

Bologna, il museo cooperativa

Avviata con successo la scuola del territorio, bisogna migliorare il disegno organico delle mostre d'arte. I buoni esempi della azione di Gina Pane e della retrospettiva di Paolo Scheggi.

A un anno e mezzo dall'apertura della Galleria comunale d'arte moderna di Bologna (maggio '75), il rodaggio dei suoi programmi inaugurali si è concluso e si stanno rimescolando le carte.

Il direttore Franco Solmi, comunista, che ha impostato l'attività polivalente del nuovo museo sulla precaria trama dei rapporti tra l'arte e il territorio, ha incontrato crescenti critiche e difficoltà. Nonostante i positivi riconoscimenti ricevuti dal convegno Cimam dei direttori dei musei stranieri e le aperture pluralistiche delle manifestazioni, lo scontento preme, soprattutto a Bologna. Non piacciono le mostre d'arte fin qui realizzate, cui si imputa mancanza di disegno organico. Le ragioni dell'arte e delle sue ricerche avanzate sarebbero trascurate rispetto a interessi sociologici e politici, giudicati troppo locali. A sua volta Solmi lamenta l'opposizione dell'assessore bolognese alla cultura, socialista, e un paralizzante taglio dei fondi comunali.

L'avversario dichiarato dell'attuale conduzione è stato Renato Barilli, il noto studioso, critico e professore di estetica all'università bolognese. Molto vicino all'assessore socialista, Barilli s'attesta sui temi e le problematiche emergenti nell'arte internazionale già nota come avanguardia per opporsi alle scelte estetiche

di PierBruno Aicardi

di Solmi. Universitario, lo si dice propenso a prospettare la vita del museo e dei suoi programmi sotto la supervisione scientifica dell'università. E i partiti? Il Pci e il Psi al governo della città sono intervenuti nei contrasti badando a non farne una *querelle*.

Risultato, si sta ricostituendo il comitato direttivo della Galleria con personalità culturali altamente garanti, compreso Barilli, affinché ridiscutano i programmi con Solmi. Quanto ai fondi decimati c'è la buona disponibilità dei democristiani alla guida dell'ente Fiera, che, attraverso l'occasione dell'Arte Fiera, avanzano la loro cooperazione finanziaria per una mostra pur nelle rispettive autonomie. E quest'anno, in occasione della fiera d'arte, Barilli dovrebbe realizzare una importante rassegna internazionale di performances.

Noi pure pensiamo che lo specifico dell'arte sia stato finora eccessivamente sacrificato se si tiene conto che la politica della spesa si è fatta drammatica e che lo spazio delle altre discipline andrebbe dipartimentato e finanziato con maggiore ampiezza di sforzi.

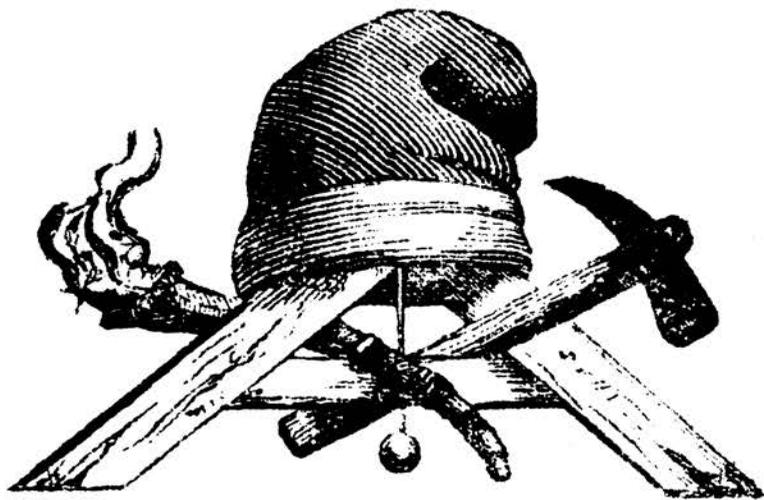
Nessuno negherà l'importanza della funzione museologica rivolta tanto al di-

scorso senza confini della ricerca artistica quanto a un'attività sociale di base che qui si tenta. Il museo di Bologna, fra i più attivi in Italia, vuole essere insieme un laboratorio per lo specifico e una scuola per il territorio. E non è facile neppure a dirsi visti i raggiri cui le nuove nozioni vanno incontro; ogni tanto qualcuno tenta di spacciare una marina per un'indagine sul territorio o un paesaggio per un ambiente come sociale.

