

Amalia Del Ponte

Museo del Novecento, Studio Museo Francesco Messina / Milano

L'intuizione di "Onde lunghe e brevissime", mostra divisa tra il Museo del Novecento e lo Studio Museo Francesco Messina, non è solo quella di presentare due decenni tanto differenti del lavoro di Amalia Del Ponte, quanto di far convivere due formati ritenuti spesso antitetici e faticosamente accostabili: uno filologico e uno sensoriale. Il Museo del Novecento ospita un calibrato approccio storico-critico, recuperando lo studio dell'artista intercorso tra il 1964 e il 1973. Questa prima parte si focalizza sulle ricerche scientifiche e percettive legate alle rifrazioni della luce a contatto con i prismi in plexiglass, i "Tropi", secondo la fortunata definizione di Vittorio Fagone. Punto di arrivo del percorso è l'opera *How do you feel?* (1971): il cemento bianco della scultura possiede l'atemporale dignità del marmo, sul quale si rifrange e riverbera la luce filtrata dal plexiglass. La stessa *How do you feel?* era stata presentata nel 1973 alla XII Biennale Internazionale d'Arte di San Paolo, insieme a *Area Percettiva*, l'opera ambientale che valse a Del Ponte l'ambito Primo Premio per la Scultura. La seconda parte della mostra, curata da Eleonora Fiorani presso lo Studio Museo Francesco Messina, espone invece la ricerca di Del Ponte sul suono. Tra il 1985 e il 1995, infatti, l'artista lavora a sculture sonore, i *Litofoni*, lastre di pietra intonate che vengono poi armonizzate in coreografie e attivate da performers tramite percussori. La sezione si articola quindi attraverso documentazioni video di performance, insieme a disegni e alcuni *Litofoni*. Il nucleo di questa sezione risiede in *Aria della freccia* (1994), trittico in pietra di Trani suonato durante la serata inaugurale all'interno di un'inedita performance di Elio Marchesini. Sebbene l'allestimento permanente dello Studio Museo tenti di soffocare un'immersione completa nel dominio del suono, la concitata azione performativa di Marchesini restituisce efficacemente l'instancabile lirismo con cui Del Ponte ha inseguito un equilibrio tra forma e materia, tra scienza e filosofie orientali, tra visibile e sensibile.

Bernardo Follini

Spencer Finch

Lisson / Milano

La rappresentazione dello scorrere del tempo è da sempre centrale e, al contempo, problematica nella pratica artistica. Questo poichè non si esaurisce con la neutrale resa mimetica di un dato fenomenico, ma implica la restituzione dell'effimero e del transeunte ed è, inevitabilmente, investita di connotazioni emozionali, simboliche e allegoriche, perché foriera di una riflessione sulla fugacità della vita e l'ineluttabilità della morte. Sensibile a queste tematiche, Spencer Finch da anni porta avanti attraverso le sue opere – si tratti di installazioni, acquerelli, disegni, video o fotografie – una personale indagine su luce e colore in grado di coniugare scienza e poesia, astrazione e figurazione a partire dalla registrazione/osservazione di elementi naturali e fenomeni atmosferici, siano essi fiori, ombre trascorrenti, albe, crepuscoli, nebbia, movimenti solari. La personale alla Lisson Gallery di Milano ben esemplifica questa attitudine dell'artista americano. Concentrandosi su potenzialità e processi della fotografia, Finch propone nuove modalità di lettura del quotidiano attingendo diacronicamente a un immaginario in cui coesistono tanto le nature morte secentesche – si veda *Vanitas (Tulips)* del 2012 – quanto le Cattedrali di Rouen di Monet e le sperimentazioni filmiche di Warhol con *Empire* – analogo in *Thank you, Fog* del 2009 il focalizzarsi su uno stesso soggetto ma in un contesto via via mutevole. I riferimenti letterari e poetici si intrecciano e rincorrono, fondamentali Emily Dickinson per *The daisy follows soft the sun* del 2017 (dei sei lavori esposti il più recente) e Federico Garcia Lorca per *Lemon Tree* (2010), dove il particolare si fa universale e arriva a toccare memoria ed esperienze tanto del singolo quanto della collettività. Il percorso si conclude idealmente con *Self-Portrait as Crazy Horse* del 1993 che nel suo trasformare l'intero spazio in un apparecchio fotografico/camera oscura evidenzia l'affascinante complessità del mezzo stesso in quanto "scrittura di luce" e la sua capacità di catturare la melanconica bellezza della presenza di una assenza.

Damiano Gulli

Pascali Sciamano

Fondazione Carriero / Milano

L'ultima operazione della Fondazione Carriero e del suo curatore Francesco Stocchi getta un nuovo sguardo sulla figura di Pino Pascali, personalità anarchica e fuori dagli schemi, difficilmente inscrivibile in una tendenza – forse anche a causa della sua prematura scomparsa. La visione che se ne dà, nel reticolare spazio di Casa Parravicini, è quella di un artista "sciamano" (come recita il titolo della mostra), interessato al primitivo, al totemismo e alla concezione animistica della natura; una fascinazione coltivata principalmente tramite letture (prima tra tutte *Il pensiero selvaggio* di Lévi-Strauss), e mai esternata attraverso veri e propri viaggi. Una selezione di opere che portano in nuce quest'attitudine vengono qui relazionate a oggetti africani – sculture funerarie etiopi, maschere zoomorfe malesi, conchi nigeriani, scudi congolese, frutti di baobab – così da insufflare nel fruitore un'atmosfera esotica di facile suggestione. Seppure questo *mélange* di manufatti (che il foglio di sala definisce "arte tribale") sia circoscritto in piccole stanze separate dai lavori di Pascali, l'idea che se ne restituisce è di una narrazione lapalissiana à la "Magiciens de la Terre". D'altra parte i lavori, tutti realizzati tra il 1966 al 1968, si contraddistinguono per una sincera forza primigenia – dal celebre film *SMKP2* di Luca Maria Patella che ritrae un Pascali performer che, con le movenze e le gestualità di un Buster Keaton, è impegnato in gesti folli come piantare e innaffiare filoni di pane, alle "finte sculture" rappresentanti cigni, pellicani, serpenti, che compongono un cereo zoo di animali, fino ai celebri *Bachi da setola* – che non necessita la compagnia dell'arte tribale. Tornano così alla mente le preoccupazioni espresse dallo stesso Pascali nell'intervista con Carla Lonzi per *Marcatrè*: "In una galleria il rischio è trasformare i pezzi esposti in ex-voto sospesi, e tutto ciò funziona, sino a quando l'artista ha un'intenzione di questo genere, quando ci crede e crea un legame esistenziale, se no, non è che una scena teatrale".

Giulia Gregnanin