non sempre significante o decifrabile all'istante, permette di lasciarla brillare nel suo essere semplicemente se stessa, svincolata dalla rigida struttura interna che un testo esige.
"Il gesto è assoluto, ma l'azione non ha nulla di dogmatico. Si pone, anzi, in chiave dialettica e razionale. La cancellatura è il mattone che serve alla costruzione, o, meglio ancora, lo zero in matematica, chiamato a formare tutti i numeri e tutti i valori. [...]La cancellatura rappresenta un'ipotesi linguistica fortemente innovativa. Non è un gesto come gli altri, ma è la messa in discussione del proprio gesto in base a un'operazione dove l'artista stesso cancella il proprio io ipertrofico."
La Poesia Visiva dona alla parola la potenza dell'immagine, dando allo stesso tempo all'immagine la plasticità e la flessibilità della parola, fondendosi insieme.
Emilio Isgrò dichiarò che la parola è morta, ma sostiene che è attraverso la cancellatura che questa resuscita:
"Nous voulons effacer, nous voulons rêver. Noi vogliamo cancellare, noi vogliamo sognare." - Cancello il manifesto del Futurismo, Emilio Isgrò

Erika Vita



Emilio Isgrò *Cancellatura* (1964)



Emilio Isgrò, *Cancello il manifesto del Futurismo* (1960)

“Il quadro è carne viva e l’artista il chirurgo”

L’informale materico di Alberto Burri

Siamo nel 1968 e la terra trema. Non solo per l’ondata di passioni e ideali rivoluzionari che dilaga per l’intero globo, ma trema letteralmente: nella notte tra il 14 e il 15 gennaio del 1968 un forte terremoto scuote le profondità della Valle del Belice in Sicilia.
Forse è un evento irrilevante se confrontato con le grandi vicende che hanno portato il ’68 ad essere un anno cruciale per il mondo come lo conosciamo adesso: la Guerra in Vietnam, il movimento di rivendicazione femminista, la rivoluzione sessuale, le folle di studenti che consumavano con il loro passi e le loro urla le strade di tutte le città del mondo, una classe operaia agguerrita, e questo solo per citarne alcuni. Anche questi accadimenti furono un terremoto, ma globale, dal momento che si incistarono nel tessuto sociale, politico, morale ed economico per sconvolgerlo dall’interno, lacerarlo e rivoltarlo.
Ma la storia dell’umanità non si può analizzare con uno sguardo a volo d’uccello né con una lente d’ingrandimento, perché i movimenti sono oscillatori: dal singolo al collettivo, dal collettivo al singolo, uno scambio reciproco e fusionale. Libertà era la parola d’ordine: che fosse urlata nelle piazze, cantata a Woodstock o scritta in enormi manifesti colorati, proveniva dalle gole dei singoli, dai cuori degli individui che, come per attrazione magnetica, diventarono una collettività e l’urlo si fece corale.
L’arte da sempre trova il suo fertilizzante privilegiato nel contesto sociale così questa dimensione corale era rappresentata dai sempre più numerosi collettivi di artisti; la voglia di agire e non essere passivi spettatori di qualcosa che accade davanti ai nostri occhi, da una sempre maggior attenzione all’evento e all’azione. Ovunque e nei luoghi più improbabili venivano organizzati “happenings” in cui lo spettatore non era solo occhi e vista, ma parte integrante del momento artistico, scintilla che accendeva l’azione,. Furono gli anni dell’arte concettuale, delle domande esistenziali, dello sviscerare la dimensione filosofica dell’arte stessa che riflette sull’arte. Ma il panorama artistico di quegli anni era un proliferare di esperienze, il fervore creativo si sfaccettava in mille declinazioni e tra queste c’era anche una dimensione più intima e soggettiva, rappresentante l’onda oscillatoria che dall’infinitamente grande va all’infinitamente piccolo.
Il discorso è cominciato con il terremoto di una piccola porzione di mondo, ed è proprio qui che Alberto Burri (1915-1995) realizzerà un enorme Critto anni dopo, nel 1985. L’artista umbro aveva iniziato la sua serie di Critti negli anni 70 stendendo su superfici di Cellotex un impasto di zinco e colle viniliche per poi lasciar lavorare il processo di essiccamento. Il processo produttivo si configura così intriso di casualità ma se esiste una costante nelle sue opere è rappresentata proprio dal suo opposto: uno sguardo organizzatore tende alla ricerca formale di equilibrio, di bellezza, di una figuratività che non lasci predominare l’informe della materia ma lo sublimi in forma. Un processo simile a quello di Rothko che oltreoceano si dedicava alle sue enormi tele piene di stratificazioni di pigmento colorato: dopo aver terminato una tela, lasciava al processo di asciugatura il tocco finale, ma sempre sotto la sua attenta sorveglianza che valutava il modo in cui il colore veniva assorbito dalla tela, la texture che ne scaturiva, il grado

Alberto Burri *Cretto di Gibellina*

di opacità o lucentezza. Così Burri scrive quando va in visita a Gibellina, il paese raso al suolo dal terremoto: "Una stradina tortuosa, bruciata dal sole, si snoda verso l'interno del trapanese fino a condurci, dopo chilometri di desolata assenza umana, ad un cumulo di ruderi. Ne rimasi veramente colpito. Mi veniva quasi da piangere subito mi venne l'idea. […] Io farei così: compattiamo le macerie che tanto sono un problema per tutti, le armiamo per bene, e con il cemento facciamo un immenso cretto bianco, così che resti perenne ricordo di quest'avvenimento. Ecco fatto!».

In linea con la sua ricerca estetica di forma ed equilibrio crea, dalla massa informe di macerie, un ordine formale impregnato di memoria. La rinascita sboccia proprio in seno alla distruzione, la rinascita è memore della morte che l'ha preceduta in quei solchi che ripercorrono le strade del paese e le trasformano in qualcos'altro, in un memento mori congelato nel tempo. Una morte concretata nel cemento che, trasmigrando dalla dimensione della realtà a quella dell'arte, rinasce con un'altra forma, come nella filosofia buddhista il ciclo di vita e morte è destinato a protrarsi in eterno attraverso le reincarnazione.

Se allarghiamo lo sguardo allo sconfinato panorama artistico del '68 vediamo che in Italia artisti come Giulio Paolini, Franco Angeli e Mario Schifano si sono dedicati a opere politicamente impegnate dai titoli privi di sottointesi come "Corteo", "Compagni, compagni", "No!" (tra l'altro esposte a Palazzo Strozzi in occasione della mostra "Nascita di una nazione. Tra Guttuso, Fontana e Schifano"). In opere come queste il riferimento ad un determinato momento storico e politico è evidente. Nel percorso artistico di Burri è tutt'altro che esplicito, si scorge solo attraverso un gioco di rifrazioni e riflessi. Un occhio attento può vederne l'eco attraverso la mediazione della lente deformante della soggettività. L'artista, come una spugna, assorbe il contesto e gli accadimenti, li integra nel suo sistema neuronale ed è da questo impasto di interno ed esterno che nasce l'opera.

Alberto Burri è figura centrale della corrente dell'Informale materico per la varietà di materiali che fa entrare nel campo della pittura (Catrami, Muffe, Sacchi, Ferri, Legni, Plastiche) e per la tormentata insistenza con cui li taglia, li lacera, li brucia, per poi ricucirli, disporli in un ordine estetico che nasconde, dietro all'apparente predominio del caos e della casualità, un controllo dedito alla bellezza della forma. Come spiega l'artista, "non è mai il materiale in sé a contare. La morbidezza del legno e la durezza del ferro non sono le caratteristiche principali del quadro. La caratteristica principale è la forma".

I materiali che entrano a far parte del suo universo poetico non sono quelli perfetti e patinati alla Duchamp, ma sono gli scarti, l'oggetto-rifiuto, o i materiali industriali e artificiali, andando così a ricercare la bellezza proprio nello strato più basso del reale. Si addentra nella melma del mondo, nei rifiuti della società per riemergere con opere di un espressionismo toccante e intimo. Dentro a quelle bruciature, a quella materia tormentata e arricciata su sé stessa, annerita e contorta, si possono ritrovare concretati in materia tutti i sommovimenti interiori, il dolore, la voglia di ribellione e di rivalsa che

Alberto Burri *Plastica Combustione* (1962)

incendiavano gli animi di un'umanità che dopo una lunga guerra cercava di assorbire il trauma. L'arte di Burri ha una funzione terapeutica proprio in questo senso: dal basso, dal dolore, dal rifiuto, la materia si sublima e rinasce in una forma. Dal caos della guerra, dell'indistinto, dell'informe, la materia emerge organizzata e, davanti a un suo quadro, non si ha mai la sensazione di disequilibrio. Nietzsche in "La nascita della tragedia" scriveva che non c'è bellezza senza abisso, non c'è caos dionisiaco che non necessiti di sublimazione apollinea. L'arte ha questo magico potere di far convivere gli opposti senza negarli, far danzare in armonia l'orrore e l'ideale, la bruttura e lo splendore, il caos e la forma, la luce e l'oscurità. Tutto ciò che dall'essere umano è avvertito come inconciliabile e incoerente, nell'arte convive, si spalleggia e l'uno esiste grazie all'altro. All'esterno il mondo è lacerato da opposti ideali, opposti schieramenti, opposte fazioni, e l'essere umano è costretto a decidere da che parte stare, per chi combattere, in cosa credere, ma nell'arte di Burri, in quegli anni in cui schierarsi era necessario per partecipare, tutto coesiste.

Burri rappresenta il risvolto intimo e personale dell'arte che reagisce agli accadimenti politici e sociali, mentre un'opera come "Struttura che mangia l'insalata" (1968) di Giovanni Anselmo (esponente della corrente italiana dell'Arte Povera), sembra quasi una trasposizione artistica del fragile equilibrio-disequilibrio che sconvolgeva l'assetto istituzionale di quegli anni. Due blocchi sono messi in tensione e tenuti in equilibrio grazie a un cesto di insalata. Perché l'opera possa rimanere intatta c'è bisogno che l'insalata venga cambiata periodicamente in quanto il suo appassire provocherebbe la perdita di equilibrio dei due blocchi e, di conseguenza, il loro crollo. L'opera, come la società, ha bisogno di cambiamento continuo, di rinnovamento, di vitalità, per potersi mantenere in equilibrio.

