

**BIANCO**

Lawrence Carroll
al Museo Vela
A sinistra,
"Senza titolo"
(2003-16), olio,
cera, vernice,
giornale, graffe,
tela su legno;
a destra, due
opere nella Sala
XIX bis; sotto
"Senza titolo"
(2016-17),
mordente,
vernice, pezzi
di legno, tela su
legno, e "Guilt"
(1992), legno
e vernice, nella
Sala XV
(Antonio
Maniscalco)



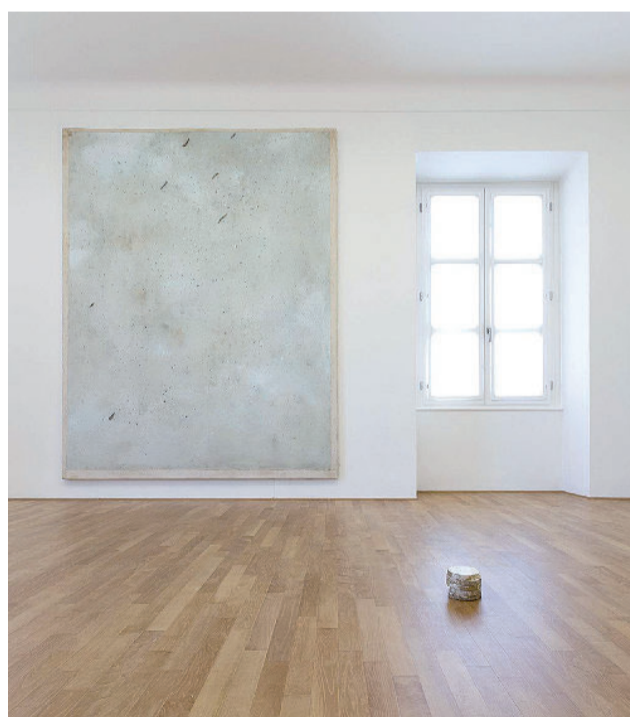
ALESSANDRO BELTRAMI
LIGORNETTO (CH)

In un'epoca dove tutto è, o pretende di essere, velocissimo, l'opera di Lawrence Carroll appare come una salutare contrappeso. Ci sono voluti quattro anni per costruire l'importante mostra che al Museo Vincenzo Vela di Ligornetto, nei pressi di Mendrisio, ripercorre l'intera carriera dell'artista americano di origini australiane (Melbourne, 1954). Lavori che vanno dal 1985, quando Carroll trasferitosi dalla California a New York affianca la pittura all'attività di designatore per testate come "Los Angeles Times" e "New York Times", al 2017, spesso eseguiti su archi lunghi anche più di un decennio. L'artista ha visitato il museo una decina di volte, anche per più giorni. Un ascolto lento, come un adattamento ambientale, per capire lo spirito del luogo (la collezione, magnifica, dei gessi dell'artista ticinese, autore dello *Spartaco* e del *Monumento ai caduti del San Gotardo*). Il risultato è una mostra in crescendo di intensità e di volume – i pezzi monumentali si incontrano oltre la metà del percorso – ed estremamente compatta. Lawrence Carroll, tra gli artisti chiamati dalla Santa Sede per il suo padiglione alla Biennale di Venezia del 2013, lavora con oggetti di recupero come cassette, pezzi di legno, ritagli di stoffe e di giornale... L'artista "prolunga" la loro vita in opere ingombranti e voluminose: li riassume, li dipinge, li fascia con tele e lenzuola, li ricopre di colore e soprattutto di cera. Troviamo strappi, resezioni, suture, frammenti, incisioni. Una tecnica e un metodo che consentirebbero, come ad esempio in Burri, un atto drammatico. Ma Carroll li risolve in un tempo placido che lenisce senza rigenerare. Sono storie condensate, che nascono nei vari studi dell'artista tra Stati Uniti, Messico e Italia (a Bolsena e Grotte di Castro), con interventi e ritorni anche a distanza di anni, tutti registrati e testimoniati sulle superfici. Ogni luogo ha una sua specificità e il peregrinare di Carroll (il titolo della mostra, *I have longed to move away*, è un verso di Dylan Thomas: «Tanto ho desiderato andare via») non è inquietezza e insoddisfazione ma necessità di molteplici di punti di vista. *A place* (1985) è una poesia visiva su «un posto che non ho

mai toccato che conosco ma non riesco a figurarmi né a descrivere o a percepire...». Questo senso di moto immobile che lega passato presente futuro, innerva tutta l'opera di Carroll, costruita su attesa, continuità, durata. Carroll chiama i suoi pezzi "quadri". Come osserva in catalogo Gianna A. Mina, direttrice del Museo, l'artista «definisce *paintings* anche lavori essenzialmente tridimensionali, dimostrando così di privilegiare, nella definizione, la stesura pittorica al volume del manufatto». Carroll si concentra su una superficie che si articola, "esplosa" in una pluralità di superfici. Ogni lato ne presuppone un altro, non secondario e non meno autentico: come nella recentissima serie in cui Carroll espone "lastre" (ritagli, come spesso accade, di altri lavori, scarti di lavorazione riconosciuti come interessanti) di cui si può vedere solo una faccia per volta, mai la totalità. Allo stesso modo i cubi e i *box painting* non sono volumi ma superfici pluridimensionali. Analogamente Carroll pone attenzione più al periferico che al centro. Nei quadri costruiti con ritagli di giornali, ad esempio, le parole che danno il titolo emergono visivamente sui bordi o agli angoli, mentre in altri casi l'artista lavora ragionando su spigoli e profili. La matrice da cui parte Carroll è la pittura americana degli anni 50 e 60: Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Robert Ryman, Frank Stella. Da Rauschenberg proviene l'uso delle immagini trovate e di materiali eterogenei,

