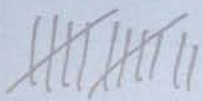




DOCUMENTA
KASSEL
16/06 — 23/09
2007



skulptur projekte münster 07
17.6. - 30.9.

www.skulptur-projekte.de



Speciale
BIENNALE DI VENEZIA
XII DOCUMENTA KASSEL
SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER 07



UN'IDEA DI CITTÀ A CAMERINO

La mostra "Periferie? Paesaggi urbani in trasformazione", curata da Francesco Moschini e organizzata dal SACU, Seminario di Architettura e Cultura Urbana di Camerino, in collaborazione con la galleria A.A.M. Architettura Arte Moderna di Roma, si propone di far interagire le immagini fotografiche di Gabriele Basilico con le opere pittoriche di cinque artisti legati nelle loro differenti rappresentazioni, da motivi figurativi. Tra le fotografie dell'autore milanese e le opere di Roberto Barni, Aurelio Bulzatti, Stefano Di Stasio, Lino Frongia e Paola Gandolfi, esposte al Palazzo Ducale di Camerino, si sostiene una comunanza di temi intorno al paesaggio urbano non solo contemporaneo. Da qui prende corpo un confronto immaginario e sull'immaginario metropolitano, mediante analogie tra il mondo reale e visionario dell'architettura. Nonostante le singole peculiarità, si individua un linguaggio comune che descrive una staticità della natura urbana come metafora di una modernità in apparente movimento.

Quanto un viaggiatore possa riconoscere un paesaggio attraverso la sua storia, quindi nell'immagine data dal tempo, è il mistero che l'odierna trasformazione della città e della campagna comporta. Se a partire dalle secentesche romanità del Codazzi, dalle settecentesche vedute del Vanvitelli e del Pannini, fino a giungere alla tradizione cosmorama dell'ottocento la descrizione del paesaggio è rimasta quasi integra dalle intenzioni profetiche del pittore e dalle previsioni proprie della modernità, al contrario, dal novecento fotografia e pittura assumono la narrazione solo come sfondo di un messaggio critico e sociale almeno intenzionalmente più elevato. Tuttavia, nel novecento, l'interpretazione dell'industria come mezzo avanguardistico ha schierato numerosi artisti nell'esaltazione

A.A.M. extramoenia del processo creativo e insieme distruttivo che essa accomuna. Eppure i sei artisti hanno ricondotto le loro immagini alla tradizione formale nonché iconografica contraddicendo poi di tanto in tanto l'una e l'altra. Dall'ordine naturale del paesaggio man mano si percepisce l'ordine costruito delle città, infine, l'ordine non potendo più essere che ordine ironico, avendo perso i parametri della tradizione, si definisce principalmente nelle declinazioni surreali, futuriste e metafisiche che i capricci in tutt'altre forme avevano già introdotto. L'estetiche del brutto e del caos rimangono, così, fino ad oggi, le più consolidate chiavi di lettura. La perfezione economica coincide con l'abbandono del naturale, nei casi migliori, scoperto e visibile come risultato delle grandi individualità urbane, come tra industria e industria, tra strada e strada. Luoghi così interstiziali suscitano l'interesse dell'arte fotografica o pittorica non tanto per essere chiamati a giudizio ma perché riconducono all'idea di una natura nuova, senza vita, sicuro "paesaggio" ma incerto riferimento. Così, l'unica natura, è di nuovo una natura selvaggia, ma moderna, ricercata all'interno della città e ritratta da vicino, evitando che la sua voce si perda tradendosi con le altre. Osservando l'opera di Gabriele Basilico, si può notare come ciò abbia riscosso nella ricerca di dettagli urbani puntualmente estraniati mediante ripetute collimazioni allo scopo di renderli geometricamente autonomi. Il ricorso ad una rigorosa progettualità, scevra da acrobazie compositive e da complessità interpretative, rafforzata dall'uso del bianco-nero, ne definisce la cifra stilistica; il risultato è uno stile iconico, solido e "monumentale", riconoscibile nell'assolutezza di architetture e di paesaggi urbani disabitati, solenni e "ammutoliti" nella propria singolare condi-

