

al mart  
di rovereto

# ARTSCHWAGER

**Nell'opera di Richard Artschwager  
vita quotidiana e arte si toccano:  
la sovversione nascosta negli oggetti  
si esprime come divertimento  
e paradosso. A cura di Germano Celant**

## La dismisura, la gravitas, il kitsch

di DANIELE CAPRA  
ROVERETO

Una mostra complessa, liquida nell'allestimento, ma salda nel ricostruire un percorso. Si presenta in questo modo apparentemente contrastato la retrospettiva che il Mart di Rovereto dedica a Richard Artschwager, in un progetto curato da Germano Celant e realizzato in collaborazione con il Guggenheim Museum di Bilbao, visibile fino al 2 febbraio. La mostra, sviluppata in senso cronologico, raccoglie un'ottantina di opere dell'artista americano (1923-2013), a partire dagli esordi nei primi anni sessanta fino a lavori del decennio appena trascorso.

Le sale espositive aprono con lavori in cui l'artista impiega materiali e parti tipiche del *bricolage* e della produzione industriale, come *Portrait Zero*, *Handle o Expression and Impression* (realizzati tra il 1961 e il 1963) che mostrano rispettivamente delle assi di legno avvitate, un corrimano a sezione circolare sagomato a forma di rettangolo e una coppia di pannelli rivestiti in formica nei quali c'è un elemento estruso/incavato che li rende sovrapponibili. A questi pezzi scultorei si affianca un'immagine di interno dipinta su *celotex* che illustra un salotto in forma realistica e illusoria insieme. I temi sono quelli dello spazio, dell'ingombro degli oggetti, della forma appunto illusoria e della sorpresa dell'esperienza visiva non ordinaria, come lo stesso Artschwager racconta: «lo spazio è un'astrazione che si genera naturalmente dal nostro guardare, guardare dentro, guardare attraverso, camminare, aprire, chiudere, sedersi, pensare di sedersi, passare».

L'insieme di queste opere è, infatti, la quintessenza della ricerca dell'artista, una sorta di manifesto d'intenti che sarà poi messo in pratica lungo tutta la sua carriera: le questioni indagate sono quelle del volume degli oggetti, dell'ambivalenza tra materiale raffinato e prodotto industriale, tra opera e mobile di casa, tra apparenza e realtà, ma anche, più sottilmente, tra illusione e ontologia, seppure in una forma interrogativa e dialogica di tipo socratico.

Come scrive in catalogo il curatore, «il discorso visivo dell'artista si sviluppa sulla necessità di mettere in discussione il dogmatismo iconografico fra tendenze (come Pop e Minimal Art) che, apparentemente, si dichiarano antitetiche e conflittuali, mentre la molteplicità delle relazioni e delle associazioni fa parte del lin-

guaggio aperto dell'arte. Artschwager evita le contrapposizioni e pratica una sintesi che include e tiene insieme gli elementi, seppur diversi. La sua posizione rifiuta pertanto la rigidità e l'indurimento, la sclerosi e l'inflessibilità, la frattura e la contrapposizione. Opera sulla trasversalità dell'oggetto».

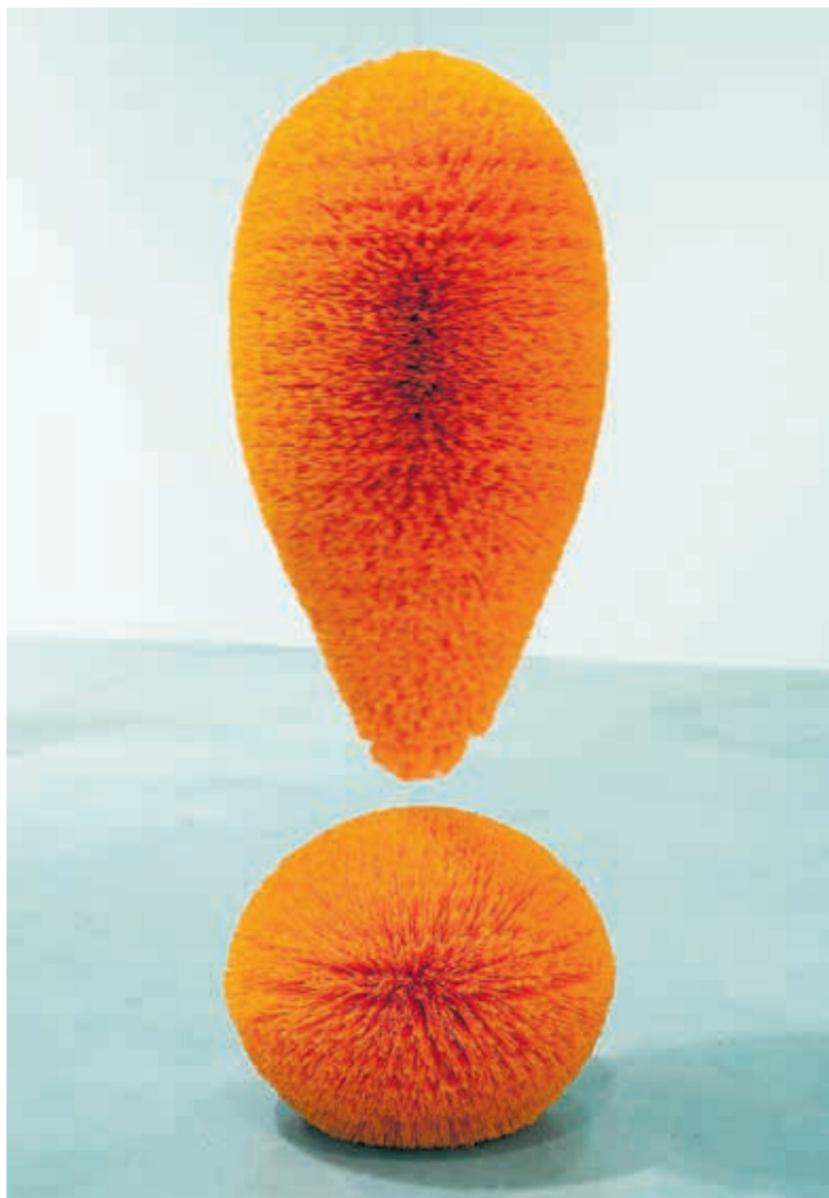
Le sale successive ospitano altri lavori degli anni sessanta come *Chair e Table and Chair*, alcune tra le opere più note dell'artista, in cui i mobili hanno la forma del pa-