Ligornetto

La pittura lenta dell'artista americano avvolge scarti e oggetti di recupero in una patina povera e gloriosa che ingloba passato e futuro



unificati dal bianco. La cancellazione dell'immagine (espliciti gli *Erasure Paintings* degli esordi) e l'interpolazione di corpi estranei sono gesti rauschenberghiani. I grandi box verticali fasciati come un sudario rievocano, per essenza, la presenza di *Bed*. Di Rauschenberg e di Ryman è il bianco sì neutro ma non neutralizzante, che si fa colore totale, densità di tempo e memoria. Da Ryman e Stella arrivano le strutture per fasce, ottenute però da Carroll incidendo la superficie (un gesto che l'artista riconduce al campo grafico, come un disegno). Se la tattilità delle superfici in cera richiama gli encausti di Johns, un omaggio a *Three Flags* sembrano gli *Stacked painting*, ottenuti sovrapponendo diversi pannelli: ma «ciò che un pannello nasconde è altrettanto importante del visibile». Come Johns (e come Mondrian) dipinge i lati del quadro, estendendoli a dismisura. A questa eredità si sovrappone la coscienza del minimalismo: non solo per le scelte compositive ma anche perché la ricerca dell'imperfezione non nega drasticamente l'oggettività e l'oggettualità minimalista. A temperare è, piuttosto, la natura lirica di Carroll. E, ancora, in linea con Judd e Andre è la capacità delle sue opere di interferire nello spazio, anche con gesti minimi (*Guilt*, 1992, pochi dischetti di legno sovrapposti, pensati per essere appoggiati a terra), ma virata sempre a una quietà quotidiana. «*The canvas is like a skin*» dice Carroll, «la tela è come una pelle». Generata da una pittura lenta, lentissima. Pittura geologica persino, nell'impercettibilità del suo farsi inesorabile: la patina che ricopre i lavori di Carroll ricorda la roccia dall'apparenza morbida e viva di stalattiti e stalagmiti. La cera di Carroll è il sedimentato del tempo e della luce. Il dialogo con le opere di Vela è efficace ma, complice il materiale, sembra di notare quasi più una risonanza con Medardo Rosso e il suo nascondere i corpi nella luce. Qui l'oggetto banale, di scarto, si riattiva in questa luce calcarea, come in una povertà gloriosa.

Ligornetto (CH), Museo Vela
LAWRENCE CARROLL
I have longed to move away

Fino al 15 ottobre

Venezia. Fantasia e innovazione, il talento di Sottsass per il vetro

GIANCARLO PAPI
VENEZIA

I colori, le forme fantasiose, l'attenzione data al valore estetico dell'oggetto piuttosto che alla sua funzionalità. Lui stesso ha precisato che «al di là delle "istruzioni per l'uso", gli strumenti e le cose sono nella vita degli uomini, i mezzi con i quali essi compiono o cercano di compiere il rito della vita e se c'è una ragione per cui esiste il design, la ragione – l'unica ragione possibile – è che il design riesce a restituire o a dare agli strumenti e alle cose quella carica di sacralità per la quale gli uomini possano uscire dall'automatismo mortale e rientrare nel rito». Lui è Ettore Sottsass, architetto e designer tra i più originali e dissacranti del XX secolo, di cui quest'anno ri-

corre il centenario della nascita. Per l'occasione a Venezia, alla Fondazione Cini sull'Isola di San Giorgio, è stata allestita la prima mostra (catalogo Skira) esclusivamente dedicata alla sua produzione vetraria. A curarla è Luca Massimo Barbero nell'ambito del progetto "Le stanze del vetro". Sottsass si cimenta per la prima volta con la materia vitrea nel 1947 e da quella data, per giungere al 2007, anno della sua morte, parte la selezione delle oltre 220 opere esposte. A misurarsi compiutamente con le molteplici soluzioni offerte dal vetro, Sottsass comincia nel 1974 con la prima serie realizzata per Vistosi. Sono dieci lavori segnati da una pulizia formale d'ispirazione veneto-rinascimentale intitolati con nomi di donne veneziane come se fossero personaggi: la *Morosina*, la *Schiavona*, la



Sottsass, "Kachina 16" (2006)

