

COMUNE DI FERRARA
ASSESSORATO ISTITUZIONI CULTURALI

GALLERIE CIVICHE D'ARTE MODERNA
PALAZZO DEI DIAMANTI



COSTANTINI

PADIGLIONE D'ARTE CONTEMPORANEA
PARCO MASSARI - 22 GIUGNO 28 LUGLIO 1985

Ordinatore e organizzatore della mostra: Paolo Minetti

Per il cortese aiuto e la collaborazione si ringraziano:

Paolo Baiocchi, Ferdinando Caneva, Renato Cardazzo, Giorgio Ciana, Giulio Ciana, Cassa Risparmio Genova Imperia, Claudio Costantini, Franco De Benedetti, Angelo Ghiron, Edoardo Grendi, Emanuele Luzzati, Gianfranco Norero, Nuova Italsider/Genova, Olivetti spa, Ernesto Pennati, Fausto Rocchi, Arturo Schwarz, Giorgio Soavi, Umberto Trenti

Le cose della memoria sono come l'oro incorruttibili. Le cose, dico, della memoria lontana, dell'infanzia: e più se sono state per anni nascoste e come sepolte e affiorano improvvisamente, provocate da un'immagine, da un suono, da un odore — e insomma da una sensazione. Ma è risaputo, se ne è fatto un gran parlare negli anni venti e trenta; e da noi, tardivamente, anche nei quaranta.

Ecco, per esempio: gli anarchici. Il sapore che cosa sono, la loro dottrina, la loro storia, si era depositato e stratificato sulle impressioni e immaginazioni che, a sentire parlare di loro, si erano formate nella mia mente dai cinque ai dieci anni: quando, il fascismo già consolidato ed amato, degli anarchici si parlava con orrore e compatimento insieme, come della più folle e inutilmente feroce opposizione ad un regime che aveva restituito onore ed ordine all'Italia e che tutti ci invidiavano. Ma forse per il suono della parola, che mi piaceva, e sicuramente per le circostanze in cui agivano, io non riuscivo a collegare l'anarchia, gli anarchici, all'idea della violenza, della morte. Non riuscivo a vedere la strage come una vera strage, l'assassino come un vero assassino. Mi pareva ci fosse, in quelle uccisioni di regnanti, in bombe fatte esplodere nei cortei e nelle feste, un che di finto, di teatrale: e ciò mi era alimentato dalle copertine della "Domenica del Corriere", sugli attentati anarchici che erano accaduti e che accadevano, e dalle tante cartoline che trovavo in cui era raffigurata la morte di re Umberto. Mi pareva che tutti stessero recitando una scena al modo di Giovanni Grasso (e il re Umberto poteva anche essere Giovanni Grasso truccato da Umberto): e che infine su quella scena si doveva essere chiuso il sipario e ognuno andato per i fatti propri, e anche il morto. Non mi pareva possibile che l'anarchico potesse, come un topo, smagliare i cordoni di guardie o carabinieri che vedevo compatte come un muro, sgusciare tra i cavalli, sfuggire alle lame dei corazzieri, se non per un accordo già stabilito, per uno scherzo concordato e preparato — e insomma per far finire la festa con una convenuta commozione generale da cui venisse fuori più alta e drammatica la regalità.

Un po' più tardi ho ritrovato questa impressione di teatralità, di finzione, nel "Diavolo al Pontelungo" di Bacchelli: e precisamente dove i carabinieri in alta uniforme (così come si trovavano per la parata di quel giorno, che festivamente commemorava un episodio del '48) caricano gli anarchici che da Imola muovono a conquistare Bologna: "Per non perdere tempo, il capitano Simon Viollet, brillante ufficiale della Legione, aveva fatto salire in sella gli uomini in alta uniforme, in lucerna col pennacchio i soldati, in feluca lui, rossi neri ed azzurri, bianchi e oro, bellissima gente nella loro colorita divisa". Che sembra fatta apposta per diventar pittura, e pittura di Costantini (a parte il fatto che Costantini starebbe per quelli che il capitano Viollet chiama "scalzacani" e non per i

carabinieri a cavallo che li caricano a piattonate).

