

# FLASH ART



VETRINOLOGY  
Anna Franceschini

Rebecca Ackroyd  
Alessandro Bava  
Maurizio Cattelan  
Joe Colombo  
Tomaso De Luca  
Formafantasma  
Enzo Mari  
Augustas Serapinas

ITALIA ● NO.348 VOL.53 ● MAR-APR 2020 ● ISSN 0015-3524  
IT €8,00 EU €10,00 UK £8,5 CHF10,80 USA \$10,00  
POSTE ITALIANE SPA SPEDIZIONE A.P. - D.L. 353/2003 (CONVERTITO IN LEGGE 27/02/2004 N° 46) ART. 1, COMMA 1 LO/MI



00348 >



9 770015 352005

# RECENSIONI 97–112



1  
Salvo  
Gladstone 64, New York  
di Viola Angiolini



8  
“La rivoluzione siamo noi. Collezionismo italiano contemporaneo”  
XNL Piacenza Contemporanea, Piacenza  
di Davide Daninos



2  
“Scrivere Disegnando. When Language Seeks Its Other”  
Centre d’Art Contemporain, Ginevra  
in collaborazione con Collection de l’Art Brut, Losanna  
di Eleonora Milani

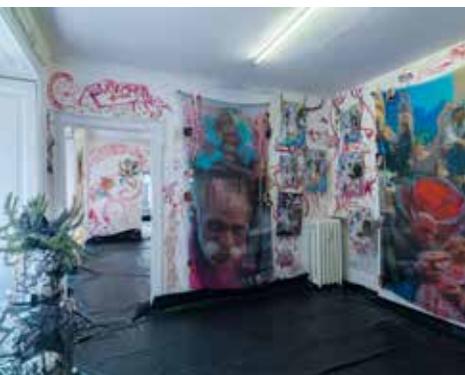
9  
Gregorio Magnani e Nicole Wermers  
“Every Other Space. A display of artists’ books”  
MUT – Mutina For Art, Fiorano Modenese  
di Marta Silvi



3  
Henrik Håkansson  
“BLINDED BY THE LIGHT”  
Franco Noero, Torino  
di Aurora Maria Riviezzo



10  
Franco Vaccari  
“Migrazione del reale / Exodus of the real”  
P420, Bologna  
di Vincenzo Estremo



4  
Jared Madere  
“In the back of the restaurant I made him kiss the ring: Haunted House in the Key of New Years Paths to G-ddess-Tiny Dick Timmy Ricochet-Live from the Geomancer’s Clit Ring You say one thing and everyone acts like you don’t mean the opposite of it at the same time too”  
Galleria Federico Vavassori, Milano  
di Milo Conroy

11  
“AGAINandAGAINandAGAINand”  
MAMbo, Bologna  
di Simone Ciglia



5  
Olaf Breuning  
“We are all in the same boat. The weight of color”  
Galleria Poggiali, Milano  
di Marco Tagliafierro



12  
Sonia Elizabeth Barrett  
“Sky”  
Villa Romana, Firenze  
di Angel Moya Garcia

6  
Marc Bauer  
“Mi Piace Commenta Condividi, A Rethorical Figure”  
Istituto Svizzero, Milano  
di Camilla Balbi



13  
Esther Kläs  
“Maybe It Can Be Different”  
Fondazione Giuliani, Roma  
di Cecilia Canziani



14  
Piero Golia  
“The End”  
La Fondazione, Roma  
di Manuela Pacella



7  
Yona Friedman  
“Sculpting the Void – une proposition de Yona Friedman avec Le Fonds de Dotation Denise et Yona Friedman”  
Galleria Massimo Minini, Brescia e Francesca Minini, Milano  
di Damiano Gulli



16  
“Parabasi”  
Galleria Tiziana Di Caro, Napoli  
di Maria Teresa Annarumma

15  
“I sei anni di Marcello Rumma”  
Museo Madre, Napoli  
di Antonello Tolve



17  
Kiluanji Kia Henda  
“Something Happened on the Way to Heaven”  
MAN, Nuoro  
di Camilla Mattola

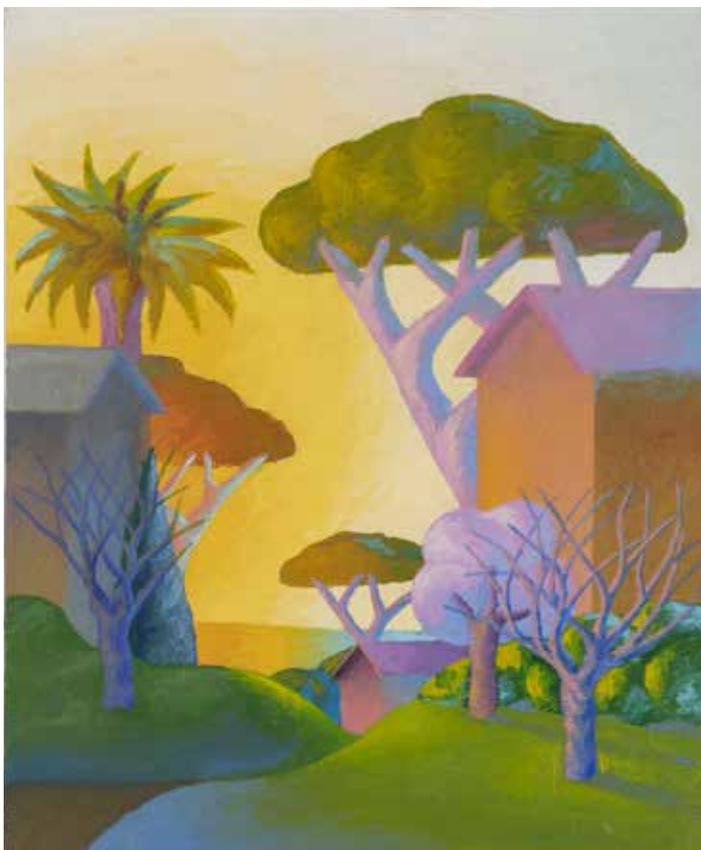
“Anche in arte i fondamenti sono infondati?” si chiedeva Salvo dalle pagine di *Della Pittura / On Painting / Über die Malerei* (Buchhandlung Walther König, Colonia 1986). Una certa affinità lega l'artista italiano a Edward Durrell Stone, architetto americano nonché storico inquilino e autore della ristrutturazione della *townhouse* dell'Upper East Side di New York, oggi sede di Gladstone 64. Noto per essere stato tra i primi sostenitori del Movimento Moderno negli Stati Uniti, a partire dagli anni Quaranta, Durrell Stone abbraccia un vocabolario più caldo e ornato derivante dall'architettura vernacolare americana. Questa transizione appare evidente se si confronta l'austerità del lessico modernista di un progetto come quello del 1939 per il Museum of Modern Art di New York con la facciata ricamata della già citata palazzina che ospita la mostra di Salvo – che per l'occasione ripubblica gli scritti dell'artista.

Altrettanto incisiva è l'evoluzione dell'artista che dopo aver partecipato a Documenta V nel 1972 su invito di Harald Szeemann riformula la sua pratica fino a quel punto radicata nell'Arte povera per abbracciare le possibilità di uno storicismo romantico. Nel tentativo, come lui stesso ricordava, di distinguersi dal “bianco e nero” che dominava le pareti delle gallerie italiane nei tardi anni Sessanta, Salvo riabilita la pittura figurativa con un decennio di anticipo rispetto al suo revival internazionale.

La mostra da Gladstone 64 esplora il rapporto di Salvo con la pittura in una selezione di opere realizzate dopo il 1980. Unica eccezione è *Autoritratto come Raffaello* (1970) che accoglie i visitatori all'ingresso della mostra. Questo lavoro appartiene alla serie di fotomontaggi e fotografie in cui l'artista posa nei panni di diverse figure professionali e personaggi storici. Attraverso strategie concettuali di rappresentazione, Salvo offre una meditazione sui principi della pratica artistica e il ruolo dell'artista in quanto mediatore tra il presente e la storia. La presenza di questo lavoro in mostra non solo testimonia la produzione fotografica che definisce, insieme ai lavori testuali, la fase precedente dell'artista ma soprattutto anticipa e introduce il suo interesse per i maestri della pittura. Inoltre, con il suo tono marcatamente concettuale, *Autoritratto come Raffaello* accentua la consapevolezza militante dei dipinti che compongono il corpo principale della mostra.