Nelle sue sculture l'artista americano adotta soluzioni, materiali e finiture tipici dell'«interior design»: impiega ininterrottamente la formica

rallelepipedo che le include rivestito di formica, rispetto a cui evidenziano il massiccio ingombro volumetrico, il peso e finanche, ironicamente, la loro totale assenza di grazia. La dismisura, la *gravitas* e il *kitsch* costituiscono infatti tre elementi ricorrenti nella pratica di Artschwager, che nelle sue sculture adotta soluzioni, materiali e finiture tipiche dell'*interior design*. È il caso non solo della già citata formica, impiegata ininterrottamente fino alle ultime opere, ma anche della lacca e della plastica, come pure dell'economico compensato multistrato, in origine distantissimo da qualsiasi nobiltà artistica.

Tali materiali determinano così scelte formali che sono visivamente riconducibili all'ordinario, agli imballi (come ad esempio nell'installazione in più elementi *Archipelago*, realizzata nel 1994), alle suppellettili e ai mobili di casa (*Door e Head and Shoulders*), alle spazzole, ai pavimenti. Di tutti questi materiali l'artista conserva l'aspetto di concretezza, che conferisce così un senso di apparente familiarità, una zona di confidenza che, per capovolgimento, rende invece l'opera una presenza straniante e del tutto inattesa. L'osservatore vede così materializzarsi di fronte agli occhi un tavolo scomposto (*Splatter Table*), un punto interrogativo ed esclamativo in setole di scopa di oltre due metri d'altezza (rispettivamente *Question Mark* ed *Exclamation Point*), oppure delle figure umane realizzate modellando delle masse di crine.

Artschwager evidenzia quanto siano vicini i lembi tra la vita quotidiana e l'arte, ma, insieme, mostra le possibilità di sovversione nascoste negli oggetti e nelle immagini che di essi abbiamo. È un gioco ironico, paradossale e mai tragico, in cui la realtà non viene destrutturata criticamente o contestata filosoficamente, poiché per l'artista essa è diventata, parafrasando D. F. Wallace, una cosa divertente da non fare mai più. Ecco quindi un organetto essere il punto di ispirazione per uno statico *Pianofart* prigioniero del suo volume (2008) o un clavicembalo essere il modello per un sarcastico *Pianogrande* (2012) che ricorda gli strumenti giocattolo. Artschwager si diverte così a sovvertire il flusso visivo in maniera che, scrive Celant, «l'oggetto si affermi come cambiamento stupefacente, dove il banale si mescola all'artistico. In questo modo egli evita la monotonia concettuale della Minimal Art e la frivolezza organizzata della Pop Art, per promuovere invece un ritorno all'esperienza della cosa affidata all'osservatore, invitato a riflettere sulla dualità di idea e realtà, del vedere e del toccare».



Richard Artschwager, *Exclamation Point*, 2010, collezione privata, courtesy Gallery Xavier Hufkens, Bruxelles

### GERENZA

**Il Manifesto**  
direttore responsabile:  
**Norma Rangeri**

condirettore:  
**Tommaso Di Francesco**

direttore editoriale e web:  
**Matteo Bartocci**

inserto a cura di  
**Roberto Andreotti**  
**Francesca Borrelli**  
**Federico De Melis**

redazione:  
via A. Bargonì, 8  
00153 - Roma  
Info: tel. 0668719549  
0668719547

email:  
redazione@ilmanifesto.it

web:  
http://www.ilmanifesto.it

impaginazione:  
il manifesto

ricerca iconografica:  
il manifesto

raccolta dir. pubblicità:  
tel. 0668719510-511

fax 0668719689

e-mail:  
ufficiopubblicita@ilmanifesto.it

via A. Bargonì, 8 Roma

Inserzioni pubblicitarie:

