

PAOLA GANDOLFI

Paola Gandolfi occupa una posizione unica fra gli artisti Italiani contemporanei. Sebbene sia nominalmente legata al movimento della *Pittura Colta*, che ha esercitato così tanta influenza sullo sviluppo dell'arte italiana negli ultimi due decenni, per molti aspetti è molto più vicina ai pittori surrealisti della prima metà del ventesimo secolo. In particolare per il fascino imperturbabile che esercita su di lei la sessualità e per l'abilità di inventare forme emblematiche che ricordano le opere del gran surrealista belga René Magritte.

A tutto questo si deve aggiungere il fatto che le sue opere hanno un forte contenuto femminista di un genere non comune tra i suoi compatrioti. Il suo femminismo è diverso da quello delle artiste associate al Movimento Femminista degli Stati Uniti, non solo perché è meno direttamente politico e più emotivo ed angosciato, ma anche perché contiene una forte componente religiosa, qualità forse non sempre ovvia all'artista stessa. Chiunque guardi alla totalità dell'opera di Gandolfi si rende conto di elementi che sembrano riferirsi al Cattolicesimo popolare. In particolare molte delle sue immagini sembrano far eco alle pitture votive primitive e ad altri oggetti lasciati nelle chiese dai fedeli, come ringraziamento o come simbolo evidente di una preghiera d'aiuto per la cura di specifiche infermità. In aggiunta al legame con Magritte ce n'è anche uno con l'opera di Frida Kalo i cui dipinti erano a volte basati sui retablos che si trovano nelle chiese messicane.

Ciononostante nel lavoro di Gandolfi ci sono elementi "classici", come per esempio nell'influenza dichiarata delle forme ultra raffinate e sottilmente geometriche di Piero della Francesca. Gandolfi considera essenziale per un artista possedere non solo una solida tecnica, ma anche un'acuta consapevolezza delle passate conquiste dei pre-Modernisti. Racconta per esempio dell'impatto che hanno avuto su di lei la *Madonna del Parto* di Piero e anche la *Deposizione* del Pontormo a Firenze e l'*Allegoria* (con Venere e Cupido) del Bronzino a Londra. Vale la pena di notare che in tutti e tre i dipinti c'è un elemento d'intrattabile stranezza, di rimozione dalla vita di tutti i giorni.

Si potrebbe, infatti, affermare che l'unione fra stranezza e il suo opposto, totale familiarità, sia una delle caratteristiche più importanti dell'arte di Gandolfi.

Come tutti i bambini Gandolfi si divertiva a disegnare. Fra i suoi primi ricordi c'è il destino di questi disegni, che le suore che insegnavano nella sua scuola gettavano in una grande pentola di coccio per poi bruciarli. Ricorda il fumo salire e di aver pensato che Dio - chi di meglio - sarebbe stato in grado di vedere i suoi disegni. Il motivo delle fiamme che circondano un corpo che talvolta vediamo nei suoi dipinti, (*Vertigine 3*, 1997) ha probabilmente origine in questo ricordo d'infanzia, nonostante si possa anche fare un paragone con quei dipinti di Magritte che mostrano strumenti musicali in fiamme.

Da ragazza Gandolfi era passata attraverso una fase in cui, come molti artisti Italiani della sua generazione, non faceva dipinti ma creava installazioni e performances: alcune di queste erano ispirate agli scritti sul *Teatro della Crudeltà di Antonin Artaud*. In particolare le idee della frammentazione e ricomposizione del corpo hanno un ovvio significato quando si parla delle immagini di Gandolfi. Ecco qui un autoritratto in parole di Artaud:

Chi sono?

Da dove vengo?

Sono Antonin Artaud
e dico questo
perché so come dire questo
immediatamente
vedrai il mio corpo presente
esplodere in frammenti
e ricomporsi
in diecimila aspetti conosciuti
un nuovo corpo
in cui tu
mai
ti dimenticherai di me.

Quando aveva cominciato a dipingere, immagini di questo genere erano state una risorsa naturale, anche e non per meno per i legami con la tradizione Cattolica da lei ereditata. Fra le prime parti di corpo disgiunte ad apparire nei suoi lavori c'erano teste staccate –e qui si pensa a tutte le rappresentazioni, nell'arte Cristiana, della *Decollazione di San Giovanni Battista* e anche a tutti i dipinti che illustrano la storia di Giuditta e Olofernes, in particolare due famose composizioni, una del Caravaggio e l'altra di Artemisia Gentileschi.