Al piano nobile, un numero di quadri a olio di dimensioni medio-piccole ritrae panorami lirici e paesaggi urbani desolati. I titoli di questi lavori richiamano il concetto di tempo enfatizzando le implicazioni psicologiche che derivano dalla variazione delle condizioni luminose nel corso del giorno, dei mesi, delle stagioni. Nel loro manifesto desiderio di evasione, questi dipinti appaiono senza tempo. Al contempo, la trivialità dei soggetti ritratti diviene portavoce di un'intimità nostalgica che assume le sembianze di una richiesta di isolamento. Momenti d'innocenza architettata si alternano a sofisticati toni metafisici definendone lo stile e il carattere.

Il soggetto pittorico e l'audacia cromatica attribuiscono un tocco *fauves* a lavori come *Paesaggio* (1983), *Senza titolo* (1988) e *Una sera* (1994) e suggeriscono l'apprezzamento per le palette post-



impressioniste. Ad ogni modo, è l'affinità con lo stile metafisico di Giorgio De Chirico e Carlo Carrà a emergere, come evidente in lavori quali *Capriccio* (1993), *Noite d'inverno* (1995) e *Untitled* (1980) – in questi quadri le pennellate dense, la costruzione solida delle forme e le ombre tattili fanno chiaro eco ai predecessori italiani.

Nell'opera di Salvo la riabilitazione di immagini popolari attraverso la storia dell'arte introduce una forma di citazionismo che non si riduce a copia e ripetizione, quanto più all'ambizione per una ricerca antropologica che sta alle radici della disciplina pittorica. Alla domanda se il suo lavoro fosse moderno o postmoderno, Salvo rispondeva che preferiva considerarsi un classico. “Il fondamento è comune, l'espressione non può esserlo” concludeva l'artista verso la fine dei suoi scritti.

2 “Scrivere Disegnando. When Language Seeks Its Other”  
Centre d'Art Contemporain, Ginevra  
in collaborazione con Collection de l'Art Brut,  
Losanna  
di Eleonora Milani

Parola e segno, il binomio ossessione della filosofia novecentesca, oltre che della linguistica e della semiotica, ha inevitabilmente costituito una presenza muscolare nelle arti visive, in cui il “sistema” scrittura si manifesta e si palesa come fenomeno che è insieme metodo, medium, significante/significato – e si potrebbe continuare per associazioni, derivazioni ecc. È proprio in questo momento storico in cui l'espressione, il linguaggio e i segni con cui comunichiamo col mondo sono radicalmente cambiati e continuano a farlo – da internet, all'AI, ai meme e al linguaggio delle piattaforme social della *Generazione Z* – che il Centre d'Art Contemporain di Ginevra, per la prima volta in collaborazione con la Collection de l'Art Brut di Losanna, riflette e assembla la mostra



“Scrivere Disegnando. When Language Seeks Its Other”, titolo che a una prima lettura tende probabilmente a fuorviare e a ridurre l’intera ricerca, perché questa non è propriamente una mostra sulla scrittura, o meglio non una riflessione sulla scrittura come sistema esclusivamente da leggere. Quell’*Altro* è il vero soggetto-oggetto della collettiva che riunisce oltre novanta artisti – riscoprendo personalità come Emma Hauck, Aloïse Corbaz, Joseph Heuer, Jeanne Tripièr, Adolf Wölfli – senza alcuna pretesa di forzare le opere presentate a stare e significare in un insieme. L’esposizione piuttosto potrebbe funzionare come un frattale, e l’omotetia interna come quell’elemento sempre uguale che si ripete, che qui è il segno. È il segno a generare in ogni lavoro scale e livelli di rappresentazione differenti, che necessitano lo sguardo per cogliere “l’opacità, il lato in ombra, la dimensione simbolica, segreta e più esistenziale del fenomeno della scrittura” per citare Andrea Bellini, che a sua volta riprende Roland Barthes e l’illeggibilità quale paradosso e forza della scrittura. In questo senso si inquadrano le *Scritture illeggibili di un popolo sconosciuto* (5; 13; sn, tutte datate 1975) di Bruno Munari o la (*gramatica dis-solvente*) (1974) di Luca Maria Patella e ancora la *Lettera a Mirella Bentivoglio* (1986) di Enzo Patti; o le scritture eteree di Irma Blank *Eigenschriften, Spazio 52* (1970), *Trascrizioni, Dichtung Version IV* (1974) *Untitled* (1975), *hdjt ljr* (2001) molto vicine formalmente agli *Untitled* (1996, 2002) di Michael Dave; o le *scritture* (2018) di Tchello d’Barros, e ancora gli inchiostri su carta di Betty Danon e i micro-moduli ornamentali di Greta Schödl *Untitled* (entrambi 1970 ca) – che anche qui possiamo associare per certi rimandi estetici alle carte di Barbara Suckfüll (*Untitled*, tutte 1910). La scrittura si palesa e si cela in ogni stanza del CAC, tutte le opere si dipanano senza seguire un criterio cronologico, come un trovarobato per una messa in scena del segno che è anche immagine in movimento come nel video di Salome Schmuki *Single Keys* (2019) parte della ricerca più ampia *Forms and Signs: Writing Is*

*Repetition* che riflette sulla codificazione del linguaggio, su come il segno è percepito; in questo senso le pitture acriliche su pellicole di poliestere trasparente di Steffani Jemison *Same Time* (2018–2019) o la serie di negativi fotografici su lightbox *From India to the Planet Mars* (1997–2017) di Susan Hiller ne offrono alternative plastiche. Mentre l’opera audiovisiva *nimiia cétii* (2018) di Jenna Sutela, documentando le interazioni fra rete neurale, registrazioni audio della prima lingua marziana e filmati dei movimenti dei batteri spaziali riflette sulla comunicazione interspecie, una nuova modalità di codificazione del mondo.



2 Jenna Sutela, *nimiia cétii*, 2018. Still da video. Courtesy l’artista.

2a Greta Schödl, *Untitled*, c. 1970. Tecnica mista su tessuto. 26.7 × 21 cm. © Greta Schödl. Courtesy Richard Saltoun Gallery, Londra.

3 Henrik Håkansson  
"BLINDED BY THE LIGHT"  
Galleria Franco Noero, Torino  
di Aurora Maria Riviezzo

La video installazione *Blinded by the Light* (2018) – presentata per la prima volta alla XI Biennale di Taipei "Post-Nature A Museum as an Ecosystem" – è un'analisi del processo comportamentale di specie animali a noi pressappoco invisibili e di cui l'intervento antropico sta progressivamente consumando lo spazio vitale. Per la sua realizzazione, l'artista svedese Henrik Håkansson ha vissuto a Taiwan per quasi tutto il 2018, studiando e documentando le quattromila differenti varietà di falene che popolano l'isola, tra cui l'*Attacus Atlas*, la più grande al mondo con una massima apertura alare di ben trenta centimetri.

Esaminando accuratamente l'ecosistema di uno dei siti protetti dal Taiwan Endemic Species Research Institute, con la collaborazione con l'entomologo Hsu Huan Chih, ha poi elaborato e posizionato un set open-air capace di attrarre gli insetti con un atteggiamento non intrusivo ma di riservata osservazione – lo stesso supporto è ora adoperato come schermo nel piano interrato della galleria in via Mottalciata. Lampadine a base di mercurio sono state interposte tra uno sfondo bianco e un sistema di videosorveglianza per filmare i lievi volteggi notturni compiuti dalle falene intorno alla luce, che si proiettano sul lato opposto della scena come ombre ritmate in un momento sconfinato del ciclo naturale della notte. Una registrazione ha invece restituito gli ultrasuoni della natura e di quelli emessi dai pipistrelli che, trasformati in sequenze udibili anche all'uomo, sono divenuti l'atmosfera sonora delle falene.

Per dirla utilizzando le parole di Franco Noero in occasione della sua prima collaborazione con Håkansson: "è un gesto estremo ma controllatissimo" (*Domus*, 2001). È anche un tentativo drammatico di portare la leggerissima ricchezza del microscopico naturale alla scala percettiva umana, per riflettere sulla necessità di diminuire la distanza con il non-umano e riempire il gap tra la conoscenza superficiale che abbiamo dell'ambiente in cui viviamo e l'azione profonda che contemporaneamente vi esercitiamo.

Così, similmente alla catalogazione della pratica di Håkansson degli ultimi vent'anni, la ricerca sulle falene di Taiwan, articolata in una fase preliminare di studi analitici e sistemici, diagrammi, fotografie, registrazioni video e audio, è una parte dell'archivio introspettivo della conoscenza dell'artista, utile e sconfinato per l'arte, l'antropologia, la biologia e il naturalismo.



3 Henrik Håkansson, *Blinded by the Light*, 2018. Video a due canali, colore, sonoro, frame farfalla. 2h 20'13''. Fotografia di Sebastiano Pellion di Persano. Courtesy l'artista e Galleria Franco Noero, Torino.

