

TAVOLI & SEDIE

WARHOL

CRAFA

TÀPIES

NUNZIO

SPOERRI

MAIER

PIZZI CANNELLA

CORSINI

LANGLANDS & BELL

TIRELLI

FABIO SARGENTINI
ASSOCIAZIONE CULTURALE L'ATTICO

TAVOLI & SEDIE

ideazione di
FABIO SARGENTINI

testi critici di
PAOLO BALMAS
MASSIMO CARBONI
LAURA CHERUBINI
ROBERTO LAMBARELLI
LUDOVICO PRATESI

FABIO SARGENTINI
ASSOCIAZIONE CULTURALE L'ATTICO
VIA DEL PARADISO, 41 - ROMA

Organizzazione e pubbliche relazioni:
Mirella Rodriguez, Fabiana Sargentini

Coordinamento tecnico: *Rocco Perna*

Fotografie: *Carlo Fei*

Luci: *Mario Mechelli*

Trasporto: *Propileo s.r.l.*

Si ringrazia per la preziosa collaborazione:

Eugenia Botti, Roma

Pietro Caporella, Roma

Valentina Moncada, Roma

Cleto Polcina, Roma

Ettore Pallante, Roma

Le garanzie assicurative sono prestate dalla

Tavoli e Sedie

Cinque le stanze. In ogni stanza ho ideato un incontro ravvicinato tra un quadro e un oggetto, un oggetto e un oggetto. Tavoli e sedie, tavoli e tavoli, sedie e sedie fatalmente si attraggono e si respingono. Nello spazio la tensione si tocca. Quanto alle luci ho usato luci teatrali. La situazione si prestava: tavoli e sedie sono fantasmi.