Se osservate sotto questa luce, le Combustioni di Burri prodotte dagli anni 60 in poi, possono essere lette come il riflesso di un tessuto sociale lacerato dalle lotte intestine, di un ordine sconvolto dalla potenza rivoluzionaria, di passioni tumultuose, di ideali che incendiano gli animi e bruciano, armati di fiamma ossidrica, le plastiche. Senza voler forzare troppo le interpretazioni, i Cretti degli anni 70 e 80, raffigurano esemplarmente l'assetto sociale che quelle rivoluzioni hanno lasciato: una vasta distesa inaridita, arsa da un sole che ha bruciato troppo e troppo in fretta. Una distesa spaccata da ideali che come un lampo hanno illuminato il cielo ma che si sono altrettanto rapidamente spenti, lasciando il solco del loro infrangersi al suolo. Ma come scrive Rilke "l'eroe rimane: persino la sua rovina fu per lui solo un pretesto per essere: la sua ultima nascita".

Chiara Lotti

La visione religiosa nella poetica di Gina Pane

Di origini italo - francesi, o "meticcia frutto di una cultura incrociata" come le piaceva autodefinirsi, Gina Pane è stata una delle maggiori artiste del secondo Novecento. Conosciuta in modo particolare per le sue celebri Actions, il suo intero percorso artistico è contraddistinto da una forte poetica religiosa, inizialmente non dichiarata, e che esploderà in maniera evidente nella seconda parte della sua carriera ed in quella finale con espliciti riferimenti alla dimensione del sacro.
Da questo punto di vista, emblematica appare l'opera del 1969 Situation idéale: (Terre - Artiste - Ciel), particolarmente rivelatrice perché si presenta come un condensato di quello che sarà il suo intero percorso artistico: l'opera infatti contiene al suo interno il passaggio dalla natura alle Actions, alle Partitions e infine al suo interessamento più schiettamente rivolto ai santi e ai martiri. Ben salda in piedi, in posa serena, con le mani in tasca e lo sguardo dritto davanti a sé, Gina Pane forma con il proprio corpo una verticale che collega perpendicolarmente la terra ed il cielo. Sotto l'immagine scrive "Tra due orizzonti: Terra/Cielo, ho collocato il mio corpo verticalmente per provocare una situazione ideale"; si pone dunque come il trait d'union, un intermediario tra la terra ed il cielo: nulla rimanda palesemente alla dimensione religiosa ma di fatto percepiamo la suggestione segnata dall'opposizione terra/cielo e riconosciamo l'autorità dell'artista posta tra le due dimensioni.
La ferita è una delle tappe fondamentali nel percorso artistico di Gina Pane, "un segno dello stato di estrema fragilità del corpo, un segno di dolore, un segno che evidenzia la situazione di estrema aggressione, di violenza a cui siamo sempre esposti".
Al 1974 appartiene la più visionaria delle sue performance, Action "Psiché" (Essai), in cui la ferita si manifesta concretamente: a partire dall'ombelico si diramano quattro linee che formano una croce. Sono gli scritti dell'artista a spiegare le sue azioni: in questo caso "l'ombelico della Terra, il punto in cui è iniziata la Creazione" - e il riferimento alla croce come via attraverso cui si è espanso il lavoro divino: "Dio ha iniziato a creare il mondo dall'ombelico e da là si è espanso in tutte le direzioni" . La ferita per l'artista diventa anche un modo per annullare le distanze, spaziali ed affettive che siano: ferire il proprio corpo quindi per coinvolgere. La ferita diventa un elemento di denuncia della società. È il modo con cui l'artista ci dice che non siamo soli.
Il gesto di ferire il proprio corpo è probabilmente l'apice della poetica artistica in Gina Pane, un gesto in cui riconosciamo il dono di sé all'Altro, sempre ignoto, come lo Sconosciuto/a a cui è rivolta la sua Lettera, che rappresenta tutti noi che la osserviamo, il pubblico a cui si rivolgeva. Tutto ciò rende le azioni dei momenti molto intensi durante i quali l'artista ricerca la strada per accedere all'Altro. Tutta la poetica di Gina Pane ha la costante voglia di comunicare amore verso il prossimo, vicinanza e partecipazione. Per l'artista, l'arte stessa è amore, donazione, apertura totale al mondo. Grazie a questa sensibilità, le azioni hanno un forte impatto emotivo, più che cruento: si tratta di performance eleganti, compiute con atti calibrati, in cui il sangue esce moderatamente. Ciò che colpisce maggiormente è l'incredibile compostezza dell'artista contrapposta agli abiti candidi macchiati di sangue e al dolore che prova incidendosi la carne:

Gina Pane *Azione sentimentale*, (1973)

Gina Pane, *Situation idéale: Terre - Artiste -Ciel*, (1969)

il viso, infatti, non comunica mai la sofferenza che richiederebbe la circostanza.
L'arte assume così un significato quasi mistico con Gina Pane, la quale è chiamata a salvare l'anima della collettività. La stessa arte diviene una nuova religione che l'artista oppone a una società consumistica, orientata verso l'egoismo e l'individualismo; si fa martire per salvare il suo popolo: la sua poetica segue i precetti religiosi nell'idea del dolore corporale in quanto sentimento più umano che si possa provare, che accomuna tutti senza discriminazioni. Gina Pane oppone il dolore fisico contro la disumanizzazione della società, tanto quella a lei contemporanea, quanto quella odierna: ne scaturisce un messaggio "universale". Le sue azioni assolutamente attuali fanno riflettere sull'esistenza degli uomini, sulle disuguaglianze sociali: è un'arte sempre indirizzata agli "altri". Indicativa è la conclusione della già citata Lettre à un(e) inconnu(e) in cui scrive: "Se apro il mio "corpo" affinché possiate guardarvi il vostro sangue, è per amore vostro: l'Altro".
Il terzo e ultimo grande periodo di attività va dal 1980 al 1989 ed è dedicato alle Partitions, installazioni intrise del vocabolario delle azioni passate, che coinvolgono in modo diverso lo spettatore. Sono una sorta di testimonianza di ciò che è stato: il corpo non c'è più ma non sparisce; manca semplicemente, rimanendo però sempre diffuso nelle opere. E' qui che troviamo la dimensione religiosa nel quotidiano con il forte interesse al tema di santi e martiri; la questione del religioso accompagna, come abbiamo già accennato, tutto il percorso dell'artista: la simbologia della croce o il dono di sé, ad esempio, sono elementi che si ritrovano fin dal principio del suo percorso, proprio come altre tracce dell'onnipotenza del sacro accompagnate da altri elementi: il cielo azzurro, l'ascensione; in questi si inscrive la ferita. Dice l'artista: "il corpo dei santi mi ha incantata, quegli uomini e quelle donne, […] hanno superato il limite del corpo carnale unicamente radicato a terra dai problemi del nostro mondo". Attraverso la lettura di Tertulliano e in particolare della Legenda Aurea si avvicina alla vita dei santi e dei martiri: ciò che le interessava maggiormente era il momento in cui il loro corpo si era trasformato. Comincia, a metà degli anni '80, una serie di opere che riprendono Paolo Uccello, Filippino Lippi, Hans Memling senza mai cadere nelle citazioni ma cercando di decrittare l'iconografia attraverso una nuova sintesi linguistica.
Il percorso dell'artista, quindi, parte da opere ancora in linea con una certa tradizione storico artistica come Dessin Verrouillé, nella quale troviamo chiaramente una memoria duchampiana, ma sulla quale già compaiono i tagli suturati, le saldature del contenitore che cela il disegno e che possono essere lette come ferite che, nonostante si rimarginino, lasciano comunque una traccia, una memoria. L'artista passa poi all'interesse per la natura, e da qui al corpo infranto con lamette, vetro o fuoco, quasi a liberare ciò che non riesce a trasmettere nella sua integrità, fino ad arrivare a quelle opere in cui del corpo, degli involucri non resta più nulla se non la trasparenza del vetro, un'impronta, un alone, un'eco, una testimonianza. In tutte queste opere, pur nella loro diversità, abbiamo sempre uno stesso comun denominatore che si può ritrovare nel disperato tentativo di raggiungere e comunicare con l'Altro. Quel corpo recante i segni delle lacerazioni che essa stessa si era volontariamente procurata, una volta dissoltosi, putrefattosi, lascia un alone vivo sulle opere dell'artista.
Vorrei concludere questi pensieri con le parole che la stessa artista usò in un'intervista. Quando le fu chiesto cosa fosse per lei l'avanguardia, Gina Pane rispose: «Giotto e Cristo». Questo Cristo/Uomo, come lo intende Gina Pane, è immerso nella quotidianità ed è colui che tiene insieme l'opera del primo e dell'ultimo periodo dell'artista.

Simona Anna Vespari

NOTE

[1] L. Vergine, "*Gina Pane. Opera multimedia 1984-85*", catalogo della mostra (Padiglione di Arte contemporanea, Milano, 29 novembre 1985 - 13 gennaio 1986), pp. 50 -51.
[2] G.Pane, Lettre à un(e) inconnu(e), cit., p. 197.
[3] *Ibidem*
[4] Il riferimento è a "*Lettre à un(e) inconnu(e)*"
[5] Pubblicata in *Artitudes International* nel 1974.
[6] S. Duplaix, "*Gina Pane (1939 -1990) è per amore vostro:l'altro"*, Verona 2012, p. 178.
[7] H. Fischet e S. Rona, "*La crise de l'avant- garde*", + - 0 n. 34, ottobre 1981 p. 37 in S. Duplaix, "*Gina Pane (1939 -1990)*", cit., p. 216.