Allestimento della mostra di fotografie di Gabriele Basilico all'interno del Palazzo Ducale di Camerino.
Foto di Giampiero Ortensi. (Courtesy A.A.M. Architettura Arte Moderna Roma)

zione di isolamento e spaesamento, nella triste e malinconica consapevolezza "che non si può essere tanto belli (o in qualche modo eccezionali) senza essere tanto soli" (A. Rossi). L'assenza dell'uomo crea nel contempo una semplificazione formale e una complicazione teorica che comporta nuove possibilità di fruizione e di significato. In questa privazione c'è la volontà di rappresentare un "tempo fermo", segnatamente metafisico. Basilico ritrae paesaggi ignorati, di passaggio, periferie e territori di confine, dove la contemporaneità tra presente e memoria, tra esistenza e assenza definisce il privilegio di una visione completa e parziale nello stesso momento. In tal senso le fotografie delle fabbriche di Milano o dei ruderi di Beirut sono paradigmatiche del suo atto di vedere e fotografare; in queste, dove si delineano luoghi in cui la storia e il suo valore memoriale è presente a livello fisico, non c'è tanto la volontà di testimoniare quanto di affermare e sostenere una "drammaturgia urbana". Si tratta di immagini non magniloquenti ma che come nei "paesaggi urbani" di Mario Sironi sono attraversate da un senso di sconfinata fatalità. Nel disfaccimento c'è la prerogativa della memoria; questa conferisce ai luoghi un'identità compiuta, una storia. L'appartenenza alla storia quindi, sia questa tangibile o mentale, presente o passata, produce uno spazio tutto attorno all'immagine non più segnato da una pura visibilità ma da auratiche e autentiche presenze; le architetture così come le periferie fotografate da Basilico sono quindi, pensate per evocare una storia che non vuole e non può più coincidere con la storicità. Come egli stesso dice "c'è il tentativo di rendere leggibile la storia della città attraverso le sue permanenze, là dove l'iconografia ufficiale ha trascurato gli episodi secondari di architettura, privilegiando le tipologie più importanti ed i monumenti storici". Basilico riconosce così le qualità profonde di un mondo minore e senza architetti.

Dalla monocromatica e singola icasticità delle fotografie di G. Basilico si giunge alla policroma narrazione che, al contrario, distingue le opere dei cinque artisti, chiamati da Francesco Moschini nell'ambito delle attività esterne della galleria A.A.M. Architettura Arte Moderna, a rappresentare "Storie di luoghi, di città, di paesaggi e, infine, di uomini". Roberto Barni, Aurelio Bulzatti,

Allestimento della mostra con i Polittici di Lino Frongia e Paola Gandolfi, all'interno del Palazzo Ducale di Camerino
Foto di Giampiero Ortensi. (Courtesy A.A.M. Architettura Arte Moderna Roma)



ti, Stefano Di Stasio, Lino Frongia e Paola Gandolfi, proseguono in questa definizione del paesaggio al limite della storia, dei luoghi e della narrazione. Le opere di Roberto Barni sono costituite da una iconografia scomposta o, ancora meglio, negata, che giunge a dimensioni di raggelato dinamismo dovute sia a tensioni compositive che a indefinite e velate colorazioni. Un'appropriatezza tecnica pittorica riproduce figure caratterizzate da forti valenze oniriche, da "c'era una volta". Una tradizione, una storia che subisce la metamorfosi nel momento in cui si racconta, divenendo "spettacolo" e configurandosi in forme ieratiche, in presenze sciamaniche, in cataclismi naturali, che finiscono con l'imporre inestricabili simbolismi. Come la raffigurazione del carro che, carico di minute architetture, viene fatto decollare da fusiformi bestie quasi equine con al cospetto osservatori giganti, a sottolineare una matrosca di sguardi, di un quadro nel quadro o, meglio, di una pittura nella pittura. Ne consegue una visione ironica, di un *continuum* frammentato che, come nei sogni, rivendica un "altrove" privo di spazio e tempo.

Questa mancanza di narrazione, *del o nel* quotidiano, distingue l'autarchia delle opere di R. Barni dalle solitarie e immaginarie consequenzialità, presenti nel lavoro di Aurelio Bulzatti. Egli è fedele ad una illustrazione politica accompagnata da una nascosta o criptica simultaneità narrativa. Perché, così come appaiono ipotattiche atmosfere industriali, appaiono anche poetici e sconfortanti campi archeologici, nonché sguardi sull'ancestrale origine biblica dell'uomo. Genesi, archeologia e industria sono quindi parallelamente descritti e raccontati. Tutto questo in una comune atmosfera serale, non ancora notturna, che tiene assieme l'intero paesaggio, mostrandolo, nello stesso tempo, in una calma visione urbana e terrena e in una preoccupante profezia desolatrice e distruttrice. Gli indefiniti e impalpabili contorni delle figure immerse nell'atmosfera rendono tutto più umano, nonostante una volontà assolutistica di fondo. Per questo si può forse parlare di una metafisica declinata, pervasa di surrealismo e quindi strettamente collegata alla condizione onirica, compresa comunque nelle possibilità del reale dove può scorgersi un orizzonte lontano ma misurabile e dove i primi piani, bloccati da una iconicità bizantina o perlomeno giottesca, riflettono tuttavia la proprietà tangibile degli oggetti.

