

«CRISES AND NEW BEGINNINGS: ART IN SLOVENIA 2005-2015»



DA LUBIANA

Un'opera di Jozef Baršič per la mostra di Lubiana, foto Dejan Habicht. In basso, Massimo Campigli, «Le educande», 1929-'30

Il trio Janez Janša, le affissioni degli Irwin a Lagos, il concerto-bocca di Irena Tomažin... Fare arte e critica nell'emergenza della recessione



MEDIOEVO NOSTRO PAESAGGIO

Una lettura sul lungo periodo come quella imposta dalla scansione stessa di *Medioevo* è un esercizio quanto mai utile a cogliere i caratteri originali e gli snodi del filo rosso tra passato e presente che si rivela per molti tratti ancora ben leggibile in quella pluralità di *paesaggi dell'Italia medievale* raccontati oggi dallo storico Riccardo Rao in una sintesi che mancava (Carocci editore, pp. 274, € 22,00). Che identifica come chiave di lettura sottesa all'analisi dei paesaggi della penisola – certo con le differenti modalità che ne caratterizzano gli sviluppi al Centro Nord e nel Sud – la sua matrice «collettiva», agita specialmente su base «locale». Da collocarsi sotto il segno di un dinamismo e di una fluidità che continuamente riconfigurano ruoli, contorni e fasi della dialettica tra modelli insediativi, dinamiche di utilizzo delle risorse, protagonismi dei soggetti sociali, urbani e rurali. Paesaggi della paura, del legno e del bosco, quelli che con la crisi delle strutture di inquadramento romane e il declino degli abitati sparsi vedono il graduale definirsi su base locale di nuovi elementi di coordinamento del territorio: castelli e villaggi. Elementi in dialettica attrazione che, accentuando la dimensione accentrata delle comunità, favoriscono anche prime forme di condivisione collettiva di risorse: siano riserve di incolti dei fluidi paesaggi fluviali o quel bosco sempre più «abitato» che va assumendo un'inedita dimensione positiva anche nell'immaginario. Specialmente nelle età della crescita, tra condivisione di boschi allevati e risorse in forme d'uso comune, incedere di nuovi dissodamenti, sempre in relazione stretta con lo svilupparsi dell'allevamento, con il ri-dislocarsi di colture specialistiche come la vite e l'olivo, con le diverse fasi dell'avanzata e arretramento del castagno, sventa sullo sfondo il ruolo delle città comunali, nella loro dimensione collettiva, nelle diverse loro fasi, fin poi verso gli esiti delle signorie territoriali. Così i diversi paesaggi urbani, variamente di torri, chiese, mercati, palazzi pubblici e poi residenze signorili, porte che affacciano sul territorio; così, il loro proiettarsi sulle campagne in un rapporto che tende poi però a scardinare equilibri di consolidati sistemi territoriali locali, fino a municipalizzare i beni comuni. La crisi del villaggio, nonché il moltiplicarsi degli abitati sparsi, leggibili ancora oggi nel pulviscolo di borghi e frazioni e nella presenza di edifici isolati nei campi, sono tra gli elementi che più fortemente segneranno l'impronta del paesaggio che a conclusione del Medioevo porterà ancora gli uomini a risiedere in prossimità dei campi che lavorano. L'abitato sparso nelle forme di cascine, poderi, masserie è il precipitato di una nuova geografia sociale e di un'economia dove gli interessi della grande proprietà determinano sempre più spesso nel corso del Tre-Quattrocento una serie di paesaggi della specializzazione, dalla praticicoltura alla viticoltura, mentre gli interventi demaniali si riverberano anche sul paesaggio indebolendo ulteriormente le strutture comunitarie di gestione collettiva del territorio. Nel complesso, allentando le maglie di quella dimensione collettiva e locale indagate con le lenti della storia sociale in quel lunghissimo, stratificato e dinamico Medioevo dove si fondano, ancora in un generale equilibrio di uomini e risorse, molte delle caratteristiche del nostro attuale paesaggio.



