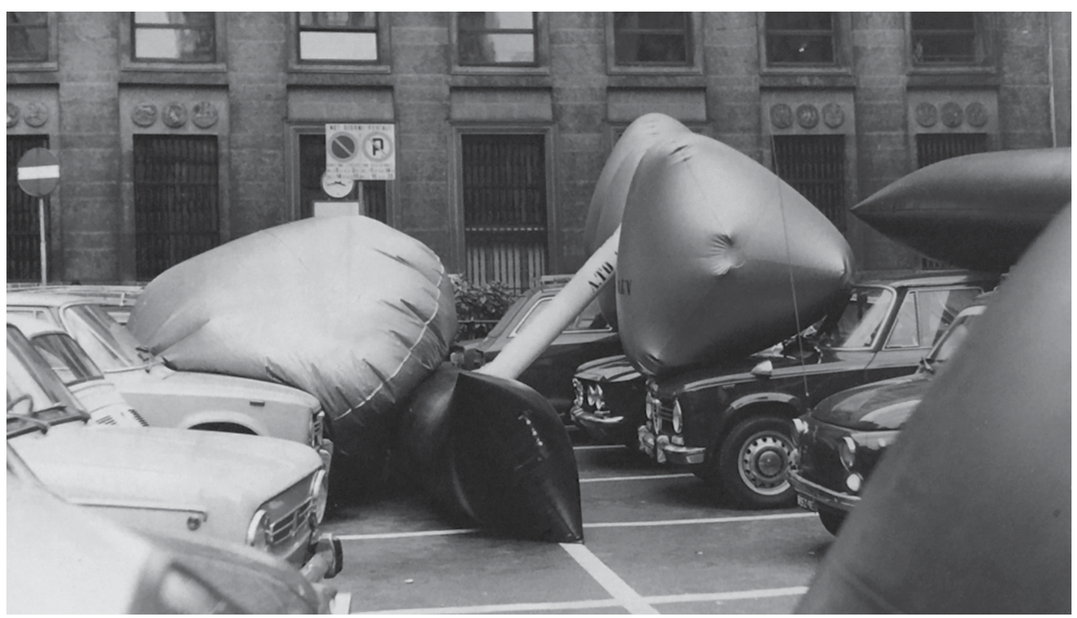
1 FRANCO MAZZUCCHELLI
Non ti abbandonerò mai

Museo Del Novecento, Milano
di Angela Maderna

Con “Non ti abbandonerò mai”, una mostra che analizza la ricerca di Franco Mazzucchelli tra l’inizio degli anni Sessanta e la fine degli anni Settanta, il Museo del Novecento ci presenta il ritratto di un artista coraggioso, per diversi motivi. Il primo e probabilmente il più ovvio, sono le modalità con cui Mazzucchelli ha scelto di lavorare, non solo rispetto alla sperimentazione coi materiali plastici, ma soprattutto per via dell’impiego dell’arte come mezzo d’intervento sociale. Gli *Abbandoni* di Mazzucchelli sono delle grandi sculture gonfiabili in PVC che a partire dal 1964 l’artista lascia negli spazi pubblici senza preavviso, mentre le *Sostituzioni* (come quella del 1973 esposta nel salone d’ingresso del Palazzo della Triennale) e le *Riappropriazioni* (è del 1975 quella realizzata in Parco Sempione a Milano) sono ambienti gonfiabili, anche abitabili, che modificano e alterano lo spazio in cui si trovano – rispettivamente interno ed esterno. Scegliere di uscire dai luoghi deputati all’arte per entrare accidentalmente nella vita delle persone, abbandonando le proprie opere per le strade, richiede una grande dose di temerarietà. Significa avere a che fare con osservatori che nella maggior parte dei casi non sono preparati e predisposti all’incontro con l’opera d’arte e questo innesca meccanismi di ricezione inaspettati, come inaspettato è l’incontro – lo dimostrano i commenti di persone comuni che per caso si sono ritrovate faccia a faccia con le sue sculture anche senza volerlo, esternazioni che Mazzucchelli riporta ad esempio nei lavori che documentano l’azione di piazza San Fedele a Milano nel 1970. Significa non avere mediazioni didattiche con i fruitori, offrire il proprio lavoro a una delle interpretazioni più aperte possibile, con il rischio probabilissimo di essere fraintesi, ma anche con l’enorme soddisfazione di scardinare per un attimo la quotidianità, regalando il piacere della sorpresa alle persone che hanno incontrato le opere, come dimostra il video del 1971, quando fuori dalla fabbrica dell’Alfa Romeo, in via Traiano a Milano, vennero abbandonati alcuni lavori, catapultando il tempo, lo spazio e le persone in una specie d’ilare e giocosa performance nata del tutto spontaneamente. I destinatari non sono più contemplatori ma si trasformano in attori e attivano le sculture: le toccano, ci saltano sopra, le lanciano con grande libertà e senza alcun timor reverenziale. Lavorare in questo contesto significa anche non avere protezioni, non solo sul piano concettuale e di trasmissione del messaggio, ma anche su quello materiale, perché abbandonare la propria opera lasciandola libera di essere utilizzata da chiunque, implica anche il rischio del danneggiamento o ancora l’idea della privazione totale e incontrollata dal proprio lavoro. Significa anche lavorare ai margini del sistema con tutte le conseguenze che questo comporta, anche rispetto al mercato. Infine il coraggio l’ha dimostrato anche il Museo del Novecento, che avrebbe potuto cogliere l’occasione per mettere insieme un percorso espositivo intrattenitivo e spettacolare, ma che invece sceglie anche questa volta l’approfondimento e lo studio, attraverso una mostra documentale importante, in cui sono esposti pochi gonfiabili (due all’interno e due all’esterno, visibili dalle piazze) e molte fotografie delle azioni, accompagnate da testi e coordinate temporali, su cui l’artista è spesso intervenuto graficamente e che sono poi state montate insieme ai pezzi superstiti delle sculture. Tutti materiali originariamente nati come traccia per una memoria personale, ma che sono poi divenuti opere essi stessi e per la prima volta vengono esposti qui in modo organico. Un’esposizione che mette a segno l’obiettivo di ricollocare il lavoro di Franco Mazzucchelli nel quadro di contesto socio-politico e artistico preciso, estrapolandolo dalla stretta contingenza per guardarlo dalla giusta distanza storico-critica.



