

Dimensione politica

Ritratti di volti o a mezzo busto, di tre quarti, in posa più o meno studiata, sguardi persi nel vuoto o più intensamente espressivi, sempre comunque orientati verso l'esterno, al di là del piano limite del quadro. Ritratti che rappresentano il potere politico a Roma fra gli ultimi decenni dell'Ottocento e la metà del Novecento, concettualmente ricomposti in una vera e propria quadreria, dal sapore Ottocentesco. Una quadreria a tratti invadente nella sua carica strutturale, in quella continua carrellata di volti e corpi maschili del potere riprodotti da "artisti-maschi".

A rafforzare l'impianto visuale le opere-simbolo di uno dei più grandi artisti del Novecento, Giacomo Balla. Si tratta dei due ritratti del Sindaco di Roma Onorato Caetani. Un raffinatissimo pastello pochissimo conosciuto e per la prima volta a confronto con un altro ritratto di Balla del Sindaco Caetani. Le opere bene testimoniano, sempre se ancora ce ne fosse il bisogno, la grandezza pittorica di Balla alle soglie del Futurismo e l'utilizzo politico della sua arte. Così come emerge da un altro suo dipinto, *Ritratto di Ernesto Nathan*, per la realizzazione del quale l'artista rappresenta una versione, per così dire, "non ufficiale" del ritratto ufficiale del Sindaco. Nathan, infatti, è ritratto nell'atto "del fare", dell'agire, perfettamente inserito in un ambiente di lavoro. Una novità assoluta per il periodo (in esposizione da ottobre 2021).

A loro volta le opere di Balla sono poste a confronto con la forza dirompente delle forme distorte dal colore del *Cardinale Decano* di Scipione, un altro dei capolavori della GAM, dalla forte capacità "eversiva" ma anche vivo documento del deterioramento della rappresentazione del potere tramite l'arte, dove le implicazioni politiche si fortificano mediante la deformazione cromatica del corpo.

Un deciso cambiamento di percorso dell'arte "al maschile" che riproduce maschi di potere avviene negli anni Sessanta, con un concetto rappresentativo completamente alternativo. Il ritratto del politico di turno, infatti, non è più o almeno non è solo programma politico, perché agli artisti ora interessa molto di più il dato iconico della rappresentazione, il carattere Pop(olare). Quindi un altro volto del potere politico degli uomini, con l'incontro/scontro di volti visti nel loro essere icone del potere, decontestualizzati dalla storia e dal gesto politico, per divenire appunto icone.

In un percorso fra est e ovest abbiamo l'ovest delineato dai ritratti di alcuni Presidenti U.S.A. *Kennedy* di Sergio Lombardo, artista complesso nelle sue concettualità e fra i primi grandi protagonisti della Scuola di Piazza del Popolo, *Lyndon Baynes Johnson* di Franco Sarnari e ancora *Kennedy* di Vinicio Berti. Fino a Hope (2008), il volto graficizzato di Barack Obama realizzato da Shepard Fairey/Obey Giant, dove l'iconicità post-Pop dell'opera diventa quella che viene ormai considerata l'immagine simbolo, non ufficiale, della campagna politica di Obama durante le elezioni presidenziali dello stesso anno. Dall'altra parte del mondo, l'est e sud-est socialista, si torna a riflettere sulle immagini del potere maschile con, di nuovo, l'iconicità di Sergio Lombardo espressa in *Chruščëv* e *Mao*. Opera questa ultima che in qualche modo si riflette, con andamento più propriamente warholiano, nel *Mao* di Marco Lodola, *glam* e solo apparentemente poco impegnata e la perversa ricerca dell'autorappresentazione di un mito, personale così come del popolo, del *Lenin* di Mario Schifano esposto in dualismo con il Generale *Giap* e *Ho Chi Min* di Franco Angeli. Un salto cronologico e ideologico all'indietro, rispetto all'opera di Lodola, in un contesto che è indissolubilmente politico e che va contestualizzato nell'impegno degli anni della rivolta giovanile che ha portato al Sessantotto occidentale e soprattutto alla cultura anti-militarista e pacifista. Con un'esaltazione quindi, anche simbolica, dell'uomo politico rappresentato e scelto come modello di lotta e attività decisionale. Di potere.

