

sped in abb postale gruppo iv • 70 %

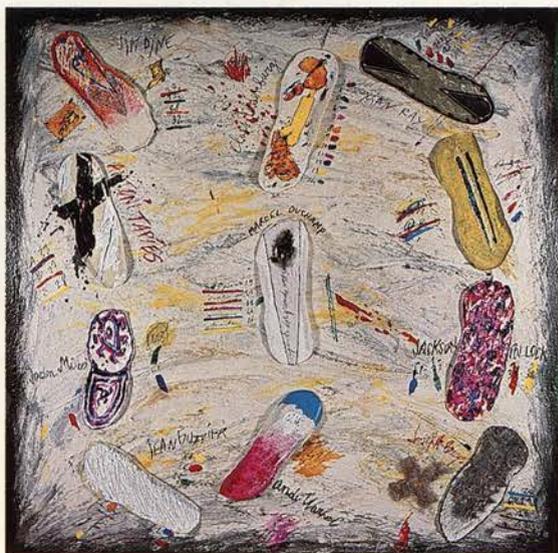
notiziario di arte contemporanea
attualità - critica - documentazione

segno30

marzo-aprile 1983 • Lire 4000



Sabina Mirri, pastello su carta 1982 (courtesy Mario Diacono, Roma)



Mario Schifano, Giardino dalla finestra 1982 - Bruno Donzelli, Ormare 1983 (courtesy Studio Oggetto, Caserta)

ALL'INTERNO/INSIDE
I MERCANTI A VENEZIA
ARTE E MERCATO: QUALI VALGONO?
400 NOMI NEL GIRO INTERNAZIONALE
LA VOCE DEL PARADISO: PHILIPPE SOLLERS

Mantova/Galleria Il Chiodo TRASPARENZE

Allestita presso la galleria Il Chiodo di Mantova e curata da Enzo Bargiacchi, la mostra "Trasparenze" è di quelle che testimoniano un contesto poco frequentato dalla critica eppure curioso e ricco di stimoli. Del resto, non da oggi Bargiacchi richiama l'attenzione sul clima culturale fiorentino nel quale si formano Giordano Frabboni, Giuseppe Gattuso Lo Monte, Giovanni Ragusa, i tre artisti presentati al Chiodo. Scrive Bargiacchi: "... una situazione effervescente sul piano creativo, ricca di spunti e di premesse per molti esiti successivi dell'arte italiana, che coinvolgeva anche Renato Ranaldi, Raffaele, Andrea Granchi, Sandro Chia ed alcuni altri che ritroveremo più tardi in diversi contesti (Remo Salvadori, Marco Bagnoli)".

Anche questo, dunque, è un tassello del panorama artistico italiano, e credo che la mostra mantovana evidenzii assai bene le relazioni che intercorrono tra loro. È pur vero che i materiali utilizzati sono assai differenti (Frabboni le tecniche miste su carta, Gattuso Lo Monte ceramica e legno, Ragusa legno e bronzo), è vero ancora, come rileva Bargiacchi, che Frabboni tende alla costruzione di "visioni fantastiche", Gattuso Lo Monte di "paesaggi familiari" e Ragusa di "architetture essenziali", però è altrettanto fuor di dubbio che per tutti e tre si può parlare di "semplicità e naturalezza" di ordine particolare, nel senso che non vi è concessione all'ingenuità o all'atteggiamento naïf. Il che significa che la semplicità e la naturalezza sono un punto d'arrivo e non di partenza, perché riguardano la composizione formale dell'immagine: e infatti i tre artisti in questione "si muovono sempre sulla sottilissima linea di confine fra vero e falso", obbligano lo spettatore e ripercorrere più volte il limite invisibile che separa il naturale dal fantastico. Un po' come nella fiaba, alla quale ci abbandoniamo perché sappiamo che il tutto è possibile, e dolce, anche ciò che è truculento, o forse perché sappiamo che il tutto è impossibile.