La decisione di tornare a dipingere, all'inizio degli anni 80, era stata coraggiosa poiché molte delle correnti artistiche prevalenti erano contrarie alla pittura. In particolare molti dei critici e curatori dello establishment pensavano e continuano a pensare che la pittura su tela sia un mezzo di espressione che ha fatto il suo tempo. Tuttavia Gandolfi si era sentita sempre più certa che l'ortodossia Concettuale che aveva trionfato durante gli anni settanta fosse stata troppo rigida –che avesse escluso gli artisti da troppe cose che avevano alimentato la storia dell'arte in senso largo.

Nel caso di Gandolfi la decisione era stata un po' mitigata dal fatto di non desiderare di essere considerata una realista. Per lei, le anatomie che rappresenta, sia complete che frammentate, sono puramente costruzioni mentali, cose che vengono dal di dentro. Afferma che hanno un valore sia psicologico che sociale, ma non sono mai intese come rappresentazioni di eventi reali.

Gandolfi è ben versa nella dottrina psicoanalitica, essendosi sottoposta ad analisi lei stessa. Vede i suoi dipinti, da un lato, come oggetti terapeutici, per se stessa ma anche per lo spettatore.

Alcune delle sue immagini provengono direttamente da sogni, ma, contrariamente ai Surrealisti originali considera questi sogni non del tutto sacrosanti: cioè li pensa soltanto come parte del processo creativo, non come cose che richiedano un'interpretazione del tutto letterale. In un'intervista con il critico Miriam Mirolla pubblicata su *Flash Art* (Giugno/Luglio 1998) Gandolfi aveva notato che "L'invenzione di un dipinto è qualcosa di misterioso che risponde ad una logica pre-verbale e presuppone che l'artista possa controllare la sua libido e trasformarla in una dichiarazione simbolica".

Aveva proseguito affermando che, secondo lei, questo processo funziona in modo diverso per uomini e donne- che le donne si sentono naturalmente divise. I suoi dipinti sono quindi una forma di espressione - drammatizzazioni di aspetti della psicologia femminile. È interessante vedere come questo linguaggio visivo sia flessibile e vario. Le immagini non

dipendono sempre dall'idea di disgiunzione o divisione, nonostante questo sia senza dubbio prominente nei suoi lavori.

In *Apparizione di signorina*, per esempio, l'espedito che usa è contemporaneamente semplice e sottile. Una figura femminile è in piedi davanti a noi - completamente vestita ma a piedi nudi, le braccia dietro la schiena. Il suo sguardo è diretto e candido, apparentemente imperturbato. Indossa un vestito modesto, con un casto colletto. Ed è questo vestito che racconta la storia. Il tessuto del suo abito in qualche modo insiste nel rivelarci ogni dettaglio del sesso della giovane. Nella sua mente questa donna potrà possedere molti interessi e doti. Per gli altri è più di tutto un oggetto sessuale

Il linguaggio simbolico di cui si serve Gandolfi usa sia figure che oggetti inanimati. Gli elementi inanimati sono di solito oggetti comuni, ma spesso hanno un doppio o triplo significato. Un esempio è il filo elettrico che appare in *Legami elettrizzanti ed Elettricità* nascosta. Nella prima di queste immagini, il filo elettrico, avvolto intorno a un braccio nudo, suggerisce gli intralci domestici che ostacolano le donne, ed impediscono loro di esercitare al massimo la propria forza e i propri talenti. Nella seconda il significato è diverso. La protagonista è una scolara innocente ritratta in un modo che ci ricorda i libri di favole di una volta, per bambini borghesi ben educati. Sopra di lei appaiono due paia di braccia nude femminili che manipolano dei fili. Il significato sembra essere doppio – prima c'è la nozione che la bambina sia un burattino manipolato da ciò che si aspettano gli adulti, poi c'è l'idea che lei stessa già nasconda dentro di sé l'elettricità dell'età adulta – le potenti forze nascoste che formeranno il suo carattere lungo il percorso della vita.

Un simbolo di particolare importanza per Gandolfi è l'idea dei doppi e dello sdoppiamento. Questo appare in forma semplice nelle due versioni di *Donna nasce da donna*. In queste una figura cresce, o piuttosto è tirata fuori, da un'altra. Nella seconda versione una delle figure è nuda. Questo suggerisce che la personalità libera e non convenzionale è tirata fuori con forza da una gemella più tradizionale, come una spada dalla sua guaina.

