

sped. in abb postale gruppo iv - 70%

notiziario di arte contemporanea
attualità - critica - documentazione

segno 32

luglio-settembre 1983 - Lire 4000



Robert Combas - *La bataille de cors*, 1982 - courtesy Yvon Lambert, Paris

sul presente. Di qui quel particolare movimento circolare (tautologico?), nel e attraverso il quale l'arte si fa soggetto a se stessa ed analizza le proprie istituzioni. Con felice osservazione Vaccari in *Affreschi* affermava: "l'intervento che compie sulla fotografia non è pittura, ma archeologia della pittura, è memoria del fare pittorico, diventata a sua volta emblema della memoria del fare". E così avviene per l'anamorfose che compare in *Statue come pietre pietre come libri*, così per il ready-made in *Paesaggi romani*, o ancora per le immagini sovrapposte, visibili in trasparenza e in fessura, di *Mescolare le carte*, o infine per le diverse tecniche di riproduzione di una stessa immagine in *Rolleiflex-descrizione*.

Di volta in volta nei suoi libri-oggetto la figura dell'operatore si intreccia con quella dell'autore, del collezionista, del lettore, del visitatore... Un complesso lavoro analitico, rigoroso e privo di cedimenti che tende al silenzio: "Il bagliore dell'ironia che si configura come citazione parodica, rimanda all'infinito il prevalere del buio".

Mario Bertoni

Monaco/Roma/Parigi SINGULARPLURAL

Monaco, Roma, Parigi. Tre città per nove artisti: Lucilla Catania, Pat Bruder, Alfred Hagedorn, Enrico Luzzi, Francois Bouillon, Rainer Silbereisen, Monique Frydman, Enrico Pulsoni, Max Reithmann. La singolare geografia di questa mostra è il frutto di un'ipotesi critica che la curatrice, Gaya Goldcymmer (una presenza tra le più dinamiche e attente nel panorama - per la verità non così ampio come quello italiano - della *giovane critica* francese), così spiega nel testo in catalogo: *Sulla scia dei movimenti italiani e tedeschi che hanno affermato "avec force, et dans leurs traditions culturelles, la persistence et l'insistance de la dimension picturale", anche in Francia si assiste ad un "formidable retour du refoulé"*. Tale ritorno del rimosso permette l'apertura verso una pluralità di esperienze.

Mentre Support/Surface aveva come effetto "oblitérer et d'occulter, notre actualité française rend possible la découverte d'une diversité - de Blais à Bustmante, de Garoust à G. Rousse, de Collin-Thébaud à B. faucon". Ora è possibile riguardare anche quei lavori che non sono presi nell'attualità immediata, mettere a confronto gli artisti senza dover sottostare a pretesi nazionalismi o a presunte costituzioni di gruppi e "tendenze". E dunque è tempo "De franchir les limites de territoires et de créer une 'autre géographie'". Nonostante l'ampiezza di tale "geografia", la curatrice è riuscita ad operare un'ottima selezione, basata su un'attenta ricognizione sul campo, su una diretta frequentazione dei lavori e dei relativi contesti culturali. Muovendo dalla nozione lacaniana di "impertinens", il testo affronta inoltre l'annosa ma essenziale questione del processo di costituzione dell'opera. È necessario rinnovare la domanda: "che cosa succede lì?" Ma l'impertinens, essendo "tutto ciò che non va", appartiene all'ordine dell'evento. Dunque occorre ogni volta attraversare la doppia temporalità dell'opera, lo spazio che oscilla tra l'urto dell'immagine e la riflessione dello sguardo. Ed ecco allora che, con le circa trenta opere presenti nella mostra, ci viene offerto un panorama quanto mai ampio e articolato, entro il quale la pittura coesiste con la scultura e l'installazione, in un complesso gioco di stratificazioni, segni interrogativi, materie in frammenti, curiose topologie iconiche e altre preziose impertinenze.