Fabio Sargentini

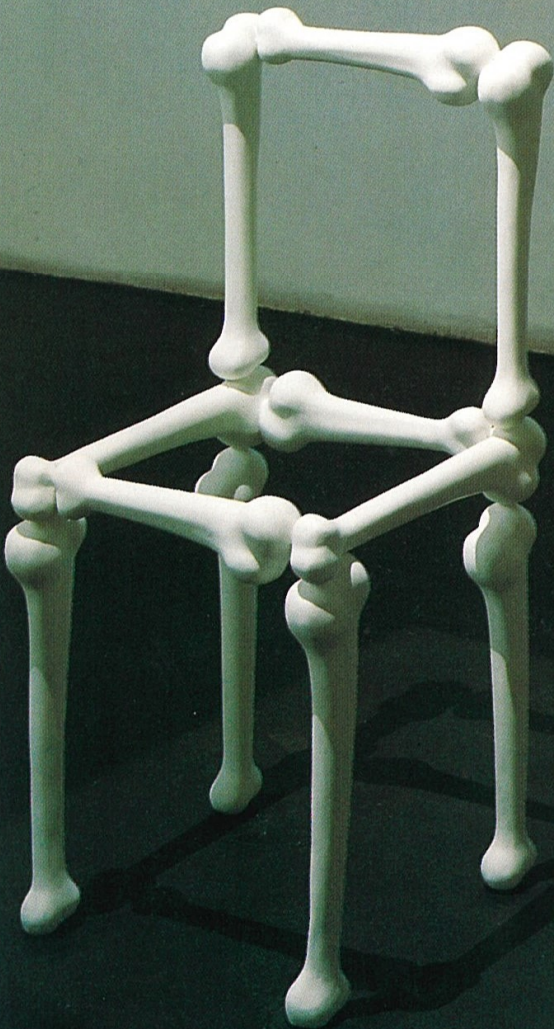
WARHOL
CRAFA

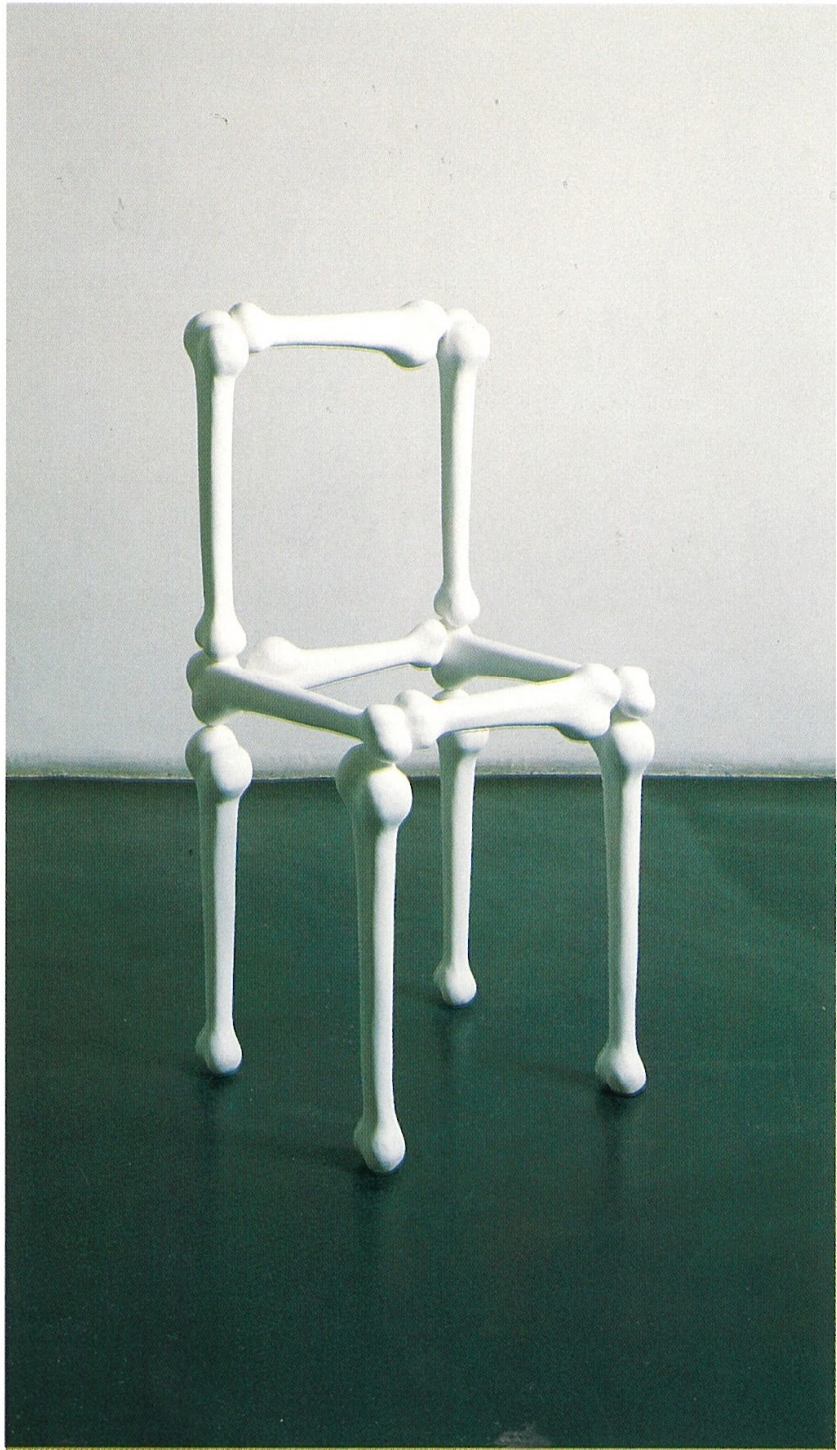
I due volti della morte

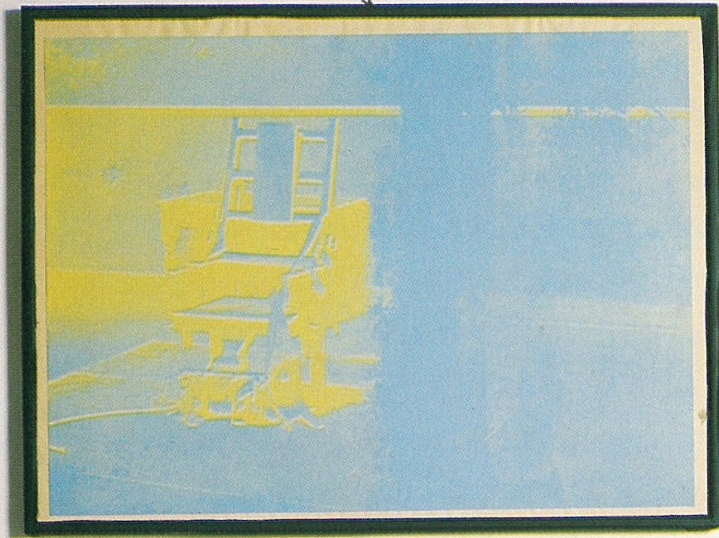
Ai critici d'arte non capita spesso di parlare della morte, che la cultura occidentale ha da tempo allontanato dalla rappresentazione artistica. Scomparsi i buffi scheletri danzanti, che affollavano i Giudizi Universali di chiese e cattedrali medievali, ed i loro cugini barocchi, arrampicati su sepolcri e tombe nobiliari in umide sacrestie e sontuose cappelle gentilizie, gli artisti del nostro secolo hanno accantonato dal loro repertorio l'immagine tradizionale della morte, rivolgendosi piuttosto verso la rappresentazione delle cause che possono provocarla (l'incidente stradale, la malattia, la violenza o la droga). Una volta eliminati inutili pregiudizi o anacronistici risvolti moraleggianti, in questa sala siamo di fronte a due opere che trattano questo scomodo argomento, tornato drammaticamente nei ranghi dell'attualità in questa turbolenta fine millennio. Due maniere di affrontare la morte messe a confronto. Da una parte la sedia elettrica di Andy Warhol, efficace strumento di un decesso "pulito", immediato, senza spargimento di sangue. Un attimo, una breve scossa, e la vita si interrompe. Più silenziosa della ghigliottina, meno teatrale dell'impiccagione, questa sedia illustra una morte fredda, puritana, anonima e fondamentalemente innocua. Distante da ogni sensazione di sofferenza fisica, allontanata anche dall'utilizzo di queste cromie emulsionate, una nebbia azzurrina da cui emergono appena i contorni della sedia, svuotata di senso e trasformata in un banale oggetto quotidiano. Davanti, la sedia di Crafa, un inedito artista campano che espone per la prima volta in galleria. Composta da calchi in gesso di ossa umane, questa sedia racconta una morte calda, mediterranea, reale. In Crafa non c'è paura, ma fascinazione. La stessa morbosa fascinazione degli scheletri barocchi, riassunta da una brillante frase di Baudelaire "nel seicento lo scultore comincia a comprendere quanta bellezza misteriosa e astratta fosse in