Artisti cooperativi e relazionali contro la complessità

di DANIELE CAPRA
LUBIANA

●●● Nell'estrema e mutevole fluidità che è propria dell'arte contemporanea – settore culturale in cui gli strumenti analitici in possesso sia della critica che del pubblico risultano inefficienti, se non talvolta incapaci di fornire alcun tipo di riscontro – i più realisti e sensibili addetti ai lavori sono costretti a muoversi frequentemente per via comparativa, aggrappandosi alla bussola delle piccole certezze personali e (post)ideologiche, ma di certo navigando a vista. Risulta infatti quasi impossibile fare una sintesi di quello che si è visto, condiviso o, al con-

trario, trovato non significativo, poiché la complessità e gli sviluppi ci metterebbero nella condizione di non riuscire a individuare delle tendenze; oppure in una situazione non dissimile a quella del cartografo 1:1 di Borges. Proprio per queste difficoltà fenomenologiche, risulta invece fondamentale che la struttura pubblica dedicata all'arte contemporanea sia chiamata a fare, con regolarità, delle analisi su ciò che è accaduto nel sistema, istanza da noi in Italia del tutto disattesa o al massimo realizzata in formula infanzilmente compilativa, come un album di figurine in cui a ciascuna immagine si assegna un posto

prefissato. A questa necessità non si è invece sottratto il MSUM, Museo di Arte Contemporanea Metelkova, che propone a Lubiana, fino al 3 aprile, *Crisis and new beginnings Art in Slovenia 2005-2015*, dopo due mostre agli inizi degli anni Duemila con finalità simili che hanno preso in esame la scena artistica a partire dagli anni Settanta fino al 2005. Curata da Bojana Piškur, Igor Španjol e Vladimir Vidmar, *Crisis and new beginnings* nasce dopo due anni di studio e prende in esame il lavoro di un'ottantina di artisti, ricostruendo gli scenari culturali e politici che hanno caratterizzato la Slovenia nell'ultimo decen-

nio, con particolare attenzione alle dinamiche della recessione economica e alla successiva crisi delle istituzioni culturali, per i grandi tagli nei budget. La mostra è così, nei fatti, un'analisi del sistema dell'arte e della condizione di artisti e istituzioni, costretti a sviluppare delle strategie conservative in frangenti di particolare complessità. Gli artisti ad esempio, come scrive Španjol nel testo in catalogo, «hanno sistematicamente, e talvolta in maniera anche paradossale, sfruttato le potenzialità del lavoro in situazioni o circostanze complicate che sono abitualmente considerate come ostacoli. Hanno poi affrontato i fattori critici degli spazi fisici e dei contesti culturali, compreso il loro stesso coinvolgimento nell'apparato istituzionale e produttivo del sistema dell'arte, in modo da trasformare limitazioni e vincoli in potenzialità e vantaggi. Hanno cioè combattuto con ironia costruttiva, talvolta fingendo di rivendicare una presa di posizione». Ecco così che il trio di artisti concettuali Janez Janša (ciascuno di essi in un'azione assieme artistica e politica, ha cambiato il proprio nome personale in quello dell'omonimo presidente sloveno di destra) si fa ritrarre dietro un drappo nero da cui spuntano solo le teste, in un

luogo montuoso che richiama la retorica nazionalista slovena; oppure gli Irwin realizzare con ironia una campagna di fantasiose affissioni pubbliche a Lagos, in Nigeria, che denunciano la condizione in cui vivono gli abitanti, distanti anni luce rispetto agli obiettivi degli annunci pubblicitari. Il video di Sašo Sedlacek mostra invece la liberazione dalla schiavitù degli oggetti che vengono scaraventati fuori dalla finestra da un anonimo palazzo, in una forma inedita di luddismo da *menage* familiare, mentre Minna Henriksson realizza una pianta in cui rivela le relazioni tra gli artisti e le istituzioni cittadine, offrendo all'osservatore dati per capire quanto i rapporti individuali siano cruciali anche nella politica cittadina. Qualcosa del genere avviene anche per i *Modux*, dei BridA, che mostrano sotto forma di un gioco da tavolo un'operazione di arte relazionale cui sembra idealmente opporsi Irena Tomažin, la quale allestisce invece un concerto con la sua sola voce, mettendo alla prova tutto lo strumentario fonico della bocca, negando però nel continuo tentativo ogni forma reale di comunicazione, come accade anche nell'opera di Jasmina Cibic in cui una nuova ricostruzione (modernista?) sembra solo balletto e gioco combinatorio di corpi e volumi. La sensazione più forte per lo spettatore è quella dell'incomprimibilità dell'arte, della vivida necessità di esistere al di là – o al di sopra – delle complessità, seppure con una modalità più aperta, più collettiva. Gli artisti sloveni sembrano sempre più basati su modalità cooperative tra istituzioni, teorici, artisti, spingendo a muoversi da spazio a spazio tra situazioni differenti, raggiungendo pubblici e persone oltre i confini in cui abbiamo considerata l'arte».