Enrico Cocuccioni

Roma/Studio 2C HENRY MOORE

Essere al cospetto di una mostra di disegni di uno scultore, il più delle volte, rende necessaria un'opera di distinguo tra la sua grafica e la sua produzione propriamente oggettuale. Questa caratteristica di indagine diviene determinante quando la stesura grafica assume il compito di preparare ad una finitezza dell'oggetto scultorea cioè, quando si situa nella forma della "stesura". Quest'ultima, infatti, insinua, nel suo esistere un preciso indirizzo sospeso che si comporrà poi, definitivamente, sulla dimensionalità "nuova" dell'opera. Cosicché, la grafica, il disegno che dispone poi alla scultura vive sempre di luce riflessa della sua sintesi. La sua parola ha sempre tentato all'esistenza della parola dell'"abbozzo". La più o meno labilità della sua finitezza sul campo dell'indagine formale ha sempre scandito la variazione di preferenza all'interno di un iter lavorativo dello scultore.

Necessiterebbe tornare a riflettere sugli studi dei nostri rinascimentali per trovare un'equivalenza tra i due momenti della messa in opera. L'arte moderna, diversamente, per quello che compete alla scultura, ha ricalcato "il peccato" del distinguo, anche sul piano del valore, per necessità di circoscrivere la natura di uno specifico.

L'opera grafica di Henry Moore ci esclude, ad usanza dei grandi storici, una simile classificazione. Tutta la sua produzione, quella grafica e quella propriamente scultorea, riposa nella dimensione unica del valore storico. Anzi, con maggiore precisione, proprio la parte grafica consente una migliore lettura della scultura e ne stabilizza i paradigmi storici di riferimento.

L'esposizione, presso la Galleria 2C di Roma di una serie di disegni di Moore intitolata "Opere su carta", concentra il suo sguardo propriamente su questo aspetto, indirizzandolo con un interesse nuovo e stimolante verso singolarità grafiche che presenta all'interno. Ciò che, in verità distoglie l'attenzione critica, il più delle volte, nel visionare l'opera di un "nome" dell'arte contemporanea è la cifra ripetitiva del racconto grafico o oggettuale. Questa costrittiva localizzazione dell'interesse che è spesso testimone dell'incidenza di fattori di mercato, depono l'analisi a misurarsi su una tradizione di immagine che ne conforma, infine, l'informazione.

La variazione sospirata su una testualità si concede solo quando si presentano dei "casi" ben singolari di espressione. Questa mostra di Moore ce ne dà una conferma inaspettata.

Infatti, la curiosità viene subito rapita da una piccola immagine disegnata di un possibile interno. Questa immagine rasenta l'essenziale di un racconto e quindi di un essere del rito borghese. La grafia a matita disegna l'esistenza oggettuale che viene bilanciata sia a piccoli personaggi raffigurati che agli oggetti di contorno. Ciò che diviene problema è distinguere tra identità di persone e identità di oggetti. L'esempio grafico, giocando su questa ambiguità, propone nella sua singolarità l'incerta identità dei personaggi scultorei cari all'immagine complessiva artistica di Moore. In essa manca la grafia dell'abbozzo usata normalmente dall'artista. Se, infatti, vi è continuità in tutta la sua opera grafica di concedere con il segno una dimensionalità del volume, che poi conformerà l'immagine scultorea, in questo particolare esempio di interno borghese, se così possiamo chiamarlo, il segno viene praticato con una coscienza già definita del volume. Questa particolarità di tecnica, che possiamo inscrivere ad un periodo preparatorio di tutta l'opera dell'artista coniuga altresì l'ironia che l'autore addebita ad una situazione di incerta costruzione di identità dell'uomo che mal si differenzia da un più generale ed oggettuale universo quotidiano.