L'immaginazione al potere

Pino Pascali alla Biennale del 1968

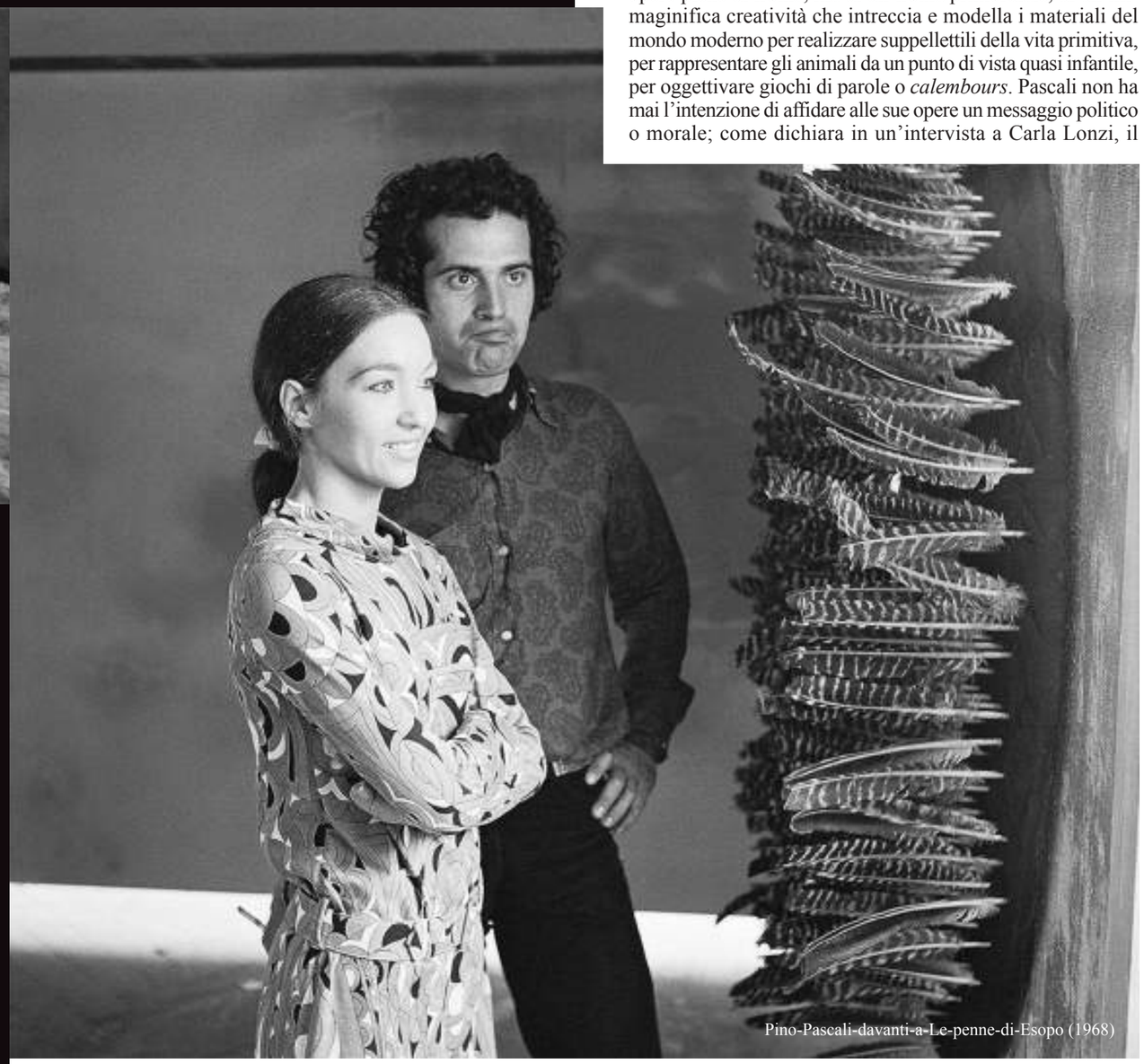
Claudio Abate - Pino Pascali e *Vedova blu*
Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1968

Tanto è stato scritto e detto, nel ricorrere del cinquantesimo anniversario, sulla trentaquattresima Biennale di Venezia, la Biennale più difficile, osteggiata, discussa e criticata, dominata dalle contestazioni studentesche. Tra gli artisti presenti, nel 1968, c'è Pino Pascali, che attira l'attenzione della critica per le sue opere e quella del grande pubblico, tragicamente, per la prematura scomparsa a causa di un incidente stradale. Pascali muore l'11 settembre 1968, prima di poter ricevere il premio della giuria. La sua avventura veneziana è breve ma oltremodo interessante; durante i primi mesi della Biennale l'artista è presente e interagisce con il movimento studentesco giungendo ad esprimere una posizione controcorrente. Nel mese di giugno, prima della contrastata inaugurazione, le reazioni degli artisti alle pressioni esercitate dal movimento studentesco sono complesse. Emilio Vedova, che a Venezia fa quasi da padrone di casa appoggia la contestazione con la propria autorità, divenendo per gli studenti quasi un leader; i francesi Dewasne, Kowalski e Schoffer rifiutano di inviare le opere, come fanno anche diverse istituzioni e gallerie per paura di possibili danni; il padiglione italiano diventa teatro di dibattito e di lotta, c'è chi copre le proprie opere e chi gira i quadri contro il muro. Mentre Leoncillo vicino a lui impacchetta le proprie sculture con carta marrone e scotch, Pascali si rifiuta inizialmente di soggiacere alle ragioni della politica e discute lungamente con gli studenti. In seguito, il 19 giugno, sarà spinto ad uniformarsi alla decisione comune e chiederà che le sue opere vengano ritirate *viste le condizioni di violenza a cui era sottoposto nell'esercizio della sua libertà d'artista*[1].

La selezione di lavori presentati dal giovane artista rivela infatti un atteggiamento di piena libertà, la sua sala forma come «un'isola di fantasia in mezzo alla contestazione studentesca che chiede all'arte un impegno politico al quale Pascali risponde con *libero gioco*»[2]. Le sue *Pelo*, *Contropelo*, *Cesto*, *Stuoia*, *Le penne d'Esopo*, *Archetipo*, *Solitario* e *Liane*, *Vedova blu* sono opere piene di ironia, ma di un'ironia primordiale, di un'immaginifica creatività che intreccia e modella i materiali del mondo moderno per realizzare suppellettili della vita primitiva, per rappresentare gli animali da un punto di vista quasi infantile, per oggettivare giochi di parole o *calembours*. Pascali non ha mai l'intenzione di affidare alle sue opere un messaggio politico o morale; come dichiara in un'intervista a Carla Lonzi, il compito dello scultore non è per lui pesante perché l'artista, come il bambino, gioca e il gioco «è un sistema conoscitivo, i loro giochi sono fatti proprio per sperimentare le cose, per conoscerle e nello stesso tempo per andare oltre.»[3]. Vicino al movimento dell'Arte Povera ma mai del tutto allineato con esso, legato da una grande amicizia al gallerista Fabio Sargentini – che aveva ospitato le sue mostre - ma lontano in ultima analisi dalla sua impostazione concettuale, Pascali si conforma solo alle esigenze dell'arte, nella maniera semplice e istintiva dell'artista primitivo, del «sognatore solitario» che Whistler descriveva nella sua famosa conferenza *Ten o'clock*. La polemica del pittore ottocentesco è sorprendentemente valida in un contesto come quello della Biennale, in preda a quelle che Barilli definirà le «futili manovre della contestazione»: «la gente - affermava Whistler - è ormai avvezza a guardare […] non al quadro ma, attraverso il quadro a qualche fatto umano che possa o meno cambiare in meglio, da un punto di vista sociale, la loro condizione mentale o morale»[4]. Pascali invece, come ha recentemente ricordato Bonito Oliva, non poteva sottomettere l'arte alla politica, perché aveva «una visione totalizzante in termini di antropologia culturale. Attraverso l'arte voleva restituire una totalità perduta rispetto alla parzialità del mondo. Voleva dare una risposta che si proiettava nel tempo e non doveva avere un immediato riscontro nelle cose»[5]. *Cesto*, *Stuoia*, *Liane* sono opere che sembrano avulse dal contesto storico, emerse da un'epoca primordiale; la *Vedova blu*, presentata talvolta in orizzontale, talvolta attaccata ad una parete, talvolta appesa, presenta una componente ludica così marcata da sembrare quasi assurda in un contesto come quello del 1968.

Pascali presentava nella sua sala oggetti e creature di un mondo altro, di una natura rifatta da zero, proponeva i frutti dell''immaginazione ironica che aveva creato i *32 mq di mare circa* e i *Bachi da setola*, esposti pochi mesi prima alla Galleria L'Attico. Le foto che lo ritraggono alla Biennale, come anche tante altre degli anni precedenti, mostrano l'artista che quasi gioca con le sue stesse opere: il coinvolgimento della fantasia non riguarda soltanto la fase creativa ma anche la fruizione da parte dello spettatore. Nel multiforme mondo pascaliano la fantasia è risvegliata e liberata; l'artista, e di conseguenza anche chi guarda l'opera, non soggiace ad alcun vincolo, non si pone imperativi morali né obiettivi di cambiamento sociale. Soltanto le ragioni dell'arte guidano la libera creazione e Pascali agisce secondo una modalità inedita, facendosi interprete - forse più profondamente di molti artisti coinvolti nella contestazione del 1968 - del motto *l'immagination au pouvoir*.

Emma Rossi



Pino-Pascali-davanti-a-Le-penne-di-Esopo (1968)

NOTE

[1] Per i documenti si veda Rossella Branà/ Antonio Frugis (a cura di), "*Archivio Pascali selezione dal 1965 al 1968"*, Polignano a Mare, Aliante, 2010.
[2] Claudio Lodolo, "*32 anni di vita circa, Pino Pascali raccontato da amici e collaboratori"*, Poggibonsi, Carlo Cambi Editore, 2012, p. 181.
[3] Carla Lonzi, "*Autoritratto: Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly"*, Milano, Et. al, 2010 [1969], p. 147.
[4] James Whistler, "*Alle dieci di sera"*, Roma, Castelvecchi, 2014 [1885], p. 9.
[5] Achille Bonito Oliva, "*Pino Pascali incarnò il '68"*, 25/05/2018, in La Repubblica

Del-LE Arti (Povere) del Sessantotto italiano

Una provocazione in termini

Giuseppe Penone *Rovesciare i propri occhi*, 1970

Questa è la storia di come il racconto in tempo reale di una rivoluzione abbia trasformato il pensiero attraverso le emozioni e le emozioni tramite le immagini. La storia di quella che sembrava una contestazione fra tante e giunse invece fin sull'uscio della società. Per bussare a quelle porte così forte da imporre la propria immagine e costruire a partire di lì una semiotica nuova. Un dizionario del potere diverso. Quello culturale. E un ruolo inatteso, per la comunicazione ad alto livello. Quello della sostanza contestataria.