Ed ecco l'occasione, lo scatto per cui ho ritrovato nella memoria gli anarchici come li vedevo e ne fantasticavo nell'infanzia: la storia che ne va disegnando e colorando Flavio Costantini. E a darmene l'avvio è stato precisamente l'episodio dell'uccisione di Carnot, dove il punto di vista che Costantini assume è assolutamente di memoria — non reale, non fisico. Il deamicisiano ometto che fugge è Caserio, l'uccisore; e l'omone che muore, circondato da torve maschere, è il presidente della Repubblica Francese, la vittima. Si sta recitando una scena, con attori piuttosto improbabili: e la macchina da presa non si sa dove e come sia stata collocata. E così in tutti gli episodi che finora Costantini ha figurato: un modo di ricordare, di "restituire"; forse anche un giudizio.

* * *

Dopo gli anarchici, i conformisti.

I conformisti del conformismo, i conformisti dell'anti conformismo.

Coloro che nel finito e nell'indefinito somigliano a se stessi, che il tempo (l'eternità per Mallarmé) muta in se stessi; coloro che della vita fanno forma e vi si conformano.

L'anarchico era rappresentato nel gesto micidiale, quello in cui si assommava la propria vita e la propria morte: piccolo, sparuto, commiserevole — in piccolezza sproporzionato all'avvenimento tragico che col suo gesto creava.

Patetico sino a sfiorare il comico, irrompeva da intruso in quelli che Machiavelli chiama i luoghi alti. I luoghi alti della tragedia: e la rigenerava, dopo qualche secolo di desuetudine. All'opposto lo scrittore, il conformista, il conforme a se. Non il gesto, ma le cose, ma gli oggetti, ma i simboli della sua vita non vissuta, ma scritta (Pirandello: "La vita o la si vive o la si scrive"). Pochissime cose bastano alla sua identità, a volte una sola.

Lo scarafaggio per Kafka. La conchiglia marina per Virginia Woolf. Il letto a due piazze e il ritratto di Alice Toklas per Gertrude Stein. Una rosa per Emily Dickinson. Altra, più falsa, da catalogo Sgaravatti, per Oscar Wilde.

Uno scrittore, per Flavio Costantini, è propriamente un rebus. Un rebus, cioè, non nel senso figurato di individuo o discorso oscuro, di cosa o persona incomprensibile, ma nel senso di gioco enigmistico non difficoltosamente risolvibile. Rebus: ablativo plurale di res, dalle cose, per mezzo di cose; sorta di indovinello nel quale compaiono figure, oggetti, segni, lettere, note musicali, il cui accostamento propone un significato che deve essere decifrato. E di questi rebus di Costantini fanno parte anche i volti degli scrittori, a facilitarne la soluzione. C'è insomma, nell'insieme di questi ritratti, di questi rebus — e in ciascuno — un che di discretamente beffardo, oltre che di divertito: la vita che si fa beffa — pirandellianamente — della forma, di quella forma più di tutte indistruttibile che è la letteratura.

Gli anarchici erano, e rimangono, fissati da Costantini in un gesto di pietra. Sembra che tutta la loro vita sia stata congelata in un punto, in quell'unico istante dell'azione di rivolta assoluta.

Gli anarchici di Costantini sono allegorie della Rivoluzione; da personaggi simbolici sono trasfigurati in costellazioni celesti, insieme fredde e calde, e della costellazione celeste conservano la meccanicità del movimento, la sua strutturale necessità: l'uomo non può che ribellarsi; a sé stesso, oltre che al Tiranno. Ora i ritratti degli scrittori hanno cambiato dimensione. Sono mobili e variabili; nessun gesto o movimento può essere bloccato.

La scrittura, la poesia, sono il punto caldo della mobilità, lo scrittore o il poeta è di per sé un mutante. Guardiamo Céline: la sua dissoluzione-dissipazione è in fase di trasformazione, qualcosa si sta producendo. La bocca di Bertold Brecht è pura sensualità, non trattenibile. La civetta Beckett (o gufo reale) dilata il suo profilo all'infinito, esprime una tensione che lo trascina fuori dai confini che si pensavano necessari a un profilo. Più che avere "cambiato dimensione", gli scrittori di Costantini rifiutarono una dimensione fuori dal movimento, del cambiamento. Il linguaggio esprime il cambiamento, è il cambiamento in atto.

Il sorriso di Emily Dickinson ha fatto esplodere la sua rosa e l'ha ricostruita l'istante successivo. T.S. Elliot sta per abbandonare l'ostensorio e la bombetta, già non li vede, non li sente più.