4 Jared Madere  
"In the back of the restaurant I made him  
kiss the ring: Haunted House in the Key of  
New Years Paths to G-dess~ Tiny Dick Timmy  
Ricochet~ Live from the Geomancer's Clit Ring  
You say one thing and everyone acts like you  
don't mean the opposite of it at the same  
time too"  
Galleria Federico Vavassori, Milano  
di Milo Conroy

I gatti, un simbolo del Deja Vu, sono i principali abitanti del mondo-specchio che Jared Madere ha ideato da Federico Vavassori a Milano, immaginando questa produzione come tre mostre simultanee. Nella prima, una monelleria violenta e giocosa inscenata nel murale intitolato *Cat swat bird* (tutti datati 2020), raffigura gatti intenti a catturare e graffiare volatili fra rossetto rosso, cascate di piume e viscere fatte di marmellata. Questi disegni ritornano nella terza stanza della galleria – "You say one thing and everyone acts like you don't mean the opposite of it at the same time" –, questa volta intitolati *Cat swat bird Rematch* (la rivincita, ndr) anche se di fatto a vincere sono ancora i felini. Questa stanza presenta anche una grande scultura a forma di gatto *You know there is nothing to understand because you've been there*, realizzata con alluminio e nastro isolante; la cui calotta cranica rimossa, lascia intravedere una pianta di lavanda aggrovigliata a mo' di corona che germoglia in ogni direzione. Una copia della scultura, questa volta fatta di legno ricoperto da toppe di denim campeggia nella mostra centrale "Paths to G-dess ~ Tiny Dick Timmy Ricochet ~ Live from the Geomancer's Clit Ring", un murale di rossetto che ritrae la fine imminente di una famiglia di batteri agglomerata sull'anello del piercing clitorideo di una geomante. La famiglia rannicchiata è terrorizzata dalle onde di fluido – disegnate sulle pareti vicine – che minacciano di lavarla via. Gli *Earth Angels*, creature policefale, fatte di cartone, vernice, brandelli di plastica e stelle filanti di filo interdentale sono inchiodati alle pareti, apparentemente cavalcano le onde di fluido detergente con l'intenzione di trascinare la famiglia e salvarla dai pericoli dell'organo sessuale che chiamano casa.

Nelle stanze adiacenti, le pareti sono ricoperte di *Cat Swat*, disegni, arazzi di seta appesi e opere murarie più piccole di carta fotografica germogliate di vegetazione, con altre raffigurazioni del conflitto e della convivenza tra gatti e uccelli.

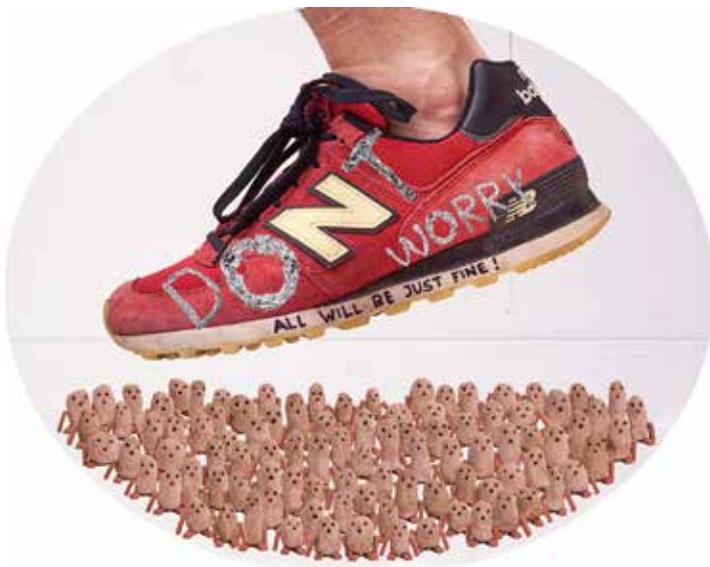
Gli arazzi sono collage digitali su seta che offrono la chiave per comprendere la pratica artistica di Jared Madere in un senso più ampio, più che il contenuto in sé. Questi pezzi sono un tributo alla tradizione della fabbricazione degli arazzi nel Medioevo, come si può vedere dai reperti del Metropolitan Museum di New York o in quelli del British Museum di Londra. Un buon esempio di questa tradizione è l'arazzo *The Story of the Trojan War, Death of Troilus, Achilles, and Paris* (Spagna, 1456) che contiene diverse narrazioni visive sovrapposte simultaneamente, ma non cronologicamente. L'angolo in alto a sinistra raffigura Troilo in lotta con Achille; altrove nella tessitura, la testa di Troilo pende dalla coda del cavallo di Achille come una lattina legata al tubo di scappamento di una macchina di novelli sposi con tanto di motto "Just Married" dipinto a spray sul finestrino. *Trojan War* non può essere letto linearmente



4 Jared Madere, "In the back of the restaurant I made him kiss the ring: Haunted House in the Key of New Years Paths to G-ddess~ Tiny Dick Timmy Ricochet~ Live from the Geomancer's Clit Ring You say one thing and every-one acts like you don't mean the opposite of it at the same time too". Veduta della mostra presso Galleria Federico Vavassori, Milano, 2020. Courtesy Galleria Federico Vavassori, Milano.

101

dall'alto verso il basso o da sinistra verso destra, questo metodo narrativo onnicomprensivo è un concetto superato per Madere. I suoi arazzi sono una cavalcata di eventi cosmici che vanno oltre un modello non lineare. Sono iconici, un termine qui utilizzato sia come idioma che come aggettivo nella storia dell'arte – le iconografie sono immagini al di fuori della successione temporale, che non rappresentano un particolare momento ma esistono come massime filosofiche o spirituali. Così la Madonna o la Vergine col Gesù, sono indicatori per inquadrare gli arazzi e più in generale la pratica di Madere, che è per certi versi una sintesi di entrambi. (Traduzione dall'inglese di Marta Zanoni)



5 Olaf Breuning, *Don't Worry*, 2015. Stampa a sublimazione del colore su alluminio. 3 Ed. + 2 AP. 100 × 125 cm. Courtesy l'artista e Galleria Poggiali, Milano.

5 Olaf Breuning  
"We are all in the same boat. The weight of color"  
Galleria Poggiali, Milano  
di Marco Tagliafierro

Come si assesta il concetto di comunità oltre l'individualismo del digitale? "We are all in the same boat. The weight of color", titolo della mostra di Olaf Breuning alla Galleria Poggiali, centra chirurgicamente uno dei temi sostanziali della contemporaneità. Quale idea di comunicazione tra le persone sopravvive nell'era dei social network? Questi ultimi possono essere considerati non luoghi? Si tratta di ambiti caratterizzati da una circolazione fredda o si può riscontrare una qualche sopravvivenza di comunicazione calda? "Esistono dei non-luoghi che si pongono come luoghi di una nuova identità" ha spiegato l'antropologo francese Marc Augé nel corso della sua lectio magistralis al Quanto Basta Festival di Piombino, nel 2012. "Pensiamo ad internet e ai social network ad esempio, ma è importante chiedersi quale tipo di identità e comunicazione si crei attraverso questi mezzi". Olaf Breuning risponde idealmente a questi quesiti con una mostra esplosiva, multimediale, con lo scopo di investigare i come e i perché le persone stanno ancora insieme e cosa le unisce, nonostante tutto. Un'emoicon riflettente registra sulla sua stessa superficie il passaggio delle persone, mentre i disegni esposti trasfigurano attraverso un nuovo espressionismo i caratteri della civiltà odierna. Ma sono le azioni tradotte dall'artista in segni che virano verso una sintesi astratta a significare le pulsioni più grottesche e naïf di un ritorno al contatto umano,



5a Olaf Breuning, *You Can't Teach Old Dogs New Tricks*, 2018. C-print.  
6 Ed. + 2 AP. 122 x 155 cm. Courtesy l'artista e Galleria Poggiali, Milano.

dopo aver perso la domestichezza che dovrebbe contraddistinguerlo. Breuning disegna un paese delle meraviglie, un teatro dei misteri che rivela, attraverso l'allegoria, quei passaggi indicibili delle relazioni tra gli individui – indicibili in quanto non esprimibili attraverso le parole.

