sped in abb postale gruppo iv • 70%

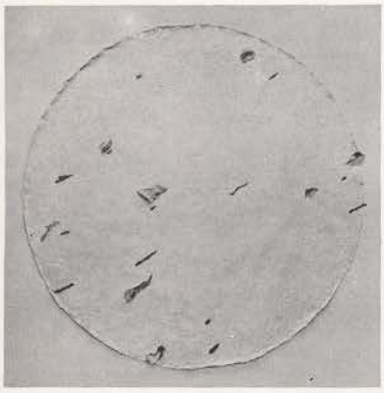
notiziario di arte contemporanea
attualita' - critica - documentazione

segno 25

marzo / aprile 1982 - Lire 3000

In alto, Omar Galliani - Le tue macchie nei miei occhi, 1981 (courtesy Ginevra Grigolo, Bologna)
In basso, Pietro Fortuna - Flotta d'Italia, 1981 (courtesy Giuliana De Crescenzo, Roma)

ALL'INTERNO / INSIDE
LA POSTCRITICA
INTERROGATIVI SULLA GIOVANE CRITICA ITALIANA
NELLE RISPOSTE DI PALMA BUCARELLI
FILIBERTO MENNA, ACHILLE BONITO OLIVA
MOSTRE IN ITALIA E ALL'ESTERO
ARCHITETTURA / CINEMA E TEATRO
TRANSLATION AND DIGESTS



Marco Gastini - Tela, carta, pergamena, antimonio, piombo. Diam. cm.20

gno rilucente.

Il momento chiave della fruizione é quello intermedio, é la somma di due impressioni contrastanti, é il mutamento, il capovolgimento, l'attimo in cui l'opera si perde per ritrovarsi, si nega per concedersi, non esiste ancora perché é già scomparsa. Cito da un appunto di lavoro dello stesso Gastini: "...é come una febbre! si vede tutto e solo una piccola parte contemporaneamente - é come una vertigine! - l'immersione é questo".

Non siamo lontani, mi pare, dagli esperimenti che Tatlin conduceva attorno al 1914, i "rilievi pittorici". Del resto é estremamente indicativo che anche Gastini si sia misurato ad un certo punto con l'angolo, con lo spigolo di congiunzione di due pareti, e poi con lo spazio tridimensionale della stanza, oppure con lo spigolo che congiunge la parete-opera con il pavimento-realtà (come per esempio nell'altro lavoro presentato alla Galleria G7). Ma i suoi *oggetti-pittura*, attraverso la metafora dell'esplosione, supèrano la chiusura formale che é presente in Tatlin; sono nuclei materici di un universo in espansione, grumi vitali e vitalistici che un residuo di coesione trattiene al centro della materia esplosa, spesso formati da materie organiche brulicanti di vita misteriosa e secolare, quali il legno e la pergamena.

Sandro Sproccati

Roma / Coop. AAM
BARNI-NATALINI

Lungi dal voler tracciare una sorta di "storie parallele" tra le arti visive e l'architettura, Barni e Natalini, l'uno pittore l'altro architetto del Superstudio di Firenze, hanno iniziato sin dagli anni '60 una sorta di collaborazione tesa a scoprire le rispettive incidenze o le eventuali identità, apportate nei propri ambiti, dalle trasformazioni culturali e ambientali.

Dopo essere passati attraverso l'esperienza della pop-art, della op e environmental art, specificamente indirizzate verso la serialità delle immagini tecnologiche e verso la frantumazione dello spazio classico, Barni e Natalini spostano l'asse del proprio interesse verso i fili della memoria storica e verso la fantasia "in fieri" circoscritta e penetrata per non disperderne le radici.

Il "duetto" Barni Natalini allestito alla A.A.M. Coop, presenta rispettivamente il progetto della casa in Saalgasse sul Romenberg del Superstudio e l'ultima produzione pittorica di Barni. Dopo la tempesta tecnologica é un'attonita ripresa di coscienza versi i ferri del mestiere: la pittura e le sue tecniche, l'architettura e i suoi materiali. L'introduzione al progetto di Romenberg specifica che la relazione é divisa in due parti: l'una che contiene un progetto didattico raccontato in forma di libro, l'altra un progetto esposto in tavole tecniche. E continua: "Michelangelo trovava la statua nel blocco di marmo... la scultura come arte del togliere il superfluo. Forse l'architettura é già nei luoghi dobbiamo solo ritrovarla". La sede destinata al progetto é situata nel centro di Francoforte tra il Dom Nickolaichirche nei pressi della zona medievale e di quella romana di cui restano solo rare tracce. Nello spiazzo pavimentato e aiuolato spuntano cubi di mattoni che sono la parte visibile dei pilastri che sostengono nel sottosuolo due o tre piani di garages.