Moceniga. «Così i vetri – precisa Barbero – non sono quasi mai oggetti d'uso, ma inganni fra utilizzo e idea». Tale caratteristica è confermata nelle celebri serie Memphis degli anni Ottanta nelle quali Sottsass introdu-

ce fondamentali innovazioni che trovano affermazione e sviluppo nelle produzioni successive. Innanzitutto ricorre all'impiego delle colle chimiche sfidando la secolare tradizione muranese dell'incollatura "a caldo". Così come comincia a usare il filo metallico per collegare e appendere gli elementi decorativi, secondo quanto aveva già sperimentato con la ceramica. Altrettanto significativa è l'accentuazione della gamma cromatica e la ricerca di forme compenetranti, giocate sulle diverse trasparenze. Tra nuove possibili simbologie, desiderio di verticalità ed equilibrio instabile si sviluppa la produzione degli anni Novanta. Per la galleria Mourmans realizza la serie dalle forme geometriche *Big and Small Works* e in seguito le *Kachinas* ispirate dalle omonime bambole votive indiane, e

con le gallerie Barovier e Bischofberger cui riserva i fragili *Capricci*. Sottsass ha lavorato sempre su commissione (anche con industrie) e tra quelle più singolari c'è l'incarico ricevuto dallo sceicco del Qatar, Saoud bin Mohammed Ali Al-Thani, per ventidue sculture in vetro per la reception della Millennium House, faonica "villa dell'arte" progettata da Arata Isozaki a Doha. La prematura morte dello sceicco ferma il progetto e ora quelle opere sono qui a occupare una intera sala ed esposte per la prima volta al pubblico.

Venezia, Fondazione Cini
ETTORE SOTTASS
IL VETRO
Fino al 30 luglio

Firenze
Ginori, meraviglie da una storia di porcellana

Una scultura della Ginori

MARCO BUSSAGLI
FIRENZE

Ci sono nomi, anzi cognomi, che sono divenuti un vero e proprio marchio. Il fatto affascinante, però, è che dietro queste "etichette" c'è, spesso una grande storia, non di rado con l'iniziale maiuscola, anche se – qualche volta – quel cognome è andato incontro a difficoltà economiche che hanno rischiato di cancellare del tutto una simile eccellenza. È il caso della Ginori che nel 2013 si è spinta sul baratro del fallimento, sfiorando la definitiva chiusura, evitata grazie al coraggio e ai capitali d'imprenditori virtuosi. Adesso, superato il picco di crisi, una mostra celebra questa straordinaria casa di produzione, sempre in bilico fra arte e altissimo artigianato. Si tratta di «La fabbrica della bellezza» nelle storiche sale del Museo del Bargello a Firenze. Non per nulla Cristiano Giometti, Tomaso Montanari e Dimitrios Zikos, curatori a vario titolo della mostra, insieme agli autori dei testi e delle schede – come scrive Paola D'Agostino, direttore della sede positiva, nel bel catalogo edito da Mandragora – hanno lavorato gratuitamente per contenere i costi che erano gravati sul riassetto del Museo Ginori (chiuso dal 2014), sulla sua catalogazione e sul restauro delle opere di cui due esposte in quest'occasione. Fondata nel 1737 dal marchese Carlo Ginori a Doccia, nei pressi di Firenze, la manifattura di porcellana di Sesto Fiorentino oggi è divisa tra la Manifattura Richard Ginori – tale dal 1896 – e il museo adiacente, purtroppo ancora inaccessibile. Così, per mantenere viva l'attenzione su questo eccezionale patrimonio, apprezzato e valorizzato più all'estero che in Italia, si è concepita questa mostra la quale, quindi, si configura come una meritoria operazione di salvataggio di un inimitabile gruppo di capolavori che solo a torto possono essere considerati arte minore. Divisa in sei sezioni, l'esposizione si presenta come un vero e proprio evento perché permette il confronto diretto fra originali e copie di candida porcellana. Particolare è il caso del bronzo settecentesco della *Venere de' Medici*, realizzato da Massimiliano Soldani Benzi su richiesta del principe Johann Adam Andreas I del Liechtenstein, il quale volle per sé, di quella conservata agli Uffizi, una copia a grandezza naturale che ora torna per la prima volta in Italia. Accanto, l'altra copia dal Museo Ginori, opera di Gaspero Bruschi, splendida nella sua porcellana. Un impatto visivo di grande suggestione. Fin dagli anni della fondazione, sistematicamente, il marchese Ginori raccolse le forme per calco appartenute agli scultori del tardo Rinascimento e del Barocco, ancora reperibili nelle botteghe fiorentine e i modelli degli scultori del tempo (di cui, non di rado, commissionò addirittura copie), per creare la sua grande scultura in porcellana. L'altra imperdibile opera proveniente dal Museo Ginori è il monumentale camino, alto più di tre metri, in porcellana candida e maioliche azzurre (le ambrogette), coronato, sull'alzato della mensola, dalle copie del *Crepuscolo* e dell'*Aurora* di Michelangelo.

Firenze, Museo del Bargello

LA FABBRICA DELLA BELLEZZA
La manifattura Ginori e il suo popolo di statue

Fino al 1 ottobre