Come scuola per il territorio, a Bologna si è operato contestualmente bene fin dall'inizio. Le mostre 'Avanguardia e cultura popolare', 'L'arte come autocoscienza contro il fascismo di ieri e di oggi', e un convegno sul tema 'Museo città e territorio' hanno senza dubbio dato respiro alla socializzazione dei problemi oltre la loro regionalizzazione. L'animazione si è diramata dalla canzone politica ('Cantacronache', Il Nuovo Canzoniere Italiano), alla fotografia, al teatro (interventi di Scabia e F. Mauri), ai libri. Sempre presente la didattica, che nella bella mostra 'Origini dell'arte' di Celli ha avuto un punto alto.

Con la mostra 'La società attraente / cooperazione e cultura', concepita dalla Federazione delle cooperative di Bologna a documentazione della storia dell'associazionismo cooperativo nell'Emilia Romagna (dic. '76-gen. '77), si è fatto di più. Si è toccata la dimensione dell'*ecomuseo* insieme con la palpitante attualità della cooperazione culturale, oggi, nel superamento della separazione della cultura dal movimento reale della società e delle culture tra loro. Bologna può certo molto avanzare nella funzione di *ecomuseo* quale è indicata dalle esperienze francesi e propugnata da noi da Antonio Del Guercio, se solo la dipartimentata in modo proprio e stabile.

Meno bene, si è detto, per le mostre riservate allo specifico artistico. Abbiamo visto le antologiche di Morandi, Schwinsky, De Vita, Minguzzi, Pignon, ossia un disorganico squilibrio di estetiche e livelli di qualità, cui si aggiungono i cicli pittorici di Vespignani e Sughì. Non è tanto questione di apprezzare o meno i lavori esposti (sebbene abbiamo di lunga preferito gli spaccati aperti dalle belle mostre di Romiti, Scheggi e Gina Pane) quanto di riconoscere che non s'è cavato una linea dal buco. S'intendeva riesaminare la questione del realismo su



Simbolo del 'Fascio Operaio' fondato a Bologna nel novembre 1871 e di cui Garibaldi sarà socio. Dal libro/catalogo della mostra 'La società attraente / Cooperazione e cultura nell'Emilia Romagna' realizzata alla Galleria d'arte moderna di Bologna lo scorso dicembre.

basi di tradizione e attualità locali, tra valenze espressioniste e surrealiste? Occorreva imporre il disegno con più ampi orizzonti e autorità storico-critica così da interloquire con il cocente smarrimento delle avanguardie. Invece queste e quello si sono susseguite come in un ambulatorio, che, con il laboratorio e il territorio, fa soltanto rima.

Nel dicembre '75 sono state le mostre ufficiali dell'Urss ad aprire le documentazioni internazionali, solo ospitate, si spera, e non finanziate. Ben altro respiro ha dato la mostra 'Europa America: l'astrazione determinata' di Caroli, incentrata sulla collezione Panza, nel giugno '76, a questa documentazione. Ora è annunciata un'esposizione sull'arte in Ca-

nada con la collaborazione di studiosi dell'università bolognese, con un ulteriore salto di qualità nei modi di conoscere ed appropriarsi di altre culture. Ma non ci sembra di ripeterci se affermiamo che si resta entro una logica della dispersione: se pure ci allontana dalla conservazione cimiteriale del vecchio museo, non facilita però quello nuovo. ■



Paolo Scheggi, 1976, veduta d'insieme della personale dell'artista — morto nel 1971 — allestita alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna.