"Nella misteriosa fila di cubi di mattoni é l'attesa dell'architettura" Il materiale acquista un significato che va al di là di se stesso, diventa oggetto estraniato, enigmatico e propulsore del progetto, simbolo di storia passata, testimonianza dell'assenza, difronte alla quale, l'uomo, come diceva Ernst a proposito di De Chirico, ascolta "il silenzio del mondo".

I nodo vengono al pettine: la morte dell'ideologia non é solo la ricerca introspettiva del tempo perduto, ma anche quella attenta e meticolosa, intorno ai processi logici dell'architettura, un atto d'amore verso la materia e le sue infinite possibilità di articolazione progettuale.
Il progetto della casa in Saalgasse é incentrato su un'idea allegorica: il condotto di ventilazione dei sottostanti garages posto d'angolo diventa un elemento a forma di rami e di foglie, metà limone e metà quercia, archetipi di due culture, quella tedesca e quella italiana, che ricostruiscono l'unità figurativa della scultura e della pittura e dell'architettura. Con lo stesso procedimento metodologico, Barni si muove nei confronti della pittura. La pittura é colore, pennellata, giochi di luce sui drappeggi, sono i volti duri e scanzonati della tradizione toscana e le immagini di una lontana aulicità classica. Barni si reimpossessa della pittura, attraverso i toni del rosso e del giallo e cerca di fermare nel movimento dei segni quanto é di misterioso e impenetrabile nelle immagini.

Si legge lo studio dei grandi maestri della tradizione fiorentina e il riferimento a De Chirico. É stato rilevato che Barni assorbe la lezione metafisica senza comprenderne l'ironia. Con ogni probabilità Barni sarà maledettamente serio, ma non serioso; possiede l'ingenuità dell'*amour fou* che, dopotutto, costituisce il suo grande fascino.

Paola D'Incecco

Ferrara / Galleria Civica
TANCREDI

"Su un morto nessuno più che mai ha potere". Sono parole di Walter Benjamin che sembrano trovare puntuale riscontro in un artista che é accomunato a Benjamin dal suicidio e forse da questo soltanto: mi riferisco a *Tancredi Parmeggiani*, più noto col solo nome di Tancredi.

Un imbarazzato silenzio pesa sulla sua opera, l'eredità che egli ha lasciato é quanto meno difficile, il ruolo che egli occupa é ancor oggi scomodo; e la mostra che la Galleria Civica d'Arte Moderna di Ferrara gli ha dedicato ne é una conferma. Anzi, nell'introduzione al catalogo, Janus sottolinea questo stato di cose, si spinge, forse, più in là, quando sente il bisogno di ricordare che "Tancredi non é mai stato un imitatore"; e continua: "La sua pittura é stata subito personale, anche se con gli inevitabili indispensabili ricordi delle immagini che ha più amato, ma non aveva bisogno di imitare, caso mai aderiva con molta semplicità ai fatti elementari che lo circondavano, con una sensibilità intelligente, con un'intelligenza estremamente sensibile... La sua pittura dava la sensazione, certo errata, d'essere irraggiungibile, che non potesse essere violata da tutti, che rimanesse sempre un po' relegata sul suo palcoscenico, che raffigurasse una specie di eterna rappresentazione, di eterna recitazione..."

Vi é un sottile legame fra questi momenti contraddittori: il sospetto d'imitazione e il paradosso per il quale l'arte di Tancredi da un lato si costituirebbe attraverso un gesto di adesione fra sensibilità e intelligenza, dall'altro sarebbe relegata sul suo palcoscenico, legame che in quanto nodo non risolto della critica cela, se pure in trasparenza, il nucleo della sua poetica, soprattutto in ciò che essa ha di più inattuale, ossia il rapporto arte-vita.