Pagina 278 x 420

1/2 pagina 278 x 199

1/4 di pagina 137 x 199

Piede di pagina 278 x 83

Quadrato 90 x 83

posizioni speciali:

Finestra prima pagina

59 x 83

IV copertina

278 x 420

stampa:

RCS Produzioni Spa

via Antonio Ciarrara

351/353, Roma

RCS Produzioni

Milano Spa

via Rosa Luxemburg 2,

Pessano con Bornago (MI)

diffusione e contabilità,

rivendite e abbonamenti:

REDS Rete Europea

distribuzione e servizi:

viale Bastioni

Michelangelo 5/a

00192 Roma

tel. 0639745482

«MUSEO NAZIONALE. 150 OPERE D'ARTE DELLA STORIA D'ITALIA», A CURA DI MONICA D'ONOFRIO, EDITO DA OFFICINA LIBRARIA

## La Galleria ideale di un Paese senza unità: dai microfoni di Radiotre

di ANDREA CORTELLESA

È segno preciso, proprio perché in buona misura preterintenzionale, che a differenza di nazioni di più antica e solida unità, quali la Francia del Louvre e la Spagna del Prado (del quale si è appena celebrato il bicentenario), la nostra non si sia mai dotata di un Museo Nazionale, baricentro di un'identità

visiva unitaria. Non a caso ama tanto l'Italia Orhan Pamuk, il quale detesta quelle «istituzioni monumentali» rappresentanti in primo luogo «lo Stato e il suo potere». Una simile mancanza, però, si può leggere tanto in positivo (quale espressione di un'identità geografica e antropologica composita e multiforme) quanto in negativo (come cifra storica della debolezza, in primo luogo amministrativa, del legame fra una nazione e la sua tradizione: quello che ci si riempie la bocca, poi, a

definire il suo «Tesoro»).

Sia come sia, le cose ormai sono andate così. Ma è per colmare almeno virtualmente questa lacuna che una delle nostre non così tante istituzioni culturali autentiche, Rai Radio Tre, concepì una Galleria ideale: commissionando a 150 storici dell'arte visite appunto virtuali a opere eminenti ospitate da musei pubblici del nostro territorio, tali da formare – per dirla à la Carlo Dionisotti – una Geografia e Storia dell'Arte in Italia. Il format, andato in on-

da nel 2015-'16, era curato da una colonna della sullodata istituzione, Monica D'Onofrio: la quale ora ha portato a termine la – tutt'altro che automatica: con le 150 schede suddivise in 23 «sale» tematiche, e ciascuna dotata di un primo, utile *résumé* bibliografico – versione «fisica» del progetto: il ricchissimo volume *Museo Nazionale 150 opere d'arte della storia d'Italia* (Officina Libraria, pp. 703 a doppia colonna illustrate a colori, € 39,00).

È anche un test. Senza troppo occhiute regie, alla fine solo tre risultano gli artisti con due opere: canonicamente Leonardo, Raffaello e Michelangelo. Significativa pure l'ampiezza di compasso cronologico – dalla manifattura greca del Metaponto, VII secolo a.C., ad autori viventi quali Baruchello,

Isgrò e Cattelan – e «tipologico» – dai soffitti gloriosi di Tiepolo all'abito metallico, di Gianni Versace, di una sfavillante Patty Pravo a Sanremo nel 1984. Ma a colpire soprattutto è la varietà frastornante dei «luoghi» ideali. La *virtualità* dell'operazione non consiste solo nell'ovvio paradosso di evocare all'udito le immagini (ora ri-materializzate dal notevolissimo apparato iconografico), ma soprattutto nel comporre luoghi «impossibili» con opere «imprestabili», o intrasportabili dalla propria sede. Il panorama che ne risulta ha qualcosa del «capriccio», nell'accezione settecentesca di Giovanni Paolo Panini (maestro, scrive Ilaria Sgarbozza, nella «manipolazione del reale»), più che dell'idealistico *Museo immaginario* 1947 di André Malraux (il quale in-

seguiva l'arte come «assoluto trascendente»).

L'Italia ideale dell'arte, che – scrive Marco Vallora della *Città* conservata a Urbino, da lui associata a Fra Carnevale – insieme sintetizza la tradizione del passato (il Colosseo) e «inventa» quella del futuro (le *Piazze d'Italia* di de Chirico, l'EUR di Piacentini), è infatti lo specchio, «capriccioso» e al limite allucinatore, dell'Italia reale. Suo emblema è l'affresco della Villa di Livia Drusilla (ora a Palazzo Massimo): formidabile *strip* di dodici metri che «radoppia» il paesaggio fuori dallo spazio creato per l'eminentza grigia di Ottaviano Augusto, e riscoperto solo nel 1863: giusto all'alba, cioè, di quell'Unità mai davvero conseguita. Tanto più desiderabile, da allora, quanto più solo virtuale.