questa magra carcassa, a cui fa da abito la carne, che è come l'armatura del poeta umano". Crafa riprende la tradizione storica del "memento mori" e la fa sua, capovolge il senso della sedia elettrica di Warhol per trasformarla in un simbolo paradossale, dove l'inquietudine e il patetismo si mescolano ad una sottile vena di ironia fatalista. Sulle calde rive del Mediterraneo la morte appartiene alla grande tradizione della vita, mentre sulle gelide spiagge atlantiche essa assume l'asettico e gelido volto dell'indifferenza.

Ludovico Pratesi







TÀPIES
NUNZIO

Yin e Yang

Distanziate ma in asse, si occhiano da lontano, e lo spazio che le separa sembra un vettore teso che dall'una all'altra rimanda. La sedia di Tàpies è di dimensioni quasi naturali che sfiorano la taglia umana senza coglierla esattamente: ma pur ridotta è simbolicamente, icasticamente "colossale". Come un manto o un sudario che lentamente si srotola e si distende sul seggio fino a ricoprirlo intieramente, una colata di smalto bianco che illumina discende a zigrinature per il corpo scosceso ma fluente della scultura, ed i panneggi "barocchi" che ricadono a terra rammentano i Mobili nella Valle di De Chirico. La superficie di terracotta è modellata, scavata, erosa: ma delicatamente, come da gesti mollemente incurvati, pieni di cura e cautela, che cercano un caldo contatto e non lo sbreco a freddo. Ma due o tre tagli ci sono, violenti, incisi prima della cottura del pezzo: quasi scritti in lettere d'un alfabeto sconosciuto. La croce scavata - ch'è sigla di Tàpies - dà alla scultura un'aura sacrale e numinosa, il trono di un re bambino, cristiano ma ancora barbaro. È un seggio terragno, "tellurico", come portato indietro fino alle sorgenti prime ed elementari del fare, dell'edificare: saldato, fissato al suolo come se fondamenta invisibili lo mantenessero confitto, legato ad un cordone ombelicale che va giù fino al centro incandescente della terra. Se la sedia di Tàpies è in scala leggermente ridotta, quella di Nunzio accetta la dimensione antropometrica. Ma per negarla subito, quasi con un guizzo di ironia. I dischi di piombo che in direzione dello schienale progressivamente aumentano il loro raggio impediscono di fatto l'uso canonico dell'oggetto, quello di sedersi; ne smontano la funzione al tempo stesso in cui la scala la renderebbe possibile. Lo scheletro in ferro garantisce la riconoscibilità immediata dell'oggetto. Ma anche qui, qualcosa si offre e insieme si toglie. I frammenti e le pezze, i nodi e gli anelli di piombo stringono in