Anche *Profumo di violetta* si serve di questo motivo, ma qui le figure sono incomplete. Come due gemelle siamesi condividono la parte inferiore del corpo ed hanno un solo paio di gambe. I due torsoli, le spalle, le braccia e le teste sono separate. Questo mostruoso essere doppio è vestito di un abito stampato a violette, e una delle gemelle è apparentemente preoccupata da una singola violetta che tiene in mano. La sorella si sforza di allontanarsi da lei e sembra guardare con desiderio verso l'orizzonte. Qui di nuovo abbiamo un emblema del sé diviso – di una personalità che desidera la tranquillità di una vita puramente convenzionale, ma che si sente spinta a respingerla. Un altro simbolo importante nell'opera di Gandolfi sono i capelli – le lunghe trecce femminili in particolare. Le connotazioni erotiche dei capelli delle donne sono ben conosciute. L'insistenza dei Mussulmani Ortodossi che i capelli di una donna debbano essere nascosti allo sguardo del pubblico, offre solo un esempio fra molti. In Arabo la parola *zinah*, che strettamente parlando significa semplicemente *ornamento* è diventato sinonimo di capelli, e il Corano dice: "Di alle donne credenti che devono abbassare lo sguardo e difendere la loro modestia. Devono coprirsi il seno col velo e non mostrare i propri ornamenti". Il *Canto di Salomone* nella Bibbia al contrario celebra i capelli dell'amata fra le sue altre attrazioni: "Come sei bella amore mio, come sei bella, hai occhi di colomba fra le tue ciocche, i tuoi capelli sono come un gregge di capre che scendono dal monte Galaad".

Nelle due composizioni *Recherche de ma mère*, Gandolfi simboleggia la madre assente rappresentandone il seno e i capelli. Nella *Natività* il bambino Gesù reclinato galleggia in un cielo stellato fra le trecce dei capelli di sua madre: unici segni della sua presenza.

Come artista Mediterranea, Gandolfi ha libero accesso all'immensa ricchezza offerta dalla leggenda classica. I tre *Frammenti di Orestide* sono commenti ad una storia che ispirò tutti e tre i più grandi drammaturghi della Tragedia Greca – Eschilo, Sofocle ed Euripide. Come uno che ha esperienza di psicoterapia di prima mano, Gandolfi è senza dubbio ben consapevole del modo in cui questo ciclo di storie è stato assorbito nel linguaggio del discorso psicanalitico, fornendo ai terapeuti gli archetipi di alcune condizioni della mente e dello spirito umani che s'incontrano di frequente. In un trittico ambizioso, la tipica frammentazione del corpo che appare in così tante delle sue composizioni, è usata per simboleggiare la natura patologica delle relazioni all'interno della Casa di Atreus. Oreste, il figlio che è costretto ad uccidere sua madre per vendicare l'assassinio di suo padre, è tagliato completamente a metà. Dal suo torso nudo protrudono braccia e gambe estranee che rappresentano il senso di lotta che prova dentro di sé, mentre l'ala di un aeroplano parla del suo esilio dalla casa paterna, e del suo ritorno furtivo.

Clitemnestra, la moglie assassina, è a sua volta frammentata. Ci sono due paia di braccia nel dipinto, non solo un paio. Un braccio indossa la manica di una giacca da uomo, ed è la presenza di Agamennone, che lei ha fatto a pezzi. Le altre fanno dei gesti significativi. Una punta un dito d'accusa, un'altra mostra un pugno chiuso; mentre la mano del terzo ed ultimo braccio è coperta di sangue.

Elettra, l'amareggiata principessa che vive come una serva nella casa della madre detestata, è l'unica dei personaggi della storia che non sia in frammenti. Pende a capo in giù, con una gran criniera di capelli che cadono come una cascata. Aggrovigliati ai capelli ci sono i fili elettrici che si vedono in *Legami elettrizzanti* e *Elettricità nascosta*. Questi suggeriscono il suo ruolo domestico. Gandolfi una volta aveva fatto una cravatta da uomo basata su questo dipinto, adorna di capelli veri – un inquietante oggetto surrealista degno di Meret Oppenheim.

