

Edizione Italiana

USA & Others US \$5 • Canada \$6 • Great Britain £ 2.50 • Deutschland DM 12 • Nederland g. 13 • France FF 30 • Belgique BF 200
• Switzerland SF 10 • Austria ÖS 80,- • Italia L. 5.000 • Espana Ptas 500

Flash Art

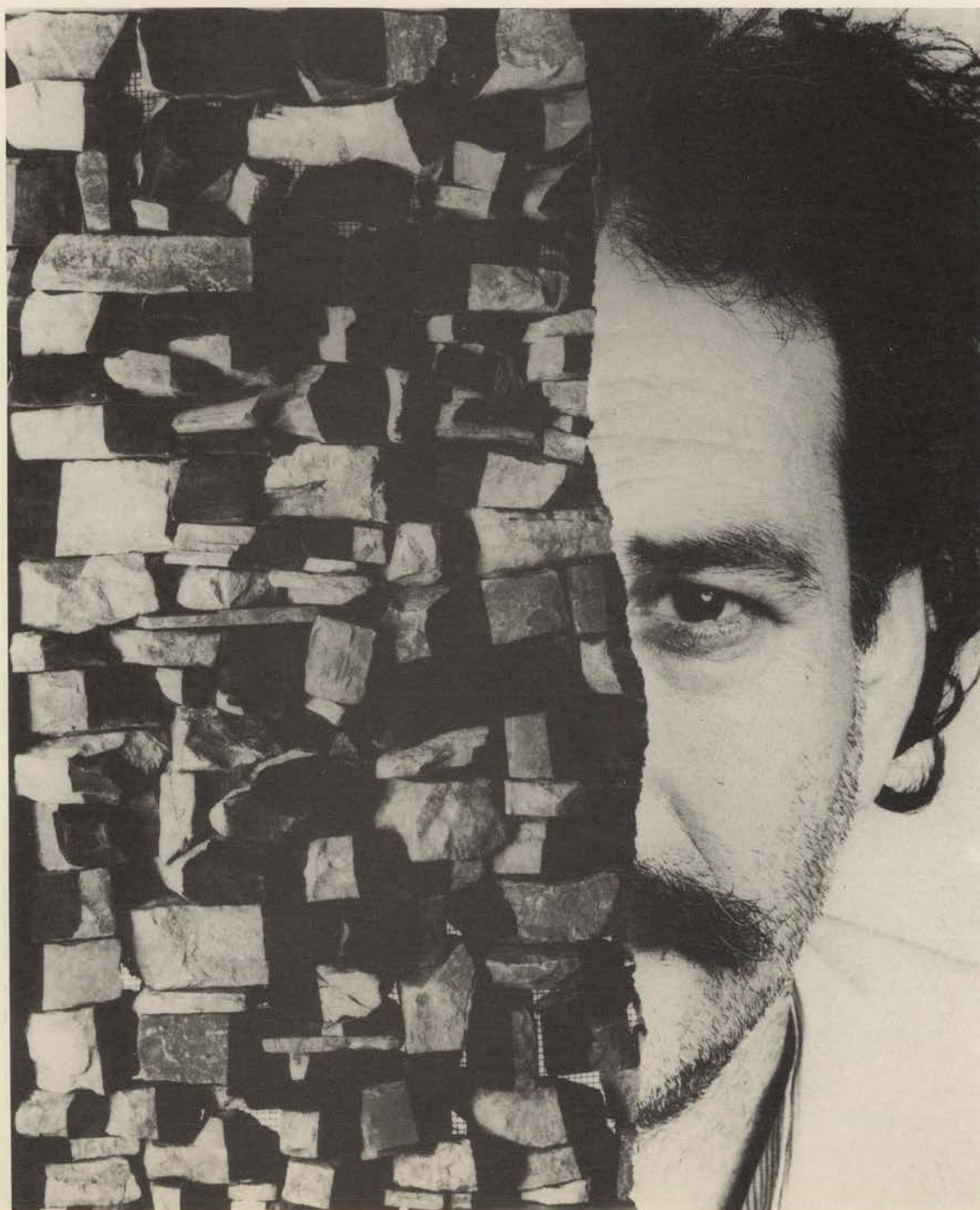
L. 5.000

La Prima

Rivista d'Arte

d'Europa

Nº 124 • Gennaio 1985



Jannis Kounellis

sguardo "l'oltre invisibile"; è meglio lasciarsi affascinare da queste mani che nascondono seni, che si congiungono, che si poggiano con impudenza sulle natiche. Sono frammenti non soltanto del corpo umano, ma delle sensazioni umane di cui divengono lo specchio.

Eccoci di fronte all'ultima tappa del nostro cammino: l'uomo seduto al tavolino di un bar. Segal l'ha creata in questi giorni a Roma. È la totalità della figura, la sintesi tra visuale e intellettuale: l'opera.

Cecilia Casorati

Bice Lazzari

Editalia, Roma
Accademia di Brera, Milano

1925-1981: queste le date entro le quali sono comprese le opere di Bice Lazzari in mostra all'Editalia. Il 1925 era appena un anno dopo il manifesto del Surrealismo ed il 1981 si può dire che era appena ieri. Un arco di tempo, quindi, che racchiude quasi sessant'anni di innumerevoli eventi d'arte, attraverso i quali Bice Lazzari è passata mantenendosi fedele e coerente alla sua poetica, al "suono" della sua vibratile pittura.

Le radici della formazione di Bice Lazzari sono profondamente estese nella cultura europea della fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta ed attraverso il tempo e sui chilometri di tele e di carte da lei dipinti, senza ripetizione, ma con intatta e rinnovata freschezza, le immagini, instancabilmente, hanno espresso la ricchezza sia di quella cultura, sia dell'interiorità della loro autrice.