Qua trova posto non soltanto il gesto di denuncia, l'atteggiamento di irriducibile essere-contro, ma anche lo spiazzamento e l'ironia che spesso rivela uno strano sgomento, ancora e soprattutto quel senso panico della natura che fa ed ha fatto leggere l'opera di Tancredi in chiave gioiosa, come un idillio aereo. E invece questo rapporto fu ed é ancor oggi drammatico, gli interrogativi che pone sono in grado di incrinare molte certezze, non solo perché attuali, ma anche e più perché centrali.

Tale senso panico, primordiale é raggiunto attraverso il vortice del colore, si potrebbe quasi dire che lo stato naturale col quale Tancredi vuol metterci in rapporto sia quello biologico, una sorta di figurazione inconscia derivata direttamente dalla materia e accostata giornalmente attraverso un lungo tirocinio, "rivelazione del contenuto umano dell'artista".

Ecco allora l'eterna recitazione, lo spiazzamento, la separazione, l'irraggiungibilità (quasi un essere sempre oltre) dell'arte di Tancredi; ma, insieme, il senso di un'affermazione che si ritrova nei suoi ultimi appunti: "Tutto ciò che ho sempre fatto é sempre stato proibito, io stesso sono proibito". Il messaggio che egli invia a tutt'oggi é la scena dell'inconscio in ciò che di più solitario essa reca in sé. A nulla valgono le teorie funzionaliste dell'arte o le pratiche del godimento: entrambe, di fronte all'arte di Tancredi, appa-

Ponti e progetti di Steven Holl

Alberto Sartoris in una conversazione a Stabio nell'agosto del 1981 rivolgendosi a Mario Botta, diceva come non ci fosse stata in fondo alcuna interruzione nel lavoro sull'architettura che la sua generazione aveva compiuto, e che quel lavoro era stato ripreso, nel punto in cui era stato da loro interrotto. Steven Holl, che era presente, ha riscritto e pubblicato le parole scambiate a Stabio, proprio perché sono un riferimento all'interno della situazione in cui egli lavora, e in qualche modo contraddistinguono il suo modo di tracciare una via per una possibile prossima architettura.

Ritrovare le radici del lavoro di Steven Holl é una operazione dapprima non difficile, di ritrovare dei legami sottili ma forti, con la tradizione dell'architettura tra le sue guerre, e di sicuro con la crescita e la struttura della città del Nord America, ma diventa poi una ricerca di legami più sotterranei.

C'é all'inizio della mostra che si é svolta a Roma, alla cooperativa A.A.M., un disegno, tra i primi, il cui titolo é Colori, una prova di uso in serie delle matite nere per disegnare, un abaco di passaggi dai grigi aspri delle mine dure ai neri più profondi delle mine morbide. É quasi un manifesto sul colore, che assume l'uso dei neri e del bianco come possibilità di esprimere una gamma di colori. E questo é conosciuto anche al linguaggio del costruttivismo.

Il fatto che la grafia stessa e i riferimenti di memoria rimandino agli strutturalisti e costruttivisti della Russia degli anni venti, non é che un legame evidente, che sottende delle letture incrociate e molteplici.

Percirrerei il lavoro di Steven Holl seguendo la tracccia dei suoi progetti per Ponti, che segnano un itinerario continuo e costante, nelle molte variazioni o articolazioni tipologiche. É una costante del lavoro; una idea che ritorna anche nella successione dei progetti nei tempi lunghi; una delle idee su cui si può lavorare e tornare a lavorare. Il ponte é tipologicamente qualcosa che unisce delle parti urbane separate e si pone come altra costruzione autonoma, che rimette in questione e rinnova in qualche modo la struttura della città.

Nel "Gimnasium-bridge" del South Brnx N.Y. del 1977, la forte struttura del ponte diventa di notte una lamella luminosa che permette di orientarsi e riscatta la degradazione di una zona del South Bronx, diventando la sua possibile rigenerazione, per grandi e a tratti; il ponte diventa l'ossatura di una possibile nuova configurazione per la parte alta di Manhattan e la parte meridionale del Bronx.