L'Elettra di Gandolfi si può descrivere come "abbietta", nel senso in cui il termine è usato da George Bataille (1897-1962). Bataille aveva teorizzato che gli artisti moderni provassero rivulsione ma allo stesso tempo sacralizzano cose che fossero comunemente respinte e disprezzate dalla società, la cultura e il corpo umano. Il trattamento del corpo da parte dell'artista nei dipinti dedicati alla storia di Oreste sembrano confermare quest'interpretazione. La figura rannicchiata nei dipinti del *Cinema Alcione* e di *Santa Rosalia* prova la scelta di "abbietta" in un modo più diretto ed ovvio. Nella mitologia Greca Alcione era la moglie di Ceyx, che, disperata per la morte del marito, si era gettata in mare ed era stata trasformata in un martin pescatore – un uccello che si credeva avere il potere di calmare il vento e le onde al momento del solstizio d'inverno, quando faceva il nido sul mare. Gandolfi suggerisce la presenza del mare attraverso una struttura come un traliccio di legno, che sembra il disotto di un molo al mare. Potrebbe anche sembrare il tipo di impalcatura che sostiene i cartelloni del cinema. L'implicazione è che il dolore di Alcione abbia un elemento di teatrale, un modo di creare spettacolo pubblico. Tuttavia un altro precedente dipinto *La struttura del cinema Alcione* (1990) sembra offrire evidenza che il cinema possa essere un vero edificio, al mare, con un significato personale per l'artista.

Una figura assolutamente identica appare in *Santa Rosalia*, dipinta nello stesso anno (1998). Santa Rosalia, o "La Santuzza", è la santa patrona di Palermo. Era una giovane

aristocratica, cugina del re Guglielmo II di Sicilia. Nel 1159 si era ritirata in una remota caverna sul Monte Pellegrino, in alto sopra la Baia di Palermo, per dedicarsi ad una vita di preghiera e digiuno. Non si era saputo più niente di lei fino al 1624, durante una grave epidemia di peste in Sicilia. Era apparsa in visione ad un cacciatore che si era perso sulla montagna. Gli aveva assicurato che avrebbe protetto la città e aveva rivelato il sito della caverna dove aveva vissuto. Il cacciatore aveva avvisato l'Arcivescovo di Palermo e i notabili della città. I suoi resti furono trovati e portati in corteo per le vie della città. Entro tre giorni l'epidemia finì e Santa Rosalia fu proclamata la santa patrona di Palermo.

In questo caso la donna nuda e accovacciata è mostrata galleggiante nel cielo sopra il Monte Pellegrino, mentre mani disgiunte offrono una corona di rose e gettano rose dall'alto. Nonostante la figura principale sia la stessa che nel dipinto compagno, l'atteggiamento dell'artista qui sembra molto più conflittuale e ambiguo. Santa Rosalia è mostrata come esempio di ostentata abnegazione femminile, ma è anche qualcuno da onorare, anche se certamente con un pizzico di ironia. Questo dipinto, costituito da diversi "segni"- corpo, montagna, mani, rose – che sono deliberatamente tenuti separati l'uno dall'altro, è uno di quelli che più chiaramente ricordano i *retablos* Messicani.

Un altro esempio dell'uso di un linguaggio simbolico di questo genere nell'opera di Gandolfi è un trittico dedicato alla leggenda della Maddalena. La santa appare tre volte – ogni volta come singola figura in piedi- Nel pannello di sinistra è nuda, le braccia incrociate davanti al corpo. L'atteggiamento e l'espressione sono sicuri di sé, sebbene il viso sembri un po' melanconico. La parte inferiore del corpo è vestita – se così si può dire – di mani disgiunte. Due le stringono le caviglie, come per tenerla a posto. Altre le afferrano le cosce, e un paio le coprono il sesso, in un gesto di modestia che lei rifiuta di fare di suo accordo. L'immagine s'interpreta facilmente come quella della donna indipendente che fa del suo meglio per ignorare le regole imposte dalla società.

Nel pannello di mezzo la figura è completamente vestita, sebbene i piedi rimangano nudi. La stanno lapidando, ma le pietre le volano vicino senza colpirla. Ha le braccia alzate nello stesso atteggiamento di un oratore davanti ad uno scoppio di applausi.

Il terzo pannello mostra la Maddalena nuda ma coperta dai capelli, come nella celebre statua di Donatello. Nella sua illustre compilazione *Le vite dei Santi*, Jacob de Voragine ha questo da dire sugli ultimi anni della vita della santa. Dopo la Crocifissione e la Resurrezione di Cristo: "Maria Maddalena desiderando di meditare era andata nella foresta selvaggia dove aveva vissuto in incognito per trent'anni, in un posto per lei preparato dalle mani degli angeli. In questo luogo non c'erano né fonti, né alberi o erba. Questo indica che Nostro Signore non voleva nutrirla di cibo terreno ma di cibo celeste. Tutti i giorni gli angeli l'avevano portata in cielo sette volte per le sette ore di preghiera – e lei aveva sentito con le proprie orecchie i canti dei suoi ospiti celesti. E ogni giorno l'avevano riportata a terra dopo questo dolce nutrimento così che non aveva mai avuto bisogno di cibo terreno".