Questa è la storia di una mitopoiesi che si fa tempestivamente duratura, resistendo con tutte le forze e ogni brandello di ragione alla parabola esistenziale dei suoi eroi: onnivori, energici e finalmente liberi di provocare le volte celesti. Ma, si scoprirà più tardi, destinati ad indossare gli stessi fregi nella stagione sibaritica e individualistica degli anni Ottanta, antesignana di tutelata decadenza etica e culturale.

E proprio questa Storia, nel *Bel Paese*, segue le briciole lasciate sul sentiero dagli animi rivoluzionari che l'hanno animata, finendo per errore nel cupo collo d'imbuto pronto ad angustiare la decade successiva e consacrando così, nel modo più tradizionale, l'affannosa pre(TE)sa d'autorità.

Istruzione, editoria, informazione e, non da ultima, espressione artistica riconosciuta. Il vero discriminante nella virata verso il duro credo concettuale è carente di sfumature quanto lo spostarsi del focus dai parametri di valore a quelli d'appartenenza.

La militante *Arte Povera* che invade gli studi dei giovani artisti torinesi, striscia sotto le barricate per filtrare come gas da un anfratto all'altro del Mercato e guadagnare così la posizione dominante, rappresentativa su scala internazionale e foriera di vere e proprie estradizioni dei "non allineati" dalla federazione del Contemporaneo italiano.

Se qualcuno avesse raccontato in precedenza che produrre arte per fare politica sarebbe vissuto come il germe della globalizzazione estetica, forse, l'accompagnarsi delle aspirazioni rivoluzionarie al ghettizzare chi dissente dal pensiero unico - anatema degli anni 70 - si sarebbe nutrito di diversa comprensione. Fare uno sgambetto al dogma diviene qui dogma esso stesso, mentre la contestazione veste l'eskimo da vernissage.

È inequivocabile quanto gli esponenti italiani riconosciuti di quegli anni, con la loro calda e provocatoria versione delle tendenze statunitensi (dal New Dada alla Minimal), fossero talenti geniali. Tuttavia, nel loro divenire *sistematici per prestarsi al Sistema*, si classificano come "*incubi coniatori ricorrenti"* (Beatrice), prestando il fianco a dinamiche inconsapevolmente conservatrici e decisamente poco inclini al dialogo.

Giulio Paolini, *Antologia*, 1974
Recto Verso, veduta della mostra, Fondazione Prada, Milano

Per parafrasare Alessandro Beltrami, "si trattava allora di *con*testare oppure di *con*-quistare"? Come vediamo a posteriori le immagini di una pluralità partecipata? Libere di cantare oppure strette fra le mascelle dell'ideologia?

Forti del proprio patrimonio genetico, ricevuto in dono direttamente dalle "Battaglie delle idee", i seguaci di Celant privilegiano la poetica dell'atto, cercando nell'impegno la perfetta crasi fra Arte e Vita, fra rappresentazione artistica e piano della realtà. Si DECIDE che "*l'arte e la cultura non stanno all'esterno, ma dentro gli avvenimenti. Con funzioni non di commento e neppure di testimonianza, ma di partecipazione al complesso meccanismo della loro produzione. Un secondo risultato: l'arte e la cultura possiedono strumenti propri, autonomi, ma che immettono in tutto, sollevano ogni altro problema. Da qui* un impegno d'apertura*, di compromissione, di coinvolgimento*" (Alberto Boatto).

Ma si parla e scrive in effetti di *aprirsi* profondamente all'universo del potere, dal quale i frequentanti delle barricate non potevano che essersi sentiti emarginati, non certo ad altre forme di credo avulse dall'incombenza del contesto socio-economico vigente.

Seguendo il medesimo tracciato, l'obbiettivo polemico artistico si focalizza inizialmente sulla presunta unità della *narrazione precedente*, per sostenere come quest'ultima e la relativa specificità di segni delimitino la cesura fra arte e vita al punto tale da trasformarla in un crinale letale, al punto tale da impedire ampi movimenti di trasformazione e tenere così il mondo reale lontano dall'essere un orizzonte percorribile e indispensabile all'esistenza di ogni operazione artistica.

Ma quando si parla di *narrazione precedente* si tratta in effetti di lineamenti d'ordine e gerarchia, tipici del tardo capitalismo e delle correnti artistiche nategli in seno, già infusi in maniera endemica alle popolari e sovversive forme di contestazione, poetica e politica, imposte con irruenza nelle piazze cittadine e culturali del Paese.

La risposta al quesito è controversa e l'argomento di discussione talmente conflittuale da poter unicamente accrescerne l'entropia.

Ne consegue che, a ben cinquant'anni di distanza, innumerevole letteratura spesa e fiorenti *re-enacted* da botteghino inaugurati, si conservi una sensazione provocatoria quanto il proprio oggetto. Se volessimo consentire alle opere in discussione di sopravvivere alla limitata dimensione spazio-temporale in cui hanno agito, sfuggendo al genere d'insinuazione che abbiamo qui letto, dovremmo realmente guardare questa "Soglia" alla luce della propria essenza, in maniera tanto radicale quanto questo genere di movimenti ha ordinato alla propria epoca. Sarebbe cioè necessario prendere in considerazione ogni forma d'espressione poetica dalle fondamenta, senza circoscrivere la nostra ricerca alle scelte di situazione e di concetto tramate di rivendicazione politica, dando spazio agli elisi, alle scuderie escluse, ai "non allineati" invisibili. Contraddicendo invero uno dei presupposti fondamentali della stessa Rivoluzione di cui siamo figli.

Sara Benetti

fuoripagina

Nuove frontiere del giapponismo

Tomako Nagao

Artista internazionale importante nell'attualità, Tomoko Nagao è una grafica e pittrice giapponese formatasi a contatto con la tendenza Superflat di cui il massimo esponente era Takashi Murakami, padre dell'arte contemporanea del paese del Sol Levante. Attraverso questo stile si indica la produzione grafica , dell'animazione e più in generale dell'arte nipponica del secondo Dopoguerra, ormai venuta a contatto con i grandi brand delle aziende internazionali introdotti in Oriente prima attraverso il fenomeno del consumo di massa, quindi quello della globalizzazione.
Da questa corrente nasce una tendenza caratterizzata da una certa piattezza dei dipinti e assenza totale di prospettiva, quella definita Micropop, movimento artistico che recupera le icone della cultura di massa utilizzandole come display o tavolozza del proprio immaginario. Le opere di tale corrente mirano a contrastare l'azzeramento di fantasia e l'omologazione suscitate dalle marche del consumismo - come ben emerge dai dipinti di Tomoko - vere e proprie allegorie del periodo odierno. Il Micropop è costituito da giovani artiste giapponesi della generazione degli anni '70 e si contraddistingue per uno stile giocoso e apparentemente infantile, ma che in verità cela una filosofia particolarmente legata alle potenzialità creative del banale. Tipico di questo movimento è la raffigurazione di ogni oggetto come KAWAII - letteralmente "carino e amorevole" - che illustra un mondo fantastico che riempie la vita quotidiana attraverso uno spirito colorato, leggero e sereno, inducendo l'osservatore a una riflessione teorica su quanto raffigurato.
Dopo un periodo di formazione in Giappone, dove ha assorbito le linee-guida del Superflat, Tomoko Nagao è diventata la più celebre rappresentante del movimento Micropop, almeno in Italia dove vive e opera. Qui ha dato origine a un linguaggio molto particolare in cui recupera e rivisita grandi capolavori del passato della tradizione occidentale: da Caravaggio a Leonardo, da Velázquez a Botticelli e Tiziano fondendoli con oggetti dell'attualità e in tal modo esprime una critica ironica e docile nei confronti della società consumistica.
Al 2009 risale una tra le sue opere più note, Botticelli-the Birth of Venus with Baci, Esselunga, Barilla, PSP and Easyjet, immagine digitale su carta costituita da tre pannelli in cui l'artista nipponica reinterpreta il dipinto del maestro fiorentino, che comunque rimane modello. Al centro della composizione non compaiono più le figure umane ma soggetti inespressivi che ricordano più i manga giapponesi, parte integrante della cultura di Tomoko, che prendono il posto dei personaggi mitologici raffigurati dal Botticelli. Al centro non c'è più Venere ma una figura femminile dai capelli azzurri che si erge non sulla conchiglia ma su un oggetto dell'attualità, una PSP, consolle di gioco creata dalla Sony tra fine anni '90 e inizio 2000 proprio nel paese del Sol Levante. Sulla destra, un soggetto sempre femminile che prende le sembianze dell'Ora, l'ancella che nella Nascita di Venere tende il mantello alla dea: in questo caso, la figura ha i capelli biondo platino, con cui si differenzia dal modello dove erano rossi, un abito azzurro che lascia intravedere il corpo sottostante e molto magro mentre nel dipinto originario era più corpulento; in mano regge una confezione di crema Shiseido. Tuttavia, l'elemento che hanno in comune queste due figure è proprio il mantello, qui connotato da un colore rosso scarlatto mentre là era pervaso di una tinta rosacea e decorato con fiori azzurri, le viole, che nell'opera di Tomoko spariscono. Sulla sinistra due figure abbracciate si sostituiscono, invece, ai Venti botticelliani: molto magre e con le ali, evidenziano almeno due differenze rispetto al modello. Innanzitutto, non spirano alcuna brezza in direzione della divinità che, se con un braccio maschera il pube, con l'altro il seno; ma nessun accenno di vento se non nella massa di capelli spostata verso destra, in direzione di chi l'attende mentre nel dipinto con questi si copriva la nudità. In secondo luogo, su una delle ali di quello che dovrebbe essere Zefiro, compare la figura docile di Hello Kitty, mansueto gatto creato dall'industria animata giapponese con un nastro rosso o rosa come oggetto peculiare.
I personaggi non sono mai stabili, anzi toccano il piano in punta di piedi e a volte sembrano fluttuare. Inoltre, al posto della distesa marina tipica del dipinto quattrocentesco, qui il mare viene riempito anzi sembra colmato da sacchetti dell'Esselunga, Baci Perugina e scatole di spaghetti prodotti dalla Barilla: tutti e tre questi oggetti coprono dal primissimo piano fino allo sfondo, a lambire la terra che forma insenature dalla morfologia rotonda. Tre marche dell'industria italiana che danno vita a un'innovativa opera d'arte, mentre il cielo è solcato da aerei di una delle più celebri compagnie, la britannica Easyjet, dai tradizionali colori bianco e arancione. Sull'ala di uno di questi aerei si trova la firma dell'artista, dietro ai due Venti. Il nome di Tomoko ritorna in basso a destra, sul pendio di una collina che funge da quinta che si apre su questo palcoscenico, i cui protagonisti mettono insieme soggetti della tradizione nipponica con oggetti occidentali. Il tutto all'interno di un ambiente dai colori di un cartone animato, non a caso nato in Giappone. Tutta l'opera è caratterizzata dalla piattezza dei soggetti, tipica dell'estetica del Superflat, ma anche dello stesso pittore fiorentino; è come se Tomoko dichiarasse implicitamente che alla signoria e alla potenza economica dei Medici nella Firenze del 1400-1500 si siano andate sempre più sostituendo le grandi multinazionali, che adesso dominano l'ambito economico.
Ecco quindi l'innovazione apportata dall'artista nipponica: legame tra Oriente e Occidente in un'opera d'arte che condensa elementi specifici di ognuna per dar lustro a un grande capolavoro del passato; trait d'union tra due tradizioni che, se fino ad almeno ottant'anni fa erano completamente svincolate l'una dall'altra, oggi non possono vivere separatamente, come emerge spesso anche dalle immagini del cinema e della pubblicità. L'arte di Tomoko è innovativa: trae soggetti dalla tradizione classica ma li rivisita introducendo prodotti della quotidianità; guarda al passato, da cui trae spunto per le sue opere ma con un occhio di riguardo attento e coscienzioso rivolto al presente e all'industria consumistica e in questo modo critica sottilmente, dolcemente e anche in maniera divertente la società che pervade la vita attuale, senza mai risultare aggressiva o feroce.

