

Fra le molte ragioni che sono alla base della crisi della scultura, credo che una possa essere costituita dalla sua attuale dislocazione rispetto all'architettura, in altri termini non vi è oggi un luogo per la scultura, ridotta a mero oggetto. Alle inquietanti ricerche di quest'ultimo mezzo secolo (si pensi per esempio alla riduzione delle figure a segno, operate da Alberto Giacometti o al gesto di Ettore Colla che attribuisce significato e valore storico alla cosa, al frammento industriale insignificante e degradato) che hanno messo in crisi «la più gelosamente custodita delle tecniche classiche, i contenuti semantici *ab antiquo* legati alle sculture come arte profondamente connessa all'idea di storia, tipicamente "europea"» (Giulio Carlo Argan), è infatti seguito il silenzio degli ultimi anni segnato da più discreti episodi attenti piuttosto ad una rifondazione storica della disciplina attraverso il recupero delle tecniche tradizionali. Eppure la scultura, fra le arti, è senz'altro quella dove maggiormente si manifesta il conflitto tra forma e materia. Le opere di Paul Kleer, esposte recentemente presso la A.A.M. di Roma chiamano esplicitamente in causa i materiali (il mattone, il tufo, il peperino impiegati nelle grandi sculture) e le forme (si vedano le sculture in cartapesta che rievocano modelli dell'architettura costruttivista) della tradizione architettonica, per coglierli, non nel loro momento fondativo bensì nel loro disfacimento, immerse nello spazio sia la materia che la forma si corrompono, decadono. L'informe allora non è momento primigenio, ma rappresentazione del processo di corruzione operato dal tempo e nello spazio sui materiali storicamente definiti della tradizione tettonica dell'uomo; dell'opera, della sua forma di un tempo, restano tracce, segni effimeri e caduchi non più riconducibili né ad una immagine né ad una idea. Mentre nelle sculture è la materia ad essere colta nel suo disfacimento, nei modellini in cartapesta è la forma che manifesta la sua sconfitta, il potersi dare come armonica presa di possesso dello spazio, come quieto riferimento nella storia e nel tempo. I "Merletti" e le "Figurine", che compongono un secondo gruppo di lavori, sembrano allora voler vincere lo spazio con la propria leggerezza, non la cosa, la parola collocata con violenza, ma semplicemente il gioco infantile ed aereo, l'abbandono. Per queste loro caratteristiche le opere di Paul Kleer più che alla scultura contemporanea mi sembrano accostabili al *de-collage* di Mimmo Rotella. L'accento infatti batte sul processo di trasformazione nel quale le cose e le opere sono afferrate e con il quale si scontra la volontà di forme dell'uomo. Tuttavia Mimmo Rotella descrive un processo essenzialmente metropolitano e per sua natura effimero, qual è appunto il manifesto pubblicitario. Paul Kleer, come Mimmo Rotella non descrive né racconta ma semplicemente indica l'esito di un processo nel quale ancora si conservano memorie del *costruire*, nessuna ricerca di archetipo dunque e se pure qualche forma sembra rievocare immagini totemiche, tutto ciò è pura casualità, attimo che annuncia, nello stesso precario assemblaggio dei materiali, ulteriori infinite trasformazioni. Lo spazio, come il tempo, opera la sua azione corrosiva sulla mate-

ria, a meno che questa, come nei "Merletti", non si dia assolutamente senza peso, nella sua leggerezza, fino a mettere in dubbio l'io e il mondo e tutta la rete di relazioni che lo costituiscono (Italo Calvino).

Ettore Sordini ha presentato in una sua recente mostra alla A.A.M. le sue due ultime opere: il progetto per l'ingresso all'Orto Botanico di Gibellina e quello per un monumento commemorativo ai Martiri della lotta di Liberazione nel comune di Montone. Due monumenti e, insieme, due sculture che, anche per le modalità con cui si dispongono nello spazio, si collocano in un territorio al confine tra arte e architettura. "Il gioco di rapporti di arte e spazio dovrebbe essere pensato a partire dall'esperienza di luogo e contrada (...). La scultura sarebbe il farsi-corpo di luoghi che, aprendo una contrada e custodendola, tengono raccolto attorno a sé un che di libero che accorda una dimora a tutte le cose e agli uomini un abitare in mezzo alle cose" (Martin Heidegger), questa dialettica tra "luogo e contrada" mi sembra caratterizzare, in modo profondamente diverso dalle coeve esperienze americane di arte metropolitana, alcuni più recenti interventi "monumentali" che si pongono nello spazio definendolo come luogo. Nello stesso tempo essi mi sembrano configurare quella eterotopia il cui compito è creare uno spazio d'illusione tale da denunciare tutto lo spazio reale come illusorio e tale da contrapporre allo spazio reale disordinato un altro spazio altrettanto reale ma perfettamente ordinato (Michel Foucault). In che senso allora queste opere aprono e problematizzano i luoghi e con essi il proprio stesso linguaggio? Sia la razionalità della porta di Gibellina che la geometria del monumento di Montone sono connotate da una ambivalenza che mentre nega in termini simbolici l'oggetto della commemorazione ne definisce il luogo, ed a mio avviso in modo particolarmente pregnante, attraverso l'istituzione di un modello e la definizione delle regole del gioco (la geometria in questo caso). Il tema simbolico della porta, con i rituali che evoca, rappresenta l'elemento comune che individua la soglia tra due artifici, la città e l'orto botanico, in un caso, tra due dimensioni del paesaggio, delle quali l'una apparentemente lasciata allo stato naturale, l'altro progettato attraverso la successione dei prismi rettangolari, nell'altro caso. La perentorietà del segno-porta, privo di qualunque aggettivazione diviene quasi scheletrico frammento che media qualità omogenee e tuttavia irrappresentabili. Mentre sembra celebrare la logica che produce l'artificio città come l'artificio orto botanico, riducendola alla elementarietà geometrica del trilito, mostra la continuità tra i due sistemi. Lo stesso atteggiamento negativo è riproposto nel monumento ai caduti, nella misura in cui questo media due realtà eterogenee ma modifica interamente il paesaggio nel quale si inserisce. La serie infinita dei caduti si traduce nella serie dei prismi, nell'arbitrio del numero e del ritmo, nel gioco scenografico infine che prosegue idealmente all'infinito questa quinta prospettica. Se "la porta del monumento funerario è un oggetto dello spazio quotidiano trasposto in un altro contesto e, così, reso inquietante e strano, insomma *perturbante*" (Georges Tayrrot) con il monumento funebre,