1. Paolo Scheggi e altri profeti

di Tommaso Trini

Scheggi progettava la società e il suo rinnovamento attraverso il linguaggio: Se ha progettato anche il senso più che la forma di ciò che sarebbe stata la sua morte personale, l'ha fatto dal punto di vista della vita, e della vita di tutti. Ogni riferimento alla sua morte personale non può andare oltre e la sua opera l'ha già compreso nell'orizzonte della passione. Ciò che Scheggi ha vissuto doppiamente — prevista nella sua persona e prolungata nella sua arte — è la dialettica di vita e di morte nel cuore stesso della storia.

La mostra di Scheggi ha ribadito questa consapevolezza nell'urgenza di un ripensamento globale della storia dell'arte. Giustamente Solmi ne colloca l'opera



Paolo Scheggi, Marcia funebre della geometria, passione secondo Paolo Scheggi, 1969, Como, manifestazione 'Campo urbano'. Musiche di Franca Sacchi. Questo intervento segue alcune ricerche di sperimentazione teatrale che interessavano all'artista per stabilire con il pubblico un contatto più articolato di quello solitamente confinato in galleria.

« nell'attualità del dibattito volto ad esplorare nuove dimensioni del processo di comunicazione visiva in termini di rigorosa specificità e, insieme, di larga apertura all'urgere delle odierne istanze inter o polidisciplinari ». La formula è ampia, l'opera difficilmente limitabile. Di fronte al rovesciamento di una programmazione rigida operata da Scheggi, Accame ha ragione a domandarsi se « il fluido e il flessibile, il precario, l'effimero, l'elementare non poss(a)no anch'essi essere frutto di una rigorosa progettazione ». Certo, se l'opera sfugge a ogni stabile categoria.

Nel commosso ricordo di Argan ritroviamo il fondo della questione là dove leggiamo: « (Scheggi) ha scelto l'arte non soltanto per vivere con intensità il poco tempo che gli era concesso, ma per

compiere con estrema lucidità l'esperienza ineluttabile della morte. Forse perciò una delle sue opere ultime e più pensate è il monumento tombale delle forme geometriche, simbolo dell'estrema contraddizione tra l'immortalità teorica e l'inevitabile morte storica delle idee ». Contraddizione vissuta nel segno dell'innovazione, giacché, rovesciando gli schemi del facile vitalismo del suo decennio, Scheggi ha profetizzato il ritorno del senso della morte dal punto di vista della vita, e della vita nella felicità, secondo il suo originario progetto.

A Scheggi è stata dedicata una retrospettiva esemplare. Di questo artista scomparso nel '71 all'età di 31 anni, la Galleria d'arte moderna di Bologna ci ha restituito le opere, i documenti, i fermenti più che mai vivi, con una bella

mostra (ottobre/novembre '76) e un fertile catalogo (curato da Franca Scheggi e Deanna Farneti) aperto appunto da Argan, Solmi e Accame. Non una commemorazione né un consuntivo, ma la restituzione delle inquietudini tuttora implacate e delle domande ancora inevase che abbondano oggi così come ieri.