Matteo Guglielmi

Tomako Nagao *Venus*, (2012)

Nascita di una Nazione

Uno straordinario viaggio, tra arte, politica e società nell'Italia tra gli anni Cinquanta e il 68

Con *Nascita di una Nazione*, che non ha niente a che vedere con l'omonimo film di D. W. Griffith del 1915, ci si riferisce alla mostra allestita a Firenze presso Palazzo Strozzi svoltasi tra il 16 marzo e il 22 luglio 2018. Curata da Luca Massimo Barbero, essa intende offrire uno spaccato della sperimentazione artistica in Italia tra il secondo dopoguerra e gli anni Sessanta, tramite un progetto che riunisce insieme «in un percorso originale e particolarmente suggestivo ottanta opere, tra pittura, scultura, video e installazione, emblematiche del fermento culturale»[1] di quegli anni. Come ha sottolineato il Presidente della Fondazione Palazzo Strozzi, Matteo Del Fante, «attraverso la storia dell'arte è infatti possibile ripercorrere la nascita di un nuovo e moderno senso di Nazione, attraverso i concetti di identità, appartenenza e collettività negli anni successivi al fascismo e alla guerra [...]»[2]. *Tra Guttuso, Fontana e Schifano* è il sottotitolo della mostra che meglio ne esprime i protagonisti. Il percorso espositivo infatti è stato strutturato in modo tale da permettere «di seguire, attraverso le rivoluzioni e le trasformazioni dei linguaggi artistici, gli epocali cambiamenti della nostra storia recente: dalla diatriba artistica e politica, nell'immediato dopoguerra, tra Realismo e Astrazione, fino all'arte di contestazione del Sessantotto e alla nascita dell'Arte Povera, passando per le sperimentazioni e provocazioni delle nuove Avanguardie, dall'azzeramento alle contaminazioni Pop»[3].

La prima sala, oltre ad essere animata dalla video-installazione di filmati d'epoca, ospita *La battaglia di Ponte dell'Ammiraglio* (1955) di Renato Guttuso. Unica opera realmente figurativa all'interno della mostra, essa è una rievocazione in chiave contemporanea di un episodio saliente delle battaglie risorgimentali, svoltosi nel maggio del 1860 e che vide scontrarsi le truppe dell'esercito borbonico con i garibaldini. Il legame di Guttuso con la sua contemporaneità emerge laddove egli «nei volti dei soldati e dei contadini [...] ritrae se stesso insieme ad alcuni compagni del PC»[4]. Sulla parete retrostante all'opera di Guttuso, quasi a voler dichiarare ben più di un'opposizione di tipo spaziale, è esposto il *Comizio* di Giulio Turcato. Testimone dell'approdo all'astrazione formale, si tratta nuovamente di un dipinto legato ad una presa di posizione ideologica, affiancato da opere di Baj e Rotella. La seconda sala ospita opere di Burri, Vedova, Fontana, Mirko, Colla e Leoncillo, proponendo quello *Scontro di situazioni* (questo il titolo del percorso della sala) riunite sotto il denominatore comune dell'Informale. Tra la prima e la seconda sala si assiste dunque a un cambiamento dalla sfera del figurativo verso il gesto radicale e innovatore degli artisti appena citati, che si riferivano sempre alla realtà a loro contemporanea sebbene tradotta attraverso un linguaggio più materico e contingente, come ben attesta il *Sacco e bianco* di Burri, riferito alle derrate alimentari elargite dal Piano Marshall. La radicalità, questa volta non più su un piano materico ma esperienziale, "lampeggia" letteralmente nel passaggio alla sala successiva. Da un ambiente relativamente illuminato ci si immette in una folgorante sala bianca introdotta dall'espressione *Monocromo come libertà*, che fornisce la guida per comprendere «l'astrazione assoluta delle poetiche della monocromia e dell'oggettualità»[5] attraverso gli *Achrome* di Piero Manzoni e varie opere di Scarpitta, Viani, Consagra, Savelli, Turcato, Bonalumi, Scheggi e Castellani. La sala 4 è dedicata alla corrente metafisica, rappresentante i «nuovi simboli» della quotidianità di allora tramite le opere di Melotti, Kounellis, Pascali, Pistoletto e Gnoli. Le icone in stile *pop art* di Lombardo, insieme a opere di Ceroli, Mambor, Fioroni, Festa e Tacchi, portatrici di allusioni alla sfera massmediale, precedono la sala in cui Schifano, Angeli e Paolini offrono al pubblico gli emblemi della società, le ideologie, le contestazioni dell'epoca. Le ultime due sale accolgono opere di Fabro, Merz, Salvo, Calzolari, Pistoletto, Paolini, Mauri, Penone e Zorio, protagonisti di una nuova stagione. Nel passaggio dalla pittura alla scultura fino all'installazione, la stagione artistica dei primi anni Sessanta è illustrata come depositaria di cambiamenti e di una rinascita che portava la nazione a riconoscersi «nelle arti e nella loro contemporaneità. Pur con delle resistenze organiche e addirittura endemiche il paese sente di farsi unitamente rappresentare dal concetto artistico»[6]. Nel *mare magnum* delle espressioni artistiche presenti nella mostra emergono delle dissonanze tra le eterogenee personalità incontrate nelle sale, allestite con criteri specifici, in linea con l'idea di una *Nascita* avvenuta sotto diversi profili artistici e culturali; tali dissonanze, tuttavia, trovano la propria armonia in una concomitanza di tempo e spazio: l'Italia uscita dal dopoguerra che si muove verso il boom economico e le contestazioni degli anni Sessanta. É interessante chiedersi che cosa significhi allestire oggi una mostra del genere in una città come Firenze, al di là della celebrazione del cinquantesimo anniversario del fermento culturale e sociale legato al Sessantotto. Una giustificazione ci è data dal presidente della Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze, che ha supportato la realizzazione della mostra e di molti progetti e iniziative correlate:

«per contribuire a offrire una svolta all'immagine di Firenze come luogo della cultura moderna e contemporanea, per salvarla da quella turistica perennemente rinascimentale che sta rischiando di annullare la fragranza del presente a favore di un consumistico non luogo»[7].

La mostra, pur mantenendo un certo rigore didattico nel perseguire le proprie intenzioni, punta sulla riunione di pezzi forti chiamati in causa per testimoniare un periodo in cui il terreno dell'arte italiana era fertile per la nascita di qualcosa di diverso rispetto al passato. Le sale accolgono artisti provenienti da contesti tra loro differenti, talvolta distanti in relazione all'arco cronologico affrontato, per cui un approfondimento sulle ragioni e sugli ambiti che hanno prodotto tali opere poteva essere tenuto in considerazione, anche se probabilmente avrebbe appesantito l'*iter* espositivo. Ciò nonostante, a fine visita l'impressione è quella di aver assistito ad un evento artistico narrato con sintesi efficace.

Lorenzo Tofi

Giulio Turcato, *Comizio*, 1950.

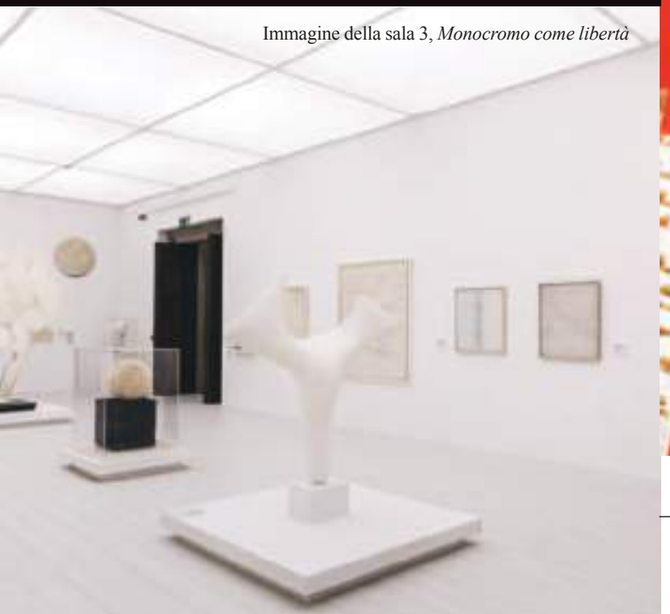


Immagine della sala 3, *Monocromo come libertà*

NOTE

[1] M. Del Fante, in *Nascita di una Nazione. Tra Guttuso, Fontana e Schifano*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi 16.03 - 22.07.2018) a cura di L. M. Barbero, Firenze, Marsilio editore, 2018.
[2] *Ibidem*.
[3] A. Galansino, ivi.
[4] L. M. Barbero, *Il Dopoguerra come nuovo Risorgimento*, ivi, p. 49
[5] *Ibidem.*
[6] Ivi, p. 62.
[7] U. Tombari, ivi.