1 Franco Mazzucchelli, *A. TO A.*, Piazza San Fedele, Milano, 1970. Courtesy l’artista.

2 AMEDEO MARTEGANI
Bisanzio

Galleria Milano, Milano
di Chiara Chiapparoli

Figure a matita, sculture in bronzo e ceramica, ricami su organza, installazione con canne di bambù e rami di eucalipto. Galleria Milano presenta un insieme di opere di Amedeo Martegani sia nuove che datate, capaci di oltrepassare la pura eleganza formale per comporre una mostra il cui protagonista è il disegno. Esso è qui inteso non solo come atto gestuale in divenire, ma soprattutto come concetto mentale: quella capacità di pensare in modo ideale, astratto, che può portare verso percorsi inaspettati – come dice Martegani stesso: “il disegno come modo di pensare”.
Nulla è definito o svelato; c’è un sussurro, un richiamo appena percettibile ma costante, che spinge l’osservatore a lasciarsi guidare dalle opere, cercando una relazione, un collegamento, un significato. Ciascuno può, nel delicato flusso di informazioni visive, cercare una traccia. Una sottile indicazione arriva dal titolo scelto, “Bisanzio”. Ad uno sguardo più approfondito intuiamo, per esempio, che tutti i lavori esposti sono pieni di rimandi ad un dialogo tra Oriente e Occidente; scopriamo che alcuni pannelli rivestititi di stoffa monocroma ci ricordano i paraventi asiatici, oltre che le pagine aperte di un libro.
Ed è appunto un piccolo tomo, dai fogli sigillati, che funge da fulcro dell’esposizione, insieme a una pietra e a un lampone. Una sorta di stupendo blocco di appunti che, come suggerisce Elio Grazioli “…a sua volta cresciuto su se stesso – una copertina incisa, il taglio colorato: sembra più un libro di meditazione, un’ampia raccolta, una Bibbia”. E una volta svelato, questo taccuino contiene pensieri, idee, disegni, ritagli, che lentamente ci permettono di entrare nell’immaginario dell’artista. Tutto appare collegato, tutti gli oggetti prendono vita nella tripla relazione

– tra di essi, con l’artista e con lo spettatore. C’è un sottrarsi, un mostrarsi a piccoli passi, come in *Frane*, stampe fotografiche i cui dettagli si riescono a cogliere molto lentamente, solo quando l’occhio si abitua all’oscurità. C’è un sottile senso di avvolgimento, di momentanea inclusione in un mondo offerto gentilmente, con garbo, che si ottiene solo cercando, lasciandosi attraversare dalle opere stesse. Allora si entra in un racconto, in un’idea, nell’immagine mentale, in cui nulla è solo ciò che sembra, e tutto è ciò che può essere.

2 Amedeo Martegani, *lampone*, 2018. Bronzo, foglia d’oro e colore nero. 2,2 × 2,5 × 2,5 cm. Courtesy l’artista e Galleria Milano, Milano.