Apollinare sta giocando con la sua ferita e sta richiamando una mano scomparsa, sempre per gioco. Gertrude Stein è la geografia mobile dell'America della Frontiera. Questa di Costantini riesce ad essere una pittura-scrittura: il disegno si fa carico della grammatica e della sintassi, strumenti dello spostamento, della visione nuova. Ciò che la scrittura ci fa vedere non è la metafisica della storia, è il paesaggio mobile di quanto non sapevamo della vita. L'arte ci dice questo: quello che non sappiamo; è lì, di fronte a noi, solo per questo motivo. Dobbiamo guardare e sentire, capire, alla fine, perché non è troppo tardi.

Antonio Porta

Il capitano di lungo corso Costantini Flavio da Roma, anni 58, residente, in compagnia della sua biondissima ed avvenente moglie, a Rapallo, è un ben strano capitano. Non sa nuotare e questo sarebbe il minore dei mali, ma ha persino tentato di descrivere, nelle due mostre che si tengono a Milano in questi giorni la tragedia di una nave incapace di nuotare e pertanto clamorosamente colata a picco: il Titanic. Con una ventina di tempere che per lui sarebbero i quadri propriamente detti e altrettanti, se non più piccoli, bozzetti o studi preparatori. Titanic, nella nostra mente, è l'emblema del disastro, che si consuma nella notte del 15 aprile 1912 gettando nello sbigottimento la pubblica opinione: infatti la grande nave è ritenuta inaffondabile, ma poiché ha avuto la sbadataggine di andare a sbattere contro un iceberg, cola a picco con la rapidità della folgore, mentre gli ospiti stanno abbracciati gli uni agli altri durante una gran festa da ballo, parlando d'amore e di danaro, io presumo.

Flavio Costantini, pittore a noi noto per avere dipinto preferibilmente quadri con crude storie e quindi ammassamenti sovrastati dagli ideali dell'anarchia, è un pittore che ama la decorazione e gli oggetti, ne descrive le forme, gli ammassi metallici — di una architettura, di una automobile o di una tremendissima prigione — disegnando le strutture ma distorcendone le prospettive; come se il prisma dei propri occhi scomponesse il paesaggio secondo una serie di travature di ferro che stanno insieme secondo le sue proprie immaginarie congetture, un suo privato ma eloquente senso della legge di gravità e infine, visto che si occupa di una nave e del mare nel quale essa galleggia, delle sfumature cromatiche di detto oceano, complici le sfavillanti cromatiche pupille del Costantini stesso.

Come è descritto questo Titanic e cosa c'è di agghiacciante nella sua corsa verso il disastro? Io vedo che Flavio Costantini non ha raccontato le urla dei 1325 poveracci che si inabissarono, o dei loro tuffi nelle scialuppe di salvataggio, ma la composizione di un «meccanismo meccanico», dei suoi balconi, di come è fatta una nave con le sue eliche, cioè di un congegno, di un Meccano. Perché i quadri e l'intero mondo dipinto — secondo gli occhi e la tecnica del nostro artista — sono appunto un personale Meccano da lui montato e rimontato continuamente nella stanza dei giochi che i suoi famigliari compiacenti gli hanno destinato perché si sfoghi completamente, e bene, durante il lungo percorso della vita.

Come può un costruttore visionario ma glaciale, proprio così, di ghiaccio, come Costantini affrontare la storia di un clamoroso disastro come quello del Titanic? Semplice. Non lo affronta, ma si limita a descrivere gli istanti — nella sua mente lunghissimi e invernali — che hanno preceduto il disastro stesso. Ecco l'aria rarefatta delle passeggiate sul ponte fra vetrate e scorci liberty che separavano la nave dalla forza dei venti, luoghi amabili dove ci si incontra anche quaranta volte al giorno, prima o dopo cena. Non c'è molto da fare sulle navi. Costantini ha indugiato come un verniciatore, come uno scenografo su questi dettagli di carpenteria floreale, la sua specialità, la sua ossessione bambina. Perché Costantini costruisce per retrodatare tutto, per riportarsi ad una età che non lo strattone con troppa violenza, ma lo lasci in pace nonostante il parere autorevole degli eventi che gli impongono di prendere nota che gli anarchici mettono bombe per accapparci e le navi colano a picco nonostante le più ampie garanzie.