una morsa slentata la struttura funzionale, lo schema di base della sedia, evocandone una dimensione quasi giocosa, come sospingendo l'oggetto al di là di se stesso, verso la propria immagine. Se la sedia di Tàpies è un blocco che nella sua simbolica imponenza rifiuta lo spazio circostante proprio perchè lo riassume tutto in se stessa, come rappreso e poi rastremato nel lavoro sulla materia, quella di Nunzio se ne lascia attraversare e penetrare, quasi assume il vuoto chiamandolo a collaborare all'identificazione, alla costruzione della forma; dichiarando se stessa dichiara il contesto spaziale in cui si colloca. Tàpies parte dal pieno e modellandolo lo scava: lavora per sottrazione. Nunzio parte dal vuoto e aggiungendo lo identifica: lavora per accumulo. Il primo muove dall'immagine per farne un oggetto; il secondo dall'oggetto realizza un'immagine. Lo yin e lo yang dell'arte.

Massimo Carboni







SPOERRI
MAIER

Due percezioni per una realtà

A priori mi era sembrato pericoloso il confronto tra Spoerri e Maier, cioè un artista nato negli anni Sessanta ed uno nato alla fine degli anni Ottanta. Percepivo rischioso confrontare, in questo particolare momento storico, un lavoro fortemente ispirato dall'ideologia neo-dadaista ad uno che, calato nel proprio tempo, è lontano da ogni impegno che non sia quello di una sperimentazione formale. Tanto rischioso quanto però poteva essere significativo della presente condizione della cultura figurativa e, per ciò stesso, affascinante come solo i misteri svelati sanno essere.

Le due opere, le loro poetiche appartengono a due orizzonti culturali profondamente diversi. Due ambiti d'azione contrapposti, al punto che se si giudicano le due poetiche nell'ambito dell'impegno ideologico, campo d'azione dell'opera di Spoerri, non ci rimane che condannare quella della Maier come formalistica. Viceversa se le due poetiche si verificano nell'ambito della ricerca formale non si può far altro che condannare l'opera di Spoerri. Ma questo dissertare tiene conto soltanto delle condizioni generali della cultura figurativa che si è espressa negli anni Sessanta e negli anni Ottanta-Novanta, infatti posti che siamo di fronte a queste due particolari opere *Bordello di cane* del 1991 à *Tête à Tête* del 1992, i rapporti, non dico si ribaltano, ma cambiano profondamente in virtù delle imprevedibili ma profonde similitudini che ne risultano. Certo rimangono le differenze: Spoerri, si affida totalmente ai prodotti in serie dell'industria. Tazze, piatti, bicchieri, portacenari, ecc. (dove qualcuno ha mangiato, bevuto, e fumato secondo la poetica dell'objet trouvé) disposti e fissati su un tavolo (tableau piège) in un disordine quasi casuale. Infine il risultato di questo lavoro viene appeso alla parete come un quadro. Ed è quest'ultimo atto che, in una sorta di trompe l'oeil, produce uno spiazzamento conturbante che riscatta l'intera opera dalla sua condi-

zione oggettuale. Diversamente nell'opera della Maier non vi è nulla che non sia stato progettato e prodotto per la realizzazione dell'opera. Il tavolo in ferro, i piatti modellati nella terracotta, le tovagliette dove sono impresse fotograficamente le posate e il bicchiere. Eppure, come nell'opera di Spoerri, anche qui si crea un trompe l'oeil, certo con procedimenti diversi; dove nel primo l'effetto è ottenuto attraverso l'estraneamento (procedimento che pure conoscevano bene i formalisti) ovvero la collocazione insolita di quel piano di tavolo da colazione su una parete. Nel secondo è affidato alle diverse finzioni d'oggetto; all'immagine industriale delle posate fotografate sulla tovaglietta si oppone un primordiale reperto: il piatto modellato nella terracotta, quasi uno scontro tra diverse culture. La vicinanza delle due opere è ulteriormente accentuata dal fatto che Spoerri al progetto iniziale (di circa un trentennio fa) di utilizzare per i suoi *tableaux pièges*, le tavole imbandite con gli avanzi e le tracce dei commensali, ha preferito fingere la situazione e costruire l'opera seguendo un criterio di casualità. Ma di fatto nel disporre i singoli oggetti un certo qual senso formale interviene, e l'opera presentata in questa occasione lo dimostra pienamente. Anzi ne viene fuori un certo gusto edonistico nelle tazze rosse sul fondo nero di pelouche, nei piccoli cani di porcellana e in altro... Di contro, l'operazione della Maier a metà tra tecnica artigianale e tecnica industriale stimola due mondi diversi, due diverse ideologie, ovvero due modi diversi di percepire il reale. Ma non era proprio questo uno degli obiettivi principali della nuova avanguardia?