Opere astratte, scandite nello spazio dal tempo segreto e privato dell'anima; un'astrazione sentimentale che generosamente dona ad esse un carattere di Assoluto, collocandole nell'empireo delle opere, dove il Tempo è totale, privato delle date, umanamente inquantificabile, in compagnia di quella poesia, di quella musica, di quella letteratura sempre e da sempre letta e ascoltata. Il carattere musicale dei quadri, delle piccole gouaches non è casuale, ma determinato da una effettiva frequentazione con la musica di Bice Lazzari, che aveva studiato violino. Ha scritto Argan nel 1970: "L'interesse percettivo non viene immediatamente sollecitato e appagato: viene tenuto in sospeso, rimandato da segno a segno, come in una lettura", ma aggiungerei anche come in un ascolto. Di Bice Lazzari hanno scritto, parlato moltissimi storici e critici d'arte, così come si può leggere nel catalogo dell'Electa con i testi di Paolo Fossati, Alberto Veca e Maria Grazia La Padula.

Contemporaneamente alla mostra romana, nella Sala Napoleonica dell'Accademia di Brera a Milano sono stati esposti undici disegni datati dal 1939 al 1966, donati alla raccolta dell'Accademia di Brera dall'archivio Bice Lazzari.

Una concomitanza di occasioni questa per celebrare giustamente l'opera di una pittrice discreta e appartata, ma sempre indomabilmente presente con il suo lavoro.

Barbara Tosi

Jannis Kounellis

Ugo Ferranti

Era già da molto tempo che non si vedeva a Roma una mostra di Jannis Kounellis, che a Roma ha iniziato e portato all'apice del riconoscimento e del successo un lavoro così importante per l'arte degli anni Sessanta e Settanta. La sua prima mostra, infatti, è del 1961 alla storica "La Tartaruga", fucina di idee, di mostre, di arte e così innegabilmente romana.

