

Cinque capitoli e trenta artisti per scoprire le anime di una collezione sui generis

Istituita nel 1999, la Collezione Farnesina è la raccolta di arte contemporanea del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale. Comprendente oltre 600 opere di 359 artiste e artisti italiani in attività dal primo Novecento a oggi, la Collezione fa capo alla Direzione Generale per la Diplomazia Pubblica Culturale che, oltre a occuparsi di promozione culturale, coordina la rete degli Istituti Italiani di Cultura all'estero. Distribuita sui vari piani del Palazzo della Farnesina a Roma, l'imponente raccolta arricchisce il nucleo di lavori commissionati e acquisiti per l'edificio negli anni Cinquanta e Sessanta. Concesse in comodato d'uso gratuito da artisti, musei, archivi, fondazioni e altre istituzioni, le oltre 600 opere sono ordinate con allestimenti tematici che ripercorrono e rappresentano i principali esponenti, movimenti, media e linguaggi dell'arte contemporanea prodotta nel nostro Paese: Afro, Vedova, Dorazio, Arte povera, Scuola di Piazza del Popolo, Transavanguardia, Vanessa Beecroft, Luigi Ghirri, Marinella Senatore, Grazia Toderi, solo per citarne alcuni.

La Collezione Farnesina è uno strumento d'eccellenza di diplomazia culturale ed è al centro di un'articolata attività di promozione, divulgazione e valorizzazione dell'arte italiana contemporanea. Oltre alla gestione amministrativa, il lavoro sulla raccolta comprende varie attività espositive, editoriali, di ricerca e approfondimento, tra cui la collana di pubblicazioni scientifiche «I Quaderni della Collezione», avviata con l'obiettivo di promuovere una riflessione storico-critica intorno alle questioni più attuali dell'arte contemporanea.

In questo e nei prossimi quattro numeri in edicola, «Il Giornale dell'Arte» dedica alla Collezione Farnesina cinque capitoli tematici curati da noti storici e storiche dell'arte, per aprire nuovi dialoghi e confronti generazionali, visivi ed estetici sulle opere e gli autori che ne fanno parte: un racconto inedito per conoscere le molte anime di una collezione che comprende maestri storici, talenti emergenti, differenti media e linguaggi e che, negli ultimi anni, si è aperta anche all'illustrazione, alla grafica e alla Street art. In questo primo numero Francesco Tedeschi, docente di Storia dell'arte contemporanea all'Università Cattolica di Milano, con il capitolo «Alfabeti» affronterà il tema del segno e della sua evoluzione nelle opere di Carla Accardi, Tomaso Binga, Renata Boero, Sabrina D'Alessandro, Giorgio Griffa e Gianpaolo Pagni.

Alfabeti

Carla Accardi, Tomaso Binga, Renata Boero, Sabrina D'Alessandro, Giorgio Griffa e Gianpaolo Pagni

