

MAURIZIO CECCHETTI
VENEZIA

Damien Hirst risorge dal fondo dell'oceano Indiano? (Qualcuno diceva che era a corto di idee, e dunque in crisi.) Ovvero, cerca d'immaginarsi quale sarà il suo aspetto pubblico fra qualche anno dopo che si sarà definitivamente inabissato. Ed è probabile che dopo questa mostra se il mito Hirst risorgerà, sarà per farsi incoronare re della stampante tridimensionale. Certo è che il fenomeno inglese ha deciso di gettarsi alle spalle ogni dubbio su che cosa sia davvero l'arte avendo deciso che quello che conta è stupire. L'effetto, insomma. Hirst è una specie di brexit-artist che ha scelto di rifiutare ogni norma e canone. Va da solo e produce solo se stesso, decide le regole del gioco e non si fa scrupolo di imbandire una scena gargantuesca dove lo spettatore più che affascinante, è abusato, nella sua capacità sensoriale, nella sua capienza visiva, nella sua tenuta estetica. Alla fine, si esce con quel vago malessere da indigestione che spinge a cercare subito la tazza del water oppure, non potendo far meglio, a rovesciare il cibo bulimicamente ingurgitato nelle acque della Laguna. Chiamatela narrazione, grande gioco, finzione (come desiderano l'artista e il suo mecenate); chiamatela come volete questa megainstallazione di Damien Hirst nelle due sedi espositive di François Pinault a Venezia, ovvero Palazzo Grassi e Punta della Dogana, ma non fatevi ingannare. Non permettete allo shock visivo di ottundere il vostro senso critico.

Intanto mettiamo in chiaro due cose: Damien Hirst è l'artista più famoso (e più remunerato) al mondo, e lo è diventato per l'innegabile genio pubblicitario delle sue trovate. Prima di lui c'era Jeff Koons, dieci anni più vecchio di Hirst, che divenne a tutti noto per le foto erotiche eseguite con la moglie, la pornoattrice Cicciolina; poi a forza di orsacchiotti giganti, di cuori espansi a scala di monumento facendo il verso alle confezioni di cioccolatini o ai palloncini da luna park, Koons è diventato con Hirst l'artista più corteggiato dal collezionismo neocapitalista. Infine, arrivò il veneto Maurizio Cattelan, il più giovane dei tre, che esordì all'inizio degli anni Novanta con un lungo tavolo da calcioaballista su cui si teneva una partita fra la squadra del Cesena e una di lavoratori senegalesi del Veneto, e ebbe ben presto chiaro anche lui che la pubblicità è l'anima del successo. Tutti e tre sono epigoni di Andy Warhol, senza però il suo genio pop, che consiste nel rendere linguaggio estetico il desiderio di massa. Loro, il desiderio di massa lo usano per alzare il valore di borsa delle opere che producono.

La mostra che si è aperta a Venezia da qualche giorno mi ha ricordato qualcosa della mia infanzia. Mio padre vendeva giocattoli, articoli da regalo, oggetti-souvenir. Fra questi ricordi turistici c'erano dei soprannobili fatti rivestendo un oggetto (un vaso, un bicchiere, uno specchio) di conchiglie e altre reliquie marine: ippocampi, stelline, gusci di lumachine e granchi, coralli e spugne essiccate. Erano oggetti di pochissimo valore, che tuttavia imitavano un gusto più antico, nato in seguito allo sviluppo delle wunderkammer fra Sei e Settecento, nelle quali erano riuniti *naturalia, curiosa, mirabilia*. Una mappa-reliquia del mondo. Nel Settecento, soprattutto, quando il gioco di finzione diventa un argomento estetico col diffondersi delle camere degli specchi e delle roccelle nelle grotte artificiali ricavate in certi giardini, decorazioni fatte appunto di materiali naturali, forme curiose, anche conchiglie, talvolta giganti. Il rococò nasce in questa singolare cucina di *artificialia* estetici.

Tesori dal relitto della Incredibile, il titolo di questa mostra (però rigorosamente in inglese), vuole instaurare una finzione nel più letterale senso del termine. È una simulazione. Ed è anche il conato di un'epoca, giunta fino a noi, che gioca sul finto. Vuole mettere alla prova la credulità dello spettatore di oggi, che si nutre quotidianamente di finzione (persino le guerre, come scrisse Baudrillard, erano ormai televisive). Per verificare fino a che punto siamo disposti a stare al gioco, Hirst mischia apparenze dichiaratamente artificiali e apparenze similvere.