Eppure il «disastro» c'è. Sta tutto nella perfezione, nella lucidità, nella distanza che Costantini prende con il disastro vero e proprio: sta nel gelo di quella lucidità. La rappresentazione del disastro che non è visibile sta dunque nell'affermare che le cose sono veramente avvenute e, per dargli un corpo, il pittore annega la nave stortandone il pavimento e

facendolo vacillare, annegando un salone e, nel far questo, si sente che l'acqua dell'oceano è salita velocissima dalla stiva e adesso è a portata del suo occhio clinico. Dico che è clinico perché tutta la filosofia pittorica di questo ingegnere visionario è di una clinica, ossessiva perfezione, piena di righe parallele, di degradazioni di colori: come se al disastro di un tale colossale disastro fossero pertinenti le scale cromatiche delle sfumature degli azzurri, dei rosa, dei cieli e dei mari. Non so perché uso il plurale ma Costantini, ingegnere pittore di queste tavole, lo sa. Egli imponendo alla sua ansiosa natura di pittore una tragedia, la rende metallica, colorata, distorta fino a farci sentire che, se là dentro ci fosse l'anima di qualcuno, costei avrebbe la nausea da mal di mare. Ma prima di star male quell'anima aveva grandiosamente passeggiato in lungo e in largo sui parquet di quella bella nave, guardato dentro e fuori il ponte-sole, sfiorato la bellezza da fioriera di quegli interni dei salotti e delle cabine dove, bene allineati negli armadi, c'erano i vestiti di Balenciaga che aspettavano di essere provati davanti agli specchi.

Costantini ha dunque inventato un disastro immobile, sistemandolo all'ultimo o al primo piano di quel potentissimo congelatore che è il suo sistema brevettato. Le sue sono architetture, o costruzioni, funebri e solari al tempo stesso: funebri perché il tipo di decoro e il modo insistito di tirare quelle ossessive righe nere che delimitano ogni spazio poi ricoperto con quella cera d'api che l'artista stende sulle tempere a lavoro ultimato, danno alle immagini una sontuosità propria di quei riti estremi, colorati ma fondamentalmente neri come lo sono le immagini di tipo fatale. E tuttavia, quando la nave è libera di correre nel sole e di avanzare incontro al proprio destino, che poi è il grande, succulento iceberg nel caso del Titanic, la proiezione della giornata è solare, priva di terrore e quindi incoraggiante come il luminoso doppio quadro della passeggiata. Una straordinaria mostra, una elegia dei dettagli nei quali Costantini è maestro: l'esattezza e la distorsione prospettica.

Giorgio Soavi

(da: "Il Giornale" del 24-4-85)