Così i simboli più ricorrenti ed anche quelli più prossimi all'archetipo (scala, casa, mare), oltre a non possedere lo spessore metaforico o metonimico che gli stessi avevano presso i surrealisti, perdono anche le valenze di grandi universali astratti, per diventare quella scala, quella casa, quel mare, perché hanno quel colore e quella forma, e perché ci sarà sempre un luogo della fantasia in cui saranno una scala o una casa: l'importante è il viaggio, non la meta.

Un'ultima considerazione riguardante, cito ancora dal catalogo, "la non corrispondenza tra la maturità di una coerente produzione ultradecennale ed i riconoscimenti conseguiti"; Bargiacchi parla di "carattere schivo e riservato" in riferimento ai tre artisti. Io credo che il carattere schivo e riservato appartenga prima di tutto alle loro opere, come quelle che conservano un po' del silenzio interiore dal quale sono plasmate. Nei momenti di chiasso e rumore, dura fatica a farsi intendere colui che parla sottovoce.

Mario Bertoni

Roma/Coop.AAM JEAN CARRAU

Presentata da Corrado Levi, "La straordinaria esperienza di Jean Carrau" alla A.A.M. di Roma, è una mostra di piacevoli e allegri quadri.

Volutamente naïf nello stile, alla maniera del francese dello scorso secolo: Bombois, l'artista è un po' misterioso. Scrive Levi: "Jean Carrau da trent'anni un giorno alla settimana vende direttamente al pubblico i propri quadri in una delle più importanti fiere europee, facendosi passare per un altro, il venditore. A chi gli chiede di Jean Carrau, lui non lo conosce. ... Ha potuto sperimentare come nessun altro pittore in ogni tempo le reazioni alla propria opera. L'artista, vera dissociazione alla Pessoa, è contemporaneamente voyeur, banditore, Carrau. Questo distacco fra parti è inerente alla sua opera. Non ha mai esposto nelle gallerie d'arte, perché farle guadagnare dal momento che i suoi quadri si vendono in numero sufficiente a mantenere sé, la propria famiglia, l'utilitaria della figlia, ecc.? E il gioco con il pubblico chi se lo godrebbe? Questi quadri si vendono come una piquette, dice, una droga. Di questa mostra non

saprà nulla se non a cose fatte, i quadri non sono in vendita per non rubargli il mestiere, e non si rivela più di tanto. ... Dieci anni da oggi non contano per Jean Carrau che firma con data convenzionale antedatando di circa trent'anni, i quadri vecchi si vendono meglio, ogni dieci anni procede di uno scatto, 1927, 1937... il finale in 7 è più verosimile. Dipinge su lamiere in ferro come insegne senza tempo, la ruggine sul retro confonde le piste. I soggetti sono presi dai ricordi d'infanzia nella provincia, le feste, i parenti, i figli, i desideri..."

Una mostra curiosa, dove l'antenato artista è assente, ma contemporaneo, dove i suoi quadri hanno un uso e una fruizione, che lui stesso si compiace di verificare, mentre rifiuta l'altro compiacimento ovvero quello della critica e delle gallerie, dove il proprio fare l'arte è vissuto in funzione del discreto benessere che a lui procura, ma anche dove una parte di sé e del suo passato, al quale guarda affettuosamente, è riversata. Sicuramente ce ne saranno molti di artisti che sentono in questo modo la propria produzione, ma non ne sapremo mai nulla se non attraverso operazioni di svelamento come questa di Carrau.