Roberto Lambarelli







PIZZI CANNELLA
CORSINI

Conversazione laica

Ogni tanto qualcuno scopre l'acqua calda: che la pittura è solo superficie, la scultura artificio e l'arte stessa una bugia con tanto di regole per mentire meglio. Quando questo accade si torna indietro di dieci caselle come al gioco dell'oca e si rischia di perdere un mucchio di tempo prezioso. Allora, se non ci va che la non arte per difendere i suoi diritti azzeri l'arte, c'è una sola cosa da fare, alzare la testa e gridare forte che non è vero, che tutte queste cose vanno benissimo, ma non sono al centro della questione e che la pittura e la scultura e quello che ne deriva rimangono poesia, immagine del tempo e dello spazio e sentimento della vita. Leopardi pensava che nella grande poesia ci fosse sempre di mezzo la memoria. Pizzi Cannella e Corsini pensano la stessa cosa della pittura e della scultura e per questo non vogliono equivoci. Per far sì che la memoria non si trasformi in retorica bisogna ricondurla alla sua essenza che è quella della scelta. E siccome la memoria dell'umanità è piena di oggetti che sono diventati simboli, in arte scegliere un oggetto significherà sempre scegliere due volte, unire due forze senza che l'una prevalga sull'altra, essere, insomma, assolutamente secchi.

Su questo tavolo di Pizzi Cannella scorre un fiume di pittura ed è profondo quanto sono profondi i ricordi di un uomo. Un abisso che è la somma di tutte le cose che non sappiamo spiegare e che pure conosciamo benissimo.

Le sedie di Corsini sono un uomo e una donna e si voltano le spalle, ma non fanno più sciogliersi per liberarsi l'uno dell'altra.

La collana di perle tesa tra le gambe del tavolo, anche se fa il verso con la sua eleganza fin de siècle all'eleganza del razionalismo è una delle cose più improbabili che abbia mai visto in un quadro e meriterebbe un premio solo per questo, è vera soltanto nella luce della pittura. Le lampadine mignon che imprigionano per la spalliera

le due sedie sono, invece, vere nella metafora esattamente quanto lo sono nella realtà e in questo modo prima ci schiaffeggiano poi ci sussurrano qualcosa all'orecchio come succede agli innamorati.

Non so se il dipinto di Pizzi e l'installazione di Vittorio nel frattempo abbiano fatto conoscenza e abbiano cominciato a parlare, ma immagino perfettamente il loro dialogo. Discuteranno solo di cose importanti e ogni tanto si guarderanno in silenzio, ma senza imbarazzo. Si tratta di opere adulte.