"Manifesta". Il giardino Planetario

Coltivare la coesistenza

Palermo ospita la dodicesima edizione di Manifesta fino al 4 novembre 2018. Manifesta, biennale nomade di arte contemporanea, nasce nei primi anni '90 ad Amsterdam per iniziativa della storica d'arte Hedwig Fijen, e fin dai suoi esordi si configura come strumento di coesione sociale e indagine culturale. Attraverso un'impostazione site-specific, gli artisti partecipanti sono invitati a reinterpretare il tessuto urbano e la comunità ospitante dialogando con le specificità locali.
Le installazioni sono pensate per confrontarsi con il sostrato socio-culturale che caratterizza la città di Palermo, seguendo le due tematiche principali di questa edizione: la migrazione e il cambiamento climatico.
Questi argomenti di strettissima attualità, concernenti problematiche trattate dai giornali mondiali, fanno sì che Palermo, città storicamente e culturalmente stratificata, risulti una scelta particolarmente felice.
La peculiarità di questa edizione sta nel fatto che non è curata da uno specialista di arti visive, bensì da un team multidisciplinare composto dall'architetto Ippolito Pestellini Laparelli, dalla curatrice Mirjam Varanadis, dall'architetto e artista Andrés Jaque e dal regista e giornalista Bregtje van der Haak.
Lo sguardo da architetto si rivela nel modo in cui le installazioni si armonizzano alla perfezione con gli edifici, le corti, le piazze e i giardini che le ospitano. Spesso il fascino decadente degli antichi palazzi palermitani rischia di fare da protagonista, ma ad uno sguardo attento architettura e arte intessono un dialogo in cui si esaltano a vicenda. Ho trovato Manifesta un'occasione unica per scoprire luoghi nascosti di Palermo, lontani dai flussi turistici e dalla standardizzazione che spesso viene inflitta ai luoghi di interesse culturale. A fare da palcoscenico alle opere sono angoli cittadini autentici, non intaccati dallo scorrere del tempo. Siamo abituati a concepire l'arte contemporanea racchiusa in asettici "white cube", scatole bianche e anonime che tuttavia hanno il magico potere di rendere arte tutto ciò che contengono. Invece, ciò che desta più meraviglia di Manifesta, è proprio questo connubio tra spazi socialmente e storicamente connotati e arte contemporanea.
Gli eventi sono disseminati in tutta Palermo, fino a luoghi periferici come il quartiere ZEN, la Costa Sud, e il Pizzo Sella. Si appropriano degli spazi cittadini in maniera tentacolare e al visitatore non resta che perdersi tra le strade affollate di mercati e motorini, lasciandosi sorprendere ogni volta dall'inaspettato incontro con le opere. Ad esempio, passeggiando nella centralissima via Vittorio Emanuele, si può vedere l'installazione di duchampiana memoria di Gianfranco Meggiato, in onore alle vittime della mafia e, proseguendo, "Trascendence" di Nina Doevendans, ospitata dalla Chiesa di San Matteo al Cassero.
Armarsi di cartina e scovare i luoghi di Manifesta assume i tratti di una vera e propria caccia al tesoro: esperienza certamente stimolante, ma anche caotica, soprattutto laddove le opere non sono sufficientemente segnalate.
Spesso la sola vista è incapace di cogliere l'intero significato di opere di immediatezza visiva, che tuttavia acquistano interezza solo se completate da un apparato didascalico (spiegazione e contesto in cui è nata l'idea dell'artista). Ad esempio, lo splendido palazzo Forcella della Seta, affacciato sul porto di Palermo, ospita "The Soul of Salt" di Patricia Kaersenhout. Una montagna di sale (che ricorda quella di Mimmo Paladino, attualmente a Gibellina) spicca bianchissima in contrasto con i mosaici colorati che ricoprono le pareti. Ma è necessario conoscere la storia dell'installazione per apprezzarla veramente: esiste la leggenda degli "Africani Volanti", schiavi che si dice evitassero di mangiare il sale per diventare così leggeri da essere in grado di ritornare in volo fino in Africa. L'artista fornisce quindi ai visitatori un sacchettino per raccogliere questo sale benedetto che lei stessa ha portato dall'isola di Gorée in Senegal.
O, ancora, è necessario conoscere il processo concettuale di realizzazione dell'opera di Michael Wang, "The Drowned World", per capire l'intento dell'artista e non rimanere indifferenti davanti alla sola visione di una piscina decorativa la cui acqua brilla di una luce verde fosforescente. È inserita all'interno dell'Orto Botanico e se, camminando immersi in quella rigogliosa natura, non abbiamo il preciso intento di vedere le opere di Manifesta, è probabile che l'opera passi inosservata. Ed è un peccato perché si tratta di una brillante indagine sulle conseguenze biologiche dell'industrializzazione. Come si legge nella descrizione dell'opera "la piscina è colorata da cianobatteri, antichi organismi tra i primi a compiere processi di fotosintesi clorofilliana. Più di due milioni di anni fa, la loro comparsa mise in moto il processo biologico per cui la luce e l'aria possono trasformarsi in materiale organico. Questo processo rilasciò per la prima volta sostanziali quantità di ossigeno nell'atmosfera terrestre. Tossico per quasi ogni forma di vita che si fosse sviluppata fino a quel punto, l'ossigeno atmosferico causò la più grande estinzione di massa nella storia del pianeta".
L'intento di Manifesta di coinvolgere la comunità cittadina è incarnato alla perfezione da "Becoming Garden" di Gilles Clément. L'azione ambientale invita gli abitanti del periferico quartiere ZEN a prendersi cura del proprio giardino diventando partecipanti attivi nella creazione di questo progetto.
Di spiccato impegno sociale sono le opere a Palazzo Ajutamicristo, come "The third choir" dell'artista algerina Lydia Ourahmane, prima opera ad essere legalmente esportata dall'Algeria dal 1962 (anno dell'entrata in vigore delle leggi per la limitazione del trasporto delle opere d'arte), e "Article 11" di Tania Bruguera, un'installazione di denuncia contro MUOS, sistema di comunicazione che permette, attraverso il controllo dei droni, di condurre guerre a distanza. Dal 2009 gli attivisti siciliani combattono contro la decisione della Marina degli Stati Uniti di costruire tre gigantesche antenne paraboliche a Niscemi, ultima sughereta siciliana.
A Palazzo Butera sono molto riuscite l'opera di Fallen Fruit, "Theatre of the sun", installazione immersiva ricreante la Public Fruit Map di Palermo (progetto inserito all'interno di "Endless Orchard" che si propone di mappare la presenza urbana di frutti commestibili nelle città di tutto il mondo), e quella di Maria Thereza Alves, "Una proposta di sincretismo (questa volta senza genocidio)". Attraverso alcune piastrelle trovate in Piazza della Marina, raffiguranti pappagalli brasiliani, mostra come l'identità palermitana sia il risultato di un sincretismo: gli uccelli del paradiso sono infatti un motivo ornamentale molto usato a Palermo. Oltre alle sedi principali (Orto Botanico, Palazzo Butera, Palazzo Forcella della Seta, Teatro Garibaldi, Palazzo Costantantino, Palazzo Ajutamicristo) ci sono una costellazione di eventi collaterali tra i quali meritano quelli ospitati nei Cantieri Culturali della Zisa ("ReSignifications", "The Street is Watching - Where Street Knowledge Meets Photography", "Incompiuto. La nascita di uno stile") e MICRO//COSMI nello storico quartiere di Ballarò.
Il rischio era che Palermo, in quanto capitale della cultura del 2018, venisse snaturata per accogliere le masse di turisti e subisse quel processo di gentrificazione che rende commerciale ogni peculiarità e stereotipato il folklore locale. Fortunatamente è riuscita a mantenere tutto il suo fascino decadente, riuscendo comunque ad instaurare un dialogo alla pari con il contemporaneo, invece che subirlo rimanendone schiacciata. In conclusione, l'aspetto più riuscito di Manifesta è l'equilibrio tra storia e contemporaneità, tra architettura e installazioni, tra arte e istanze sociali.