In molte occasioni il *modus operandi* di Breuning è stato accostato, non senza una decisa cautela, a Quentin Tarantino, Paul McCarthy, John Carpenter; l'accostamento con quest'ultimo avvenne proprio per quanto dichiarato da Carpenter: "Opero molto sull'istinto; se mi sembra giusto lo faccio. Cerco di entrare in contatto con la pura creazione e i miei film di maggior successo sono usciti in quel modo. Non è qualcosa che posso analizzare". Anche se, molto probabilmente, il più recente volto dell'artista è più vicino alla compostezza misteriosa, tragica e iperbolica del *Parasite* di Bong Joon-ho.

6 Marc Bauer  
"Mi Piace Commenta Condividi, A Rhetorical Figure"  
Istituto Svizzero, Milano  
di Camilla Balbi

Dar respiro alle immagini. Questa l'ambizione profonda di "Mi Piace Commenta Condividi, A Rhetorical Figure", la personale di Marc Bauer all'Istituto Svizzero a Milano. Un'interrogazione coraggiosa, condotta con caparbietà e rigore, attorno a un unico cruciale quesito: qual è la funzione dell'arte nell'ipertrofia visiva del presente? Un problema che, lungi dal considerarsi puramente estetico, acquista, nella ricerca di Bauer, connotazioni sociali: è proprio sul terreno delle immagini digitali, infatti, che si gioca la quotidiana battaglia del consenso politico. Un Moloch – quello della macchina della propaganda salviniana, oggetto della mostra – che, quotidianamente, fagocita i contenuti più eterogenei – dai migranti ai gattini, dalla Nutella al cattolicesimo – tracciando un confuso panorama post-ideologico e sottilmente pop che va a comporre, nostro malgrado, il *milieu* della sensibilità contemporanea.

6 Marc Bauer, "Mi piace Commenta Condividi, A Rhetorical Figure". Veduta della mostra presso Istituto Svizzero, Milano, 2020. Courtesy Istituto Svizzero, Milano / Roma.

L'operazione condotta da Bauer sulle immagini "trovate", o meglio afferrate dal flusso bulimico del discorso politico, è estremamente complessa, e passa per un ripensamento radicale della tecnica del disegno. Strumento d'elezione nella tradizione pittorica classica, che l'artista dimostra di frequentare con disinvoltura, per *l'appropriazione artistica del reale* da parte del soggetto, il disegno diventa in Bauer medium per lo *straniamento* delle immagini.

Nei grandi *walldrawings* (*Wolf*, 2020; *Mary*, 2020; *Margherita*, 2020), o nei tweet di Salvini riportati su grandi pannelli (*A rhetorical figure*, 2019), si giocano così complessi equilibrismi tra senso e nonsenso. Se, infatti, la realtà delle retoriche del potere è qui ri-agita e smascherata come grottesco carnevale postmoderno, la prassi artistica sembra opporre una tenace resistenza all'indifferenza dei contenuti continuamente mediati e rimediati dalla politica. Il disegno

oppone la lentezza del procedimento alla velocità dei tweet, la fisicità della mano all'immaterialità delle reti. Il flusso, per un momento, è sospeso. Così, sembra suggerirci Bauer con il grande *Dylan Dog* (2020) che campeggia nello spazio: l'unico argine possibile ai mostri dell'irrazionale passerà per il linguaggio. Ed è una strada che l'arte deve rischiare.



7 Yona Friedman  
 “Sculpting the Void – une proposition de Yona Friedman avec Le Fonds de Dotation Denise et Yona Friedman”  
 Galleria Massimo Minini, Brescia e Francesca Minini, Milano  
 di Damiano Gulli

Il 20 febbraio 2020 Yona Friedman ci ha lasciati. Difficile ora sintetizzare portato e lasciato della sua pratica e poetica, caratterizzate da una sperimentazione radicale in grado di travalicare i limiti della disciplina architettonica per entrare in dialogo con arte, biologia, cibernetica, antropologia, psicologia e sociologia. Nato a Budapest nel 1923, Friedman fonda a Parigi nel 1958 il Gruppo di studio per l'architettura mobile influenzando con il suo lavoro gruppi d'avanguardia come gli inglesi Archigram o i Metabolisti giapponesi. Con opere seminali, dal progetto della *Ville spatiale* (1959–1960) allo studio delle agricolture urbane, dalle proposte di auto-costruzione da parte delle popolazioni dei paesi sottosviluppati a quelle per una edilizia sostenibile – esemplare in questo senso il Museum of Simple Technology a Madras del 1987, realizzato impiegando materiali locali come il bambù – alle riflessioni sulla partecipazione attiva dal basso, Friedman ha sempre proposto una idiosincratia, alternativa, versione del Modernismo, spesso basata sul paradosso e sull'ossimoro. Se, da dizionario, l'utopia è “quanto costituisce l'oggetto di un'aspirazione ideale non suscettibile di realizzazione pratica”, le utopie di Friedman diventano “realizzabili”, come nel suo omonimo, pluricitato, testo del 1974, rovesciando così ogni paradigma e infondendo un messaggio di speranza e positività. L'architettura di Friedman non è mai impositiva, si concentra sul preesistente, sulla comunità e sulle esigenze del singolo individuo, in modo tale che anche il soddisfacimento di un bisogno personale possa essere foriero di miglioramento per l'intera collettività.

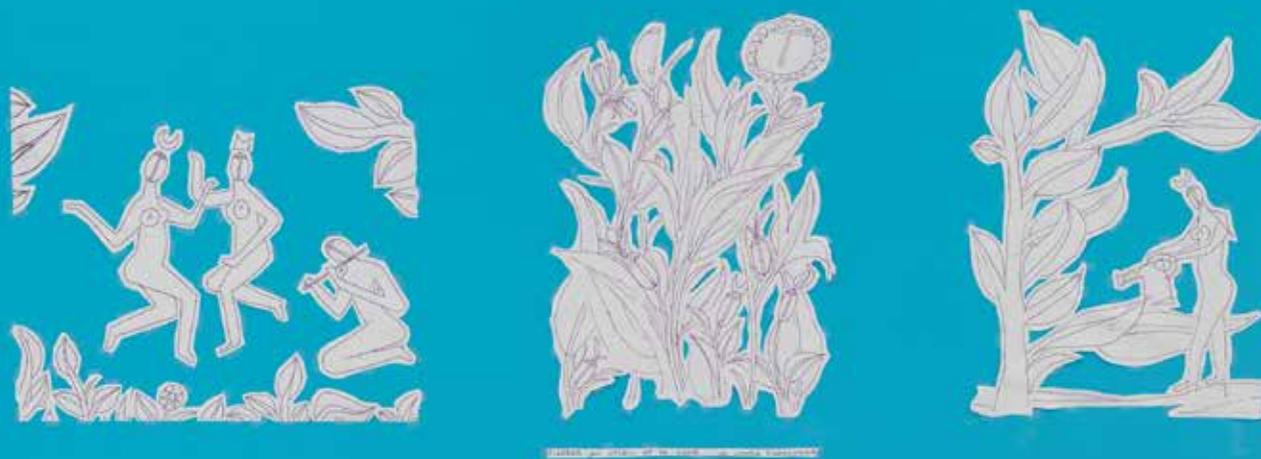
Una approfondita summa del lavoro recente dell'architetto e teorico è offerta dalle due personali nelle gallerie Massimo Minini di Brescia e Francesca Minini di Milano, dal titolo “Sculpting the Void – une proposition de Yona Friedman avec Le Fonds de Dotation Denise et Yona Friedman”, a cura di Maurizio Bortolotti, testimonianza della sua inesauribile energia creativa e visionarietà. Per sua stessa ammissione, Friedman nel progettare scolpisce lo spazio “creando spazio in negativo”, a partire dal vuoto. Ne derivano affascinanti strutture leggere, dinamiche, flessibili e modulari. L'immagine è parte integrante dell'operare di Friedman, favorisce la visualizzazione della complessità del pensiero, di pari passo con la scrittura.

In mostra, dove ricorrono diverse immagini dai due luoghi in cui l'architetto ha principalmente sviluppato la sua ricerca (lo studio-appartamento di Boulevard Pasteur e il suo ultimo appartamento in Boulevard Garibaldi, entrambi a Parigi), maquette, progetti, schizzi e disegni realizzati dal 2009 al 2019 si fanno fregi, segni, simboli e invadono e trasformano l'intero ambiente, contribuendo a ricostruire l'approccio progettuale e la sua straordinaria capacità di creare nuovi modelli poetici di architettura – capaci di parlare anche di fiabe africane, migranti, biosfera, nuvole e infrastrutture. Facendo della leggerezza lo strumento politico più efficace per affrontare istanze e urgenze del contemporaneo.