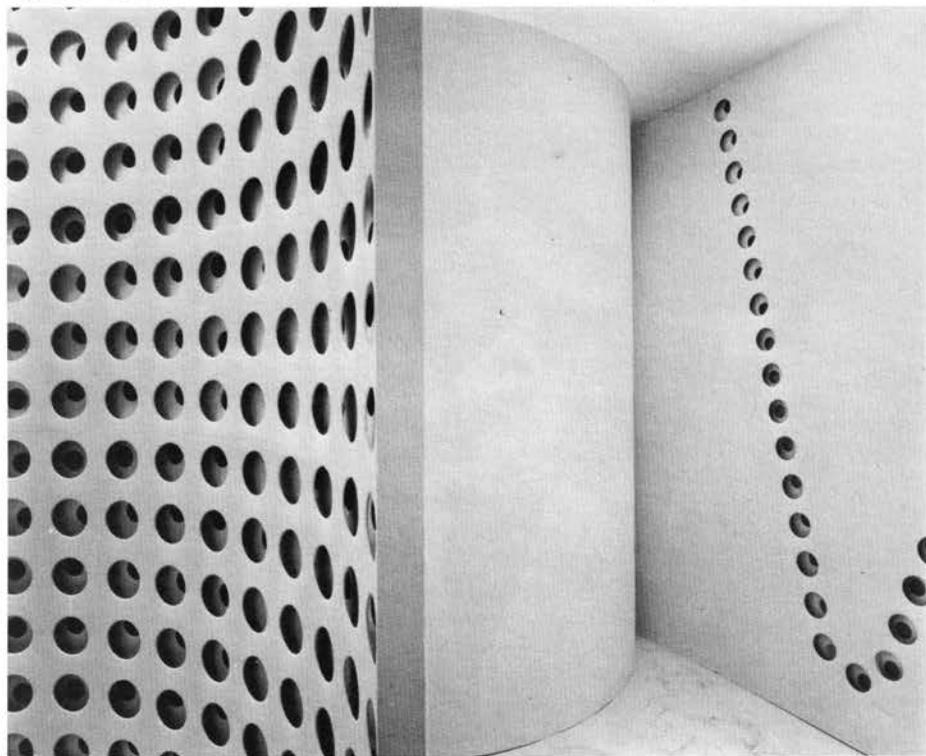
Per inciso, necessitiamo mostre siffatte assai più dell'odierno, ma non nuovo, andazzo delle mostre dei critici che riciclano gli stessi materiali nella sincronicità di un sacco di temi alambiccati — e aggiungo che il museo bolognese, che ha riservato questa sola mostra organica a un protagonista della ricerca degli anni '60, dovrebbe far proseguire su questa buona via parte dei suoi programmi — giacché viviamo, come si dice, la scomparsa di un'epoca.

Stranamente, quella di Scheggi non è un'opera interrotta. Complessa nella brevità dei suoi anni, colpita da un arresto dolorosamente prematuro, l'opera è circolare e completa. Si è fatto molto caso alla determinazione con cui Scheggi ha disegnato la conclusione della sua opera e l'ha designata alla cerimonia della profezia e della morte. Ma la fine ha una perfetta congiunzione con il suo inizio. A far caso, anche, agli appunti teorici che Scheggi traccia sinteticamente nel '62, cioè ad apertura della sua pubblica attività di artista, vediamo che tutto era già stato da lui predetto. È uno scritto breve, filosofico e non tecnico, dove ogni limite è respinto nell'invocazione della libertà, e della libertà nella felicità. Vi leggo: « (L'uomo) si è scoperto un caso assurdo e ingiustificabile e nella sua condanna ha voluto riconoscersi libero. Se non c'è altro da fare, se la sola verità è la negazione, io propongo di negare, almeno, la negazione di noi stessi. 'La felicità — ha detto Marx — è un'idea nuova in Europa... e nel mondo!' ».

È questo profondo senso della storia che noi abbiamo chiamato — con un tecnicismo — 'programmazione' o 'progettazione'. In quello stesso scritto, aperto dalla consapevolezza che « la vita si è identificata con 'l'essere per la morte' di Heidegger », Scheggi propone già il suo peculiarissimo 'essere per la storia'. Questo consiste nell'evidenza che Scheggi ha dato al tema della passione, ossia all'importanza di considerare la morte dal punto di vista della vita. Qui situerei la lucidissima trasgressione di Scheggi nei confronti dell'ideologia del nostro tempo. Molte sue opere collegate al cerimoniale, al monumento, al 'magir', com'egli ricordò, ossia all'agire nel mito, anticipano quel che solo ora stiamo intuendo: che l'ideologia sta mutandosi in un sistema mitologico. L'altro punto su cui continuare a interrogarsi è, non tanto la singolarità della sua opera in quanto individuale, quanto la diversità del suo pensiero in termini storici. C'è da credere che Scheggi abbia pensato l'arte in quanto specie. ■



Paolo Scheggi, La tomba della geometria, 1970. Esposta nel 1971 a Montepulciano alla manifestazione 'Amore mio', poi a Roma nel 1971 alla manifestazione 'Vitalità del negativo' e nel 1972 alla Biennale di Venezia. Una delle ultime opere dell'artista scomparso.