Barbara Tosi

Roma/Coop.AAM CARLO CEGO

La riflessione critica del nostro secolo, nel suo svolgersi oscillante tra il desiderio di affiancare in corsa l'avventura dell'arte e quello di fissarne e celebrarne le successive conquiste, ci ha lasciato in eredità tutta una serie di parametri (espressività, analiticità, astrazione, figuratività, realismo, lirismo ecc.) che per quanto utilissimi e a volte indispensabili permangono in qualche modo esterni all'esperienza artistica, eterogenei rispetto ad essa. Questa loro eterogeneità, questo essere costituiti di una materia radicalmente altra emerge tanto più visibilmente quanto più si ha a che fare con un tipo di lavoro direttamente legato alla ricerca di una comunicazione strategicamente ordinata, allo smontare e rimontare gli elementi di un linguaggio che si fa spontaneamente problema, alla crescita di un percorso all'interno del quale l'arte interroga l'arte o più semplicemente la pittura risponde alla pittura. L'antologica di Carlo Cego alla A.A.M. di Roma curata da Francesco Moschini e coordinata da Paola Petrucci, può essere letta come un evento esemplare in questo senso. Dalle tavole del 64-65 dedicate alla leggenda della "Torre del Mangia" e al "Sacrificio Edilizio" del "ponte di Arta" fino alle più recenti "Righe verticali", la intelligente, puntuale e discreta produzione di Cego è tutta un susseguirsi di spostamenti, di aggiustamenti, di verifiche, sui quali non è possibile apporre nessuna etichetta. I quesiti che Cego si pone e ci pone, i problemi che sente immediatamente il bisogno di reimpostare non appena



sperimentata ed acquisita una nuova soluzione, non sono né grandi né piccoli, né eterni né contingenti, sono semplicemente momenti di una messa a punto del più generale problema di un concreto comunicare attraverso il disegno, il colore, la scansione dello spazio, e tutto quanto d'altro si può far rientrare nella categoria del "visivo". Partendo da tale presupposto diverrà allora impossibile stupirsi del fatto che lo stesso artista che si è voluto servire della struttura narrativa dei cartelloni da cantastorie per una sua sottile e garbata polemica con l'ondata Pop, abbia poi provato a riempirne i riquadri con forme astratte e figure asemantiche, che il raffinato analista di geometrie rarefatte ed elementari combinatorie abbia sentito anche il bisogno di scomporre ed assaporare la sapienza liberty, che il ricercatore infine di una semplicità quasi ascetica nel rapporto tra linea e colore abbia a suo tempo voluto rendere omaggio ad una decentrata e chiassosa esperienza storica d'avanguardia come fu quella del vorticism inglese.

Paolo Balmas

Roma/Galleria Monti VACANCES

Perché "Vacances"? "Non c'è niente da indovinare", scrive Philippe Sollers nel testo per così dire introduttivo alla mostra. "Non c'è nessuna ragione per non decretare le "vacanze" definitive dell'arte". E naturalmente - aggiungo io, rimanendo nella medesima "logica" di Sollers - non c'è nessuna ragione per decretarle davvero. E ancor meno per garantirne la "definitività". Un decreto dunque, ma di esenzione (vacatio). Un prendere congedo da ogni impegno ingenuamente "costruttivo" (o costrittivo), da ogni occupazione teleologicamente "feriale". Lo spazio dell'arte appare ora "di nuovo" sgombro, vuoto, aperto in tutte le direzioni. Un vuoto che rende "di nuovo" tutto possibile. "Allegria!", direbbe Mike. Segno che i tempi sono davvero cambiati: preferivo Barthes, Lacan e Sollers a Sanremo; ora invece mi lascio anch'io trascinare dalle note di "Vacanze romane", la canzone dei Matia Bazar. L'arte è vacante, un luogo senza proprietario, una terra