103

- 7a Yona Friedman, *Space Chain, variation 18, maquette d'étude pour certains détails*, 2017. Tecnica mista. Scala 1:500. Dimensioni variabili. Edizione unica. Fotografia di Alessandro Zambianchi. Courtesy Fonds De Dotation Denise et Yona Friedman; Galleria Massimo Minini, Brescia e Galleria Francesca Minini, Milano.
- 7b Yona Friedman, *Staircase Towers, étude pour Caracas*, 2016. Tecnica Mista. Scala 1:100. Dimensioni variabili. Fotografia di Alessandro Zambianchi. Courtesy Fonds De Dotation Denise et Yona Friedman; Galleria Massimo Minini, Brescia e Galleria Francesca Minini, Milano.
- 7c Yona Friedman, *Maquette d'étude pour Shenzhen*, 2017. Tecnica mista. Dimensioni variabili. Edizione unica. Fotografia di Alessandro Zambianchi. CCourtesy Fonds De Dotation Denise et Yona Friedman; Jean-Baptiste Decavèle e Galleria Massimo Minini, Brescia.



7d Yona Friedman, *L'Arbre au Soleil et la Lune au Jungle d'amazones (Les fleurs)*, 2019. Media misti. 1 disegno. Dimensioni varie. Ed. 1/3 + AP. Fotografia di Alessandro Zambianchi. Courtesy Galleria Massimo Minini, Brescia e Francesca Minini, Milano.

7e Yona Friedman, *Architecture is not Sculpture*, 2016. Slide show, disegni originali, 5 pagine A4 29.7 × 20.9 cm ciascuno. Edizione unica. Fotografia di Alessandro Zambianchi. Courtesy Galleria Massimo Minini, Brescia e Francesca Minini, Milano.

8 “La rivoluzione siamo noi. Collezionismo italiano contemporaneo”  
XNL Piacenza Contemporanea, Piacenza  
di Davide Daninos

Il famoso monito di Joseph Beuys “La rivoluzione siamo noi”, rievocato nel titolo della mostra, è un manifesto di autoaffermazione, un invito a resistere alle aspettative esterne per costruire sulle proprie scelte le fondamenta di un libero arbitrio intellettuale, sociale ed estetico. Nelle premesse del curatore Alberto Fiz, questa esortazione diventa uno strumento per incorniciare il collezionismo privato come un atto rivoluzionario, espressione di un investimento culturale mai scontato, capace di salvaguardare una memoria dell’arte contemporanea e, nelle proprie scelte, costruire una responsabilità etica ed estetica.

Seppur tale generosa definizione non sia applicabile a ogni raccolta privata, sicuramente rispecchia la serietà e la costanza delle ricerche a cui la mostra è dedicata, offrendo uno sguardo sulla ricchezza delle collezioni private italiane.

Superata la prima sala dedicata alla complicità fra artisti e mecenati – una raccolta di ritratti di committenti, dalla *Famiglia Consolandi* di Thomas Struth (1996) alla *Famiglia Palmigiano* di Alice Ronchi (2019) – questa “collezione di collezioni” sceglie di privilegiare le assonanze trasversali tra opere e artisti per guidare la nostra attenzione attraverso sessant’anni di arte italiana e internazionale, non riuscendo però risaltare la specificità delle singole raccolte, poste in secondo piano rispetto a un percorso tematico unificante più celebrativo che storico o critico.

Collegamenti e dialoghi formali sono suggeriti fra *Combustione* di Alberto Burri (1959, Coll. Consolandi), le resine oleose colate dai barili di Jimmie Durham (*Spring Fever*, 2010, Coll. Giuliani) e le esplosioni riprodotte sulla delicata stoffa di Robert Rauschenberg (*Hoarfrost*, 1974, Coll. Esposito). Così le indagini sul paesaggio di Gianni Pettena (*About non conscious architecture*, 1972, Coll. Alt) si rispecchiano nella ricerca di Richard Long (*Asia circle stone*, 1996, Coll. De Angelis Testa), mentre Paolini e Pessoli riverberano le maschere di de Chirico fino all’‘esaurimento’ (*Il grande metafisico*, 2016, Coll. Mattioli Rossi; *The Exhausted de Chirico*, 2018, Coll. De Iorio). Ma sono opere come *Spin Off* di Thomas Hirschhorn (1998, Coll. Sandretto Re Rebaudengo), *La buona vicinanza* di Chiara Camoni (2009, Coll. Nomas Foundation) e *Amnesiac Shrine* di Mike Nelson (2006, Coll. Giuliani) a risaltare per la capacità di tradurre in paesaggi scultorei ambienti mentali, scenografie per rituali segreti libere dai confini tematici e dell’allestimento spesso restrittivo, confermando così come le opere d’arte e le collezioni migliori non necessitano di giustificazioni per riuscire a parlare e a farci pensare. E, in tale pensiero, la rivoluzione siamo tutti noi.

9 Gregorio Magnani e Nicole Wermers  
“Every Other Space. A display of artists’ books”  
MUT – Mutina For Art, Fiorano Modenese  
di Marta Silvi

Il quinto appuntamento del programma espositivo nello spazio MUT – inaugurato nel 2017 a Fiorano Modenese presso la sede del brand Mutina – conferma una ricerca raffinata. Il grande hangar disegnato negli anni Settanta

105



8 Mike Kelley, *Sackmates*, 1989. Animale di peluche. 52 × 20 × 14 cm. Collezione La Gaia. Courtesy XNL Piacenza Contemporanea, Piacenza.



9 Gregorio Magnani e Nicole Wermers, “Every Other Space. A display of artists’ books”. Veduta della mostra presso MUT – Mutina For Art, Fiorano Modenese, 2020. Courtesy MUT – Mutina For Art, Fiorano Modenese.



da Angelo Mangiarotti, concepito per lo stoccaggio delle ceramiche destinate a viaggiare nel mondo, oggi accoglie la mostra "Every Other Space" a cura di Gregorio Magnani. Una vasta selezione di libri d'artista esposti all'interno di un display appositamente progettato da Nicole Wermers che sceglie la fibra di cocco, materiale umile solitamente impiegato per la produzione degli zerbini, emancipandola a superficie di sostegno e superamento di soglie simboliche e mentali.

Diverse isole concepite dallo Studio OEO disegnano gli ambienti come uno showroom in cui le ceramiche della collezione Mutina e l'accostamento di materiali differenti (legno, metallo, pittura di rivestimento) identificano le dieci aree tematiche dell'esposizione. In "Il libro espanso" le pubblicazioni assumono le forme più varie e immaginifiche: un leggendario *Index (Book)* di Andy Warhol (1967) custodisce, tra gli altri tesori, un palloncino d'argento progettato per scoppiare all'apertura del libro, diversi pop up e un foglio di francobolli da immergere in acqua, presumibilmente di LSD; *Fax Books* di Sara MacKillop (2011) si presenta come una scultura leggera costituita da un ormai desueto e ingiallito plico a fisarmonica di carta da fax. Nella sezione "Diari" è riunita una selezione più intima di lavori che riguardano memorie, documenti privati e racconti personali, come *Route Book* di Kasper Andreasen (2005) che conserva scontrini, ricevute e materiali raccolti durante i suoi spostamenti oppure *Hotel Hotel Hotel* (1995) di Martin Kippenberger che racchiude i disegni eseguiti sulle tante carte intestate degli alberghi frequentati durante i suoi viaggi. E ancora i libri illeggibili della sezione "Dear reader, don't read.": da *Zang Tumb Tumb* di Tommaso Marinetti (1912) a *The Black Book* di Jean Keller, fino a *Egg Book* di Simon Popper (entrambi non datati) contenente veri gusci di uova spaccati e svuotati. Nella sezione "Ciao, sono il capitalismo" si condensano indagini socio politiche più o meno ruvide, come quella di Andrea Fraser sulle ingerenze dei finanziamenti della politica alla cultura (*2016 in Museums,*

*Money, and Politics*, 2018). Il libro d'artista si rivela dunque un campo di sperimentazione linguistica, il disappunto necessario all'ironico e spesso sarcastico ripensamento del messaggio.

10 Franco Vaccari  
"Migrazione del reale / Exodus of the real"  
P420, Bologna  
di Vincenzo Estremo

L'ampia proiezione parietale di *Oumuamua (2020) il messaggero che arriva per primo da lontano*, occupa per intero la parete di fondo della sala-2 della galleria P420 a Bologna. L'immagine-video dell'esoasteroide che cresce sino a coprire completamente il campo visivo dell'inquadratura è installata a filo con il pavimento e il soffitto della sala vuota, in penombra. Il movimento filmico dell'oggetto produce una transizione graduale dalla luce al buio, andando a occupare immaterialmente lo spazio attraverso quella che in effetti è un'illusione cinematografica.