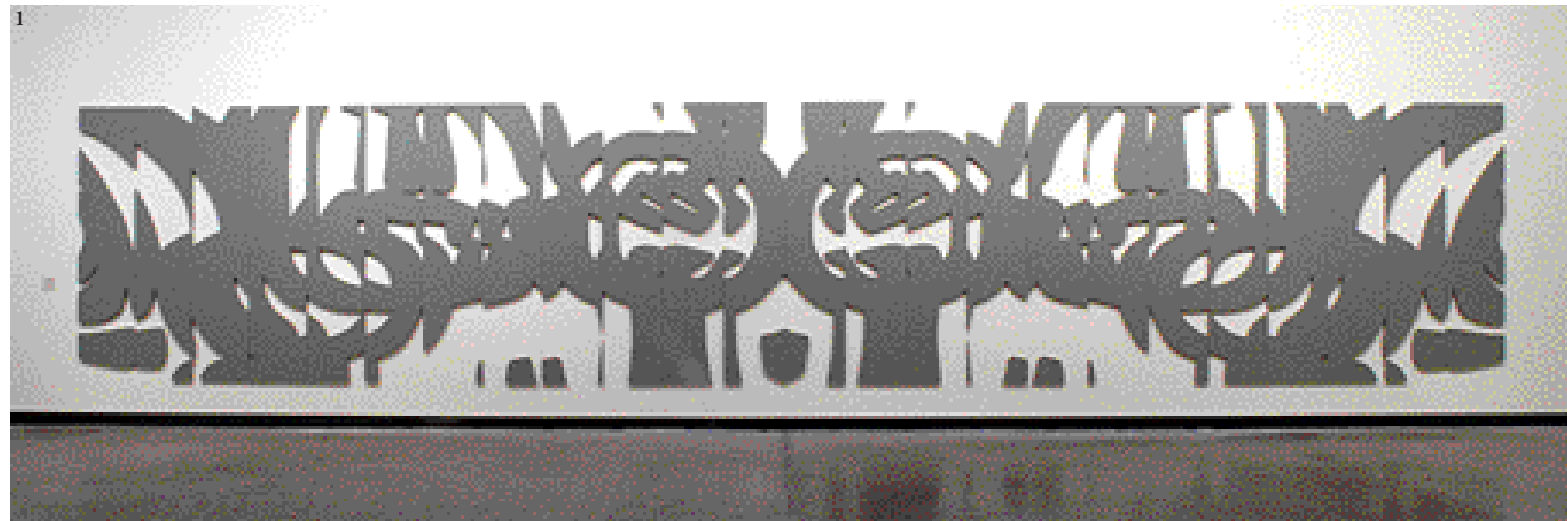
di **Francesco Tedeschi**

docente di Storia dell'arte contemporanea all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Segno linguistico e segno visivo si sono diversamente incontrati e scissi nel corso del Novecento. A partire dal ricorso a parole usate alla stregua di figure o forme rappresentative, nella poesia simbolista e nel Futurismo, per passare al modo in cui nel Surrealismo si verifica una separazione sul piano del significato (si veda il celebre inserto realizzato da René Magritte per «La Révolution surréaliste» nel 1929, «*Les mots et les images*», che sembra andare alle radici dello strutturalismo linguistico), la ricerca visiva ha anticipato e sfruttato lo sconfinamento che ha condotto a tutte le ricerche «verbovisuali» degli anni Cinquanta-Settanta. Al di là dello specifico ambito in cui un rapporto tra parola e immagine ha trovato nelle diverse tendenze e proposte di poesia visiva o di scrittura visuale una coerente e definita linea d'azione, il segno in quanto tale, come prima elaborazione di un atto comunicativo che può essere formale più che significante, è l'ambito da cui scaturiscono molteplici forme di «alfabeto».

Di quali «alfabeti» le opere qui accostate possono essere esemplari?

Lavori singolari, non collegati l'uno all'altro per ragioni di poetica o per legami intrinseci fra le loro autrici e autori, essi rivelano le diverse direzioni in cui l'adozione di un segno elementare, originario, vale a dimostrare come ogni modello linguistico si fondi sulla definizione di un principio compositivo idoneo a formulare un vocabolario e addirittura una sintassi.



A cominciare dal grande e spettacolare lavoro parietale di Carla Accardi, sequenza segnica estratta dalle radici del suo linguaggio, riconoscibile nella ricerca svolta nel corso degli anni Cinquanta e riportata all'interno di un meccanismo di scansione e ripetizione. L'opera di grande formato, con i suoi oltre dodici metri di sviluppo, è stata pensata dall'artista a fine 2006 e presentata per la prima volta in una esposizione personale in Germania, a Herford. Come in altri lavori del periodo avanzato della sua produzione, di cui tre esemplari sono attualmente inseriti nella collezione della Farnesina, anche in questo abbiamo una doppia amplificazione, del segno in quanto tale e dell'opera compiuta, che manifesta la tensione a una espansione ambientale. Già in precedenza l'artista, attraverso le trasparenze delle opere degli anni Settanta, per esempio, tendeva a includere l'intero spazio nell'opera, e con un assunto non soltanto decorativo l'intervento, in questo caso parietale, riecheggia nello spazio, anche grazie alla particolare soluzione adottata. Attraverso un processo di parziale destrutturazione e riaccostamento, come in un cut-up cinematografico, i segni-forma si spezzano e si moltiplicano, producendo un effetto di tridimensionalità indotta. La «scrittura» dell'opera gioca su una simmetria di fondo, in cui il tema del «doppio» è il motivo centrale del codice visivo.