I molti ponti che si accostano nel progetto per Melbourne sono come nuove braccia del tessuto viario e della struttura della città. Nella sospensione della giacitura sul terreno permettono un catalogo urbano di piazze, di case urbane, di colonne, di piante, in uno spazio sospeso e in qualche modo anomalo, la cui appartenenza é per un tratto altra, quale possibile struttura di catalogazione di elementi che si ripetono uguali nel tipo, ma caratterizzati come individui. É dal ponte di case di Melbourne, dall'idea delle sette case urbane che si susseguono sulla struttura del ponte, che si costruisce l'idea del "Bridge of Houses" di Chelsea, New York 1981.

Ai progetti urbani dei ponti si riferisce anche, nella struttura organizzativa, il progetto per les Halles, a Parigi, che nella campitura continua, nella collimazione e memoria dei cardini di misura delle Halles distrutte, data dai grandi portali che attraversano le lamelle e segnano le aperture della piazza verso l'esterno, ha il suo netto disegno di perimetrazione della piazza. I singoli individui-edifici, che si ripetono e si diversificano in questo contesto lineare e netto di perimetrazione della piazza, sono, quasi specularmente rispetto a un suolo virtuale che ne segna il margine col cielo, ancora i molti individui, appartenenti allo stesso tipo, che si allineavano sui "Bridges of houses".

É questa una chiave di lettura del progetto delle Halles, che la rende più comprensibile all'interno della continuità del lavoro; é sempre una idea che si ripropone e specifica nei diversi progetti.

Nei tipi studiati per il ponte di Chelsea N.Y. 1981; l'impianto diventa chiarissimo, i ritmi di composizione interna degli ambienti, la posizione della simmetria, delle scale, pur nella dinamica della dissimmetria con cui sono disegnati altri elementi, rimandano alle proporzioni e ai moduli della catalogazione, che delle piante di Palladio, fa Wittkower nel suo "Principi architettonici dell'età dell'umanesimo". Questo rigore dei rapporti, delle proporzioni, e la nascita dell'idea d'architettura nella struttura della tipologia all'interno della città americana, si ritrova anche nei progetti delle case isolate. La casa Telescopio nasce dall'idea di una tipologia di insediamento isolato, che si accresce nel tempo; e anche le altre case isolate sono come parti di città, trance, sezioni di strada urbana, estratte dal contesto della città e riprogettate, come memoria.

La casa Metz per esempio, é una casa a corte aperta, a U, che sembra estratta dal lotto urbano, e situata in una porzione di bosco che diventa scosceso; ed allora quasi per equilibrio di gravità, si alza una torre, si mette a squadro rispetto al terreno un percorso a scala sul tetto, si apre la corte al terreno pianeggiante, e si chiude un muro verso il bosco aperto e scosceso.

Oppure il Padiglione di Scarsdale, che ripercorre la memoria della divisione dei luoghi con i muri che recingono i campi, secondo una legge anglosassone antica, e si costruisce dall'idea di un muro all'interno di altri muri, e da questa definizione geometrica trova le sue coordinate, e si arrocca su una posizione prestabilita.

Stranamente i progetti urbani, come l'Housing competition a Manila del 1975, l'Insertion Projects di Seattle, Washington 1976, le Minimum houses di Hastings on Hudson, N.Y. del 1977, proprio perché partono all'interno di un disegno di progetto, o di

un lotto, così nettamente e precisamente definito, così costretto e obbligato, sembrano ritrovare la propria idea, l'idea che l'edificio ha di se stesso, l'idea della possibile sua trasformazione, la sua vocazione ad essere tipo, in un meccanismo più poetico e molto più proiettato verso un ricordo o una struttura altro dal lotto urbano; come la lamella ponte di Seattle, o l'edificio, ancora a Seattle che ha una cascata curvata di vetro e di luce che lo percorre nella sezione interna; o le Minimum houses che sono sezioni di un cilindro che specularmente ribalta una sua metà ipotetica nella terra e qui trova il suo doppio.

La struttura logica e di cultura della città, che lega questa serie di progetti é la Città Alfabeto, ricerca innovativa sulla tipologia, come già scardinata da contesti, per ritrovare la costante del segno topologico dell'edificio: gli edifici a E, a I, a X, a U, che dalla griglia obbligata della città Nordamericana si elevano in differenziazioni di altezza, con una discontinuità e una compresenza quasi incredibile nell'isolato della città europea.