L'intera "Migrazione del reale", prima personale di Franco Vaccari da P420 è in semioscurità. Le ampie vetrate di ingresso della galleria sono state coperte e le tele dei *Sogni* che Vaccari ha trascritto e illustrato a partire dai primi anni Ottanta – in questo caso riprodotti in stampe fotografiche – restano al buio per essere illuminate solo al passaggio dei visitatori e mediante l'attivazione di un sistema di fotocellule connesse a faretti.

La mostra è stata concepita dall'artista per mettere in scena un paradossale spostamento del reale da una dimensione onirica verso il mondo degli uomini. Una migrazione alquanto contraddittoria che si comprende solo se messa in relazione a una delle più eccezionali scoperte astronomiche degli ultimi anni, ovvero la registrazione del transito di *Oumuamua*, primo oggetto interstellare svincolato da orbite gravitazionali mai osservato nel sistema solare. *Oumuamua*, di cui Vaccari

utilizza un'immagine elaborata a partire dai dati raccolti con i telescopi del Pan-STARRS1 dell'università delle Hawaii, arriva da un mondo che si pensava non esistesse. Il movimento di rotazione irregolare dell'esoasteroide nel video investe lo spettatore e preannuncia uno spostamento di una possibile realtà dall'ambito dell'invisibile a quello del visibile. Qualcosa che si manifesta grazie alle mutate condizioni di accessibilità al visibile. Il paradosso della migrazione infraonirica su cui poggia la narrazione dell'artista, si costruisce sull'affermazione di una nuova prospettiva tecnica di osservazione astronomica.

Il lavoro di Vaccari non ricorre ai *topoi* surrealisti e irrealisti sul sogno, quello di cui parla l'artista è un reale che giunge inaspettato così come inatteso era l'arrivo di *Oumuamua*. Un *medium* (in questo caso messaggero) arrivato da un altrove non ancora definito, per annunciarci la presenza di un numero incalcolabile di realtà alternative alla nostra. Una trascrizione che emerge dal buio come i racconti e le illustrazioni dei sogni che l'artista ha reso presenti pur nell'assenza di luce, in quel buio in cui si dorme e in cui si producono sogni e luoghi del reale, probabilmente in transito verso di noi.

11 "AGAINandAGAINandAGAINand"  
MAMbo, Bologna  
di Simone Ciglia

In un libro da lui stesso definito bizzarro, Kierkegaard descriveva la ripetizione come "una compagna amata di cui non ci si stanca mai", affermando: "Il vecchio non annoia mai, e la presenza sua rende felici". Queste riflessioni sono la scaturigine dell'opera di Ragnar Kjartansson che occupa il centro – fisico e simbolico – della mostra "AGAINandAGAINandAGAINand". In una scenografia che ricostruisce la porzione di un villaggio francese anni Cinquanta, è messo in scena il breve incontro fra un uomo e una donna sul sottofondo de *La Mer* di Charles Trenet. L'azione, che si reitera ogni cinque minuti, dichiara il nucleo tematico su cui s'interroga la mostra: la ciclicità, la ripetizione, il loop – questioni antiche, rilanciate recentemente nel dibattito scientifico e qui esaminate secondo una triplice prospettiva: sociologica, filosofico-religiosa, ecologica. L'incipit è già all'ingresso del museo, nell'atrio che ospita l'installazione sonora di Susan Philipsz: rielaborando suoni ambientali di una stazione degli autobus di San Antonio (Texas), il tema è contestualizzato nella specificità dei non-luoghi. Nella prima sala si dispiega una teoria di quattro dipinti di Apostolos Georgiou, la cui pittura figurativa – concepita come "un medium e non un messaggio" –



rivela il tragicomico antieroisimo che abita il quotidiano (spesso domestico).

Pur nella varietà dei media presentati in mostra, è il video a definire in maniera più nitida l'argomento, non solo per l'ovvio riferimento al loop. I controlli di sicurezza aeroportuali diventano nell'opera di Ed Atkins metafora della dissoluzione della soggettività contemporanea (qui incarnata da un avatar dell'artista in CGI), sulle note del *Boléro* di Ravel. Cally Spooner trae invece dal mondo dello sport, del team building aziendale e del cinema, movimenti contraddittori che animano una performance sovvertitrice di una normatività temporale. La ciclicità contemplata da Apichatpong Weerasethakul è invece quella dell'esistenza umana, nella reincarnazione legata alla cultura thailandese di provenienza. L'agricoltura è infine intesa come misura del tempo delle stagioni nelle nuove produzioni di Luca Francesconi, che donano dignità scultorea a vegetali e animali.

L'ottima selezione di artisti e di opere, presentate in un allestimento calibrato, assicura alla mostra il successo del suo intento.



- 11 Ed Atkins, *Safe Conduct*, 2016. Video a tre canali, sonoro. Veduta dell'installazione presso MAMbo – Muse d'Arte Moderna di Bologna, 2020. Fotografia di Enrico Parrinello. Collezione Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino. Courtesy l'artista e Cabinet, Londra.
- 11a Ragnar Kjartansson, *Bonjour*, 2015. Performance presso MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna, 2020. Fotografia di Gabriele Lepri. Courtesy l'artista; Lühring Augustine, New York e i8 Gallery, Reykjavik.
- 11b Luca Francesconi, *Fish*, 2020. Scardola essiccata, cadmio. Fotografia di Enrico Parrinello. Courtesy l'artista e Galleria Umberto di Marino, Napoli.

12 Sonia Elizabeth Barrett  
"Sky"  
Villa Romana, Firenze  
di Angel Moya Garcia

Un testo di presentazione scarno, ambiguo e sfuggente introduce la mostra di Sonia Elizabeth Barrett a Villa Romana. L'artista di origini tedesco-giamaicane, cresciuta fra Inghilterra, Cina e Cipro, porta nella sua ricerca i dibattiti svolti dentro la propria comunità nera, confrontandola con altre più ampie con un focus sul ruolo attivo di determinate collettività quando provano a modellare le percezioni di se stessi al di fuori dei rispettivi contesti. Un tentativo di studiare i valori fattivamente condivisi, gli stereotipi, i luoghi comuni, il razzismo e le visioni della propria cultura sia dall'interno che nella percezione di prospettive esterne.

Nella mostra in corso Barrett si inserisce nel padiglione temporaneo situato nel giardino di Villa Romana in modo lieve e sottile, con una narrazione solidificata e statica. Una costruzione in vetro trasparente su ogni lato, progettata e realizzata dall'architetto fiorentino Claudio Nardi, che sfrutta i riflessi e gli attraversamenti. Al suo interno, riservate e prudenti come il testo che le accompagna, una serie di nuvole nere, realizzate intrecciando capelli veri e artificiali, fluttuano fino a collocarsi sul soffitto dello spazio. Testimonianze tramandate attraverso il DNA di una cultura che viene rappresentata attraverso l'attimo subito prima di una tempesta. A tratti violente, minacciose e potenzialmente cariche di pioggia, queste nuvole si stagliano poco sopra di noi, osservandoci

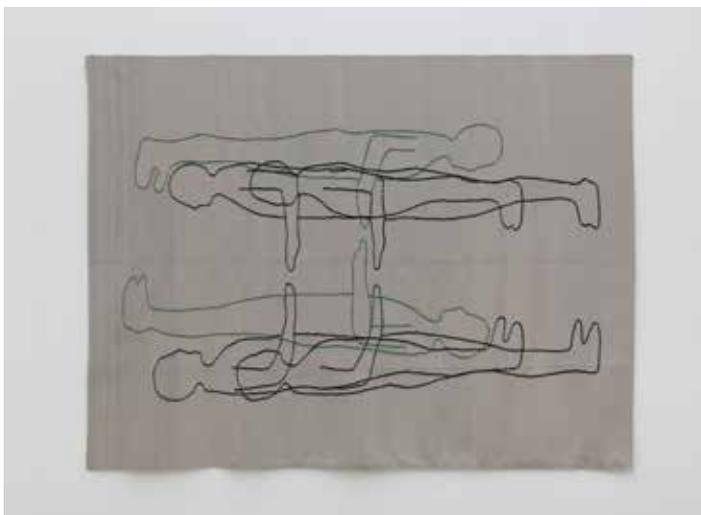


12 Sonia Elizabeth Barrett, "Sky". Veduta della mostra presso Villa Romana, Firenze, 2020. Fotografia di Ela Bialkowska, OKNOstudio. Courtesy Villa Romana, Firenze.

dall'alto e lasciando poco margine fra loro, come se la stessa comunità evocata guardasse con sfiducia o sospetto l'alterità che la circonda. Intitolata "Sky", la mostra risente di una certa ambiguità nel trattare temi di assoluta attualità, rappresentando con leggerezza la contrapposizione tra fragilità e potenza, prediligendo una restituzione estremamente estetizzante, poetica e aperta invece di diventare più incisiva, secca e diretta. La modalità espressiva e la sfida nel presentare il mondo da una prospettiva "nera", è debole nel veicolare le problematiche storiche o presenti – orrore e bellezza, dolore o virtuosismo, alienazione o potere – rischiando di rimanere intrappolata nella rappresentazione di sé, senza preoccuparsi di come potrebbe essere recepita o delle nuove potenziali discussioni da aprire.