Come Carla Accardi, figura anche tra i punti di riferimento della Biennale di Venezia del 2022,



1. «Si dividono invano» (2006) di Carla Accardi, pannelli scomponibili in smalto su legno, 240x1248x2,5 cm; Foto Hans Schroder; Cortesia dell'Archivio Accardi Sanfilippo

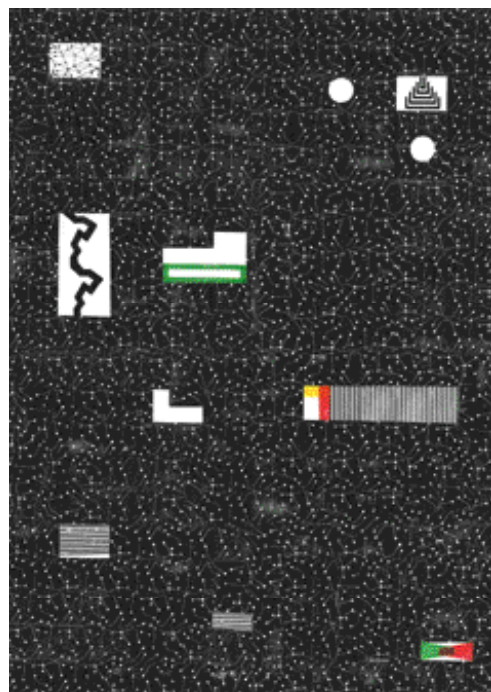
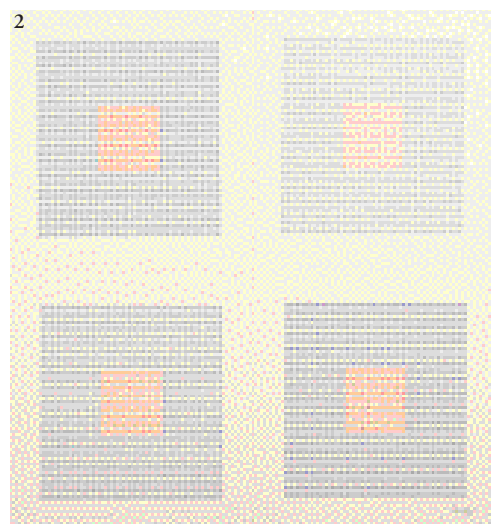
2. «Dattilocodice tav. 17» (1978) di Tomaso Binga, inchiostro su carta, 50x55 cm; Foto Danilo Donzelli; Cortesia dell'artista

3. «RAPLAPLÀ (Umano tran tran)» (2010) di Sabrina D'Alessandro, stampe da video su carta cotone, parole di carta, 50x50 cm; Cortesia dell'artista

4. «Wall stamping book #2» (2017) di Gianpaolo Pagni, timbro su carta, 120x48 cm; Cortesia dell'artista

5. «Senza titolo» (1993) di Giorgio Griffa, colori ad acqua su tela di iuta, 290x106 cm; Cortesia dell'artista

6. «Cromogramma 1970-75» (1970) di Renata Boero, elementi naturali e tela marina libera, 232x241 cm; Foto Thomas Libis, Milano; Cortesia dell'Archivio Renata Boero



LA COLLEZIONE FARNESINA

orientata a indagare le vicende e i caratteri di un'arte al femminile, Tomaso Binga.

Più specificamente il suo modo di operare pone il linguaggio come punto di partenza e di indagine per giungere a forme di «scrittura visiva», in particolare nei fogli dattiloscritti che sovrappongono ossessivamente due caratteri della macchina da scrivere, uno letterale e uno numerico, includendo anche i caratteri accessori e i segni di interpunzione, per inventare «ideogrammi» ripetuti ordinatamente a riempire un foglio in cui si apre una finestra quadrata di diverso colore. Questi lavori fanno parte di una serie di tavole che producono un «Dattilocodice» e hanno un carattere esemplare, all'interno delle esplorazioni dell'arte degli anni Settanta attorno al superamento della sudditanza logica del segno al significato. Formalmente Binga gioca con gli elementi esteriori dell'astrazione e della riduzione all'essenziale, propria di un'estetica dell'elementare, per ottenere un motivo decorativo che rimanda all'intreccio della tessitura, con lettere e parole di un linguaggio «muto».

Una forma di scrittura diversa è quella che compare nelle opere di Renata Boero della serie «cromogramma», per indicare la registrazione delle procedure naturali dalle quali scaturiscono le tonalità delle sue «tavole». Il primo grado di scrittura è in questo caso quello delle note riportate su uno degli scomparti di cui la superficie si compone. Questa formula o «ricetta» indica il metodo che porta alla composizione di un mosaico di colori che non sono progettati e previsti, ma derivano dal processo adottato (combinazione di elementi naturali, elaborazione degli stessi attraverso bollitura, loro assorbimento da parte della tela ripiegata e registrazione del tempo trascorso) per assegnare valore «alfabetico» al colore stesso, declinazione di un dialogo vivo con i sensi. Alle origini di queste «parole» è la terra stessa, che quasi biblicamente si fa verbo, per diventare colore, matrice della pittura o di ciò che consideriamo tale. In un'epoca in cui le tendenze di derivazione strutturalista operavano sul colore in forma «artificiale», le realizzazioni di Boero agivano sul piano di un confronto con la dimensione naturale dell'arte d'ambiente o della land art, compiendo in modo personale una forma di ascolto del messaggio proveniente dall'interno della materia vivente.