IL VOLTO DEL POTERE

Sistema dell'arte

Ai volti e ai corpi del potere sono accostati concettualmente i volti e i corpi di alcuni protagonisti di quello che può essere definito come "potere maschile dell'arte", in un multiplo sistema visivo di rappresentazioni e rifrangenze in cui spesso all'artista rappresentato corrisponde un artista che rappresenta.

In pieno boom di rivendicazioni sociali e politiche femministe in atto nei decenni Sessanta-Settanta, gli "artisti-maschi" ai ritratti dei politici iniziano a preferire quelli degli artisti, tanto che il loro corpo diventa il corpo stesso dell'arte, enfatizzato, diffuso, eternizzato. Molto più di quello che fanno nello stesso periodo le artiste.

Si tratta di quello che la critica anglo-americana del XXI secolo ha definito come "representation of masculinity made from male-artist" dando il via a una serie di studi ed esposizioni che hanno aperto il campo alla speculazione dell'arte contemporanea di genere. Ritratti fotografici, dipinti o filmati realizzati per lo più da amici-colleghi che hanno voluto esaltare, in questo modo, la loro presenza nel sistema dell'arte, partendo dal contesto artistico storicizzato della prima metà del Novecento. Amerigo Bartoli Natinguerra e Roberto Longhi, Carlo Levi e Alberto Moravia, Piero Sadun e Cesare Brandi, Willem de Kooning e Toti Scialoja. Passando poi, nel secondo Novecento, all'accoppiata Claudio Abate-Giuseppe Penone, che lavorano sul senso del corpo come modifica tramite l'azione dello sguardo che scompare. Mentre Claudio Cintoli sembra rafforzare la sua presenza per mezzo di un autoritratto simbolico, con acuto, così come, su altro versante contenutistico, Mimmo Jodice formalizza la Proposta per un suicidio di Vito Acconci, un altro rapporto fra l'uomo e il suo corpo che alterna il concetto di forza e superomismo con quella del Narciso. In concomitanza Luca Maria Patella fotografa un attonito Christo, immortalato nell'istante artistico in cui ascolta gli Alberi parlanti, opera-installazione sonora dello stesso Patella, in un gioco di specchi tipico del déroulement dell'artista italiano.

Mario Schifano invece salta l'ostacolo del piano limite del ritratto realizzando un autoritratto/ritratto fotografico insieme all'amico fraterno e collega Franco Angeli, il quale a sua volta rafforza il rapporto filmandosi in un doppio autoritratto filmico proprio con Schifano. È ancora Schifano a continuare ad andare oltre, eternando il volto-icona globale di Andy Warhol in tre (auto)ritratti a polaroid. Foto scattate da Schifano, firmate come autoritratti da Warhol, in un evidente riscontro iconico fra significato e significante.

Forte e determinante il carattere egocentrico della loro operazione artistica che, in un certo qual modo, rimanda al progetto artistico di Gilbert & George che, come è usuale nelle loro performance, si trasformano in altro, in una complessa auto-rappresentazione svolta fra il Sé e l'archetipo, con le inequivocabili faccia e mani tinte di bronzo, esplicito recupero del bronzo delle sculture celebrative, in un evidente caso di (auto)monumentalizzazione, complementare all'(auto)deificazione di Luigi Ontani che guarda allo shivaismo, in un continuo riscontro concettuale fra Narciso e Superuomo/dio.

IL VOLTO DEL TERRORE

Hitler Mussolini Stalin, tre “dittatori-maschi” che sul machismo hanno costruito parte della loro immagine pubblica. Presenze storiche scomode eppur emblematiche del terrore del Novecento, volti che ancora oggi sono memoria viva della violenza sui popoli. Tre maschi che con le loro azioni politiche hanno massacrato popolazioni, devastato il mondo e i cui volti, quindi il potere, non potranno essere mai cancellati dalla storia e dalle nostre coscienze.