Rolando Alfonso

A.A.M./COOP. ARCHITETTURA ARTE MODERNA ROMA 12 VIA DEL VANTAGGIO 3619151
NODI E PROBLEMI: INDAGINI SUL CAMPO

LO SGUARDO INDISCRETO

IL "PRIVATO" NELL'ARCHITETTURA ITALIANA DAL DOPOGUERRA AD OGGI
TACCUINI DI VIAGGIO, QUADERNI DI APPUNTI, RIFLESSIONI E NOTE

a cura di Francesco Moschini / coordinamento di Giacomo Bianchi

martedì 20 settembre 1983 / sabato 29 ottobre 1983

Architettura all'AAM di Roma FRANZ PRATI

L'Architettura e le Arti del Disegno hanno da sempre intersecato i loro destini culturali, figurativi e concettuali. Negli ultimi tempi poi le occasioni e le manifestazioni del loro rapporto, del loro sovrapporsi e del loro reciproco misurarsi sono andate riannodandosi tanto da dar vita addirittura ad un nuovo slogan, quello di *architettura disegnata* che dovrebbe in qualche modo definire (o meglio esorcizzare, ghezzizzando culturalmente), il lavoro di quanti, o per deliberata scelta o per obiettivi condizionamenti materiali non cercano o non trovano un esito edilizio al loro lavoro di architetti. Evidentemente, la rozzezza ideologica e la speciosità di quella tautologica quanto vacua ed apodittica affermazione (si è forse mai visto un "progetto" non "disegnato" e, se mai, quali guasti ha prodotto fin qui una certa cultura del "non disegno"?), è sotto gli occhi di tutti come sotto gli occhi di tutti sono i tentativi di ridurre il significato di quelle sperimentazioni che vanno invece trovando, e non da oggi, un luogo privilegiato nella storia di un'idea di architettura da sempre in bilico tra le dimensioni della speranza e quelle della prassi.

In particolare poi, per generale affermazione e non senza più di una sfumatura denigratoria, Roma sarebbe diventata da qualche anno il luogo privilegiato di quelle elaborazioni teoriche e figurative che, appunto attorno al disegno dell'architettura, cercano occasioni di approfondimento e di verifica disciplinare.

Sono, infatti, circa vent'anni, per lo meno dalla metà degli anni sessanta, che un numero consistente di architetti, peraltro quelli più maturi e attenti, non ha disegnato e ha, anzi, coltivato questa particolare dimensione del progetto.

Dai fasti dell'utopia alla sua caduta, dal recupero della dimensione artigianale e professionale del fare architettura fino al confronto con le grandi e le piccole occasioni che la città offre ai suoi architetti, i temi e i problemi della figurabilità e del significato delle forme architettoniche e dei loro linguaggi hanno così attraversato diagonalmente i momenti di sperimentazione più consapevole e profonda. Naturalmente però, e questo è stato uno dei limiti e certo non il più lieve, per quanti appartengono alla ormai nutrita schiera dei cosiddetti "disegnatori" si sono spesso toccati confini dovuti anche e soprattutto alla maggiore o minore capacità (anche tecnica), specifica delle dimensioni del disegnare, addirittura, talvolta, del dipingere. E tali confini si sono fatti in più di un caso sentire e hanno lasciato spesso il segno di una inadeguatezza tra fine e mezzi, tra tecniche specifiche del rappresentare e del significare e le più o meno inesprese "intenzioni di architettura" che tali tecniche dovevano e potevano così esplicitare.

Sicuramente Franz Prati è tra i pochissimi che in questo contesto sono riusciti a stabilire un equilibrio proficuo e avvincente tra un'autentica capacità tecnica ed altrettanto autentica capacità di individuare termini e problemi di un'architettura sempre disposta ad accrescere le dimensioni dei suoi riferimenti disciplinari, sempre disposta ad avvalorare con la forza dell'immagine il valore di un'architettura, di uno spazio, di una forma.

Ma, comunque, nonostante quanto detto fin qui o, comunque, nonostante quanto è potuto trasparire dalle osservazioni che precedono, Prati non appartiene, né anagraficamente, né tanto meno culturalmente alla schiera degli architetti romani (talvolta, solo romaneschi), che negli ultimi anni hanno affollato i muri delle gallerie d'arte e i tavoli dei concorsi. Non gli sono proprie né la caparbia del progettatore a tempo pieno, né quell'andar per bande a mendicare consensi, promesse o brandelli di incarico nella giungla del professionismo o nei guadi dell'accademia.