Il linguaggio dell'architettura di Steven Holl, ha una sua caratteristica minimale: i mezzi con cui si costruisce, i suoi edifici, appartengono alla legge antica della costruzione dei tipi; ma c'é di continuo un rigore e un ridurre al minimo gli strumenti, alla chiarezza a livello tipologico, se non dei materiali costruttivi; ed é tutto sotteso da leggi chiare di simmetria, contrapposta alla dissimmetria di altri elementi, come le bucature o parte dell'impianto tipologico; e l'equilibrio della simmetria é di continuo rimessa in discussione dalla dinamica di altri elementi, che rimettono anche in discussione la composizione.

Rimane una immagine fondativa o referente della sua architettura, come il piccolo padiglione che chiude la corte della Milville Addition, in cui l'architettura é data con il vuoto, con la collimazione della luce e del cielo, nelle aperture della parete.

L'edificio costruito di Steven Holl, ch ho visto, é il Padiglione per uno scultore a Scarsdale, e voglio trarne motivo per parlare in altro senso della sua architettura. Perché Steven Holl é

un costruttore, e le metafore della sua architettura, il rispecchiamento, il doppio trovano un esecutore attentissimo. Qui quei riferimenti di linguaggio di cui ho parlato all'inizio, che sembrano così reperibili e così netti e definiti, si fanno più sottili e incrociati. I vetri smerigliati di una porta, che raccontano la storia dell'architettura di questa casa; la collimazione delle due aperture al secondo livello con il solstizio di primavera e di autunno; la nettezza dei mezzi, dei materiali archiettonici, del disegno, si stempera nella ripetizione della luce, nel doppio delle due grandi aperture vetrate, nella doppia assialità dell'edificio, nella luce del vetro traslucido, che a sua volta trasluce all'esterno, luminoso durante la notte.

Allontanandomi da questa piccola costruzione, avevo la chiarezza che l'architettura aveva di nuovo spostato i suoi luoghi, e di nuovo qui poteva esserci un inizio.

La qualità primaria dei mezzi compositivi di questa architettura, é quasi metafora della presenza attuale e primordiale di un'architettura che trova le sue radici nella propria costruzione dell'antico, e che finalmente nasce ancora con la pienezza e la imprevedibilità delle cose vive.

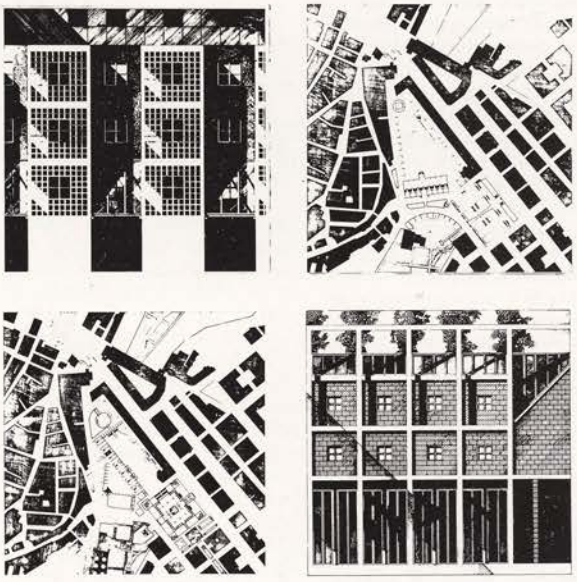
Che l'architettura di Steven Holl abbia la sua proiezione ideale negli elementi primari della sua costruzione, é forse vero come é vero che questa costruzione é solida e forte; il suo lavoro sull'architettura é nella definizione ideale e nel ritrovamento degli elementi primi, ma ha anche una concreta radice nel terreno architettonico; le radici del suo lavoro sono anche nella sovrapposizione e costruzione tipologica, nella sapienza della costruzione.