Ritratti ormai riconosciuti – riconoscibili – a livello globale, con tratti descrittivi qualificanti e con elementi di rappresentazione che potremmo così schematizzare: caratterizzazione fisionomica e quindi precisa somiglianza al modello; ansia di diffusione ed eternizzazione del volto come logica del potere; suggestione ego-referenziata del ritraente al personaggio ritratto. Con in più la mancanza di segni e simboli che possano in qualche modo deviare lo sguardo del fruitore dall’originale.

Del resto il potere è questo, qui e subito, senza metafore e segnali diversificanti. Un volto preciso da ricordare e in cui immedesimarsi, soprattutto per quel taglio deciso del primo piano, dallo sguardo puntato verso l’esterno, come nel busto di Stalin, modello per una serie di monumenti pubblici per aree urbane degli stati orientali dell’Unione Sovietica.

E il mondo ricorda ancora oggi quei volti, nella loro devianza storica, così come insegnano i due artisti, Fabio Mauri e Gerhard Richter, le cui opere sono state inserite a contrappunto della storia di quei tre volti, per la loro forza antagonista e come momento di decostruzione della realtà storica dei tre dittatori. Contrappunto contrastante dell’arte rispetto allo sguardo contemporaneo dei volti del terrore e del dolore mondiali. Artisti che con la loro storia hanno bene rappresentato l’abiezione della Storia universale, lavorando sul quotidiano del periodo delle dittature per ricondurlo al giudizio dell’uomo e appunto della Storia.

Il quotidiano abbigliamento di *Servo muto ariano* di Mauri, con la presenza di quegli oggetti all’epoca comuni che però diventano memoria del dolore derivato da quella identità ariana, espressa anche nell’abbigliamento borghese. Inevitabile segno di appartenenza di razza oltre che di condivisione di scelte politiche aberranti. Oppure come nella cibachrome *Onkel Rudi* di Richter, rivisitazione fotografica dell’originale ritratto pittorico del 1965. Ritratto-ricordo e memoria di famiglia, lo zio materno nazista, ma anche rielaborazione della presunta “normalità” di un popolo «maledetto dalla storia», come in molte interviste ha affermato l’artista. Quotidianità e normalità di dittature che i due artisti reinterpretano e che coincidono perfettamente con il giudizio indelebile delle universali parole di Hannah Arendt sulla «banalità del male» nel quotidiano del dolore della Storia, tratte da *La lettera Eichmann a Gerusalemme: resoconto sulla banalità del male* (1963).

Per non dimenticare.

IDENTITÀ MASCHILE

Agli uomini hanno sempre insegnato che devono essere forti, duri, coraggiosi, virili. Maschi. Non è importante la bellezza del corpo ma la prestanza fisica, la robustezza, l'energia e il coraggio. L'uomo doveva andare a caccia e alla guerra, la donna doveva restare a casa, come Ulisse e Penelope moltiplicati nel tempo e nello spazio. In questo senso anche la rappresentazione artistica si è andata adeguando, con la realizzazione di opere composte da tutte queste componenti antropologicamente insite nella natura stessa dell'uomo, considerate come concetti formativi dell'uomo stesso e della sua identità, nella vita, nel pensiero, nella cultura e nell'educazione delle società occidentali.

Per lo smontaggio di un programma normato dobbiamo arrivare al secondo Novecento, nel momento in cui gli artisti iniziano a prendere coscienza della varietà delle possibili rappresentazioni dell'uomo, insediati intellettualmente anche dal nuovo pensiero alternativo che sta diluendosi lentamente ma inesorabilmente all'interno del mondo occidentale. Dal cinema dell'incomunicabilità, con le descrizioni di un mondo di uomini in crisi di atti e di pensiero, al *nouveau roman*, dove il rifiuto del personaggio e del concatenarsi cronologico descrittivo della narrazione diventa dramma personale dell'uomo alle soglie di una nuova era. Tanto che la realtà maschile finisce sempre più per isolarsi nella soggettività e anche l'uso delle droghe come valvola di creatività non regge più, visto il confronto fra Tato e Tano Festa.

La costrizione di un altro ruolo inizia a farsi complicata, per tutto il suo peso intellettuale, così come bene rappresenta Renato Mambor e Umberto Bignardi nella loro moltiplicazione di uomini/figure ridotte ormai a segni automatici di vita meccanica e ordinaria. Il tutto accentuato dalla forza e dall'energia delle lotte femministe, sociali, civili, economiche e legislative dei decenni Sessanta-Settanta.