Vivendo senza vestiti, la sua modestia era stata coperta dai lunghi capelli con cui aveva asciugato i piedi di Gesù dopo averli lavati.

Attorno a questa figura galleggiano quattro teste di spettatori – Gandolfi qui come così spesso altrove nel suo lavoro, è preoccupata dall'impatto del voyeurismo. *Lady Dito* allude alla carriera in pubblico di Diana, Principessa del Galles. *Chirogirlanda* (1996) spinge l'idea oltre. Il titolo è un gioco di parole sulla parola "chirologia" – "parola di dita" – e il dipinto mostra una figura femminile nuda circondata da mani staccate del tipo che figura

in *Santa Rosalia* e in molte altre opere di Gandolfi. Queste mani offrono vari oggetti: per esempio una tiene una collana. Un altro invece punta semplicemente un dito accusante, mentre un'altra ancora tiene in mano una catena che è arrotolata intorno alla caviglia della donna.

La serie *Vertigine* porta agli estremi l'ossessione di Gandolfi per il corpo frammentato, con braccia, torsi, teste, mani che galleggiano liberamente nello spazio. *Vertigine 3*, che mostra due torsi, uno in fiamme, ricorda, come si è già suggerito, non solo l'opera di Magritte, ma anche frammenti sopravvissuti di una poesia della gran poetessa Greca Saffo. Si prendano per esempio queste due stanze da *Inno di Afrodite*:

Quindi il cuore mi batte in petto violentemente,
E quando poso lo sguardo su di tè
Mi manca ogni potere di parola
La lingua è inservibile.

Improvvisamente un fuoco fremente mi scorre in corpo
Gli occhi perdono ogni potere di visione
Le orecchie non sentono che i suoni di venti di tempesta,
E tutto è buio.

Il tipo di emozione che si prova nel poema sembra esistere anche nell'immagine dipinta, che si riferisce all'instabilità emotiva.

I dipinti di Gandolfi sembrano appartenere a due categorie di base. Ci sono le "immagini colte", come *Cleopatra* (1997) e *Scissione di Paolina* (1996) – L'ultima una spiritosa decostruzione della famosa scultura del Canova che rappresenta la Principessa Paolina Borghese, sorella di Napoleone. E ci sono dipinti le cui immagini sono puramente soggettive, come succede, per esempio, in *Peregrinazione verso me stessa* (1995), o *Fuori di sé* (1995)

Molte delle opere nella seconda categoria sembrano essere tentativi di riuscire a venire a patti non solo con le esperienze di vita dell'artista, ma con il corpo femminile, che Gandolfi considera in un certo senso incoerente. La serie della *Disgiunzione* del 1995 esprime bene questa sua opinione. Esprime anche sensi di costrizione sociale. Per esempio *Disgiunzione 2* rivela una figura femminile con cappuccio chinata verso terra che cerca ciecamente di trovare la via. Sopra di lei galleggiano un gruppo di teste, alcune femminili, alcune androgine. Non si sa se queste sono delle possibilità nascoste dal cappuccio, o se sono semplicemente dei testimoni dell'angoscia della protagonista principale.

Altri dipinti dello stesso periodo, come *Tenebre visibili* (1995) sembrano dare tutta la responsabilità ai rapporti fra uomini e donne. Qui una donna ha gli occhi e la bocca coperte dalle mani dell'uomo che le sta di dietro. Senza il suo permesso non può né vedere né parlare.

C'è stato un taglio netto fra queste opere più recenti e quelle che Gandolfi aveva prodotto in precedenza, alla fine degli anni ottanta e durante la prima metà degli anni novanta. Fra i primi dipinti di allora c'è *Salomè* (1989). Il soggetto razionalizza, così per dire, il motivo preferito di Gandolfi di una testa o teste staccate. Però la cosa interessante di questa composizione è che questa testa decapitata sia associata a delle scarpe. In termini Freudiani le immagini di decapitazioni sono un transfert, di solito s'interpretano come metafore di castrazione. Allo stesso modo le scarpe, specialmente le scarpe da donna,

sono una rappresentazione simbolica della vagina (sebbene, a crear maggior confusione, possano essere anche sostituiti del fallo). Salomè, la cui posa ed espressione sono entrambe manifestamente melanconiche, sta perciò contemplando non tanto la selvaggia crudeltà dell'azione di cui si è resa responsabile, quanto un fallimento di rapporti sessuali.