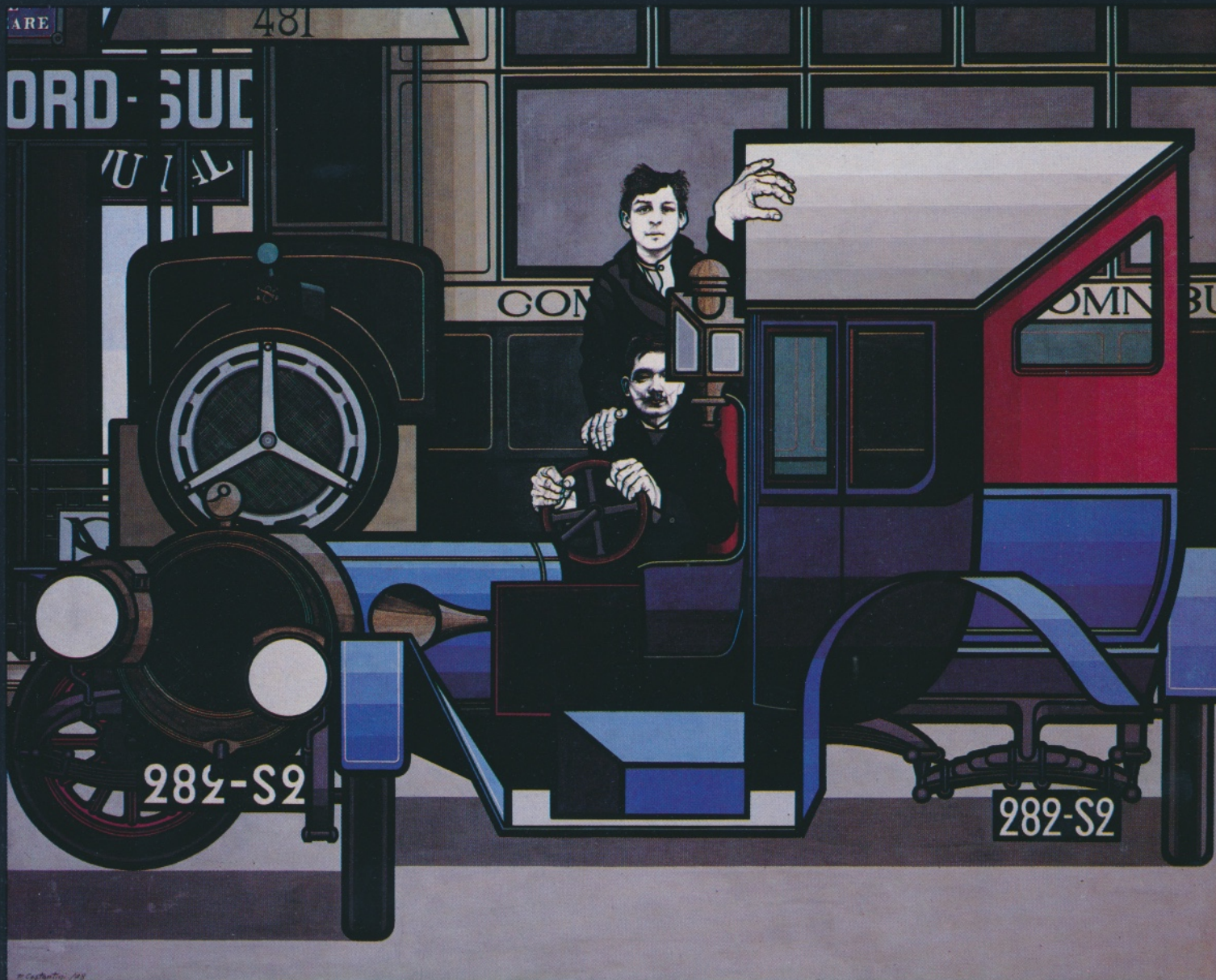
ES *et* BANDAGES

Guillaume
Fils Breveté



Securida





Caseo II, 1979. Tempera, cm. 65 x 54.

Un peu de l'ame des bandits, 1978. Tempera, cm. 65 x 81.