3 LUPO BORGONOVO
Alexandra

Galleria Monica De Cardenas, Milano
di Rossella Moratto

A tre anni dall’ultima personale da Monica De Cardenas a Zuoz, Lupo Borgonovo presenta nella sede milanese della galleria un nuovo ciclo di opere nelle quali la sperimentazione sulla materia si unisce alla ricerca di un ritmo geometrico e decorativo, organizzato come simmetria e ripetizione.
“Alexandra”, il suggestivo titolo della mostra, deriva dal nome della farfalla più grande del mondo – l’*Ornithoptera alexandrae* – metafora ideale di queste opere e diretta ispirazione per la serie *Agua* in particolare. In questi delicatissimi disegni a pennarello su carta di riso (*Agua XIV* e *XIV*, 2017), le sagome si ripetono, sdoppiandosi per rispecchiamento, mimando le ali del lepidottero e, allo stesso tempo, modificandosi in un motivo ornamentale astratto ed evanescente, mai ripetitivo, ottenuto attraverso un laborioso procedimento di piegatura e immersione dei fogli in acqua, che lascia ampio spazio all’imprevedibilità del caso.
La simmetria si ritrova come reiterazione seriale in *Alix* (2017), installazione di sette grandi carte la cui forma richiama quella di mantelli tradizionali o di paramenti sacri, che ricoprono totalmente le pareti di una sala creando una trama ritmica unitaria.

Anche la sequenza è una forma di equilibrio simmetrico come in *Chavalon I, II, II IV* (2018), serie di quattro opere realizzate con pastelli a olio e grafite su carta intelaiata che ritraggono un'antica sella eburnea da punti di vista differenti, descrivendone la rotazione nello spazio.
Le sculture - calchi bronzei rispettivamente del guscio rovesciato di una tartaruga (*KonKo*, 2018) e di un ramo di palma da cocco (*Ibu*, 2018) - riportano l'attenzione sulla trasformazione della materia: la mimesi del modello viene però sempre tradita nella sua ripetizione da procedimenti di inversione e variazione cromatica. Come un alchimista Borgonovo mescola diverse suggestioni - l'attenta osservazione della natura e rimandi storici eterogenei associati per affinità formali e concettuali - che si trasmutano nella complessa e inedita concatenazione segnica dell'opera intesa come materia simbolica che si colloca per astrazione in una temporalità indefinita e circolare, quella "del tempo che ha perduto la storia" (Marc Augé), cioè nella dimensione pura e assoluta della rovina che si dà nella sua ambiguità, intuita e mai del tutto rivelata.

4 ADAM GORDON
Secession 2000-2005

Zero…, Milano
di Vincenzo Di Rosa

"Ci sono due pesci che nuotano e a un certo punto incontrano un pesce anziano che va nella direzione opposta, fa un cenno di saluto e dice: «Salve, ragazzi. Com'è l'acqua?» I due pesci giovani nuotano un altro po', poi uno guarda l'altro e fa «Che cavolo è l'acqua?»". L'incipit di *Questa è l'acqua* (2009) di David Foster Wallace, è probabilmente la giusta introduzione alla prima personale di Adam Gordon in Italia, "Secession 2000-2005", un'installazione dal carattere rivelatorio, epifanico.
Le prime due sale della mostra sono vuote. I pochi raggi di luce che riescono a penetrare le sale creano un'atmosfera sospesa, quasi iniziatica, in cui il grigio delle pareti suggerisce una mancanza. Oltrepassate le due stanze, un corridoio angusto e non illuminato dà accesso all'ultimo ambiente, di dimensioni ridotte rispetto ai primi due. Vi trovano posto un ventilatore in funzione e una piccola luce a led che concentra la sua azione in direzione di un'ampia vetrata. Al di là di quest'ultima, oltre un pavimento dipinto ad acrilici, olio e resina - che simula una superficie composta da residui organici -, si intravede un cancello in legno ad assi perpendicolari a chiusura dello spazio. La debolezza della luce non permette di osservare in maniera diretta cosa ci sia all'interno di quest'area limitata, ed è solo attraverso una visione prolungata che l'occhio, abituatosi all'oscurità, riesce a mettere a fuoco gli elementi retrostanti il vetro. Il gesto apparentemente minimo di Gordon si presta a un'interpretazione ancipite. L'artista statunitense sembra dar vita a un *anti-environment*, un contro-ambiente che non collabora né inaugura una simbiosi con i *milieu* che presenta ma li problematizza attraverso l'isolamento e lo straniamento di segmenti fondanti. Da una parte il *white cube* della galleria, "esposto" come asettico spazio liturgico, dall'altra il mondo e la vita, al di là del vetro, cristallizzati in originarie forme simboliche. Un'operazione liminale e ambiziosa quindi, perché richiama l'attenzione sull'opacità degli ambienti indagati da una posizione mediana non adottando una prospettiva sincretica. Gordon persegue queste intenzioni attraverso "partizioni del sensibile" (Jacques Rancière) che non solo vanno nella direzione di un'estetica dello spaesamento, ma che rendono anche impossibile una documentazione fotografica che non assuma le sembianze di un tradimento. La percezione visiva è infatti incessantemente ridefinita dalla durata dell'esperienza spaziale che trasforma l'intera installazione in una performance in potenza.