La ricerca di un uomo nuovo passa quindi dalla demolizione del ruolo tradizionale dell'uomo stesso, tanto che la famiglia felice dell'ipotizzabile padre-padrone di Felice Carena sembra definitivamente perdersi nel padre-chioccia di Papageorge o nel padre pop di Valerio Adami.

È il superamento di un'identità secolare che diventa ricerca visiva e concetto, di nuovo per mezzo dei linguaggi artistici che tendono sempre più a moltiplicare il disagio, come nei confronti della violenza e della guerra perpetrate dal maschio che diventa gioco visuale con Pino Pascali e Paolo Ventura, iconografia storica dell'eroismo "rivissuta" sul proprio corpo, come con Flatz che decide di trasformarsi nel monumento stesso di quell'iconografia eroica. Ma anche documento feroce della violenza e repressione dell'uomo sull'uomo come nelle drammatiche e intense opere di Mirella Bentivoglio, Fabio Mauri e Lamberto Pignotti.

Oltre queste prese di posizione artistiche sulla storia dispotica e aggressiva dell'uomo contemporaneo, una posizione a parte andrà individuata nel passaggio, tipicamente contemporaneo, di connettere diversità con bellezza, «l'altro con l'oltre», come afferma Martin Heidegger. Tematiche anche al centro dell'evoluzione dell'iconografia della vanità maschile, non più – non solo – prerogativa culturale femminile ma esplicito gioco di seduzione fra uomo e donna, come espresso dall'opera di Mino Maccari e da quella di Cesare Tacchi. Ma anche revanche nichilista hollywoodiana, come nell'evanescenza dello Sean Connery/007 di Cesare Pintaldi, nel Superman destrutturato di Pignotti oppure nel video di Francesco Vezzoli *THE KISS (Let's Play Dynasty!)*.

In questa opera l'artista finisce volutamente per confondere ancora di più le acque della questione dell'identità maschile, elaborando autobiografia con temi letterari e riscontri filmici, vita quotidiana ed estetismo, cultura alta con il serial televisivo. Edipo con l'omosessualità. Per co-protagonista troviamo Helmut Berger, l'altro è lo stesso artista, filmato all'interno dell'arredamento del film di Luchino Visconti, *Ludwig* (1973), basato sulla vita di Ludovico II di Baviera e interpretato dallo stesso Berger, il quale però in *THE KISS* recita la parte di un episodio della serie TV americana cult degli anni Ottanta, *Dynasty*, dove uno dei protagonisti per la prima volta nel mondo televisivo mondiale, parla di bisessualità. Berger a queste parole accompagna la lavorazione manuale, a piccolo punto, del ritratto di Brad Davis, interprete di *Querelle de Brest* (1982), film di Rainer Werner Fassbinder. Autentico manifesto del machismo e dell'omosessualità.

Il cerchio quindi si chiude e la diversità – forse una nuova identità? – del maschio contemporaneo va in scena.

CULTO DEL CORPO ed ETICA dello SPORT

La ricerca iconografica sul corpo del maschio è andata definendosi per secoli intorno all'idea della perfezione e a un modello fisico ideale, spesso caratterizzato dalla diretta dipendenza dalle politiche dei diversi periodi storici via via avvicinandosi. Pensiamo ad esempio, per restare nel nostro contemporaneo, all'immaginario mascolino italiano legato al mito della forza e alla virilità sostenuti dalla propaganda Fascista, di cui Primo Carnera ne divenne, suo malgrado, un'assoluta metafora vincente. Anche da esportare.

Il corpo in primo piano, quindi, come culto e poi come etica affidata allo sport ma anche rappresentazione dell'uomo al lavoro, altra iconografia fortemente esaltata nel periodo. È quello che Antonio Gramsci definisce come rappresentazione del «falso eroe civile del lavoro». Un'immagine eroica creata dal potere ma inesistente nella realtà, che non rispecchia la vera fatica e la schiacciante ripetitività del lavoro quotidiano nei campi o nell'industria.