13 Esther Kläs  
"Maybe It Can Be Different"  
Fondazione Giuliani, Roma  
di Cecilia Canziani

Nel dialogo con Adrienne Drake, pubblicato per la mostra, Esther Kläs racconta di come le opere abbiano iniziato a prendere forma dopo aver formulato il titolo: a partire cioè dall'ipotesi di una differenza percorribile, di uno scarto, di un movimento diverso, di un punto di vista differente che fa spazio a nuove cose. Concepita come unico corpus di opere che si dispiegano e richiamano di stanza in stanza, la mostra "Maybe It Can Be Different" alla Fondazione Giuliani prende corpo attorno a un luogo eccentrico: non il pavimento, che è il luogo della scultura moderna, ma più in alto, ad altezza, più o meno, del gomito, e da lì, senza raggiungerlo, verso il soffitto. Un luogo individuato come punto energetico, dove le forme si apprendono e si precisano, e indicato dalla scultura in alluminio che si estende in orizzontale su tutta la parete d'ingresso della fondazione, come un corrimano; dall'altezza a cui sono posizionati i disegni; dal gesto descritto e ripetuto dall'artista nel video posto a snodo tra le due aree principali dello spazio; dagli alti cavalletti da lavoro che innalzano tre grandi sculture in resina bruna; infine, nelle due ultime sale, dall'altezza raggiunta dalle sculture in alluminio ordinate su due file e appese con il fil di ferro al soffitto. La linea come disegno dello spazio che può generare una forma è una caratteristica del lavoro dell'artista tedesca, e torna anche in questa occasione: il corpus di sculture realizzate per questa mostra sembra trasporre in un volume i segni che solitamente appaiono nelle



13 Esther Kläs, *green/black*, 2017. 240 × 185 cm. Fotografia di Giorgio Benni. Courtesy Fondazione Giuliani, Roma.

grandi carte, e del resto sempre di spazio si tratta, sia esso tridimensionale o bidimensionale. Sono segni corporei, mai astratti – gesti, quindi: modellare, stringere, e scavare il vocabolario della scultura. Lo spazio dell'opera, questa area mediana che le diverse sculture indicano in ogni stanza della fondazione, questo luogo insolitamente alto, che ci costringe a cambiare – appena, eppure con forza – punto di vista, non è solamente il luogo dove le opere sono state installate, ma la condizione a priori dell'opera: vale a dire che l'artista, il cui corpo è sempre misura dell'opera, ha raggiunto un punto più alto, modellando rapidamente il polistirolo e l'argilla esattamente all'altezza in cui poi avrebbe disposto il lavoro finito. È importante in questa mostra analizzare i processi: una materia agile,

povera, leggera da modellare liberamente, quasi in volo, la cui forma viene plasmata in un materiale permanente, ma ancora leggero: alluminio e resina. È una scultura che per la sua posizione sembra tendere al monumento, ma che continuamente invece cerca lo spettatore, come a volerlo prendere per mano. Non c'è narrazione, ma un corpo a corpo cercato e negoziato con lo spettatore, perché la scultura è questo – pensare con le mani, con i piedi, con lo spazio che occupiamo, o al quale tendiamo.

14 Piero Golia  
 “The End”  
 La Fondazione, Roma  
 di Manuela Pacella



L'epilogo di una progettualità creativa, di una collaborazione professionale o di una relazione affettiva implica una doppia spinta emotiva. Come Giano Bifronte l'inizio è implicito nella fine, esattamente come la vita è di per sé inclusiva della sua dolorosa conclusione. Attraverso fedi di vario genere o mediante un impegno rigoroso e morale verso la vita stessa in ogni atto del suo trascorrere, agiamo affinché gli innumerevoli epiloghi che costellano il nostro percorso vengano il più possibile accompagnati da piccole ritualità. Questo rende possibile il cambiamento e accogliere anche ciò che la stessa fine porta con sé, il germe di un nuovo esordio. Piero Golia – classe 1974 – ha da poco inaugurato il progetto conclusivo di una trilogia performativa tutta romana, iniziata nel 2002 a Villa Medici, proseguita nel 2016 nella stessa Accademia di Francia e approdata oggi a La Fondazione, spazio no profit della Fondazione Nicola Del Roscio. L'azione è stata concepita per i nuovi ambienti della capitale, aperti lo scorso settembre e che si pongono nel panorama romano come via alternativa sia alle istituzioni pubbliche sia alle gallerie private. Posta nel basement del palazzo degli anni Venti costruito da Firouz Galdo, un tempo sede del celebre teatro di varietà Florida e oggi di Gagosian Gallery, La Fondazione si è già distinta in questi mesi per una programmazione – a cura di Pier Paolo

13a Esther Kläs, “Maybe It Can Be Different”. Veduta della mostra presso Fondazione Giuliani, Roma, 2020. Fotografia di Giorgio Benni. Courtesy Fondazione Giuliani, Roma.

Pancotto – in cui l'originalità degli interventi e il coinvolgimento di artisti di successo all'estero ma poco esposti in Italia sono i caratteri distintivi. A questi si aggiunge una *project room* dedicata ad artisti emergenti e un ricco programma collaterale. Nell'ovale centrale dello spazio, fulcro dell'impianto architettonico dell'intero edificio, gli spettatori hanno assistito, lo scorso 18 gennaio 2020, a un'azione inizialmente lenta e rumorosa che per quattro ore ha accompagnato la loro entrata e il loro passeggiare colmi di aspettative. Un gruppo di operai si è alternato nell'uso del martello pneumatico nel perforare a terra a lettere capitali la scritta "THE END". Nonostante l'intenso rumore, l'azione ha catalizzato la curiosità e l'emotività del pubblico divenuto attivo nell'atto stesso della lettura della scritta, associandola inevitabilmente a personali o collettive fini. La perforazione, inoltre, solitamente sinonimo di distruzione, è stata in questo caso volta alla costruzione di una parola, di un significato e di un'opera d'arte. Consapevoli dell'elemento musicale presente nelle precedenti performance della trilogia di Golia, l'attesa è cresciuta sino a raggiungere un picco con l'apparizione di due trombettisti all'ingresso, che annunciano l'evento catartico finale in cui un coro è apparso e si è raccolto attorno alla scritta. Inevitabilmente disposti anche noi intorno al coro a formare un cerchio, ne abbiamo seguito la direzione e l'esecuzione di *Sleep*, opera del compositore statunitense Eric Whitacre con testo del poeta Charles Anthony. Impossibile trattenere la commozione di fronte a qualcosa che ha tutto il sapore e la consistenza di un atto finale. Una breve sospensione temporale in cui il coro ha accompagnato in un personale e liberatorio viaggio di resa, per salutare con dignità la fine e l'inizio.

15 "I sei anni di Marcello Rumma 1965-1970"  
 Museo Madre, Napoli  
 di Antonello Tolve

Il percorso offerto dal Museo Madre di Napoli per raccontare la figura di Marcello Rumma mostra tutta la forza del potere ricostruttivo affidato a documenti preziosi, a lacerti della memoria che pongono finalmente la giusta luce sugli interessi di un ragazzo curioso, di un mecenate illuminato, di un editore accorto e raffinato. Lettere e articoli di giornale, cataloghi e libri, opere d'arte, fotografie e un raro video del 1968 accompagnano lo spettatore per disegnare "I sei anni di Marcello Rumma 1965-1970" con una accuratezza filologica – la mostra è curata da Gabriele Guercio e Andrea Vilianni – che evita la facile celebrazione o lo spettacolo espositivo *tout court* per focalizzare l'attenzione su un periodo storico tra i più intriganti del secondo Novecento. Divisa in undici sezioni cronologiche e confluenti, la storia parte da alcuni "Punti di origine" e da "Una didattica aperta": è possibile scorgere l'impegno di un giovanissimo Marcello che sin dai primi anni Sessanta del secolo affianca suo padre Antonio nella gestione del Collegio Arturo Colautti di Salerno dove avvia un rinnovamento didattico, capace di interagire con nuovi metodi di insegnamento legati al mondo della cultura in movimento. Dal 1966, con il sostegno critico di Filiberto Menna la rivoluzione intrapresa da Rumma, sempre accompagnato da sua moglie Lia con cui condivide ogni singola avventura, si circonda degli stati generali della critica d'arte e della teoria più brillante, come dimostrano le quattro stazioni della mostra denominate *Reinvenzione dei luoghi* (*Amalfi, 1966*), *Interrogativi sull'opera* (*Amalfi, 1967*), *Alla frontiera* (*Amalfi, 1968*) e *Assemblea continua*, in cui l'attenzione si sofferma sulle ormai leggendarie

110



14 Piero Golia. Veduta dell'intervento "The End" presso La Fondazione, Roma, 2020. Fotografia di Daniele Molajoli. Courtesy La Fondazione, Roma.



le azioni svolte o sollevando riflessioni sulle stesse. Questo arco temporale, che crea una vera e propria cesura, definisce i diversi intervalli presenti nella collettiva “Parabasi” presso la galleria Tiziana Di Caro a Napoli.