*Casa Ipat'ev, 1979,
Tempera, cm. 54 x 65.*



Charles Baudelaire



Guido Gozzano



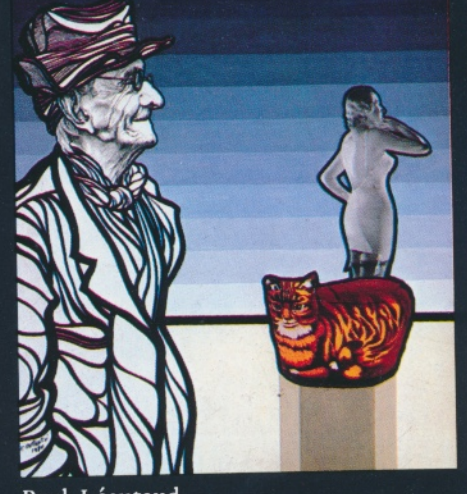
Emilio Salgari



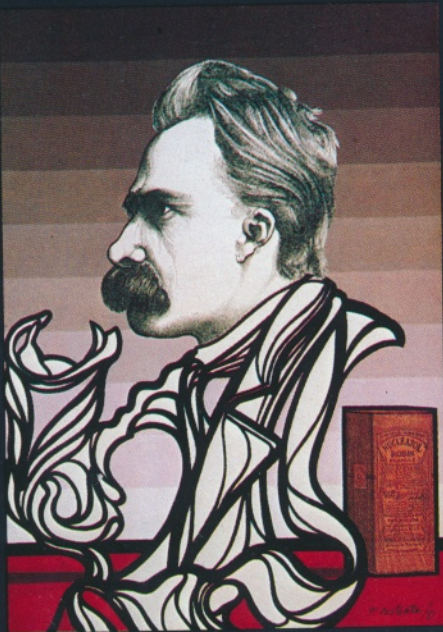
Arthur Rimbaud



Joseph Roth



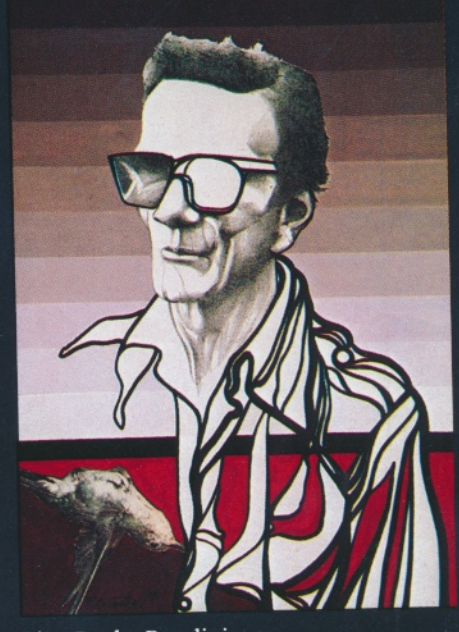
Paul Léautaud



Friedrich Nietzsche



Thomas Sterne Eliot



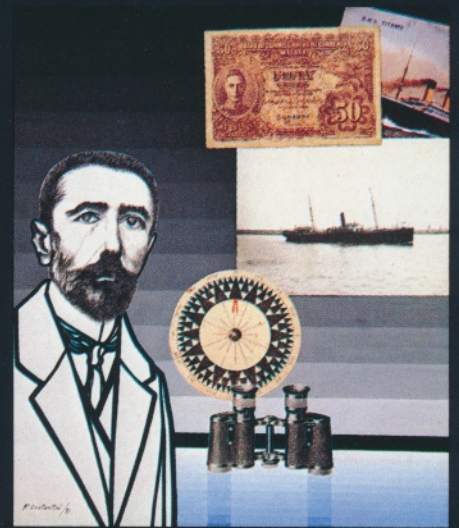
Pier Paolo Pasolini



Guillaume Apollinaire