Se la struttura dei Canti Pisani di Pound, é una possibile forma contemporanea, in cui non si trova la forma racchiusa e compiuta, e la assunzione del modello nelle parti, nei brani di lingua, ma la figura poetica nasce dalla voce che recita, libera da uno schema metrico; e se comporre al di là della composizione, avendo le regole compositive nella propria modulazione, essendone in possesso, vuol dire usare una composizione più libera, non definendola con regole sintattiche evidenti; forse, il modo di comporre in architettura di Steven Holl, é una possibile struttura della composizione contemporanea in architettura, che ha rotto la continuità metrica, per ritrovare una struttura più aperta e di continuo riformulata e rimessa in questione. In questo modo di comporre in architettura, la struttura di riferimento é presente sempre nelle parti; ma rimessa in discussione nel tutto, cioé la costruzione dell'architettura avviene nella formulazione di un tipo che trova in sé tutte le corrispondenze, ma anche tutte le antitesi; oppure una regola e anche il suo doppio; la continuità ma subito accanto la discontinuità e la dinamica.

Se le leggi della composizione non sono immediatamente rintracciabili, l'opera é una continua rimessa in questione, ed ha una sua novità ed é inattesa e improvvisa. É questa una possibile attuale e prossima via di lavoro; la struttura logica non é continua o semplicemente modulare, ma ha al suo interno delle discontinuità o novità che la rendono inattesa e inedita.

Paola Iacucci

UN PROGETTO PER LANCIANO



Presentato a Lanciano, un progetto di ristrutturazione per l'area dell'ex Liceo Classico e Piazza della Petrosa da parte di Franco Purini, Giovanni Rebecchini e Laura Thermes.
Il progetto si avvale di due proposte sostanziali, derivanti - come spiega Laura Thermes - dal momento di "indecisione dinamica" che Lanciano sta vivendo. Questa città, secondo i progettisti, può costruirsi un edificio che ospiti molte funzioni, ed è il caso del progetto "aperto" della soluzione A, come espressione della pluralità delle direzioni attualmente presenti nella vita urbana. Lanciano potrebbe, al contrario, riassumere nel tema del Palazzo della soluzione B una vocazione territoriale più determinata, più storica nel senso della riconferma di una vocazione "accentratrice" da capitale di un intorno, ruolo prestigioso ma nello stesso tempo più limitato per ciò che riguarda le funzioni da ospitare e le conseguenti relazioni da innescare. La distinzione principale tra le soluzioni A e B consiste comunque nelle strategie temporali che propongono. Mentre la soluzione A permette di essere realizzata per parti separate, e quindi con architetture anche molto differenziate, tali cioè da richiedere quasi l'intervento di più mani, di più architetti, la soluzione B richiede una condizione fortemente unitaria proprio perchè è strettamente coordinato nelle sue parti, come se fosse un unico, grande edificio. Nelle due proposte, il senso della piazza come necessario raccordo tra il nucleo storico e l'espansione moderna è lo stesso, con la differenza che nella prima compare la riproposizione esplicita di una tipologia storica di Lanciano, quella della casa a schiera medievale con la bottega al piano terra e l'abitazione ai piani superiori, mentre nella seconda questo tema è reso in modo più mediato con un riferimento meno evidente ai tipi edilizi lancianesi e con una maggiore dimensione urbana. Al centro di una terra di cui ha scritto con grande intelligenza poetica Agostino Renna, Lanciano ha bisogno di progetti di architettura per ritrovare una continuità con l'idea di sè che si è interrotta da qualche decennio, da quando un gruppo di case troppo alte, troppo casualmente alte, ha cercato di sfidare l'asse verticale della Maiella, luogo ideale a cui la città tende, sua ragion d'essere, suo nume tutelare. Continuità interrotta anche in orizzontale, in quell'attuale slargo informe che la nostra proposta - afferma Purini - trasforma nella nuova Piazza della Petrosa, luogo riassuntivo delle due Lanciano, quella finita, storica, bella, e quella contemporanea ancora incerta, incompleta, indefinibile. Aver capito e comunicato questa dualità è già per noi - conclude Purini - un risultato. Adesso il discorso torna ai cittadini.
A loro voglio ricordare che le città sono farfalle di marmo che sorvolano, con un battito crepitante, la propria ombra...