La riduzione o l'innalzamento del colore a segno di un linguaggio intrinseco alla pittura è motore delle indagini, analitiche ma nello stesso tempo poetiche, di Giorgio Griffa. Diversamente dal modo in cui, limitando l'intervento sulla tela grezza, nel corso degli anni Settanta in particolare l'artista ha operato sulla semplificazione del segno ripetuto (fosse esso linea o corpo verticale, diagonale o orizzontale), ricorrendo alle medesime tonalità che costituiscono la struttura ritmica di quelle sequenze o accentuandone alcuni aspetti, Griffa ha successivamente introdotto altri elementi denotativi, che si estendono alle cifre numeriche o all'assimilazione di altre forme di pennellate, apparentemente attribuendo un valore più «narrativo» alla pittura. L'opera della raccolta della Farnesina si svolge, come è proprio del modo di operare di Griffa, su diversi livelli, paratattici, dove segni di valore differente, disposti su fondi cromatici omogenei, interrotti a un livello di espansione che riceve dalla forma della scrittura occidentale l'andamento da sinistra a destra, assumono il carattere di segni di un vocabolario sperimentale, fatto di gesti e forme che si ripetono o si infittiscono, lasciando alla lettura visiva il compito di connetterli o seguirne le tracce nell'indistinto del pensiero.

Il clima linguistico-narrativo cambia negli altri due lavori scelti a esemplificare la creazione di nuovi e originali «alfabeti» da parte di artisti che operano esplicitamente con la parola o con il segno nella sua valenza di antenato della lettera e di forma di mediazione fra pensiero e comunicazione.

Quello di Sabrina D'Alessandro è un modo di elaborare un processo riflessivo sulla «lingua», oltre che sulla «parola», dove le parole vengono messe in relazione al contesto grazie al percorso visivo in cui sono inserite. Di base, il suo modo di riesumare termini desueti, attraverso quello che ha efficacemente definito come «Ufficio Resurrezione Parole Smarrite», con cui, operando in modi diversi, riprende parole arcaiche, dimenticate, ingannevoli e ricercate fino a essere ambigue, per inserirle in un ambito visivo fatto di installazioni, performance e altri espedienti, ha un carattere propriamente linguistico, quasi da esercizio didattico, ma vi è sempre una componente ludica e visiva che permette ai suoi interventi di tradursi in una proposta di nuovi istanze di arte verbovisuale di matrice narrativa. Come nella «teca» intitolata *Raplaplà*, termine con cui si è indicata una giostra che in seguito ha avuto qualificazioni più esplicite. L'immagine della giostra, ripetuta in diversi stati, accompagnata dal foglio con la sua denominazione perduta, recuperata idealmente da una serie di altri termini illeggibili riportati sui foglietti accartocciati messi alla rinfusa nella parte bassa della cornice, assume un carattere di segno a sua volta, attraverso la sequenza fotografica che sostituisce la parola.

Infine, l'opera di Gianpaolo Pagni, artista e grafico che si confronta con i temi della comunicazione visuale odierna, si compone di un campo costituito da un fitto intreccio di punti bianchi collegati da linee, come in un gioco linguistico, un labirinto o una mappa stellare. Questo tracciato uniforme è interrotto da «finestre» in cui compaiono altri segni, di diversa natura, principalmente geometrici, lacerti di una distribuzione sulla pagina di un discorso sviluppato in forma di scrittura visiva, attraverso le figure geometriche riprese da timbri o forme grafiche che ne strutturano il campo. Le assonanze visive e calligrafiche, che riconducono indirettamente al mondo della comunicazione per vie frammiste, come quella dei messaggi elettronici, dei moderni telefoni e dei mezzi di comunicazione che uniscono parole e immagini, valgono a dimostrare come la linea di interpretazione dei messaggi sia sempre iconico e alfabetico allo stesso tempo, in una sempre più stretta interdipendenza tra i codici.