3 Lupo Borgonovo, *Ibu III*, 2018. Bronzo. 40 × 5 × 5 cm. Fotografia di Andrea Rossetti. Courtesy l'artista e Galleria Monica De Cardenas, Milano.

4 Adam Gordon, "Secession 2000-2005", veduta della mostra presso Zero…, Milano, 2018. Fotografia di Roberto Marossi. Courtesy l'artista e Zero…, Milano.
5 Mathilde Rosier, *Depossessed Come Union Video Ballet*, 2018. Video HD, sonoro, USB. 13' 44''. Courtesy l'artista e Galleria Raffaella Cortese, Milano.

L'*anti-environment* che Gordon ci invita ad attraversare sembra in fondo non appartenere né all'*artworld* né ai nostri paesaggi quotidiani. È un momento di pausa, come tre puntini di sospensione, in cui l'artista riesce a farci pensare: "Questa è l'acqua".

5 MATHILDE ROSIER
Impersonal Empire, The Buds

Galleria Raffaella Cortese, Milano
di Damiano Gullì

Nel quotidiano l'esplorazione e la definizione di un'identità passano inevitabilmente attraverso un processo di indagine su (e agnizione di) uno specifico volto o di un linguaggio scritto. Con la sua ricerca Mathilde Rosier mira allo scardinamento di regole, consuetudini e convenzioni sociali associati a un banalizzato funzionalismo della vista, in nome del recupero di una modalità di visione "primordiale", più intima e profonda, scevra da sovrastrutture e preconcetti, per arrivare all'essenza. La metafora subacquea - con conseguenti effetti di straniamento e alienazione - fa da prologo e basso continuo alla personale dell'artista alla Galleria Raffaella Cortese di Milano. Introduce e accompagna tanto il poetico *Dispossessed Come Union Video Ballet* (2018), con protagonisti due ballerini impegnati in un valzer di continua distruzione e ricostruzione di segni e significati, quanto la recente serie di oli su tela *Blind Swim* (2017-2018). Per Rosier una nuova, e autentica, esistenza si invera anche, e soprattutto, grazie a una paradossale negazione, che sia dei tratti somatici - celati da maschere e travestimenti - o di una predeterminata spazio-temporalità. Attingendo a lontani riti, cerimonie e rituali carnescialeschi l'artista combina pittura, musica, danza, performance, teatro e cinema per mettere in scena un idiosincratico mondo fluttuante, onirico e sospeso. "Coloro che vivono ai margini sono trasparenti... non hanno maschera", scrive Rosier. Le diafane figure da lei tratteggiate con una pittura liquida e delicata, fatta di velature, nella loro trasparenza, instabilità e liminalità aprono a immaginari altri. Sono i prodromi di un regno dell'"impersonale" pronto ad accogliere il germinare di nuove, alternative, realtà. È una narrazione affidata ad alfabeti ancestrali e impossibili al contempo, per dimenticare "la nostra storia e il nostro volto", e imparare a riappropriarsi e godere - con goia - del tempo e del silenzio.

6 TINO STEFANONI
La realtà e la magia

Robilant+Voena, Milano
di Alberto Mugnaini

"La realtà e la magia": così si intitola la mostra, a cura di Elena Pontiggia, con cui la Galleria Robilant+Voena rende omaggio a Tino Stefanoni a pochi mesi dalla sua scomparsa.
Al piano superiore troviamo le opere degli anni a cavallo fra Sessanta e Settanta: le "tazze", gli "imbuti", le "giacche", le "penne", i "lucchetti", oggetti di uso quotidiano fissati nella loro intima nudità attraverso una sorta di segno tipografico, con un contorno nero e tagliente che li scansiona sulla superficie grezza della tela, come icone stampate in grassetto su una pagina a comporre una sorta di sillabario figurale. Si tratta però di una pagina misurata, squadrata e spazializzata in modo ostinato, quasi a voler fissare queste sillabe visive