L'esaltazione aumenta quando si rappresenta l'uomo comune con però un fisico sportivo e perfetto o almeno ritenuto tale. Si tratta, senza ombra di dubbio, di tipologie iconografiche che provengono già dall'Ottocento risorgimentale. Da una cultura sempre legata all'idea del maschio dominante, forte e coraggioso, eroe pronto alla lotta, dotato di un corpo reso più possente da uno studiato vigorismo fisico che si è voluto documentare con i corpi in azione di Ugo Danz e di Annibale Brugnoti. Muscoli gonfi e uomini in lotta. Riflessi artistici di un pensiero che supera i secoli e le politiche, dall'Unità d'Italia al Fascismo, dove li ritroviamo anche nel rigorismo muscolare costruito da Ercole Drei o di quello di Guido Galletti. Così come negli Operai di Maria Immacolata Zaffuto, raffinato dipinto della collezione GAM per la prima volta in mostra.

Il corpo del maschio deve quindi essere "maschio", virile, diretto discendente dei corpi classici dell'antica ed eroica Roma. Un corpo perfetto, come lo era nel passato glorioso, per un paese vincente nel presente.

Santo, condottiero, eroe, poeta, intellettuale – la donna invece è solo madre o prostituta – tante iconografie per una nuova identità in cui rientra di prepotenza, come già affermato, anche la rappresentazione dello sportivo, del corpo atletico levigato dal metodo e dalla costanza dell'esercizio fisico.

Forza e volumetria di un fisico che ritroviamo, ad esempio, nei disegni di atleti di Gino Severini, preparatori delle decorazioni a mosaico del Foro Mussolini (attuale Foro Italico). Così come nell'atleticità del ragazzo di Lorenzo Lorenzetti, dove la tradizione scultorea classica è reinterpretata all'ombra di un dinamismo muscolare più domestico, intimo, meno esibito e che, con aurea più malinconica e intimista, ritroviamo anche negli uomini nudi ritratti da Gentilini, Pirandello e Omiccioli, l'opera del quale, appartenente alla collezione GAM, è esposta per la prima volta.

Dissonante e controcorrente resta invece il corpo nudo reale di Giorgio de Chirico, autoritrattosi come "Imago Christi", o dei suoi giovani *Gladiatori* che traspongono la classicità in una quotidianità eroica d'altro genere, quasi anticipatori dei *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini. Il quale a sua volta precorre i tempi, ma non da solo, mettendo in rilievo con i suoi adolescenti narrati e/o filmati, tematiche e ricerche sul corpo maschile non più ideologiche, incentrate su quello lo stesso regista definisce come «l'altro corpo della quotidianità». Anche in relazione all'identità e alle differenze di genere, in un gioco di rifrangenze esemplificate dal "quadro specchiante" di Michelangelo Pistoletto.

Di nuovo un corpo maschile reale, riprodotto in scala, decontestualizzato e isolato tramite appunto un fondo specchiante. In questo modo il corpo, inserito di spalle, diventa specchio esso stesso del reale, messo in diretta comunicazione con il fruitore esterno che finisce per guardare un corpo simile al suo – o quasi – mentre si specchia vicino a questo stesso. Un doppio gioco di rimandi e rifrangenze dal sapore anche psicoanalitico. Segno dei tempi.

In questo caso non abbiamo bisogno di un corpo perfetto, quello stesso serigrafato su inox di Pistoletto non è perfetto, è reale, perché la perfezione assume in sé altro contenuto. Non importa più che corpo hai e il corpo perfetto diventa quasi status symbol per generazioni, quelle degli anni Ottanta-Novanta, non più addomesticate ai prototipi fisici dettati dalla politica ma da quelli diversificati dell'industria culturale e mediale della moda, ad esempio, e della pubblicità. In parte la scelta potrebbe essere ritenuta autonoma seppur il problema nasce dal momento in cui i modelli fisici e comportamentali sono sempre più indotti dai media. Spesso solo a scopo e lucro commerciale.

Modelli cinematografici, sportivi – soprattutto quelli del calcio – della TV, dal reality al talk d'incontri amorosi, tanto che l'identificazione diventa norma, carattere comune dominante, non solo per gli uomini.