Paolo Balmas







**LANGLANDS & BELL
TIRELLI**

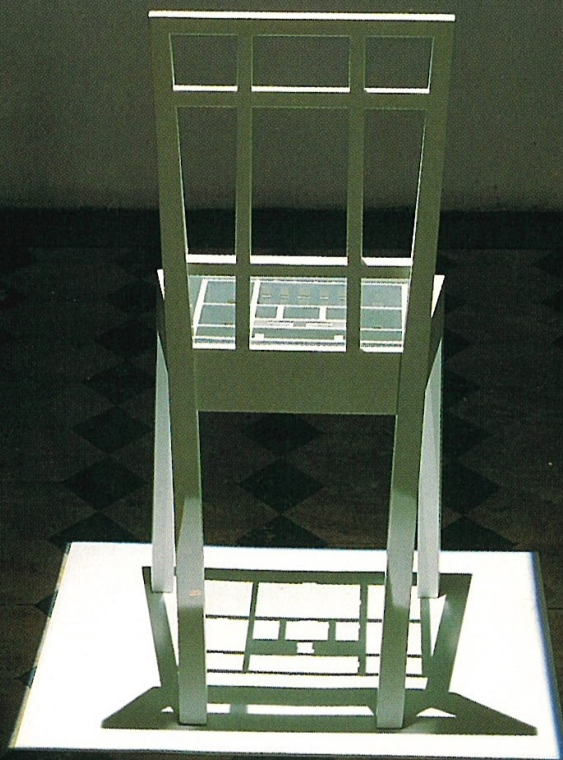
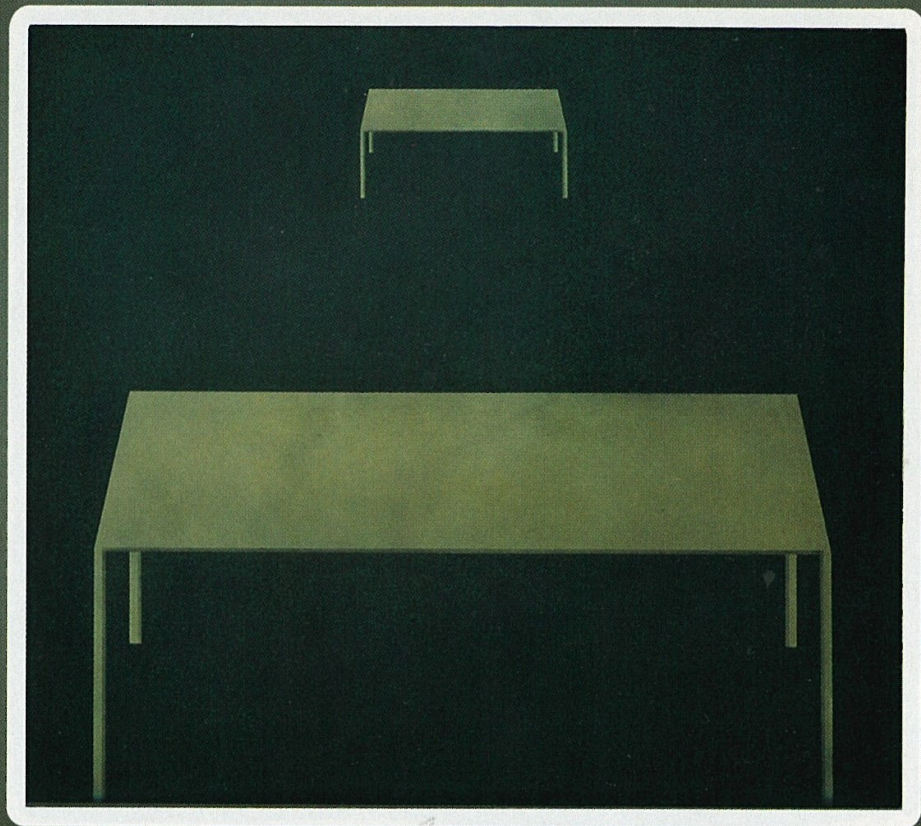
Un arredo di fortuna