Paolo Scheggi, Intercamera plastica, modalità interspaziali per integrazioni plastiche all'architettura, esposta per la prima volta alla Galleria del Naviglio di Milano nel gennaio 1967, poi, sempre nello stesso anno, a Foligno alla manifestazione 'Lo spazio dell'immagine' e in seguito nel 1976 alla Biennale di Venezia nella sezione 'Ambiente arte'.

2. Gina Pane, la cocaina e Fra Angelico

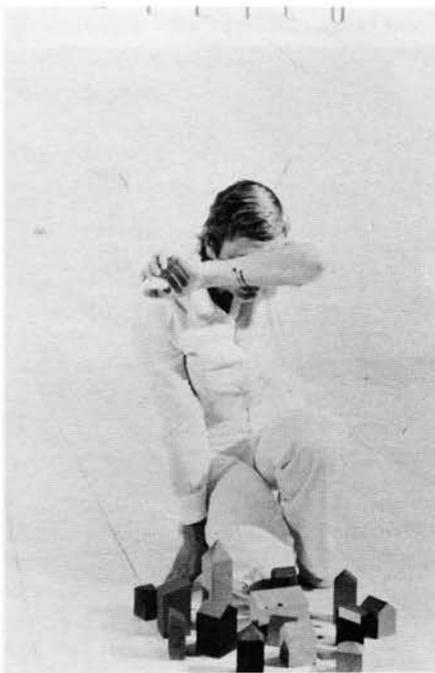
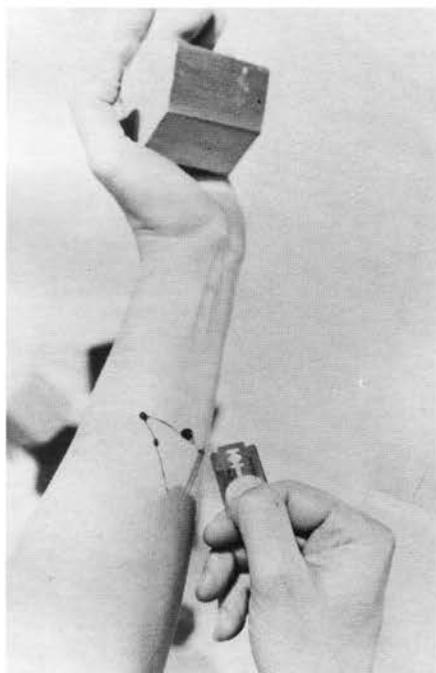
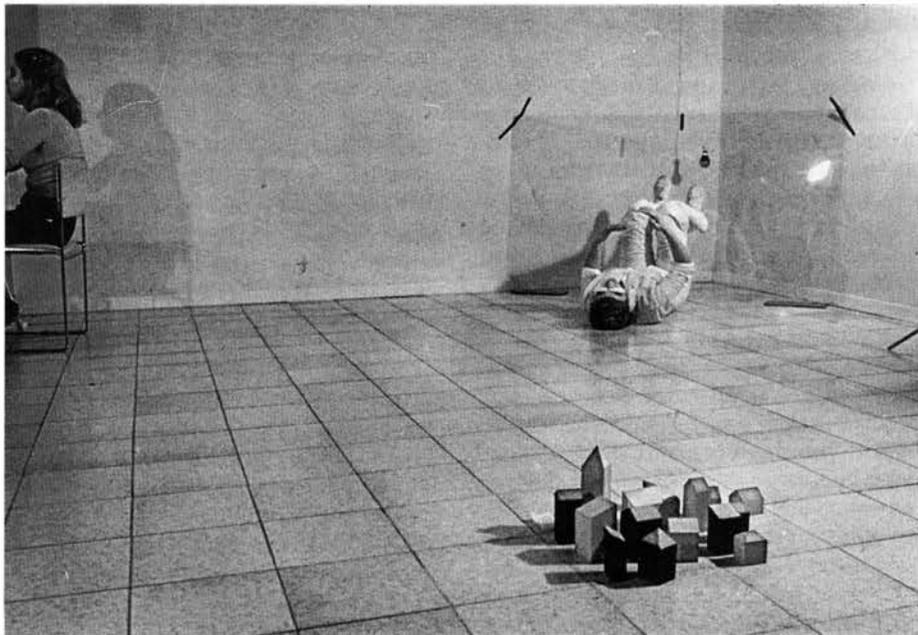
di Lea Vergine