Un aspetto di questi precedenti dipinti che non appare in quelli seguenti è il fatto che le figure si trovino in scenari "reali" anche se ovviamente semplificati. Questi ambienti possono riportarsi sia ai primi dipinti di piazze deserte di Giorgio De Chirico che alle prime opere di Carlo Carrà. Alcuni dei dipinti di Gandolfi degli ultimi anni ottanta, come *Mercati Generali* (1989), sono puri paesaggi, senza figure. Stranamente gli edifici che sceglie di dipingere sono sempre moderni. Dal punto di vista architettonico appartengono ad una tradizione specifica, che discende dai principali architetti del periodo fascista, da Marcello Piacentini (1881-1960) ad Aldo Rossi (1931-1997). Rappresentano un aspetto del paesaggio Italiano e del paesaggio di città che è intimamente legato alla sensibilità del giorno d'oggi.

Quando a Rossi fu assegnato il Premio Pritzker nel 1990, la citazione della giuria diceva in parte:

"Rossi è riuscito a seguire le lezioni dell'architettura classica senza copiarle; i suoi edifici hanno echi del passato nel loro uso di forme di qualità universale, indimenticabile. La sua opera è al tempo stesso coraggiosa e ordinaria, originale senza essere nuova, in apparenza di una fresca semplicità ma estremamente complessa in contenuto e significato".

Questo è vero. Però è anche vero che gli edifici di tipo fascista e di tipo Rossi nei dintorni di Roma spesso hanno una qualità stranamente desolata e melanconica. Gandolfi gli usa per convenire un senso di dislocamento che è diverso e molto più desolato del senso di dislocamento che si sente nelle prime piazze di De Chirico. Buoni esempi di ciò sono le due versioni di *Stazione Ostiense* (1990), che entrambe mostrano una donna solitaria che aspetta sul marciapiede di una stazione della ferrovia periferica.

Non tutti i protagonisti di questa serie iniziale sono donne. *Pastificio Pantanella* (1990) mostra un uomo a torso nudo che si copre gli occhi in un gesto conosciuto in altri dipinti di Gandolfi. Si può commentare che un numero sorprendente delle sue immagini si riferiscono al rifiuto di vedere quello che è in vista- un paradosso nel lavoro di un pittore.

Elementi identificabili come narrativi si possono trovare generalmente solo fra questi lavori piuttosto degli inizi. Un caso pertinente è *Incontro Prenestino* (1992), in cui una donna ne trattiene un'altra, tenendola per il braccio mentre l'altra tira tentando di liberarsi. Le due donne, forse madre e figlia visto che una è molto più alta e più solidamente costruita dell'altra, incapsulano un racconto di continua rivalità fra madre e figlia – una lotta di potere all'interno della famiglia.

Nell'opera di Gandolfi questo dipinto rappresenta una strada non presa. In modo paradossale è anche una delle opere che la legano più da vicino alla tradizione del *Novecento*, la più importante dell'arte Italiana. Ci sono persino tracce dell'influenza di Mario Sironi.

La scelta di direzione della Gandolfi fa la sua prima apparizione in un altro dipinto dello stesso anno, *Corsia di sorpasso* (1992). In questo mostra una figura seduta nel mezzo di una strada, che ansiosamente si tiene il viso tra le mani, nell'atteggiamento di uno che non è in grado di raggiungere una decisione. Sopra di lei ci sono sei braccia tese, uno dei primi

esempi di questi arti staccati nell'opera di Gandolfi. Tre delle braccia fanno dei gesti associati al gioco di bambini "Forbici, Carta, Pietra". In questo gioco si deve cercare di indovinare le intenzioni dell'avversario – le forbici possono tagliare la carta ma si rompono sulla pietra, la carta avvolge la pietra ma si può tagliare con le forbici, la pietra può rompere le forbici ma può essere avvolta e resa innocua dalla carta.

Nel contesto del gioco, tutti questi gesti implicano ostilità. Le altre tre braccia, però, fanno gesti di tipo molto diverso. La mano di sinistra offre una stretta di mano al pugno chiuso della "pietra" della mano di mezzo. Le due mani al di sopra allungano le dita in un gesto che ricorda l'incontro fra il Creatore di Michelangelo e il suo Adamo, nella cappella Sistina.