A confronto i corpi acefali di Tubi e i possenti fisici tatuati dei pugili fotografati da Howard Schatz, della serie *At the fights*. Fotografie pluripremiate collegate a interviste a molti campioni di boxe che però rivelano, al contrario del loro corpo possente, caratteri spesso estremamente fragili e vulnerabili. In antitesi ai "corpi urbani", reali e quotidiani, incontrati da Anders Petersen a Roma, in occasione della Commissione Roma di Fotografia – Festival Internazionale di Roma del 2012.

Avere il corpo "giusto" diventa oggi sempre più una scelta precisa per inserirsi nei riti delle nostre società globali, per ottenere riconoscimento, per "farsi riconoscere". In questa duplice dimensione, che intreccia natura e cultura, il corpo può acquisire un aspetto e un'identità adatti alle richieste del contesto o, al contrario, creare opposizione, criticando i codici condivisi e rinunciando ad essi. Come farà, ad esempio, negli anni Settanta Claudio Cintoli, il quale, in pieno boom femminista e in maniera rivoluzionaria, nella sua azione *Crisalide* decide di mettere in scena la sua rinascita. Con sforzo, da solo, senza donna. Verso nuovi contenuti, diversi intendimenti.

UOMINI VISTI da *DONNE*

In rigido ordine alfabetico: Tomaso Binga (Bianca Pucciarelli Menna), Lisetta Carmi, Elisabetta Catalano, Agnese De Donato, Rosa Foschi, Alessandra Mercadini, Pax Paloscia e Alba Zari.

Un minimale eppur rilevante manipolo di artiste-donne attive dal secondo Novecento e appartenenti a generazioni, stili, estetiche e mentalità differenti, per cercare di definire i contorni di un percorso "sul maschio" tramite appunto lo sguardo dell'arte "al femminile".

Del resto, nell'incontro fra le esigenze di ricerca e quelle di analisi del soggetto/oggetto "maschio", non poteva mancare la voce delle donne, il loro sguardo diverso e diversificato di rappresentazione del corpo dell'uomo contemporaneo. Grazie alla creatività e alla forza rappresentativa di artiste che, in una sorta di generazioni a confronto, impongono il loro particolare e speciale sguardo sull'uomo, proponendolo come origine ma anche come destinatario. In un gioco delle parti di pirandelliana derivazione.

Un riscontro/scontro di peculiarità visive tutte da investigare, nell'ottica di una "artista-donna" che ritrae un uomo, spesso un "maschio-artista" o un "maschio di potere", con però una percettibilità e visione estetica completamente diverse dalla norma, spesso dettata dai loro stessi colleghi uomini. In pratica una dissimile modalità di confrontarsi sullo specifico dato, in modo da portare gli uomini a osservare sé stessi tramite però la visuale femminile.

Ma è anche un modo per tornare a parlare di artiste che lavorano o hanno lavorato sul volto e sul corpo dell'uomo, definendone limiti, problematiche, dettagli, soprattutto in questo momento storico in cui le donne trovano, seppur faticosamente, sempre più spazio nei media, quasi da divenire un fenomeno epocale. Un fenomeno ormai inarrestabile che attraversa le frontiere e si confronta inesorabilmente con l'oggi, verso il domani.

Prendendo a prestito da molta narrativa giornalistica, soprattutto degli ultimi anni, i termini indicativi della donna che guarda l'uomo o meglio dell'uomo visto dalla donna, per mezzo delle opere esposte si è cercato di verificare e di estrapolare tale questione dal ristretto ambito mediale per spostarlo sul versante delle arti visuali, con uno spaccato chiaro e autentico che aspira a superare, in primo luogo, la divergenza di genere, reinterpretandola tramite l'arte e le artiste selezionate, in una prospettiva che sia anche interculturale. Quindi in un contesto di pluralismo e di complessità divenuti oggi una condizione umana comune, globale, e che sfida continuamente il nostro modo di vivere e pensare, sull'onda della rilevanza e criticità della stessa cultura contemporanea. In ambiti e processi, da un lato, di globalizzazione e di omologazione e, dall'altro, di frammentazione e di individualizzazione dall'altro.

Tutti temi che toccano l'uomo così come la donna, ma non solo, andando al di là del genere.