Ettore Sordini

Ettore Sordini ha attraversato con garbo e originalità il paesaggio della arte italiana dagli anni 60 ad oggi; ha legato il suo nome a discussioni tensioni, prese di posizione, avvenimenti, che hanno per noi oggi il gusto acerbo di ciò che non é più attuale ma non é ancora storia. I nomi di alcuni dei suoi compagni di strada col tempo hanno cominciato ad essere noti anche al di fuori della cerchia relativamente ristretta degli addetti ai lavori; per molti degli altri, come per lui stesso siamo ancora in attesa di un ripensamento organico che ci permetta di superare la dimensione della cronaca e sul piano della documentazione quella della semplice scheda critica. In questo senso, la recente mostra alla A.A.M. di Roma rappresenta un sicuro passo in avanti oltre ad essere una piacevole sorpresa.

E la sorpresa non consiste soltanto nella agevolezza con cui si percepisce immediatamente la certa relazionabilità del lavoro di Sordini ed una idea di architettura limpida e aperta, ma anche e soprattutto nella totale assenza dell'effetto di disturbo che il fattore "consumo storico" produce di solito all'interno di quelle mostre in cui sono raccolte opere di uno stesso artista distanti decine di anni tra loro.

La progressione della ricerca di Sordini si lascia cogliere infatti senza difficoltà in tutta la sua solida e discreta

evidenza. Con i lavori degli anni 60 (tempere e litografie) in cui lo spazio viene costruito con straordinaria semplicità attraverso il ripetersi non seriale di uno stesso segno emblematico, quasi un piccolo marchio, ed il suo relazionarsi a poche linee curve elementari, ci troviamo di fronte ad effetti felicissimi che nella estrema sobrietà non escludono in alcuni casi anche il riferimento al dato naturalistico. Della produzione degli anni 70 la mostra presenta dapprima alcune piccole tele appartenenti ad un gruppo assai esteso di opere in cui si indagava di volta in volta il rapporto tra un singolo colore e la linea intesa come contorno di figure geometriche chiuse; poi una serie di lavori in cui subentrano come logica estensione della indagine elementi e problemi di sicura pertinenza architettonica. Si tratta di lastre, archi, pareti e solidi geometrici rappresentati in nitide assonometrie che al di fuori di ogni banale e scontata tentazione metafisico-surreale ci parlano di tempo, spazio, colore e luce non solo in riferimento all'architettura come disegno del visibile ma anche in riferimento ai mutamenti e alle suggestioni prodotte dalle possibili irruzioni del caso, dove il caso, e quindi in un certo senso la natura, é preso in esame, e quasi soppesato, per così dire "in dosi minime", le uniche che permettono di continuare ad esser chiari senza dover soccombere alla pura percezione della materia o all'apparente caoticità dell'organico. Infine, l'innata propensione alla misura classica di Sordini diviene riferimento esplicito al rinascimento italiano e al suo linguaggio nella più recente tra le opere presentate: un dipinto a olio derivato dallo "Sposalizio della Vergine" di Raffaello in cui sullo splendido piano prospettico della piazza pavimentata rimangono solo il tempietto centrale e sulla destra la figura del giovane pretendente intento a spezzare sul ginocchio la verga non fiorita dove però si prescinde da significati iconologici e iconografici e si allude in maniera del tutto personale al rapporto uomo-spazio.

Paolo Balmas

Cinema

ANEMIC CINEMA

L'anagramma di Duchamp può essere benissimo riferito alla situazione attuale del cinema italiano, di totale decadenza.

Ma se la situazione del cinema é abbastanza drammatica, quella della critica cinematografica italiana non é affatto rosea.

I quotidianisti, quelli cioé che per necessità dovrebbero essere più umaparati degli altri, hanno nel migliore dei casi una cultura umanistico-letteraria distante dai modelli attuali basati sulla semiotica e sulla teoria psicanalitica: con l'eccezione di Farassino, Micciché, Cosulich, Turroni e pochi altri. Per lo più abbiamo a che fare con intellettuali mimetici che si trascinano dietro un bagaglio teorico piuttosto generico, assai lontano dai parametri dell'analisi del testo di scuola praghese, ovvero dalle teorizzazioni o dalle intuizioni di Bazin, Metz, Greimas, Barthes, Godard, Lacan etc...

Ancor più estranea é per i nostri quotidianisti la pratica del cinema underground che ha espresso nel mondo anglosassone autori del calibro di Gene Youngblood, per non parlare della riflessione teorica di cineasti come Warhol, Markopoulos ed altri, che hanno avuto come corrispettivo in Italia, Grifi, Baruchello, Bargellini, Luca Patella o i fratelli Vergine.