MOSTRA ■ PALAZZO DELLE STELLINE

Dal futurismo a Corrente, gallerie milanesi

di MAURIZIO GIUFRÈ
MILANO

●●● Nella Milano del periodo tra le due guerre le gallerie d'arte svolsero un ruolo centrale sia nella diffusione di nuovi gruppi di artisti e movimenti sia nella formazione delle collezioni d'arte moderna dei musei civici ambrosiani e di privati. La loro variegata storia nel ventennio dal 1919 al 1939, che vede insieme artisti, mercanti, collezionisti e critici, è l'argomento della mostra *Gallerie milanesi tra le due guerre*, fino al 22 maggio visitabile al Palazzo della Fondazione Stelline. Curata da Luigi Sansone l'esposizione segue, come il catalogo (Silvana Editoriale), un criterio per correnti: Futurismo, Novecento, Aeropittura, Astrattismo, per concludersi con il Chiarismo e il movimento di Corrente. Tuttavia

tre sono le tendenze sostanziali che si confrontano sullo sfondo delle trasformazioni sociali e politiche dal primo dopoguerra all'avvento del fascismo (un manifesto elettorale del 1919 ci ricorda all'inizio del percorso l'elenco dei partiti in lizza: democratici-popolari, nazionalisti, socialisti e fascisti). La prima tendenza è quella futurista. Il Futurismo di Marinetti, radicale e irriverente, e che vivrà molte stagioni, apre la mostra con le *parolibere* di Soggetti e Balla, la *Maschera* di Prampolini e due opere di Francesco e Pasqualino Cangiullo. Dalle opere futuriste che «infransero tutto un secolo di stagnati auri romantiche», come ricorda Gillo Dorfles nell'intervista al curatore, si giungerà presto all'astrazione delle *Forme ascensionali* di Dottori, alla *Spiritualità aerea* di Oriani, alle

aeropitture di Andreoni, Prampolini o Benedetta Marinetti. La seconda tendenza è quella raccolta intorno al gruppo di Novecento: un «aggruppamento coerente, logico, disinteressato, severo» di artisti, come scriverà Margherita Sarfatti, la loro influente sostenitrice; tutti classicisti e ostinati a «voler fermare nel tempo qualche aspetto nuovo della tradizione». Disposti accanto ai futuristi si confrontano il de Chirico che copia Mantegna, i ritratti femminili di Oppi, Bucci, Funi, il *Nudino* di Dudreville e lo *Studio per la pala d'altare* di Oppi. Il terzo indirizzo lo rappresenta il movimento di Corrente. Pittori quali Birolli, Migneco, Vedova, Manzù Treccani, Sassu, Guttuso, Morlotti, come scrive Sansone, «si opposero all'antistoricismo dell'arte celebrativa» ma al tempo stesso al formalismo geometrico dell'astrattismo. *Guernica* di Picasso come la pittura postimpressionista divennero i loro riferimenti espressivi e ideologici. Nelle gallerie milanesi le opere di ognuna delle diverse tendenze, pur schematicamente descritte, trovano critici pronti a sostenerle nei cataloghi e sulla stampa: da Ugo Ojetti a Edoardo Persico, da Raffaello Giolli a Carlo Belli. Il dibattito culturale è vivace come dimostra la raccolta di lettere, cataloghi, locandine esposte. Tra le gallerie milanesi più attive ci sono, poco distanti l'una dall'altra, la Galleria Pesaro



del gallerista Lino Pesaro, al piano terra del Palazzo Poldi-Pezzoli, e la Galleria Il Milione, di fronte all'Accademia di Brera. In catalogo Nicoletta Colombo ed Elena Pontiggia dedicano rispettivamente a ognuna un approfondimento. In particolare quest'ultima evidenzia il ruolo avuto da Persico – direttore scelto dai fratelli Ghiringhelli, i titolari della galleria – nel promuovere una «linea francese» dell'arte, filo-impressionista, che troverà esempio, nel 1930, nella mostra su Rosai, in quella di un nutrito gruppo di «giovani artisti lombardi» e in quella mai

realizzata su Garbari. Con un ruolo non proprio secondario, le altre gallerie che per le loro iniziative culturali la mostra richiama: la Bottega di Poesia, impegnata sul fronte del contemporaneo e del Divisionismo, la Galleria Milano di Gaspare Gussoni, spazio di riferimento del movimento Novecento, la Galleria Bardi, diretta da Pietro Maria Bardi fino al 1930 per poi diventare la Galleria Il Milione, uno dei luoghi del dibattito dell'architettura razionalista e dell'astrattismo italiano e internazionale, la Galleria Scopinich (poi Dedalo) e la Galleria Gian Ferrari.