"La spirale della vita" di Gianfranco Meggiato. - Palermo 2018

Chiara Lotti

la redazione

.in fondo

L'articolo di fondo, "in fondo" alla rivista, vi invita a fare un salto indietro e tornare ad osservare l'immagine di copertina. Proprio perchè è l'articolo "di fondo" si sente in dovere di consolidare le fondamenta di questo numero e costruire un'ossatura stabile, sul quale poi poggiano la maggior parte degli articoli che avete letto. Ora dunque è il momento di chiudere il cerchio e nel farlo rispondiamo a una domanda che qualche lettore si sarà sicuramente posto: che cosa rappresentano Piero e Ada Gobetti in copertina? Cosa hanno a che fare con i movimenti artistici del Sessantotto? La "colpa" di questo anacronistico e suggestivo incontro-scontro tra l'immagine di Piero e Ada Gobetti e i temi trattati in questo numero è di Alessandro Innocenti, il cui nome appare nel colophon in qualità di "grafico" della rivista. A differenza della redazione, formata da ragazzi giovani, con poca esperienza che compensano con la voglia di darsi da fare per crearsi un futuro e smuovere le cosiddette acque, Alessandro l'acqua l'ha smossa davvero. Ha vissuto gli anni Sessanta e Settanta, è stato a contatto con l'ambiente artistico delle Seconde Avanguardie e della Transavanguardia, ha partecipato attivamente ai moti studenteschi che hanno caratterizzato quegli anni e questo ne ha fatto di lui, per Noi, un punto di riferimento per la concezione di questo numero. Quando gli abbiamo comunicato che avremmo dedicato al Sessantotto il numero 2 di Noi, in occasione, va detto, del cinquantesimo anniversario, Alessandro ha proposto il "gioco" grafico che vedete in copertina: i Gobetti che rappresentano il Sessantotto, con una scritta bianca che si stacca dal fondo scuro "la bellezza della libertà". Durante una riunione editoriale, Alessandro ha spiegato il motivo di questa sua proposta. Piero Gobetti ha 17 anni quando fonda la sua prima rivista "Energie Nove", durante la pausa tra il liceo e l'università dell'estate 1918. Ne ha 18 quando scrive ad Ada Prospero, la fanciulla che Piero abbraccia nella nostra copertina, dell'inevitabilità di turbare la tranquillità degli amici e conoscenti nel fondare quel periodico studentesco, fatto di soli giovani con lo scopo di "destare movimenti d'idee in questa stanca Torino". Sarà proprio grazie al turbamento di idee scatenato da "Energie Nove" che Gobetti riceverà apprezzamenti incoraggianti per la sua iniziativa tra gli altri da Gaetano Salvemini, Benedetto Croce e Giuseppe Prezzolini. Incoraggiamenti che portarono Gobetti a fondare un'altra rivista, più matura nei giudizi e nelle espressioni, che si occupava principalmente di tracciare la storia sociale e politica dell'Italia: "Rivoluzione Liberale", settimanale che chiuse i battenti nel 1925, dopo anni di soppressioni e sequestri, per opera dei fascisti. L'appendice culturale della "Rivoluzione Liberale" era "Il Baretti", quindicinale di critica letteraria e artistica famosa per aver accolto contributi anche di Eugenio Montale, la cui raccolta di poesie "Ossi di seppia" viene edita per la prima volta nel 1925 nel contesto gobettiano proprio di "Rivoluzione Liberale". Gobetti aveva 21 anni quando fondò la rivista, 25 quando morì, esule a Parigi, a causa delle percosse rimediate dai fascisti, che vigliaccamente erano soliti esprimere così il loro dissenso a ciò che Gobetti scriveva e pubblicava.
In un lasso di tempo brevissimo - cinque anni - si posero le basi di un pensiero così rivoluzionario da riecheggiare ancora, grazie al lavoro di Ada Prospero in Gobetti, negli anni Cinquanta e Sessanta (indimenticabile il suo prezioso apporto durante gli anni della Resistenza partigiana e quelli immediatamente successivi), anticipando temi e contenuti che scateneranno i movimenti sessantottini. Se lo scopo era quello di turbare la tranquillità di una stanca Torino, Piero Gobetti ci era perfettamente riuscito. Non entriamo nel merito di considerazioni dal carattere storico, politico e sociale, che non ci appartengono e che non saremmo in grado di sostenere sul pensiero di Gobetti come propedeutico alla nascita di molti movimenti del Sessantotto. Ci basti ragionare attorno al concetto di "turbamento" e di "impertinenza". La rivoluzione di Gobetti fu, abbiamo detto, breve ma densa di significati e di pensieri. Proficua e "viva", spaziava, come visto, dalla storia sociale, alla politica, fino a trattare di letteratura e infine di arte. Sono caratteri che accomunano altre due rivoluzioni: quella artistica, dei macchiaioli e quella del 1968. Rivoluzioni trasversali, "multidisciplinari", svoltesi in un periodo racchiuso in un relativamente breve lasso di tempo, questi tre momenti sono legati tra loro, inconsapevolmente (ma non troppo). Gobetti, nel tracciare la storia d'Italia in "Rivoluzione Liberale", non a caso parte con l'esaminare il "Risorgimento tradito" dai capi che l'avevano promosso, dalle èlite che hanno escluso le masse dai processi di costruzione politica e sociale del Paese. Espressione di questo "Risorgimento tradito" sono stati i Macchiaioli, il loro sguardo dal vero intendeva da un lato dare dignità artistica alle masse escluse, dall'altro permetteva loro di partecipare attivamente a quei processi, facendo della loro "rivoluzione artistica" l'espressione di quei "traditi" pensieri che Gobetti, tempo dopo decreterà come falliti, ma che i Macchiaioli sentivano già come perduti. Durante la ristrutturazione per rendere Firenze, novella capitale, borghese-europea-alla moda, si alzarono, già rassegnate, voci di dissenso da parte di molti artisti, che proprio nei centri rimaneggiati, un tempo brulicanti di vita e ora inevitabilmente diventati "passeggiate" alto borghesi, avevano trovato ispirazione per le loro opere. Uno tra questi fu Telemaco Signorini che preferì "l'esilio" a Riomaggiore, nelle Cinque Terre, dove trovò nuovamente quello spirito di vita "vera" che ormai aveva abbandonato Firenze.
Il Risorgimento aveva fallito, i Macchiaioli lo avevano capito e vissuto in prima persona, Gobetti messo per iscritto anni dopo auspicando "energie vive" per continuare la missione risorgimentale. Il Sessantotto ha cercato così di recuperare lo spirito anche gobettiano, nella lotta per le organizzazioni lavorative, per i diritti sociali, fallendo sotto tutti i punti di vista e rimandiamo all'articolo di Massimo Innocenti, dove accenna al fallimento del 1968, annunciato in qualche modo da Don Milani e Pasolini, nel momento in cui il flusso vitale dell'arte, sganciando il significato dal significante, ha permesso la cristallizzazione di movimenti "ribelli" in scuole e accademie. Oltre a questa linea di discendenza storica, è anche il concetto di turbamento e di impertinenza che unisce queste tre rivoluzioni. L'articolo di Emma Rossi su Pino Pascali e la sua volontà artistica di "libero gioco", una libertà totale, che ha portato Pascali ad annullare persino l'impegno politico dell'artista e a proporre al suo posto un'ironia pungente e sagace, si mette in relazione con "1868" che ho firmato e che tratta tra le altre cose di tre opere di Odoardo Borrani, Silvestro Lega e Giovanni Fattori per aver portato la critica del tempo ad etichettarle come "assolutamente brutte". Ironia e turbamento: i Macchiaoli e le loro opere brutte, Pino Pascali e la sua "libertà di gioco", così come l'attuale artista giapponese Tomoko Nagao proposta da Matteo Guglielmi, Gobetti e la sua voglia di scuotere con la sua impertinenza la stanca Torino, pezzi di un puzzle formato da persone, pensieri e opere che sembra trovare ora una sua organicità. Gli altri contributi che abbiamo raccolto sono articoli che cercano, sulla scia di quanto detto, di collegare significato al significante, il contenuto dell'opera alla sua forma, che può essere anche forma letteraria, scritta, come ricorda l'articolo di Erika Vita sulla Poesia Visiva. Lo stesso vale per la performance "religiosa" di Gina Pane, analizzata da Simona Anna Vespari, per Chiara Lotti e il suo racconto della materia di Burri come "medium" per una dimensione più intima dell'essere umano, per gli Igloo di Mario Merz che Laura Guastini, col suo fare poetico, collega al tema della casa e ad un universo di rimandi storici e politici nel quale l'opera è stata concepita e creata. Così, quando Alessandro ha spiegato la sua proposta di dare risalto in copertina ad una foto di Piero Gobetti accostandolo, graficamente, ad un'opera significativa del Sessantotto, l'abbiamo accolta con entusiasmo nella speranza che questo numero possa solleticare le menti e turbare questa stanca Firenze partendo dalla lettura che vi appena offerto sul Sessantotto.

Andrea Del Carria

.in fondo

bibliografia

CONSULTATA E CONSIGLIATA

Telemaco Signorini, "*Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo. Ricordi illustrati da 48 caricature tolte da vecchi originali del tempo*", Firenze, Coppini Tipografi, 2015 [ed. originale, 1893]

Piero Bargellini, "*Caffè Michelangiolo*", Firenze, Vallecchi, 1944

Ada Gobetti, "*Diario Partigiano*", Torino, Einaudi saggi, 1956

Mario de Micheli, Dario Durbè (a cura di), "*Giovanni Fattori*", in Enrico Piceni (a cura di), "*I grandi pittori italiani dell'Ottocento*", Milano, Bramante Editrice, 1961

Alberto Boatto, "*Contestazione estetica e azione politica*", in "*Cartabianca*", I, Novembre 1968

"*L'obbedienza non è più una virtù: documenti del processo di Don Milani*", Libreria Editrice Fiorentina, 1971

Friedrich Nietzsche, "*La nascita della tragedia*", Milano, Adelphi, 1977

Anna D'Elia, "*Pino Pascali*", Roma-Bari, Laterza, 1983

Eva di Stefano, "*Il complesso di Salomè. La donna, l'amore e la morte nella pittura di Klimt*", Palermo, Sellerio, 1985

Ernesto Perillo / Carlo Rao, "*Scritture, ovvero testi (pretesti) e mappe*", Pagus Edizioni, 1991

Ada Gobetti, "*Storia del Gallo Sebastiano*", Torino, Einaudi scuola, 1992/2009

Pier Paolo Pasolini, "*La divina Mimesis*", Torino, Einaudi, 1993

Reiner Maria Rilke, "*Elegie duinesi*", Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1994

Cesare Segre, Carlo Ossola (a cura di), "*Antologia della poesia italiana*", Torino, Einaudi, 1999

Gina Pane, "*Lettre à un(e) inconnu(e)*", Blandine Chavanne/ Anne Marchand (a cura di), Parigi, ENSBA, 2003

Natalie Avella, "*Graphic Japan: dalla xilografia allo zen, dai manga al kawaii*", Modena, Logos, 2005

Stefano Zuffi (a cura di), "*La Grande Storia dell'arte. Il dopoguerra dall'Informale alla Pop Art*", Firenze, Electa, 2006

Alessandro Bertante, "*Contro il '68. La generazione infinita*", Milano, Agenzia X, 2007

Luca Beatrice , "*Da che arte stai?: Una storia revisionista dell'arte italiana*", Milano, Rizzoli, 2007

Sophie Duplaix, "*Collection art contemporain. La collection du Centre Pompidou*", Paris, Edizioni Centre Pompidou, 2007

Marica Tolomelli, "*Il Sessantotto: una breve storia*", Roma, Carocci, 2008

M. De Pasquale, G. Dotoli, M. Selvaggio (a cura di), "*I linguaggi del Sessantotto*", Atti del convegno multidisciplinari libera università degli studi «San Pio V» (Roma, 15-17 maggio 2008), Roma, Editrice Apes, 2008

Alessandro Gaudio, "*Mai bruciati dalla Cosa. Parole, figure e oggetti dell'inattualità alle origini della Poesia Visiva in Italia*", in "Critica Letteraria", Fascicolo III, n. 148, Napoli, Loffredo, 2010

Marco Tonelli, "*Pino Pascali. Il libero gioco della scultura*", Monza, Johan & Levi, 2010

Massimo Recalcati, "*Il miracolo della forma: per un'estetica psicoanalitica*", Milano, Bruno Mondadori 2011

Claudio Lodolo, "*32 anni di vita circa, Pino Pascali raccontato da amici e collaboratori*", Poggibonsi, Carlo Cambi Editore, 2012

Emilio Isgrò, "*Come difendersi dall'arte e dalla pioggia*", B. Benedetti (a cura di), San Marino, Maretti Editore, 2012

Alessandro Del Puppo (a cura di), "*L'arte contemporanea*", Torino, Einaudi, 2013

Massimo Arduini, "*Le pratiche visuali del linguaggio. Poesia visiva, ricerche verbo-visuali*", dispense del corso di "Editoria d'arte", Accademia di Belle Arti di Roma, a/a 2013-2014.