di tutti e di nessuno. Beni senza padrone sono le opere di Cantalupo, Fusilli, Salvo, Montesano. L'eredità dell'arte è in giacenza alla galleria Monti. Qui il tempo è quello "libero" dei simulacri. E il luogo è quello della simulazione, di un puro artificio che dissolve ogni Natura, e dunque anche la propria natura di puro artificio. Ora l'artista è un illusionista senza illusioni, un futurista senza futuro, un metafisico senza metafisica. Ecco allora la pittura essenziale di Patrizia Cantalupo, con i suoi oggetti vacanti, con le sue severe astanze premonitrici che abitano il deserto temporale; con quei divinatori "ossi di seppia" che adornano la dolce nudità di una metafisica disincantata, con quegli arredi laconici che rievocano la rude bellezza di un'Altra Scena. Guido Fusilli riscopre invece l'ironia infinita del mare, la serenità dell'azzurro, il respiro di un quieto orizzonte, di una pittura leggera, la cui grande semplicità appare ora come la cosa più difficile - la cosa preclusa ai moderni, ossia a coloro che hanno disimparato a lasciarsi trasportare dal vento. Salvo osa addirittura riproporre il mito di una pittura felice, solare, mediterranea, sovranamente impartece, in apparenza estranea alla modernità, in realtà bisognosa anch'essa di adeguate cornici, di sofisticati contesti, di sofistiche "giustificazioni" teoriche. Infine Gianmarco Montesano rispolvera gli stereotipi del Cuore, le incredule allegorie dei nobili sentimenti. Per mettere in scacco la cultura dei Padri talora è sufficiente riciclare quella dei Nonni.

Enrico Cocuccioni

Roma/Arco D'Alibert CARLO LORENZETTI

Giovanissimo, Carlo Lorenzetti nel '62 partecipa alla grande mostra "Sculture nella piazza" a Spoleto, organizzata da Giovanni Carandente; partecipazione che segnò il suo ingresso nell'arte nuova, diciamo in grande stile (c'erano, tra gli altri, artisti come Calder, A. Pomodoro, Pepper, Franchina). L'opera esposta nel cielo umbro era una forma che s'attorcigliava indiscretamente nello spazio. Da allora l'artista intese la scultura come un volume aperto-chiuso, che mostrava le sue tensioni astratte nella piegatura. Il colore interveniva ad animare la bellezza un po' arcaica delle forme. Le loro dimensioni andavano dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo. Il materiale era acciaio o lamiera dipinta. Carlo Lorenzetti è stato sempre uno scultore originale nell'ambito dell'ambiente romano. Non ha mai aderito ad alcuna tendenza, anche durante il periodo delle "Strutture Visive". La sua visione dell'arte non dipendeva dal progetto, allora in voga, ma da una certa casualità poetica ed esistenziale. La sua razionalità aveva qualcosa di irrazionale, suggerita dalla tensione delle piegature del materiale. Fuggitiva, la sua irrazionalità era fortemente poetica, aperta agli umori sensibillissimi (più artistici che artigianali) della mano, alla mutazione luminosa e spaziale. L'artista amava, come dimostrano anche le sue opere recenti, la natura della forma, cioè lo splendore antico delle minime variazioni. Ma egli non può essere considerato un minimalista e neppure un concettuale. Le sue forme mostrano sempre qualcosa di personale, effetto certo di una sensibilità che scaturisce da una cultura mediterranea. Ora l'effetto spaziale della forma, "tra le pieghe dell'aria", è il tema delle sue opere recenti. Accartocciate, le forme in quieto sbalzato poggiate sul muro sono come gonfiate o trattenute dall'aria. Lo splendore del materiale ondulato le rende luminose, quasi impalpabili e docili all'occhio. Sembrano dei preziosi panneggi barocchi che si sono distaccati da qualche statua. Si potrebbe dire che l'evento visivo l'abbia creato un colpo di vento. Ma non c'è nulla di naturalistico, le forme miracolosamente sospese vivono in se stesse, mostrando la loro bellezza attraverso la mobilità della luce e delle ombre. Il mistero spaziale è un intrigo poetico, un artificio dell'arte.

A tutti gli effetti, Carlo Lorenzetti deve essere considerato un nuovo scultore, che tratta la materia con sapienza manualità. Non teme la "citazione" (che è puramente mentale) e neppure la natura. La sua fantasia è così forte che attraversa l'attualità dell'arte e approda all'invisibile della forma antica. Proponendo un'astrazione suggestiva egli mira a cogliere il valore di un'arte



Guido Fusilli



Salvo