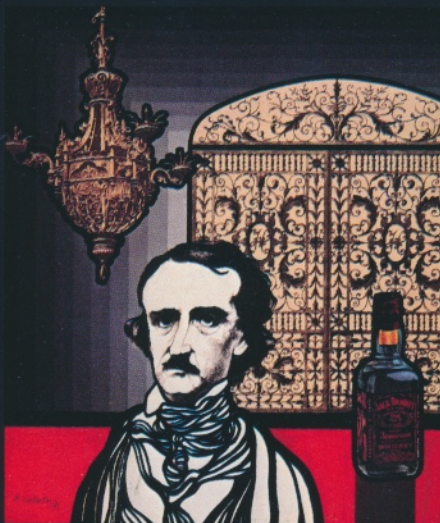
Italo Svevo



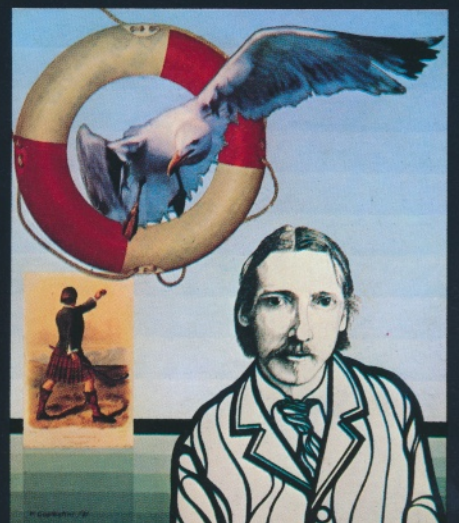
Joseph Conrad



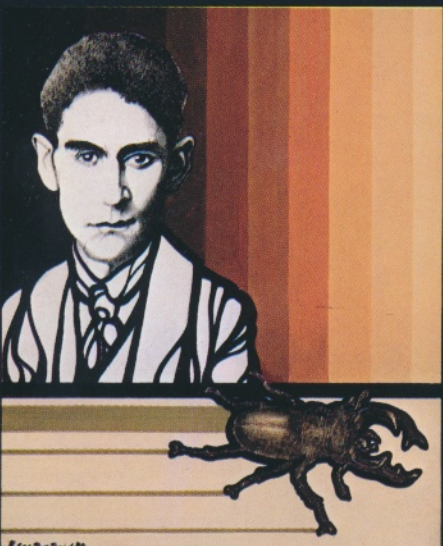
Emily Dickinson



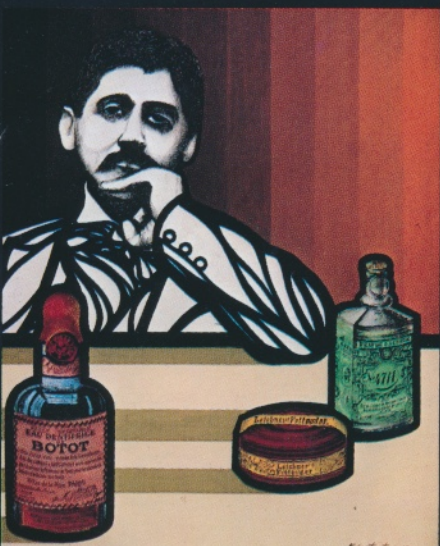
Edgar Allan Poe



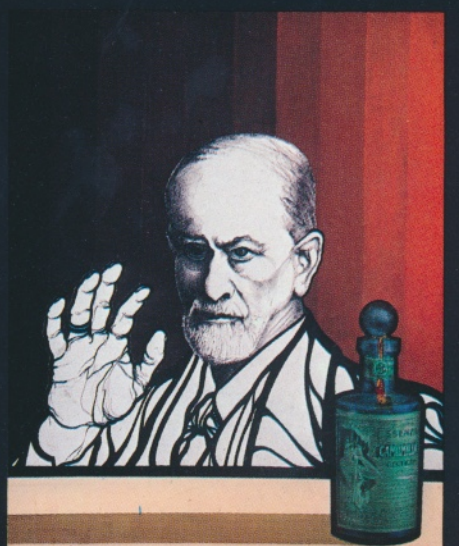
Robert Louis Stevenson



Franz Kafka



Marcel Proust



Sigmund Freud

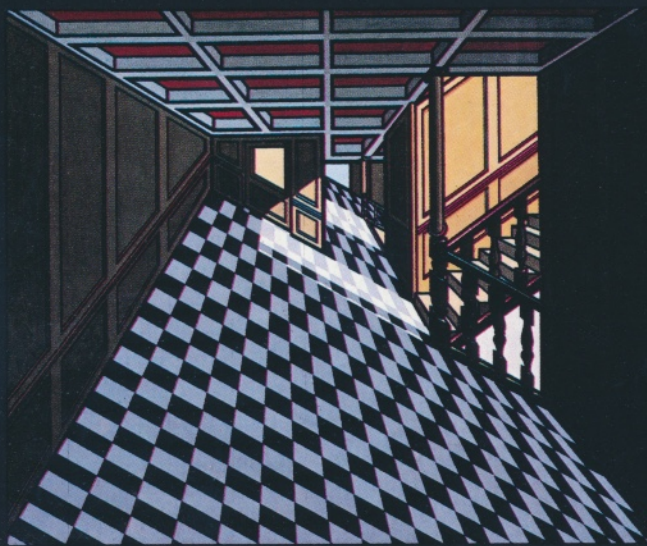


Private Promenade, 1982. Tempera, cm. 54 x 65.