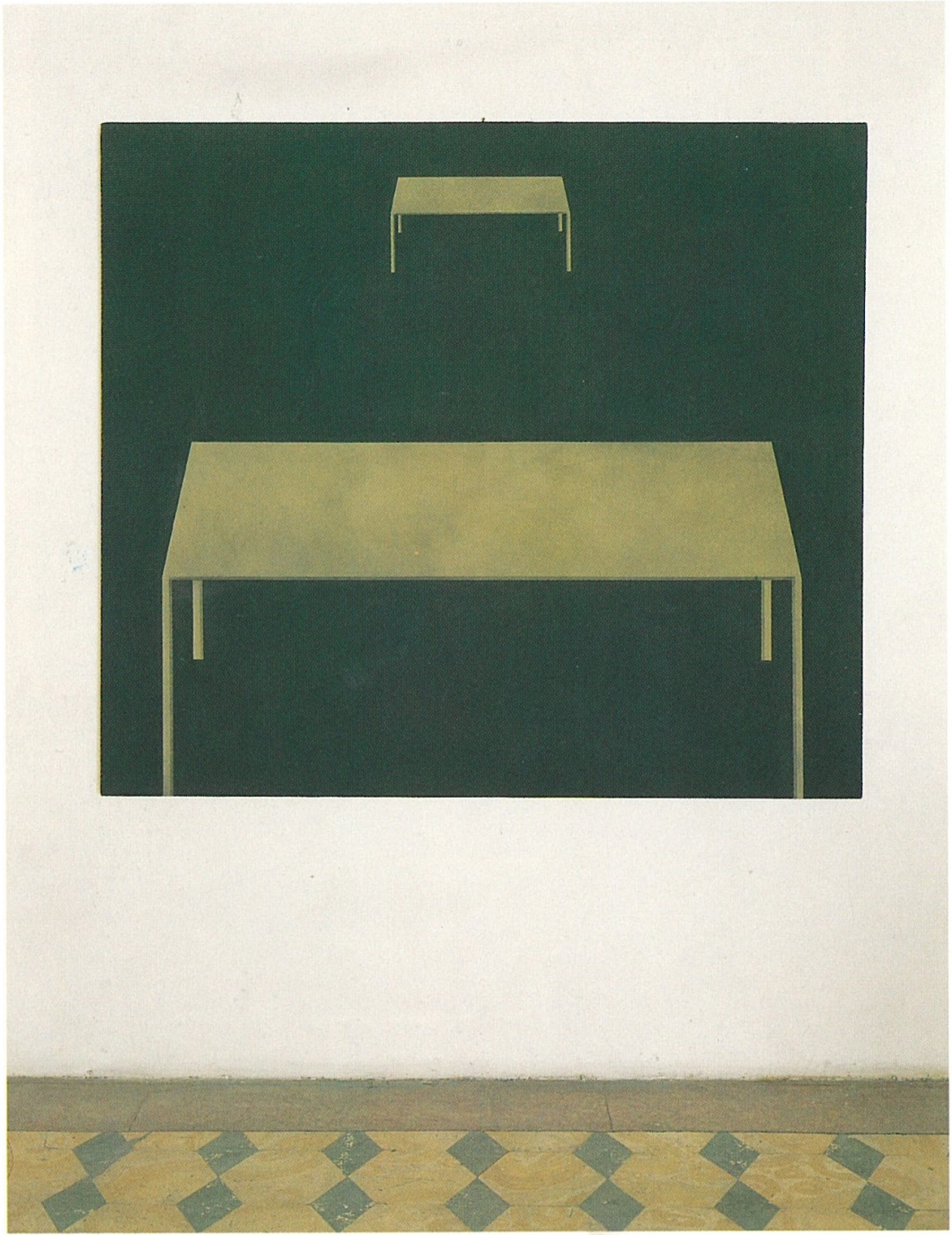
Un tavolo, una sedia. Una sedia, due tavoli. Due tavoli, una casa. È un mobilio molto scarno, un arredo di fortuna, una casa ridotta all'essenziale. Una pittura ridotta all'osso, un'architettura ridotta al minimo. Uno scheletro di architettura, uno scheletro di pittura. La storia della pittura è una storia di tavoli, dalle funeree e simboliche presenze di una lunga serie di nature morte su tavole imbandite ai freddi piani dei tavolini che introducono nella squallida atmosfera del caffè di Degas, *L'absinthe*, fino ai tavoli con le fascine e le isole di frutta di Merz e al teatro da tavolo di Pisani. Identificazione raggiunta in *Palettable*, un ossimoro dada. La sedia forse non è un oggetto a funzionamento altrettanto simbolico della cugina poltrona, per la quale basta ricordare i *Mobili nella valle* di De Chirico e *Poltromamma e Poltrobabbo* del fratello Savinio. Ma *Vengono* è una pièce futurista dove protagoniste assolute sono le sedie che attendono invano gli ospiti.

Di solito una sedia sta dentro una casa, ma con Langlands & Bell è una casa che sta dentro a una sedia. Sono le leggi della retorica a governare il loro linguaggio: per similarità metaforica l'edificio viene replicato e miniaturizzato, per contiguità metonimica il contenente viene immesso nel contenuto. Il tema delle opere di Ben Langlands e Nikki Bell è quello dell'architettura, anzi di quell'*International Style* che è l'architettura moderna di cui realizzano *maquettes* che vengono però utilizzate per la costruzione dell'arredo domestico. Lo scheletro dell'architettura diviene sedile o spalliera nelle sedie. Ci troviamo così seduti su quelle che sono state le più azzardate utopie dello spazio urbano, e c'è in questo una certa ironia, tutta inglese, ma la struttura formale è talmente pura e assoluta, la realizzazione talmente impeccabile, che il principale effetto è quello di un metafisico spiazzamento. "Una archeologia del-