Non è affatto facile occuparsi del corpo come linguaggio, almeno per chi avverte che esso possiede una struttura linguisti-

ca tale da risultare psicologicamente assordante. Il linguaggio del corpo è carico di una massa, di un peso talmente alti, così compatti (o talvolta scarmigliati), che mettersi nella condizione di ascoltarlo (e decifrarlo) non può non provocare difficoltà e allarme. Dunque, c'è il fatto allarmante di avere un corpo, che è anche una struttura linguistica; e noi siamo dentro tale struttura. All'uso del corpo come mezzo di comunicazione e di espressione ricorre Gina Pane. Direi che il suo è il caso per eccellenza. Cartesio

avrebbe detto di lei: « è una cosa corporeale che pensa ».

La Pane — e lo si è visto nell'azione *Io mescolo tutto*, la prima tenuta in un museo, quello di Bologna (con merito del suo direttore Franco Solmi e delle sue collaboratrici, Deanna Farneti in testa) — adopera il corpo come un qualsiasi oggetto del naturale, come sostanza estesa in lunghezza, larghezza e profondità; e come strumento naturale della psiche. Si può dire della Pane che è tutto corpo e nulla all'infuori di esso, poiché la sua



Gina Pane, *Io mescolo tutto*, azione eseguita il 30 ottobre 1976 alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna. L'azione ha avuto luogo in uno spazio rettangolare bianco in cui su un tavolo appoggiato al muro due modelli reali, uno maschio l'altra femmina, truccati in modo un po' claunesco, si lanciavano e rilanciavano una pallina durante tutto il corso dell'azione, funzionando quasi da metronomo vivente. Gina Pane vestita di bianco e con le scarpe da tennis entra e si siede su uno sgabello tipo bar. Ha gli occhi coperti da una mascherina nera e si dondola avanti e indietro fino quasi a perdere il senso dell'equilibrio e a cadere. Questa parte dell'azione viene continuamente registrata da una macchina cinema-

tografica e da una fotografica che per l'insistenza e l'ossessività della loro presenza entrano a far parte della azione. La Pane si dirige poi verso un angolo del muro contro cui è appoggiata una lastra di vetro quasi invisibile. Si spengono le luci, si sente il rumore del vetro che cade a pezzi. Quando le luci si riaccendono Gina Pane è piegata per terra in posizione quasi fetale. Si alza e si dirige verso un angolo della stanza dove comincia a giocare con un gioco infantile, tipo lego, appoggiato sul pavimento. Nel frattempo servendosi di una scheggia del vetro andato a pezzi ripete sull'avambraccio il disegno dei pezzi del gioco trovato a terra. La documentazione fotografica dell'azione è di Françoise Masson.

psiche utilizza l'organismo e la sua organizzazione. E se la psiche è — come di fatto è — l'essere dell'organismo nel mondo, l'insieme degli atteggiamenti vissuti (la sua capacità di conoscere cioè), il corpo è il divenire quando accade *di noi e in noi*. Se volete, anche il corporale (al pari del personale) come politico. D'altra parte, è noto come, fin dalla fine del '600, la filosofia abbia sostenuto che la connessione dei fenomeni corporei ha il suo riscontro in quella dei fenomeni mentali e viceversa, aprendo la strada a quel parallelismo psico-fisico che portò nel secolo scorso alle teorie di scienziati come Groddeck e molti altri padri e madri dell'analisi del profondo.