Damien Hirst, «Bust of the Collector» (2016)



Damien Hirst, «The Skull Beneath the Skin» (2014)

HIRST alla deriva

Venezia

La megainstallazione dell'artista inglese nei palazzi di Pinault: il tentativo (esagerato) di riscattarsi dal sospetto di essere in crisi. Una macchina scenica che vuole stupire ma non convince

Se di vuole capire come si svolge il gioco, bisogna farsi raccontare l'antefatto da Elena Geuna, la curatrice: «C'era una volta un antichissimo collezionista, Cif Amotan II, un liberto originario di Antiochia, vissuto tra la metà del I e l'inizio del II secolo d.C. Si tramanda che questa figura leggendaria fosse molto nota ai suoi tempi per le immense fortune e che l'eco della sua storia sia risuonata infinite volte nel corso dei secoli. Dicono infatti che, appena acquistata la libertà, Amotan abbia iniziato a raccogliere sculture, gioielli, monete e manufatti provenienti da ogni parte del mondo, dando vita a una sterminata collezione. I cronisti del tempo narrano che gran parte di questo straordinario tesoro fosse stata caricata su un enorme va-

scello, l'Apistos (Incredibile)...». Per farla breve, il vascello fantasma affonda e dopo secoli di leggenda nel 2008 il suo tesoro viene ritrovato nell'oceano Indiano e riemergendo ogni oggetto porta su di sé la memoria del mare, che ne ha incrostate le superfici con depositi calcarei, conchiglie, coralli e ogni altro elemento che possa essersi sedimentato e fissato in modo stabile, trasformando così l'aspetto di quei tesori. Ogni tanto lungo la mostra s'incontrano gigantografie subacquee nelle quali il recupero di quelle statue viene documentato. Hirst inscena un banalissimo gioco delle parti tra vero e falso, creando decine di opere con le tracce di questa "narrazione" del tempo e, a un certo punto, lo spettatore troverà anche una riproduzione in scala del vascello fantasma, sezionato in modo da mostrare in miniatura il prezioso carico inabissato e ritrovato. Che storia, ragazzi.

Nell'incipit di Elena Geuna che spiega l'antefatto la prima falsificazione è quella di collocarsi nello schema mitico-favolistico, evocando una serie di elementi sincretistici: pensate un po', uno schiavo liberato che fa fortuna e la spende per mettere insieme un tesoro immenso per poi realizzare una wunderkammer accanto a un tempio che ha fatto erigere per celebrare le divinità legate al sole (il sincretismo perfetto, la finzione annulla la verità, ovvero l'invenzione surroga la realtà e la riduce a credenza). La seconda falsificazione è quella di citare presunte fonti dell'epoca, quelle che hanno tenuto viva la leggenda, senza circostanziarle. Il nome Apistos, più che l'Incredibile, cioè qualcosa di talmente straordinario da la-