La mostra di ora presenta una serie di pezzi che vanno visti come un unico lavoro senza titolo. Tra essi si riconoscono i carboni nel loro gigantesco sostegno, che sebbene abbiano quasi venti anni di distanza dai pezzi del 1984, si fondono perfettamente in una congrua temporalità sospesa sulla testa del tempo che abitualmente tutti contiamo. Lo stesso vale per la lastra con mensola di metallo che sostiene, così solida e forte, la leggerezza di un candido uovo e che ora ci viene "data" per iscritta in una più grande lastra identica. Il fuoco è l'inconfondibile presenza, che, anche laddove non esiste nel suo aspetto vitale e attivo, mentre scatuisce rumoroso, blu e vagamente tossico, ebbene là ha lasciato il suo segno di nero fumo nelle ailungate e aeree strisce sul muro. I legni che si adagiano sulle mensole, anche essi denunciano il passaggio del fuoco, nelle loro sbruciacchiate "carni" legnose.

Quello che da lontano ad un distratto o intimidito spettatore può sembrare una superficie di quadro dipinta da una grassa materia pallida e gialla, sovrastata da una rete di letto, quotidiana ma discreta presenza; ebbene invece non è tela, ma anch'essa rete metallica imbevuta di cera rappresa e montata su di un supporto di legno come un quadro.

Come sempre il lavoro di Kounellis è dotato di una forza e di una presenza impositiva mozzafiato e spiazzante. Non c'è tempo che tenga, che funzioni da remora, che dati questo lavoro che ha la qualità ineffabile di riproporsi, di ribadire senza risentirne, ma, anzi, come un'araba fenice di risorgere dalle ceneri di tanto fuoco, più forte e misterioso.

Barbara Tosi

Giuseppe Spagnolo

L'Isola

Certamente la scultura è un'arte che rifugge dalle parole. Talora la sua distanza è tale che per essere descritta, per divenire oggetto di comunicazione è abbandonata ad un destino di eccessi, di proliferazione verbale inconsueta.

Normalmente gli aggettivi che accompagnano l'opera scultorea la definiscono "terribile", "titanica" o "violenta". Ed è per questo motivo che da bambina ho sempre accostato, - e credo che questo residuo infantile si protragga nelle opinioni di molti adulti - la figura dello scultore a quella di un essere sovrumano adagiato, di volta in volta, dai profili, egualmente immaginari, di Mangiafuoco, del fabbro Efesto o di un celeste demiurgo.



Giuseppe Spagnolo, Testa e albero, 1984.
Terracotta, 70 x 60 x 45 cm.

Le opere precedenti di Giuseppe Spagnolo alimentavano questa fantasia. In esse, il rapporto con la materia suggeriva immediatamente, e forse appunto con visionarietà stereotipa, l'idea di violenza, di lotta e di sacrificio nei confronti della "grande pietra".

Le opere esposte, invece, all'Isola sono particolarmente straordinarie. Innanzi tutto, perché di rado capita di poter osservare opere così profondamente espressive ed affascinanti. In secondo luogo proprio perché rispetto alla fantasia di cui si è parlato, sono qualcosa di estremamente diverso. Alla durezza della pietra (o meglio dell'acciaio) si è sostituita la malleabilità della terracotta.

L'opera assume, ora, una forma non finita, "larvale" e "vagamente antropomorfa" (Fabrizio D'Amico), ora, la fascinazione, miticamente artigianale, di geometrie circolari (sculture come *Autoritratto n. 3* o *Le armi di Achille*, mi fanno ricordare una mostra sugli aborigeni australiani che si è tenuta a Parigi lo scorso anno, ove, appunto, troneggiava una grande superficie di terra e sabbia rossa in cui si inscriveva lo stesso motivo circolare).

Il labirinto circolare, tuttavia, non possiede solamente una valenza mitica: tale segno, difatti, si tramuta, in Spagnolo, anche in gioco, in esercizio di ironia amara sul mondo e su se stessi.