L'edizione aggiornata dell'Enciclopedia Larousse ci presenta Gina Pane come artista italiana. Difatti, se è vero che nasce a Biarritz da madre tedesca, ha un padre torinese figlio di napoletani ed è allevata a Torino. Dal '60 vive e lavora a Parigi, frequenta l'École des Beaux-Arts, dipinge, poi pratica una scultura policroma del genere strutture primarie. Nel '68 inizia a lavorare *sul e col* corpo, con una tensione ed un'intensità che ne fanno, nel giro di un paio d'anni, una protagonista di primissimo piano, se non la protagonista in assoluto, della corrente detta body-art.

Nascono, allora, queste sue azioni, circa venti fino ad oggi, programmate ogni volta attraverso uno studio di mesi, ese-

guitate in esclusiva per il luogo e il pubblico cui sono destinate, fotografate da una collaboratrice assai acuta, quasi simbiotica, che si chiama Françoise Masson.

La Pane è anche solita dare una didascalia dell'azione ed un testo che è come una dichiarazione poetica, dove scrive delle ragioni che l'hanno mossa a trattare quel determinato argomento in quel tal modo. Nulla è affidato al caso.

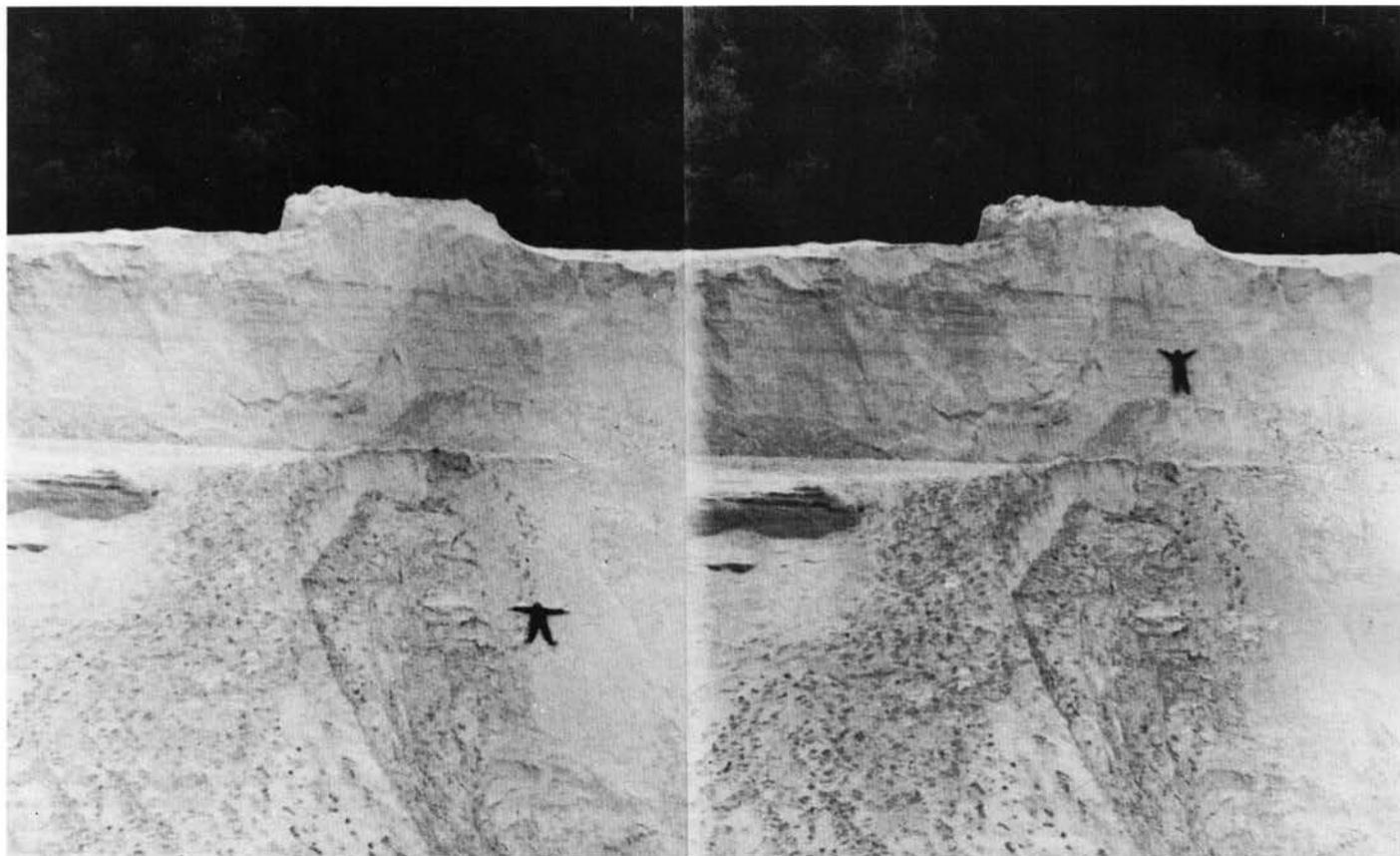
I temi su cui imposta il proprio lavoro, generalmente, sono: il conflitto tra razionale e irrazionale, tra inconscio e consapevole; la liberazione delle cariche affettive represses; l'omosessualità vissuta come non patologica o sostitutiva; la necessità di combattere e sciogliere l'aggressività che è in noi; l'amore come possibilità di opporsi alla morte; la collettività contro la separatezza; l'identità di vita e politica; ancora l'amore come rapporto interpersonale e intersessuale, come ricongiungimento tra *l'io* e *l'altro*.