sciare incantati, implica fin nel dettato biblico qualcosa di cui non ci si può fidare, da non credere. Amotan, invece, può contenere in sé la parola amore, e dunque essere un'allusione al desiderio compulsivo di un collezionista. La terza è la sovrabbondanza "estetica" del tesoro che ci viene mostrato: l'emblema è quella statua gigantesca che sale per diciotto metri dentro la corte di Palazzo Grassi, realizzata con materiale plastico che simula il bronzo (se non sbaglio non è presente nella stiva della nave in miniatura). Qui il colosso vuole è solamente il testimone di quell'aura con cui siamo soliti percepire certe imprese mitiche del passato. Sono troppo scettico per non credere a niente. Perché se davvero non credessi a niente finirei per credere al mio scetticismo, ma, per quanto mi dispiaccia ammetterlo, nel caso di Hirst farò un'eccezione: non credo a niente di quanto ci mostra. Il cattivo gusto – di marca otto-novecentesca – si spreca. La roccaille di Hirst è roba vecchia, adatta a un collezionismo che vuole stupire per investire con l'onda di riverbero del proprio mecenatismo le masse che ormai cercano anzitutto il divertimento. Ma l'esuberanza, la smisuratezza, l'ambizione che suscitano l'ammirazione del suo mecenate, Pinault, visto Palazzo Grassi e arrivati a Punta della Dogana, comincia a stuccare, annoia, soverchia ma non cattura i sensi. Cose belle ce ne sono, anche soltanto considerandole nell'ottica di un gioco imitativo: ma l'imitazione di Hirst trova un diverso accesso pratico che rende futile il gioco sulla storia e sul tempo che "patina" la realtà e la rende interessante (anche questa è idea dei secoli scorsi), secondo un eclettismo che è la versione estetica del più sacro sincretismo; le opere che Hirst produce sono tutte frutto dell'assistenza di tecnologie ipersofistiche, computerizzate, sono una rappresentazione plastica non diversa dall'architettura di Frank O. Gehry, che senza le capacità decostruttive del computer non esisterebbero. Se il gioco è così scoperto diventa superfluo anche stabilire dove, eventualmente, si celi un pizzico di verità.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Venezia, Palazzo Grassi e Punta della Dogana

DAMIEN HIRST*Treasures from the Wreck of the Unbelievable*

Fino al 3 dicembre

Locarno

Se la pittura prende la parola, con Indiana diventa segno pop

PIERO DEL GIUDICE
LOCARNO

«**C**i sono più segnali che alberi in America. Ci sono più segni che foglie. Per questo penso a me stesso come a un pittore del paesaggio americano», così Robert Earl Clark alias Bob Indiana (1928, New Castle, Indiana). Di Indiana è aperta – a cura di Rudy Chiappini – una corpora personale a Casa Rusca di Locarno sino ai primi di agosto. Effettivamente, se alziamo gli occhi al crocevia di una arteria urbana, la selva della segnaletica metropolitana prevale, la geometria delle ammonizioni e prescrizioni dispone e guida. Indiana lavora su questo, moltiplicando su grandi tele, come in un caleidoscopio gigante, geometrie e combinazioni di frammenti geometrici. La mostra locarnese ne rappresenta il cammino sin dagli inizi: dal materico *Four* (1959) su tavola di legno e ferro che legittima l'appartenenza pop di Indiana, ai passaggi più astratti e decorativi, sino al ritorno figurativo negli ultimi anni. Comunque, nell'avventura "oggettivista" del suo tempo, Indiana è il pittore dei segnali e anche dei logo. Pigliamo in mano un tappo della San Pellegrino con la stella al centro e le scritte in tondo e capiamo Indiana. Pigliamo le pagine della canadese Naomi Klein – spostata di più generazioni in avanti – con il divulgatissimo *No Logo* e capiamo le inquietudini, le ossessioni e gli incubi che accompagnano la segnaletica dipinta da Indiana. È un errore pensare che la sua esperienza sia prossima agli astratto-geometrici. È vero che per qualche tempo lavora in stretto scambio con Ellsworth Kelly – di una generazione più anziana – il pittore dei *multipanel*, delle combinazioni geometriche, ma, dice Indiana, a proposito delle sue prime opere su legno: «Sono "pre-parola". È qui che il mio rapporto con Kelly si è guastato... Lui non pensava che ci dovessero essere parole nei dipinti». Indiana pensa dunque che nel dipinto ci debba essere, matericamente parlando, lo spessore di una storia e, come si direbbe, il senso di una narrazione – nonostante egli si dichiari un pittore "formalista". Ed è una pittura con passaggi di tono all'interno di geometrie che diventano fiori con movenze carnive. O prevalgono i segni, tanto espliciti da darsi a noi come pura fascinazione grafica. Indiana adotta e domina questo processo, lo esercita sino al successo universale – certo facile – che le sue combinazioni in pittura e scultura della parola *Love* – adottata dalla generazione hippy, dalla presidenza Carter, dalla retorica dei coniugi Obama – hanno avuto. Un dettato d'amore nel paese che agisce da "gendarme del mondo", una rappresentazione – in altre opere – delle ascendenze indiane e dello sterminio dei nativi, della Balena bianca e degli spazi naturali violati. *L'American dream* e il suo rovesciarsi in incubo. Nelle ultime sale della mostra medaglioni per *Marilyn* (Monroe). La Monroe come Ms America (molta nella bandiera a stelle e strisce. Il corpo al centro: corpo sognato, corpo dell'oscuro suicidio).