Cecilia Casorati

Il moderno come stile

A. A.M.

Da una brillante idea critica di Paolo Balmas la galleria A. A.M. ha dedicato una mostra a *Il moderno come stile* ovvero *La memoria dell'avanguardia nella pittura degli anni 80*. Gli artisti: Roberto Barni, Enzo Cucchi, Lino Fiorito, Giuseppe Gallo, Felice Levini, Luigi Ontani, Piero Pizzi Cannella ed Enrico Pulsoni, oltre ad aver esposto ognuno un

lavoro hanno risposto alle seguenti domande: "È esistito, secondo te, al di là delle teorizzazioni più agguerrite, un moderno come stile o come famiglie di stili? Una modernità immediatamente riconoscibile con la quale una qualche generazione è riuscita ad identificarsi? Vi è una traccia di tutto questo nella tua pittura? E se non c'è, cosa è possibile fare con la pittura per ricordare questo mondo scomparso?"

Sarebbe interessante una disamina delle risposte, (peraltro stampate e disponibili in galleria), poiché per quanto lapidarie o poetiche danno spunto a molte possibili e articolate riflessioni, che sicuramente saranno oggetto di lavoro per l'ideatore.

Le opere esposte, sicuramente tutte moderne, non solo in quanto contemporanee, ma perché già iscritte in un'area storica e temporale che ha già frantumato ogni rigore di etichetta, di catalogazione, di stile; e se moderno poi volesse dire essere privi di ogni restrizione da definizione, libertà individuale sfrenata? O che altro? Non lo sappiamo, ma un po' storditi dai fumi di tanto pensare guardiamo le tele "abitate" di queste otto differentissime mani, diversissime tele e ancora più distanti tra loro risultati.

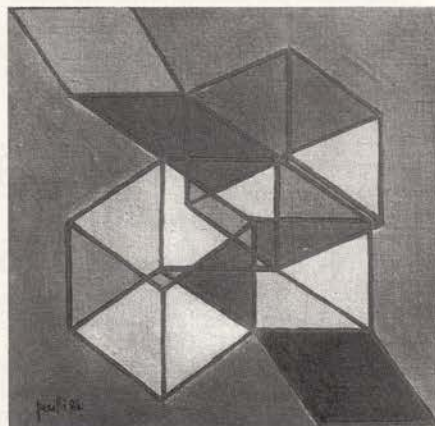
Questa mostra ha la peculiare prerogativa di suscitare un fitto dibattere sull'enorme e fumante argomento storico e critico.

Barbara Tosi

Achille Perilli

Il Millennio

È possibile ripercorrere trent'anni e più di serrata, intelligente, positiva, instancabile ricerca artistica - la ricerca di un protagonista - attraverso una trentina di opere tutte di piccolo formato esposte in uno spazio limitato e, per giunta, anche se decisamente accogliente, dimensionalmente eccentrico? La domanda, ovviamente, è retorica e presuppone una risposta del tipo: "Sì, anche se tutto invita a pensare il contrario, lo abbiamo appena constatato ecc. ecc." Nulla di retorico, invece, nell'osservare che, se, nel caso in questione, il risultato suddetto si è potuto raggiungere, ciò



Achille Perilli, *Humus*, 1984.
Tecnica mista su tela, 20 x 20 cm.

dipende anche e in gran parte dalla particolare natura del lavoro di Perilli, anzi dal particolare rapporto che all'interno di esso programmaticamente sussiste tra scelte teoriche e prassi operativa. Per costruire una qualsiasi sua opera, Perilli ha infatti avuto sempre bisogno, come è stato acutamente osservato da Giorgio Manganelli, di distruggere preventivamente qualcos'altro, chiarendo sia attraverso i suoi scritti e dichiarazioni, sia attraverso l'immissione dei risultati concreti del suo procedere in un ampio circuito di azioni e reazioni fattivamente verificabili, il senso stesso di questo suo distruggere e costruire.