È caratteristico dell'opera di Gandolfi che questa composizione sia usata di nuovo più tardi in forma diversa. Nel dipinto di *Santa Lucia* (1995) la figura femminile ha le mani sugli occhi che, secondo la leggenda Cristiana, le erano stati strappati dai suoi torturatori. Un paio di braccia che reggono questi occhi appaiono sopra di lei, forse pronte a ristorarle la vista. Ancora sopra queste c'è un altro paio di braccia, una che sorregge una fiamma e l'altra che si allunga per prenderla. Il fuoco simboleggia il tentativo di bruciare viva la santa, fallito perché i fasci di legna che la circondavano si spensero miracolosamente.

Qui Gandolfi sembra identificarsi con le sofferenze di una martire, ma è anche evidente che s'identifica con la cultura Cattolica Mediterranea e inoltre con i miti classici e le leggende della stessa regione. Santa Lucia come Santa Rosalia è un personaggio Siciliano, veniva da Siracusa. E' abbondantemente chiaro che il linguaggio simbolico del Cattolicesimo è un elemento importante nell'arte di Gandolfi, e che anche i dipinti che non hanno un significato ovviamente religioso devono essere letti con consapevolezza di questo fatto.

In altri dipinti della metà degli anni novanta, il tema non è più di membra staccate dal corpo, ma di teste staccate. Come si è già detto, le immagini di teste amputate sono associate, in teoria Freudiana, ad ansietà di castrazione. Freud affermava che le donne non possono avere ansie di questo genere perché fisicamente non hanno un fallo o testicoli di cui preoccuparsi. Questa generalizzazione è stata molto contestata da allora.

Nel caso di Gandolfi l'ansia non sembra avere niente a vedere con l'idea di potenza sessuale, ma piuttosto con l'integrità del sé. Alcuni dei suoi titoli lo confermano, per esempio *Itinerario verso me stessa* (1993) e *Peregrinazione verso me stessa* (1995). Nel primo di questi dipinti si vede una figura femminile seduta su una sedia in mezzo ad un'autostrada, di cui indica la presenza una singola linea bianca. Guarda indietro verso l'orizzonte. Una testa di sesso indeterminato è fra i suoi piedi su di un piccolo piedistallo. In *Peregrinazione* la figura si china nella strada guardando in su con aria interdetta mista a paura, mentre sopra di lei galleggiano teste sia maschili sia femminili, insieme a mani scorperate. Sembrano essere emblemi delle varie identità a sua disposizione

Verso la metà degli anni novanta, in ogni modo, si comincia a vedere un sottile cambiamento nell'opera di Gandolfi. Nei due dipinti che ho appena discusso il simbolismo si poteva descrivere come essenzialmente "esterno", nel senso che il personaggio femminile che è il soggetto principale non è lei stessa frammentata, ma assalita da emozioni e sentimenti, espressi in modo simbolico, che sembrano venire da fuori di lei. Questo non è il caso di altre opere fatte circa nello stesso periodo, e spesso più tardi.

I dipinti della serie *Disgiunzione*, come si è già notato, rappresentano e mettono in atto la percezione di Gandolfi che le donne sono naturalmente scisse. A me sembra che

presentino anche qualcos'altro: la tensione di mettere insieme una vita possibile nel contesto del mondo contemporaneo. Il corpo non è semplicemente scisso. Fa crescere degli arti in più, *Disgiunzione 1* (1995) o si espande fino a raggiungere proporzioni mostruose, come alternativa alla scissione.

Uno dei tratti veramente problematici dell'arte contemporanea è la sua relazione con l'idea del soggetto. Nell'epoca pre-moderna il soggetto era forse l'elemento più ovvio d'ogni opera d'arte – la sua vera *raison d'être*. Questo era esplicitamente vero ai tempi in cui quelli che ora chiamiamo "artista" e "artigiano" o "maestro d'arte", non erano completamente distinguibili. L'artista lavorava per un committente, laico o ecclesiastico, ed era essenzialmente il committente a decidere quale sarebbe stato il soggetto dell'opera.

La decisione era facilitata dal fatto che il soggetto era scelto da un repertorio più o meno standard di miti e leggende. Quando questo non era così, come nel caso dei paesaggi o delle nature morte, sia l'artista che il committente condividevano una base comune di generi artistici cui riferirsi. Il graduale aumento di status degli artisti portò ad una crescente attenzione alla personalità creativa contrapposta a quello che si creava. La conoscenza e l'atteggiamento dello spettatore nei confronti di un'artista, influenzavano e rendevano vivo il significato dell'opera. Le biografie di Michelangelo scritte da Giorgio Vasari e Ascanio Condivi, suoi contemporanei che lo conoscevano di persona, sono fra i documenti chiave per la comprensione di questo processo.