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Locarno, La Casa Rusca

ROBERT INDIANA

Fino al 13 agosto



Toderi-Pamuk, «Words and Stars»

Rovereto. Pamuk-Toderi, danza sotto il cielo di Istanbul

GIANCARLO PAPI
ROVERETO

Lei è un Leone d'oro alla Biennale d'arte di Venezia, lui è un Premio Nobel per la letteratura. Due eccellenze nei rispettivi campi, che dopo quattro anni, dal 2013 al 2017, di una gestazione fatta di conversazioni, incontri, scambi di corrispondenza, hanno realizzato un progetto a quattro mani. Sono quelle di Grazia Toderi e di Orhan Pamuk che con *Words and Stars* intrecciano arte e letteratura, visivo e narrativo. L'evento è ospitato al Mart di Rovereto a cura di Gianfranco Maraniello che del museo trentino è il direttore. Pamuk si definisce un "romanziero visivo" che scrive libri per comunicare al lettore le immagini che lo ossessionano. Ciò, precisa, «cerco di rivol-

germi ai lettori innanzitutto attraverso le immagini, come Tolstoj, come Proust, come Nabokov». Tutto questo si traduce in una fascinazione per gli intrecci tra arte e letteratura che ha trovato un approdo nel Museo dell'Innocenza che è dapprima un romanzo e in seguito un museo creato a Istanbul dallo stesso Pamuk. Libro e museo raccontano la stessa storia. Ovvero le cose, le immagini, i paesaggi descritti nel romanzo vengono esposti nel museo che così mostra «oggetti "reali" di una storia immaginaria». Che è quella di Fusun e Kemal, due amanti nella Istanbul degli anni Settanta e Ottanta, i quali, spinti dal loro amore contrastato, regrediscono a una sorta di pensiero metafisico infantile. Un pensiero che, dice Pamuk, «è influenzato dall'astronomia, dalla contemplazione delle stelle, dalla

Tandem fra un Leone d'Oro della Biennale e un Premio Nobel della Letteratura per un lavoro a quattro mani sul senso dell'esistenza e le domande dell'uomo davanti all'infinito

sconfinatezza dell'universo».

Così si spiega l'interesse del sessantacinquenne scrittore turco per la ricerca di Grazia Toderi (Padova, 1963), concentrata sull'eterno interrogativo dell'uomo davanti al cosmo, della quale nel 2009 alla Biennale di Venezia rimase colpito dalla «poesia e dall'intensità» della sua opera *Orbite Rosse*. Affascina Toderi la dimensione dell'assoluto e dell'infinito connessa alla

visione dell'universo e dell'immensità del cielo stellato. Questi temi vengono visualizzati nei suoi video che sono prevalentemente visioni notturne caratterizzate da studiata lentezza, raffinata eleganza formale e da una suggestione cromatica quasi pittorica con un utilizzo del suono che provoca un effetto straniante.

È qui che, con una grafia sciolta e leggera, interviene Pamuk ponendosi domande esistenziali del tipo: «Possono i nostri pensieri essere confrontati a lontane stelle in movimento?», «Quelle stelle sei tu?», «Esiste un collegamento visivo tra i paesaggi della nostra mente e il cielo sopra le città?». Così, immagini e parole si sovrappongono, creando mutevoli mappe sideree e terrestri insieme. Le luci della città di Istanbul riprese dall'alto si trasformano continuamente in costellazioni di

terra e di cielo. Il visitatore è accolto nella penombra in un ambiente immersivo scandito dal ciclo continuo delle proiezioni e dalle variazioni cromatiche. Su grandi schermi si sviluppa una trilogia che parte da un "monologo" in bianco e nero che è luce originaria da cui si passa al doppio, ad una installazione ad angolo che sviluppa un "dialogo" freddo e metallico in blu e turchese, mentre il rosso, infine, è il colore dominante delle cinque proiezioni disposte circolarmente come in una sorta di "conversazione".

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Mart, Rovereto (Trento)

TODERI E PAMUK
Words and Stars

Fino al 2 luglio