Un esempio di questo intervallo è visibile ad esempio in *Single Bear with Shopping (Friedrichstraße)* (2019) di Timothy Davies – un “teddy bear” dall’aspetto borghese, quasi la rappresentazione di un compratore compulsivo (porta in mano un paio di shop bags).

Nonostante il testo che accompagna la mostra sembrerebbe sollecitare un esercizio di percezione visiva – citando le teorie di Konrad Fiedler – sono le opere stesse a spingere lo spettatore verso una personale parabasi e una lettura della mostra che incontra prospettive storico-sociali.

rassegne di Amalfi: quella del 1966 curata da Renato Barilli “Aspetti del ‘ritorno alle cose stesse’”, quella del 1967 concepita da Menna e Alberto Boatto “L’impatto percettivo” e quella del 1968 plasmata da Germano Celant “Arte Povera più Azioni Povere” che segue le linee generali di “Con temp l’azione”, il discorso processuale disegnato da Daniela Palazzoli a Torino tra le gallerie Galleria Christian Stein, il Punto e Sperone che precede anche “Op Losse Schroeven” e “When Attitudes Become Form” del 1969.

111

Man mano che si procede nel viaggio, si giunge a degli ambienti in cui Salerno diventa piazza creativa, centro di dibattito, officina di sperimentazione. Nel settembre del 1967, instancabile e entusiasta, Marcello Rumma contribuisce alla realizzazione della “Prima Rassegna di Scultura Italiana Contemporanea” (allestita sotto i portici del Palazzo comunale di Salerno) e prende la direzione artistica dell’agenzia Einaudi 691 dove l’anno successivo affida a Angelo Trimarco l’organizzazione curatoriale del ciclo “Ricognizione cinque”: una serie di mostre (una al New Design e quattro presso la Einaudi 691) con cui cinque giovani nomi dell’arte – Agostino Bonalumi, Marcolino Gandini, Aldo Mondino, Gianni Ruffi e Gilberto Zorio – dialogano con cinque giovani penne della critica militante – Achille Bonito Oliva, Maurizio Fagiolo, Germano Celant, Renato Barilli e Alberto Boatto.

Cadenzato da una ritmica coinvolgente che si articola appunto tra opere e documenti, il percorso offre anche un focus sulle brillanti pubblicazioni della casa editrice Rumma – le cui due collane (*Saggi e Saggine*) sono affidate a Barilli, Menna e Aldo Masullo – che rende ancora più vivace l’avventura umana e intellettuale di una persona speciale, di un sognatore poliedrico che non ha mai smesso di credere e scommettere sul presente, di ricercare la sagoma impalpabile del futuro.

16 “Parabasi”  
Galleria Tiziana Di Caro, Napoli  
di Maria Teresa Annarumma

La parabasi nella commedia greca è quell’intermezzo in cui il coro si rivolge direttamente al suo pubblico – uscendo per un momento dalla narrazione – commentando

Una di queste è la particolare sensibilità della gallerista verso le artiste donne, evidente qui dalla presenza di tre opere di Antonietta Raphaël; in particolare la tela *Ermafrodito* (1937), una scultura che attraverso la materia sofferta e frammentata restituisce una forte tensione che simboleggia la ricerca verso l’affermazione di un’identità.

Alle spalle della scultura, le due tele di Matthias Schaufler della serie *Orange Night in Naples* (2019), dialogano con quest’ultima attraverso connessioni non esplicite. Allo stesso tempo le tele di Megan Francis Sullivan ci riportano alla riflessione sul ruolo della forma che ha accompagnato per sette anni Paul Cézanne nel ricercare la perfetta unione fra natura e



15 “I sei anni di Marcello Rumma, 1965-1970”. Veduta della mostra presso Museo Madre, Napoli. Courtesy Museo Madre, Napoli.  
16 Matthias Schaufler, *Orange Night in Naples*, 2019. Olio su tela. 205 × 160 cm. Courtesy l’artista e Galleria Tiziana di Caro, Napoli.

corpo umano in *Les Grandes Baigneuses* (1898). Al contempo, due artiste ci riportano alla complessità dell'affermazione femminile e non solo: Rosa Panaro, membro del Gruppo XX attivo negli anni Settanta, espone qui tre disegni che raffigurano gli archetipi delle sue sculture, ma è nell'opera in argilla *Parthenope* (1977), che si coglie la centralità sociale della donna – che vede nel mito della fondazione di Napoli, una sua celebrazione. Le tele di Betty Bee, *Senza Titolo* (2015 e 2017) invece narrano una visione della femminilità più contemporanea, a tratti sofferente e ribelle, dove la disgregazione leggibile nelle tele è paragonabile allo smembramento identitario che ha caratterizzato l'esistenza della donna nella società. Se nella rappresentazione l'immagine è contenuta, il limite è solo apparente rispetto alla inarrestabile corsa a una ricostruzione identitaria. Infine passando per la scultura *Studio per una Salomè in Piazza* (2017), di Effe Minelli ci torna alla mente un piccolo paesaggio di Guido Casciaro *Fontelina* (1947) – posto all'inizio del percorso espositivo – che ci fa rientrare nei ranghi, e funziona come una delle tante parabasi in questa mostra: ci ricorda che l'arte alla fine parla sempre della vita e parla sempre alle persone.

17 Kiluanji Kia Henda  
"Something Happened on the Way to Heaven"  
MAN – Museo d'Arte Provincia di Nuoro  
di Camilla Mattola

Kiluanji Kia Henda è un artista angolese, la cui pratica si muove tra fotografia, installazione e performance. Al MAN di Nuoro si svolge la sua prima personale in un museo

europeo con un progetto legato al tema dei confini, in relazione all'emergenza sociale dell'immigrazione. L'esposizione intitolata "Something Happened on the Way to Heaven" presenta installazioni e fotografie realizzate dall'artista a partire dal 2006 insieme a opere ideate nel corso del programma di residenze per artisti africani promosso dal MAN e oggi alla sua seconda edizione. Si tratta di scatti che raffigurano le coste della Sardegna, manipolati e combinati con le tracce lasciate dalla guerra civile in Angola.

Nella serie *The Geometric Ballad of Fear* (2019), emblematica per stile e soggetti, emerge la fascinazione per la bellezza del paesaggio dell'isola, ma la sovrapposizione di segni simili a reticolati rimanda agli strumenti di divisione dei confini e contenzione dei migranti, alludendo ai continui flussi di persone che attraversano il Mediterraneo. Il fenicottero, in particolare, diventa per l'artista un emblema dell'identità migrante: presente nell'installazione *Hotel Flamingo* (2019) – un resort distopico in cui le pareti sono in realtà gabbie, controparte fisica del reticolo grafico presente nella serie precedente – e torna nella serie di immagini vintage *Migrants who don't give a fuck* (2019) affiancandosi alle visioni suggestive della Sardegna.

Quella delle barriere poste alla ricerca di libertà dei migranti è il trait d'union che connette la Sardegna all'Angola dei primi Duemila, terra devastata dalla guerra civile. Negli scatti del 2006, l'artista coglie le difficoltà di un Paese provato dalle conseguenze del conflitto, con riferimenti a slogan politici e ai rifugiati, i cui volti sono spesso in primo piano.

Kia Henda utilizza i diversi medium come mezzo di denuncia, facendo emergere come la bellezza paradisiaca della natura conviva con alcune tragedie umane che non possono più essere ignorate.



17 Kiluanji Kia Henda, *Hotel Flamingo*, 2019. Neon, struttura in ferro. Courtesy l'artista e MAN, Nuoro.