Dalle chiare rarefazioni di A. Bulzatti si arriva alle mistiche e invadenti presen-

ze di Stefano Di Stasio. Le storie di Galia Placidia e di Teodorico, svolte in una dimensione domestica e riconoscibile, sono sempre contraddette da una intenzione visionaria e mitica. Un'evidente matrice manierista conduce ad una lettura soggettiva che permette quel deciso scollamento dal codice iconografico. I colori, come nel Pontormo o come nella *Resurrezione* del Grünewald, rispecchiano la volontà di interrompere un'armonia prestabilita a favore di una perfezione individuale più vicina alla storia e al tempo. Una "naturalità innaturale", rintracciabile nella pittura manierista, dalla quale deriva anche quell'inquietudine metabolizzata dalla cultura del novecento freudiano, descrive scenograficamente i fatti con l'intreccio di colori, forme e sentimenti. Ne consegue una energia senza dinamismo e una comprensione senza racconto. Non vi è né inizio né fine, sicché anche i luoghi sono arbitrariamente estratti dal mondo presente e passato e manipolati secondo una indissolubile creazione critica.

In contrapposizione alle gestualità e teatralità delle figure di S. Di Stasio, si pongono i soliloqui degli immobili personaggi di Lino Frongia. Le sue opere, costruite secondo una misurata asimmetria che le costringe in una visione assoluta, sono limitate alla suggestione che la sola figura umana provoca, anche quando privata dei suoi gesti. È il paradosso di una nozione pittorica, data dall'intersezione di una cultura prospettica con una bidimensionale. A esaltare la fissata ieraticità delle composizioni si aggiunge l'appena accennata fisionomia dei volti dalla quale nulla di estremo traspare. Solo il disagio dell'evidente artificiosità degli atteggiamenti in cui si trovano; un disagio dato dall'impossibilità a parlare a comportarsi naturalmente. Tutto è infatti ambientato prevalentemente in interni dalle glabre pareti e, quando appaiono rare porzioni di cielo, queste assumono la cromaticità di un'astrazione coloristica che va da Paolo Uccello a Morandi. Le profondità delle stanze, interagendo con le ataviche frontalità di figure impietrite verso l'osservatore, come in una versione fotografica da committenza o da pittore di corte, riscattano la quotidianità dei soggetti, trasformandoli in idoli privati, estranei alle stesse circostanze che rappresentano. L'ambientazione diventa, quindi, il paesaggio e il passaggio obbligato per una comprensione esistenziale dell'uomo che qui avviene per mezzo di collettivi viaggi intorno alle proprie camere.

Con Paola Gandolfi la città storica, industriale, residenziale e portuale si ri-

conosce in uno stigmatizzato elenco che ne affievolisce il peso, il senso dell'uso e dell'abitare, esaltandone un puro valore monumentale e di inutilità. Ma soprattutto questo urbano è in rapporto di sudditanza con una "Figura gigante" di donna che, rappresentata sempre in primo piano e sproporzionata rispetto al contesto, continua comunque a trovarsi a suo agio, evocando una ragione sociale e politica di esistenza. Una vicinanza con la cultura grafica e pubblicitaria del manifesto, una felliniana visione cinematografica, l'uso di un linguaggio fornito di intenzioni profetiche colloca le opere nell'ambiguità dei gesti e dei sogni quotidiani. Mentre, nell'intorno, l'assolutez-



za formale della città mantiene una costante monotonia; tale figura, unicamente libera nello spazio, rivendica la sua centralità, senza trasfigurazioni, ma nelle vesti femminili-femministe esaltate da un gigantismo che pare prendere a prestito la sacralità compositiva della *Madonna della Misericordia* di Piero della Francesca.

Il merito dell'operazione espositiva promossa dalla galleria A.A.M. Architettura Arte Moderna sotto la regia di Francesco Moschini, sta nell'aver saputo costruire, attraverso l'opera dei sei artisti, un testo per immagini in cui è possibile riconoscere una medesima simbologia, che va dalla metamorfosi della città alla reinterpretazione del mito, dall'inquietante presenza della società produttiva e industriale alla nostalgia dello "spirituale", per giungere, infine, dal silenzio della rappresentazione ad una forma di sacralità dalle comuni sembianze.

Vincenzo D'Alba
Francesco Maggiore

All'esterno della mostra con i Politici di Roberto Barni, Aurelio Bulzatti e Stefano Di Stasio, all'interno del Palazzo Ducale di Camerino
Foto di Giampiero Ortensi. (Courtesy A.A.M. Architettura Arte Moderna Roma)