Prati elude, evita e diffida di quanto la palude affollata degli architetti giovani oggi, ma tanto spesso giovani più di qualche anno fa, insegue a colpi di patetici golpismi redazionali, defatiganti scalate socio-culturali, avviliti ma protagonistiche e solitarie attese, risose abitudini alla prevaricazione e al vaniloquio assembleare.

Prati produce e progetta, affina i suoi strumenti, distilla le sue architetture con la chiarezza e la determinazione di un autentico professionista, con la consapevolezza di un mestiere consumato, di una tecnica sofisticata e mai intaccata dall'improvvisazione o dal

gusto dell'eccesso.

La sua esperienza ormai lunga di parecchi anni e che lo ha visto attivo prima nella Venezia di Scarpa e poi nella Genova di Gardella lo soccorre dandogli il senso di una misura e di una scelta via via controllata e temperata da un rapporto non gratuito delle sue architetture con il colore, con le forme, con i dettagli degli stessi oggetti che va progettando.

La particolare consapevolezza figurativa che lo contraddistingue gli fa assorbire criticamente situazioni e culture diverse, spunti, occasioni, suggerimenti, suggestioni e segni che trasmutavano felicemente in architettura, in proposta di soluzioni autenticamente radicate nel luogo e altrettanto autenticamente capaci di indurre modificazioni simboliche, di strutturare figurativamente luoghi urbani e masse edilizie.

I materiali raccolti nella mostra organizzata dalla Cooperativa AAM ben testimoniano delle più recenti tendenze del lavoro di Prati e così, dal progetto per Guernika a quello per Lissone, da quello per Piombino alle ultime ipotesi di riassetto per i Fori, si susseguono proposte e immagini di progetto tutte promananti un rapporto nuovo e assai condivisibile con le cose dell'architettura, con i problemi più attuali (e peraltro sempre uguali) della città.

La capacità, la disinvoltura e il coraggio delle scelte architettoniche di Prati si innestano così in un filone di ricerca che vede nella cultura del '900 italiano, e romano in particolare, un serbatoio inesauribile di suggestioni, di ricordi e di memorie, ma anche di inequivocabili certezze relative alla dimensione e alla qualità di un'architettura fatta per la storia e che dalla storia delle architetture estraeva riferimenti linguistici e figurativi e che con la storia della città instaura un rapporto non passivo, né ipocritamente ridotto a false, rassicuranti metodologie.

E così sarà lecito ritrovare nei vari progetti presenti in mostra riferimenti dissonanti e ostentatamente contraddittori alla cultura del Rinascimento, da Giorgione a Michelangelo, come pure alla cultura novecentista romana, da Balla a Brasini, in una miscellanea di citazioni figurative e architettoniche, lessicali e visive che vanno poi a ricomporsi in una sorta di cifra stilistica assai caratteristica e che connota chiaramente tutto l'itinerario recente di Prati.

In particolare, tra gli altri e per concludere, ci piace poi ricordare un dettaglio del "Progetto per la sistemazione di piazza Venezia e dell'area di accesso ai Fori Imperiali", quella "Torre" perentoria e audacissima (strettamente imparentata con le "torri" del "restauro" del castello di Piombino che ne fungono da esperimento), ove le palesi quanto provocatorie e avvincenti citazioni brasiniane testimoniano con chiarezza estrema l'intenzione di una riappropriazione critica e di una ritrovata continuità stilistica con uno dei momenti più complessi e fecondi (e peraltro ancora troppe volte rimossi), nella storia della nostra architettura e che segna a nostro avviso una tappa in qualche modo "storica", non solo nello svolgersi del lavoro di Prati, ma nell'intera esperienza dell'architettura romana recente.

Giorgio Muratore

Franz Prati (con Luciana Rattazzi), *Il cimitero di Lissone*, 1981