Ora, se si tiene presente che per Perilli distruggere è sempre distruggere qualcosa che si oppone alla libertà dell'immaginazione, e costruire è sempre costruire per gli altri e con gli altri ulteriori direzioni e dimensioni di una creatività intesa quale categoria del "collettivo", non sarà difficile comprendere come, da un punto di vista generale, qualunque sia il ciclo cui appartiene (quello dell'astrattismo non più rigido e bloccato di Forma I, quello dei cosiddetti "fumetti", quello della "folle immagine" o quello dell'"irrazionale geometrico", e qualunque sia la tecnica prescelta (olio, acquarello, tempera, graffito, china), un lavoro dell'artista romano, indipendentemente dalle sue misure, avrà sempre una complessità ed una capacità di stimolo mentale, tale da far sì che esso possa essere considerato tappa e snodo pienamente individuato di un percorso ricco di aperture eppure solidamente strutturato, estremamente vario eppure dotato di un'indubbia continuità, ostinato eppure fatto non di certezze ma di proposte.

Paolo Balmas

Tano Festa

Soligo

È strano come, a volte, il lavoro di uno dei più interessanti artisti contemporanei si disperda - nascondendosi proprio per la sua proliferazione sommersa - fino a rendersi immaginariamente impalpabile; a sopravvivere come idea, al di là del suo essere effettivo.

In tal modo, si pensa a Tano Festa come ad uno dei più bravi ed originali artisti degli anni Sessanta... ma si continua solamente a pensarlo.

Probabilmente la causa di questo pensare (e non osservare) risiede anche nell'eccentricità dell'artista stesso; nondimeno, credo che le cause maggiori siano ben altre e lo spazio breve della recensione non mi consente di approfondirle.

La mostra personale presso la galleria Soligo, si propone, dunque, come un'ottima occasione per riconsiderare l'opera di Festa. Il soggetto costante di tali opere è una figura di donna. Una donna, che per mezzo dell'iterazione espressiva, diviene oggetto ambiguo e perfino irreali del desiderio, dell'aspirazione. La tensione drammatica è notevole. La donna, per uno strano destino che sembra ricorrere in Festa, diviene una presenza ideale, disperdendosi nella pura possibilità, nono-



Tano Festa, *Ritratto di Gioacchino Belli*, 1984.
Acrilico su tela, 160 x 130 cm.

stante l'immediatezza del segno pittorico sembri confinarla nella sicurezza e nella quiete.

Allora, ciò che effettivamente si racconta è lo smarrimento nella possibilità, ove desiderio e malinconia, secondo il pensiero di Kierkegaard, rappresentano le due forme essenziali dello smarrimento stesso.

Ed è proprio nell'esibizione drammatica di desiderio e malinconia che l'opera di Tano Festa si segnala per la sua atemporale attualità.

Giovanni Iovane

Pablo Echaurren

Giulia

Raramente s'incontra nella storia dell'arte contemporanea un pittore, o anche più semplicemente un quadro, in grado di farci pensare alla parola divertimento. Le più usuali equazioni in cui si fa uso del vocabolo arte portano come secondo termine parole come tormento, passione, forza, angoscia, realismo, ribellione, impegno o, più frequentemente vita.

Si cede spesso al fascino di questi vocaboli che, oltre ad avere significati "magici e misteriosi", possiedono una sonorità quasi sublime.

Arte/divertimento, al di là dell'indubbia cacofonia dell'accostamento, è divenuto sinonimo di superficialità, di mancata analisi dei problemi umani (che sempre "pulsano" dietro la tela). Allontanato, quasi di forza, dall'arte figurativa, il divertimento sembra aver trovato rifugio soltanto nel cinema, a volte nel teatro.

Eppure la prima cosa che mi viene in mente di fronte agli acquarelli di Pablo Echaurren è proprio *divertimento* nella spiegazione che ne dà il vocabolario: ciò che serve a ricreare lo spirito distraendolo dalle preoccupazioni.

I personaggi che animano la tela sono personaggi noti, amati da tutti; figure che fanno