Vittorio Brandi Rubiu, "*Vita eroica di Pascali*", Roma, Castelvecchi, 2013.

Bruno Corà (a cura di), "*Burri. I cretti*", catalogo della mostra (Palermo, 2015), Città di Castello, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, 2015

Nanni Balestrini, Primo Moroni, "*L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*", Milano, Feltrinelli, 2015

Christian Gancitano (a cura di), "*Japan Pop, Edo Pop e Nipposuggestioni*", catalogo della mostra (Milano, 2016), Milano, Edizioni Deodato Arte, 2016

Lorena Giuranna / Adriano Accattino, "*Dossier sulla poesia visiva*", Ivrea, Museo della Carale Accattino per la poesia sperimentale visiva, 2016

Mark Evans / Stefan Weppelmann / Ada Debenedetti / Ruben Rebmann / Mary McMahon / Gabriel Montua (a cura di), "*Botticelli Reimagined*", catalogo della mostra (Londra, 2016), Londra, V&A Publishing, 2016

Marco Oltrona Visconti, "*Il brand come arte sempre pop*", in "*Display Italia Magazine*", Primavera 2016

Piero Gobetti, "*Avanti nella lotta amore mio. Scritture 1918-1926*", Paolo Di Paolo (a cura di), Milano, Feltrinelli, 2016

Piero e Ada Gobetti, "*Nella tua breve esistenza. Lettere 1918- 1926*", Ersilia Alessandrone Perona (a cura di), Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2017

Luca Massimo Barbero, "*Nascita di una Nazione. Tra Guttuso, Fontana e Schifano*", catalogo della mostra (Firenze, 2018), Firenze, Marsilio Editore, 2018

Miguel Gotor (a cura di), "*Aldo Moro Lettere dalla prigionia*", Torino, Einaudi saggi, 2018

Marco Damilano, "*Un atomo di verità. Aldo Moro e la fine della politica in Italia*", Milano, Feltrinelli, 2018

SITOGRAFIA

"*Gazzettino delle Arti del Disegno*", nn. 1-41, 1867, in <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/Gazzettino_Delle_Arti_Del_Disegno.pdf> (14/9/2018)

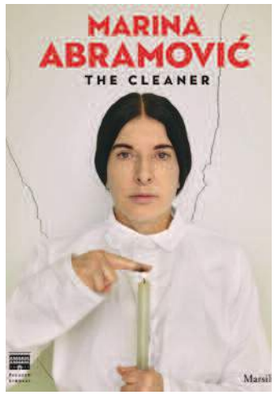
Lorenzo Canova, Alessandro Beltrami, "*Le mostre. Sessantotto:quando gli artisti fecero la rivoluzione*", in <https://www.avvenire.it/agora/pagine/arte-e-68-tra-propaganda-molotov-e-avanguardie>, 17 novembre 2017. (16/9/2018)

Stefano Chiodi, "*Sessantotto in absentia*" in <http://www.doppiozero.com/materiali/sessantotto-in-absentia>, 2 Novembre 2017. (18/9/2018)

"*Sessantotto. Arte, cultura, rivoluzione*", in <https://malacoda3.webnode.it/sessantotto-arte-cultura-rivoluzione/> (15/9/2018)

notizie dal caffè

Caffè Michelangiolo
Via Cavour, 21 Firenze
www.caffèmichelangiolo.it
noi@caffemichelangiolo.it



The Cleaner
a cura Arturo Galansino e Lena Essling con Tine Colstrup e Susanne Kleine

Fino al **20 gennaio 2019** Palazzo Strozzi ospita la prima grande retrospettiva italiana dedicata a Marina Abramović, l'artista di origine serba che ha rivoluzionato il concetto di perfomance.
La mostra, concepita in collaborazione con l'artista, propone oltre 100 opere, offrendo un'ampia panoramica della sua carriera artistica, dagli anni Sessanta fino ai Duemila

Mario Merz. Igloos
a cura di Vicente Todolì in collaborazione con la Fondazione Merz

Dal **25 ottobre** al **24 febbraio 2019** le navate di Pirelli Hangar Bicocca a Milano sono invase dagli igloo, le opere più iconiche del grande artista italiano e figura chiave dell'Arte Povera Mario Merz. La mostra curata da Vicente Todolì raduna oltre trenta opere dell'artista italiano realizzate tra il 1968 e il 2003, anno della sua scomparsa.

Courbet e la natura
a cura di Vincent Pomarède, Dominique de Font-Réaulx, Isolde Pludermacher, Maria Luisa Pacelli e Barbara Guidi

A distanza di cinquant'anni dall'ultima rassegna italiana a lui dedicata, le sale di Palazzo dei Diamanti a Ferrara ospitano fino al **6 gennaio 2019** la retrospettiva del grande maestro francese, padre del realismo, Gustave Courbet. La mostra, organizzata dalla Fondazione Ferrara Arte e dalle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara, raccoglie opere provenienti dai maggiori musei internazionali, offrendo al visitatore la possibilità di ripercorrere la carriera del pittore ottocentesco ponendo particolare attenzione al suo singolare rapporto con la natura e alla sua ampia produzione di paesaggi.

Je suis l'autre. Giacometti, Picasso e gli altri.
Il Primitivismo nella scultura del Novecento
a cura di Francesco Paolo Campione e Maria Grazia Messina

Dal **28 settembre** al **20 gennaio 2019** le Grandi Aule delle Terme di Diocleziano a Roma ospitano la mostra Je suis l'autre. Giacometti, Picasso e gli altri.
Il Primitivismo nella sculturadel Novecento. Nell'alternarsi di sculture dei grandi maestri del Novecento e capolavori di arte etnica, la mostra percorre un viaggio attraverso le tappe condotte degli artisti novecenteschi nel loro approccio alle opere di altre culture.

Warhol&Friends. New York negli anni 80
a cura di Luca Beatrice

Fino al **24 febbraio 2019** Palazzo Albergati di Bologna ospita la mostra Warhol&Friends. New York negli anni 80. L'esuberante clima artistico di New York negli anni 80 fatto di eccessi, mondanità e trasgressione viene rivissuto attraverso circa 150 opere dei suoi maggiori protagonisti: Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat, Francesco Clemente, Keith Haring, Julian Schnabel e Jeff Koons, solo per citarne alcuni.

SOLO - Piero Manzoni
a cura di Sergio Risaliti

È dedicata a Piero Manzoni la seconda mostra del ciclo espositivo SOLO e immaginato per offrire di volta in volta un breve ritratto di alcuni grandi maestri del Novecento. **Dal 18 settembre** al **13 dicembre 2018** presso il Museo Novecento di Firenze

I Macchiaioli
l'arte italiana verso la modernità
a cura di Cristina Acidini e Virginia Bertone

Dal **26 ottobre** al **24 marzo 2019** Alla Gam di Torino. Gli antefatti, la nascita e la stagione iniziale e più felice della pittura macchiaiola, ossia il periodo che va dalla sperimentazione degli anni Cinquanta dell'Ottocento ai capolavori degli anni Sessanta.

ULTRA MODUM HUMANUM

...al di sopra della natura umana

EX MACELLI - OFFICINA GIOVANI - PRATO
MOSTRA • EVENTO
a cura di MASSIMO INNOCENTI
direttore artistico
del Caffè Michelangiolo di Firenze

dal 26 Ottobre
al 11 Novembre 2018

OPERE

ANDREA BIAGI
BENEDETTA MORACCHIOLI
CLAUDIO BARTOLI
FRANCESCA BERNARDI
GIOVANNI FARCI
GIOVANNI BIGAZZI
LAURA GUASTINI
MASSIMO INNOCENTI
MARCO PIOPPI
PIERO MAZZONI
PAOLO LAURI
FEDERICO PEZZATINI
ROBERTO PUPI
STEFANIA BALOCCO
SILVIA CARDINI
TANNAZ LAHIJI
WALTER PUPPO
VALENTIN OSADCÌÌ
ZELJKO PAVLOVIC

INAUGURAZIONE
venerdì 26 ottobre
ore 17,30

Coordinamento mostra
CLAUDIO BARTOLI

INFO:

La mostra rimane aperta
con i seguenti orari:
da lunedì a venerdì 15.00 - 24.00
sabato e domenica 15.00 - 19.00

Caffè Michelangiolo

Città di Prato
Comune di PRATO

OFFICINA GIOVANI

Se vuoi pubblicare i tuoi articoli, saggi o recensioni per il prossimo numero in uscita ad Aprile 2019 o avere ulteriori informazioni scrivici a noi@caffemichelangiolo.it

noi
Rivista semestrale del Caffè Michelangiolo

Redazione
via degli Artigiani 45, 50041, Calenzano (Firenze)
noi@caffemichelangiolo.it

Leggi la rivista on-line su www.caffemichelangiolo.it