L'unico di questi umanisti mimetici, nell'Italia piccolo-borghese e nazional-popolare di Croce e di Gramsci, che ha talora qualche intuizione sul cinema, al di là della propria impreparazione sulla materia del linguaggio cinematografico é Alberto Moravia: le sue intuizioni derivano più dalla sua pratica di set cinematografici e dalla sua personalità di scrittore più che da un'autentica preparazione di critico cinematografico.

La morte di Pasolini ha lasciato un vuoto teorico incolmabile per il cinema italiano, né a riempirlo bastano i volti di Moretti o di Verdone.

Tornando ai critici cinematografici dei quotidiani, essi hanno come modello di recensione la vecchia metodologia del cinema parrocchiale: cinque stellette, tre stellette, e così via.

A tali sintetici giudizi seguono telegrafici resoconti, con scheletriche indicazioni circa trama del film ed attori protagonisti.

Questo avviene nel migliore dei casi. Giornalmente dobbiamo poi seguire sui nostri quotidiani le varie interviste-pettegolezzo curate dai vice, o da giornaliste molto mondane, che fanno dire le solite rituali sciocchezzuole di soliti personaggi, da Monica Vitti ad Ornella Muti eccetera.

Nessuno si azzarda a tentare un'intervista con Antonioni, Bertolucci o Fellini: roba troppo teorica, da riviste specializzate. Quali? "Cinema nuovo" rappresentativa del neorealismo venti anni fa, propone oggi come massimo sforzo teorico quattro formulette di Lucacz recitate a memoria da Guido Aristarco.

Aristarco e soci sono piuttosto lontani dall'unico studioso materialista di estetica vissuto in Italia, Galvano Della Volpe, le cui intuizioni sono state più volte riprese da Emilio Garroni.

All'inizio degli anni settanta dei giovani non lucacziani di "Cinema Nuovo", capeggiati da Adelio Ferrero e Guido Fink, ha lasciato le paludi di Aristarco per fondare a Bologna una rivista "Cinema e Cinema" (Marsilio Editore), che ha con il cinema un approccio materialista di tipo semiologico, con l'apporto di studiosi quali Giovanna Grignaffini, Franco La Polla, Antonio Costa ed altri legati per lo più al DAMS di Bologna.

Detto dell'impasse teorico di Cinema Nuovo, sarebbe inutile parlare qui di riviste come Cineforum o Cinema Sessanta, le cui redazioni sono talmente eterogenee e politicamente lottizzate da impedire a queste riviste una linea unitaria. L'unica rivista non allineata in Italia con il crocianesimo marxista ed il cattolicesimo dei cineforum anni sessanta é stata da sempre Filmcritica, fondata negli anni cinquanta da Edoardo Bruno. Filmcritica ha scelto fin dall'inizio le intuizioni rosselliniane sul rapporto tra storia, vita e finzione privilegiandole in luogo della retorica zavattiniana.

Edoardo Bruno ha accolto contributi di Chiarini, Barbaro e Bazin, oltre ad ospitare scritti di Galvano Della Volpe e di Emilio Garroni, aprendo la rivista alle intuizioni teoriche di Pasolini ed a critici d'arte quali Filiberto Menna ed Alberto Boatto.

Con Edoardo Bruno si é formata tutta la nuova critica italiana, da Adriano Aprà a Maurizio Grande, da Franco Pecori ad Alessandro Cappabianca, da Michele Mancini ad Enrico Magrelli, da Ciriaco Tiso ad Umberto Silva. Costoro rappresentano oggi i punti di riferimento più validi che uno studioso di cinema possa avere. Purtuttavia essi non hanno il potere delle "penne calde" dei nostri quotidianisti, da Grazzini a Gianluigi Rondi, tutti impregnati di cultura umanistico-letteraria.

Non é un caso che, mentre Grazzini ed altri spendevano fiumi di parole per osannare Nanni Moretti, due giovani critici italiani, entrambi provenienti dalla redazione di Filmcritica, e cioé Umberto Silva e Ciriaco Tiso, ci hanno dato i quattro film italiani più interessanti dal punto di vista del linguaggio negli ultimi sei anni.

Gianfranco Graziani