tale progetto, condivide anche la dislocazione extramoenia, l'istituzione di un luogo del ricordo, della commemorazione, della memoria, ma così diviene altro dalla città, che sembra in tal modo affermarsi come forma del divenire, della percezione distratta. Ricordare si pone allora come scelta, decisione che interrompe il flusso quotidiano del tempo, non certamente perché non si rappresentasse come tale anche prima di analoghi interventi, ma ne cambia il funzionamento, in modo esattamente parallelo a quanto già accaduto per il cimitero.

Con questi due progetti Ettore Sordini si colloca interamente nel vivo delle problematiche dell'arte moderna, con tutte le sue ambiguità e ambivalenze. La stessa scelta di lavorare in una condizione intermedia tra arte ed architettura rappresenta un'ulteriore forma di sperimentazione tesa a stabilire una sorta di collegamento tra discipline diverse e particolarmente dotata di statuti diversi fino a farli scontrare nel luogo intermedio del monumento. Si tratta di monumenti che accettano di rinunciare ad una parte della propria autonomia critica per interrogare il proprio linguaggio.

Vera Pirrò

Sironi e il mito dell'architettura al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano

Il rapporto di Mario Sironi con l'architettura è l'argomento inedito allestito in una mostra al Pac (dal 18 settembre a fine novembre). Coordinata da Elena Pontiggia, la mostra documenta per la prima volta l'intera attività di Sironi come architetto e designer, ma analizza anche i modi in cui il tema dell'architettura ricorre nei suoi dipinti.

Il tema dei paesaggi urbani e delle città, gli archetipi dell'architetto e dei costruttori sono infatti centrali nell'opera dell'artista sardo, che considerava ogni quadro una «costruzione architettonica». In questo senso l'architettura era per lui la metafora stessa dell'arte: un mito, se per mito non s'intende una fantasia irrealistica, ma un ideale perseguito con lucidità visionaria. La mostra si avvale di circa 200 opere tra oli, tempere e disegni, ed è articolata in due parti. Nella prima, Elena Pontiggia individua le iconeografie dell'architettura nella pittura sironiana: da i primi paesaggi urbani futuristi alle città metafisiche e classiche degli anni Venti, fino alle composizioni del dopoguerra, attraverso i quali si evidenziano le diverse interpretazioni che l'artista ha dato del tema «architettura».

Nella seconda sezione, curata da Fabio Benzi, viene esposta specificamente l'attività di Sironi architetto, svolta sia autonomamente, sia in collaborazione con due tra i maggiori architetti dell'epoca, Muzio e Terragni. Fra gli oltre duecento studi, progetti e schizzi originali esposti in questa mostra, si evidenziano quelli per le quattro Sale della Mostra della Rivoluzione fascista del '32, un gruppo di interni monumentali, mai realizzati, e i progetti eseguiti in collaborazione con Giovanni Muzio (Padiglione alla Fiera di Milano, Padiglione della Stampa all'Esposizione Universale di Barcellona 1929, Padiglione della Grafica alla Triennale di Monza 1930) e Giuseppe Terragni (Concorsi per il Palazzo del Littorio a Roma 1934/37). In mostra anche documentazioni di altre realizzazioni autonome, quali i vari interventi alla Triennale di Milano (Propilei dell'ingresso, Scalone, Salone d'onore, archi liberi nel giardino, Padiglione della Stampa), gli allestimenti delle mostre dell'Aeronautica Italiana 1934, dello Sport 1935, del Cartellone e della Pubblicità 1936) o opere di arte applicata (mobili e tappeti) che Sironi realizzò tra il 1922 e il 1936. Catalogo edito dalla Mazzotta con un ampio apparato di illustrazioni e saggi critici.