Quali i motivi che muovono l'artista a questo modo di comunicare? Essa avverte il pericolo della perdita d'identità oggi così diffusa; narra quello di cui tutti noi siamo oggetto, e forse vittime, cioè la mancanza di un amore che sia illimitato nel tempo, l'amore primario. La Pane compie quasi sempre dei viaggi all'indietro, dei ritorni ai luoghi originari, dei soggiorni nel tempo perduto, ma senza uscire dal presente, in modo da riportarci all'autorelazione e alla relazione con

gli altri, ossia a quello che dovrebbe essere il nostro modo di esistenza specifica.

Le *pièces* della Pane difficilmente non sono mostruose e commoventi al tempo stesso. La voglia di conoscere porta a rimescolare tutto continuamente; l'esperienza che ha luogo in seguito a tale processo è estremamente faticosa. Sotto la paura della perdita dell'appiglio, di quello che in psichiatria viene chiamato il *combustibile*, la Pane, tutte le volte, conquista il diritto di mettersi al mondo di nuovo. Affronta la morte attraverso la vita (e viceversa), frugando entro di sé e di noi, mettendo allo scoperto il *segreto* e il *risvolto*. È un po' la storia di Pandora che scopercchia il vaso, ma a fin di bene, questa volta. La Pane non *sceneggia* mai una storia o un personaggio: è essa stessa la storia e il personaggio. L'importante non è solo sapere, ma sapere che si sa.

Le matrici della corrente che oggi chiamiamo dell'arte corporale sono antichissime, ma l'uso del corpo che viene fatto oggi, nella fattispecie dalla Pane, è un processo critico alla collettività. Il significato del suo lavoro non risiede nel suo mutare i procedimenti o le forme dell'arte, ma nel suo voler cambiare la vita. In questo senso, essa si pone come personaggio deviante all'interno delle ricerche formali di punta. E di devianza nel senso che abbiamo visto, sappiamo tutti che c'è gran bisogno. ■



Gina Pane, 2me projet du silence, 1970. Una delle prime azioni dell'artista che si è lasciata scivolare come negli incubi lungo una scarpata.