Questo cambiamento verso un modo di vedere l'artista come personalità creatrice, era poi passato attraverso parecchi stadi ulteriori: lo stadio rappresentato dal Caravaggio e Salvator Rosa; quello rappresentato dagli artisti del periodo Romantico, come Géricault e Delacroix, e quello rappresentato dai pre-Modernisti immediati, come Van Gogh e Gauguin. Sempre di più la biografia tendeva a trionfare sul prodotto. Per essere più precisi, ciò che l'artista produceva era visto sempre più come la conferma di un qualcosa con implicazioni più profonde: la personalità creativa indipendente chiusa in una lotta per capire l'universo contingente.

Lo spettatore, la persona che si confrontava con l'opera d'arte, era diventato non un committente o una comunità alle cui specifiche esigenze sociali l'artista aveva dovuto rispondere, ma il testimone essenziale di questo conflitto. In altre parole, ciò che chiamiamo "arte" in termini attuali, è sempre più qualcosa che riguarda l'intangibile. Dipende dal nostro atteggiamento verso la singola persona che si dichiara artista, e non particolarmente da un oggetto che lui o lei possa aver prodotto. Gli attuali giudizi su certi artisti di fama internazionale, specialmente quelli la cui reputazione si basa su lavori di performance, installazioni e pezzi concettuali, si possono paragonare a quelli della società medievale su certi santi visionari. Questi santi imponevano la fede con le loro personalità carismatiche, e anche per la voglia di credere di quelli che li circondavano. Questi sono, essenzialmente, gli immediati antefatti alla carriera di Paola Gandolfi. Nel suo caso bisogna aggiungere parecchie altre questioni, per capirne la situazione sino in fondo. La prima è ovviamente il fatto che avendo iniziato come artista concettuale e di performance, abbia poi scelto di tornare al tradizionale medium della pittura su tela, sebbene più di recente abbia fatto sculture di ceramica e video oltre a dipingere. Possiamo ritenere che facendo questo lei sia, infatti, una sorta di crypto-tradizionalista, in rivolta contro il correre dei tempi?

Credo che nessuno, esaminando attentamente la sua produzione matura, possa credere che ciò sia vero. I dipinti sono essenzialmente il veicolo di un complesso linguaggio di

segni i cui soggetti principali sono il corpo e la personalità femminile. Ci sono molti esempi nella cultura mondiale di pittura usata in questo modo. Alcuni fra i più specifici sono in Africa, nei dipinti simbolici sulle pareti di edifici sacri e posti dedicati a culti animistici tradizionali. In genere lei non rappresenta quanto la società occidentale crede la pittura debba essere. Lavorare nel modo in cui lei lavora è radicale, non conservatore.

Un'altra questione è come gli artisti "carismatici" che ho nominato, da Marcel Duchamp a Joseph Beuys, fossero quasi tutti maschi. Le pochissime donne che potrebbero far parte di questa categoria, come Frida Khalo o Louise Bourgeois, a ben guardare si rivelano tutte come casi particolari. Khalo, per esempio, divenne oggetto di culto solamente dopo la morte, quando fu presa a simbolo dal movimento femminista negli Stati Uniti. L'eccessiva celebrazione attribuitale dai suoi contemporanei Messicani, fra cui il marito Diego Riviera, contiene un elemento di condiscendenza a mala pena nascosto.

Khalo era diversa poiché veniva da un ambiente Cattolico. Nel complesso, l'arte prodotta dal movimento femminista della fine del ventesimo secolo, il cui grosso veniva dagli Stati Uniti, non condivideva questo tipo d'esperienza culturale. Il femminismo, infatti, si può definire essenzialmente "protestante", nel senso che contesta norme sociali e si pone in contrasto con l'autorità stabilita.

Gandolfi è molto diversa anche lei, non solo nell'essere un'artista chiaramente femminista di cultura Cattolica e Mediterranea, ma una che attivamente si rifiuta di rinunciare ai benefici di quella cultura. Usa il meglio delle sue tradizioni senza rinunciare ai propri principi. Al momento non c'è artista Italiano esattamente come lei. La sua opera è unica in coraggio e originalità.

Edward Lucie-Smith