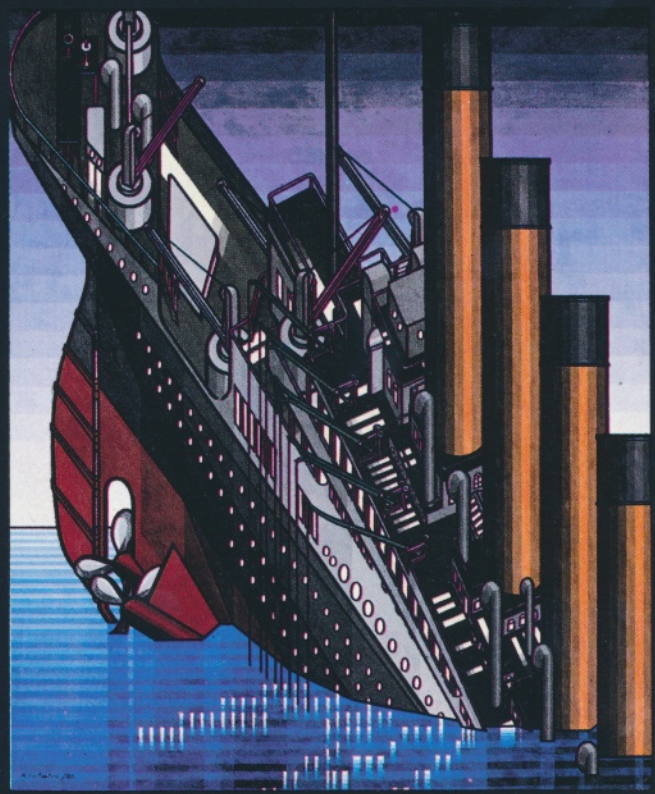
Turkish Bath
Tempera cm. 70x50
1983



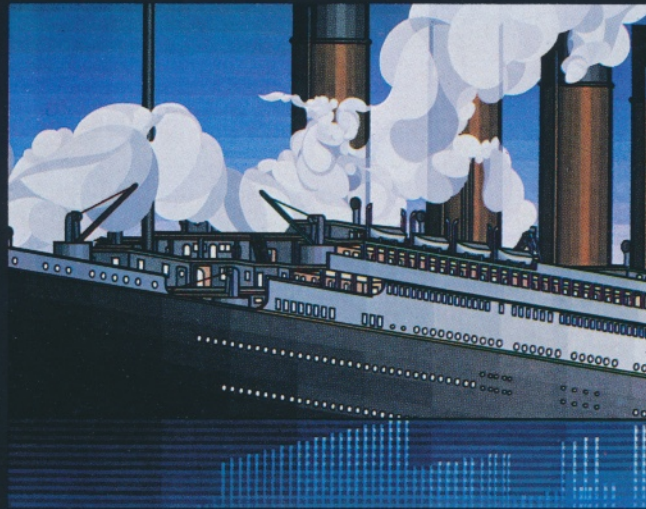
Reception Room Bideck
Tempera cm. 65x54
1983



*Second Class
Grand Staircase*
Tempera cm. 54x65
1984



Titanic II
Tempera cm. 65x54
1983



Nota biografica

Flavio Costantini è nato a Roma il 21 settembre 1926. Si è diplomato nel 1946 Capitano di Lungo Corso ed ha navigato per alcuni anni con la Marina Militare e con quella Mercantile.

Rientrato in Italia nel 1955 si è dedicato alla grafica. Nel 1959 abbandona la grafica per dedicarsi alla pittura. Dal 1963 al 1979 si è ispirato quasi esclusivamente a episodi della storia dell'anarchismo, quindi ha fatto una serie di ritratti di grandi scrittori. Attualmente si interessa al naufragio del Titanic.

Mostre

1962 Sokolniki Palace - Mosca / 1964 Galleria del Deposito - Genova / 1969 Galleria del Naviglio - Milano
□ Galleria Aurora - Ginevra □ Prudhom Gallery - Londra / 1970 V° Triennale Internazionale di Stampe e Colori - Grenchen / 1971 Galleria Schwarz - Milano / 1972 X° Quadriennale, Roma / 1974 Galleria Romero - Roma □ Galleria Il Vicolo - Genova □ Grafica Italiana - Mosca / 1975 Galleria Rivolta - Losanna / 1976 Galleria Bon à Tiren - Milano □ Galleria del Naviglio - Milano / 1977 Centro Olivetti - Ivrea / 1978 V° Biennale Internazionale della Grafica d'Arte - Firenze □ Invitato con una parete allo "Standone" Arte Fiera - Bologna / 1979 Gallerie Mokum - Amsterdam / 1980 Teatro Falcone, Assessorato alla Cultura di Genova - Genova □ Libreria Einaudi - Milano □ Galleria Forma - Genova □ Ligurische Kunstler - Kunsthalle - Rostock - DDR / 1981 Galleria Le Immagini - Torino □ Galleria Niccoli - Parma □ Galleria Forma - Genova / 1982 Galleria Nuages - Milano □ Premio Campigna - Campigna □ XII° Edizione Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate "Arte e Realtà" - Gallarate / 1983 III° Biennale "Europäische Biennale Baden-Baden" / 1984 "Artisti e Scrittori" - Rotonda della Besana - Milano □ "I solisti" - Cenobio Visualità - Milano / 1985 "Titanic Disaster" - Galleria del Naviglio - Milano □ Galleria Nuages - Milano.