l'ideologia nascosta dell'architettura'' (Adrian Dannat), un reperto che viene dal futuro e va verso il passato. Il mondo di Marco Tirelli è stato sempre ossessivamente popolato di particolari di architettura, arredo, mobilio. Solo che all'inizio questi elementi si disponevano per aggregazione e accumulo in un inestricabile labirinto di segni. Poi la pittura di Tirelli si è fatta sempre più astratta, anche se ha sempre conservato un chiaro riferimento di ordine figurativo. La pittura ha cominciato a distendersi, il gesto si è fatto pacato, le campiture si sono placate. Il quadro ha acquisito una sempre maggiore essenzialità. Ma più la pittura diviene rarefatta e astratta, più l'iconografia appare nitida. È ancora il paradossoso di Kandinsky tra *grande realismo* e *grande astrazione*, due vie che gli sembrano convergere verso uno stesso fine, far sentire il *suono interno* delle cose. È evidente il carattere di apparizione in questa opera di Tirelli, un notturno in cui la sola luce disegna l'oggetto. La differenza di dimensioni tra il tavolo e il suo doppio ci fa immediatamente intuire lo spazio nella profondità del buio. Siamo all'estremo paradossoso: è la sua stessa smaterializzazione a far apparire l'oggetto.

Laura Cherubini







OPERE ESPOSTE

WARHOL

- 1 - *Sedia elettrica*, 1971
serigrafia su carta
cm. 120×90

CRAFA

- 2 - *Senza titolo*, 1993
ferro e gesso
cm. 100×45×45

TÀPIES

- 3 - *Sedia*, 1987
terracotta e smalto
cm. 56×57×76

NUNZIO

- 4 - *Senza titolo*, 1993
piombo su ferro
cm. 105×50×50

SPOERRI

- 5 - *Bordello di cane*, 1991
tovaglia e pelliccia nera
cm. 90×83

MAIER

- 6 - *Tête à tête*, 1992
ferro, foto, terracotta
cm. 70×70×70

PIZZI CANNELLA

- 7 - *La casa di Piero*, 1985
olio su tela
cm. 150×260

CORSINI

- 8 - *Intreccio*, 1993
ferro, lampadine
cm. 88×95×43

LANGLANDS & BELL

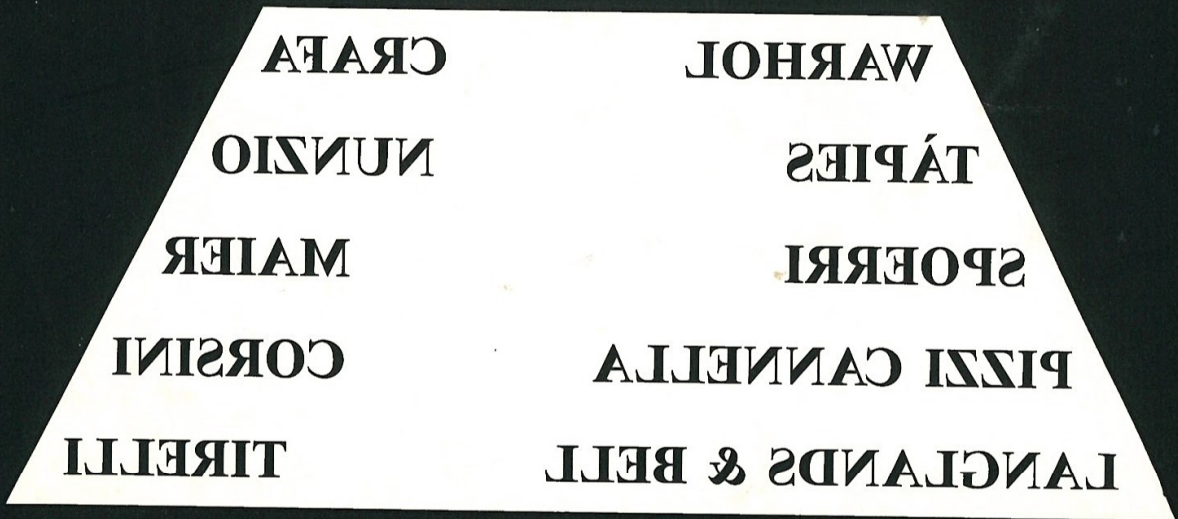
- 9 - *Palazzo Antonini*, 1991
legno, MDS, vetro, lacca
cm. 92×45×43

TIRELLI

- 10 - *Senza titolo*, 1993
tecnica mista su tela
cm. 170×190

Litografia Bruni - Pomezia
marzo 1993

TAVOLI & SEDIE



ASSOCIAZIONE CULTURALE L'ATTICO
FABIO SARGENTINI