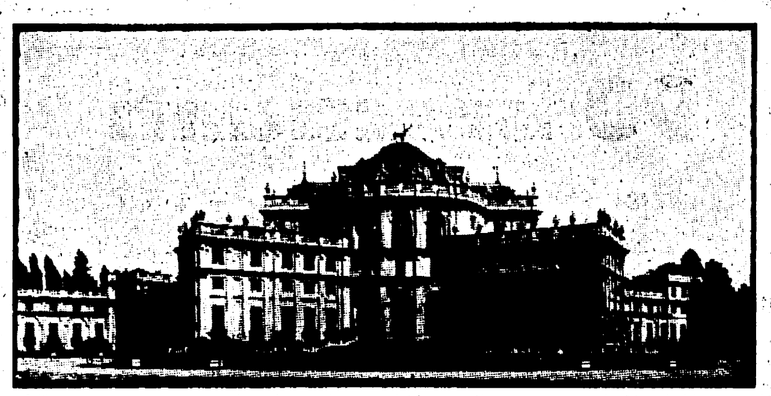

Barocco «vivente» a Torino

La nutritissima esposizione è articolata in tre storici edifici: Palazzo Madama, Palazzo Reale e la Palazzina di caccia di Stupinigi Quadri, argenti, mobili e scenografie

LE FOTO: La palazzina di caccia di Stupinigi

« Il carro del Sole », soffitto di Daniele Seiter a Palazzo Reale

Filippo Juvarra: scenografia per il Teatro Regio

I. Callino: Diana Zuppiera in argento del Paroletto

Si inaugura quest'oggi, a Torino, l'attesa mostra dedicata al Barocco piemontese, che resterà aperta sino alla fine dell'ottobre prossimo. Si tratta di una manifestazione che si ricollega ad una iniziativa analoga organizzata nel '37 a Palazzo Carignano e che già allora suscitò un largo interesse. L'attuale mostra tuttavia si presenta di gran lunga più vasta e completa, articolata com'è in tre famosi edifici quali il Palazzo Reale, Palazzo Madama e la Palazzina di caccia di Stupinigi.

L'epoca che la mostra illustra in ogni suo aspetto artistico è quella che comprende gran parte del '600 e tutto il '700, due secoli che costituiscono un'epoca rigogliosa per le fortune dello stato sabaudo, del Piemonte e particolarmente di Torino che, alla fine del '500, era già capitale del piccolo stato. E' con Carlo Emanuele I che si manifesta la grande trasformazione edilizia della città, avviata già da Emanuele Filiberto e destinata a proseguire con Vittorio Amedeo I, con la duchessa reggente Cristina di Francia, con Carlo Emanuele II, col primo re di Sardegna Vittorio Amedeo II, con Carlo Emanuele III e Vittorio Amedeo III.

Fu in quest'epoca che Torino assunse quella fisionomia barocca che costituisce il suo più caratteristico aspetto stilistico prima dell'avvento neo-classico. Artefici di questa profonda trasformazione furono quegli architetti che, continuando l'opera dell'orvietano Ascanio Vittozzi, venuto in Piemonte allo scadere del '500, da Carlo e Amedeo di Castellamonte al Guarini, dal Lanfranchi al Garoe e al Planteri, da Filippi Juvarra al Vittone e all'Alfieri — per dire solo dei maggiori — contribuirono a darle un assetto urbanistico modernissimo ed un'architettura d'importanza europea universalmente nota e riconosciuta, da intendersi anche come espressione di una pienezza di vita e di cultura.

Scopo della mostra è quello di offrire una visione sintetica di tutti i molteplici generi e aspetti dell'arte barocca piemontese: dall'architettura alla scenografia e al teatro, dalla pittura e dalla scultura all'incisione ed a tutte le forme d'arte che vengono dette decorative o minori, che hanno tuttavia primaria importanza per una giusta valutazione di un periodo artistico come il '700.

Del resto già i tre luoghi, i tre edifici che accolgono la mostra sono di per sè testimonianza esemplare dell'architettura e dell'arte barocca piemontese. Per il Palazzo Reale si pensi solo al ciclo di affreschi seicenteschi dei fratelli Fea nel Salone degli Svizzeri: alle grandi composizioni dipinte da Daniele Seiter nella Galleria che porta il suo nome: ai numerosi soffitti affrescati dal Beaumont, dal De Mura, dal Guglielmi; ad ambienti raffinati come il Gabinetto, disegnato ed eseguito con preziose lacche cinesi da Filippo Juvarra; ai tesori d'arte racchiusi in quei preziosi scrigni che sono il Gabinetto di toeletta ed il vicino Pregadio; alle Sale rococò dovute a Benedetto Alfieri: alle Sale decorate da Domenico Olivero e da Scipione Cignaroli; alle creazioni di famosi stipettai ed intagliatori come il Piffetti ed il Bonzanigo, senza contare tanti altri pregevoli lavori di decoratori, stuccatori ed artigiani dei quali rimangono in ogni sala significative tracce.

E così è per la palazzina di caccia di Stupinigi: un'opera vivamente unitaria del Juvarra, conservata integralmente nelle strutture e nelle originarie decorazioni, fra le quali primeggiano le migliori creazioni del Crosato e di Carlo Van Loo: i dipinti dell'Oliviero, del Cignaroli, del Raposo, del Gambone e le fantasie del Weherlin.

Ma, venendo a parlare più specificatamente della mostra, diremo che anche la distribuzione della materia ci pare indovinata: a Palazzo Madama troviamo l'architettura e la scenografia: a Palazzo Reale la pittura, la scultura e le arti applicate: argenti, rilegature, mobili, arazzi, tessuti, ceramiche, porcellane, ferri battuti, monete e medaglie; a Stupinigi un ambiente barocco «vivente», integro in ogni sua parte. Per avere una idea dell'ampiezza e della ricchezza di questa mostra, è sufficiente dire che l'esposizione di Palazzo Reale si sviluppa per circa settanta sale con un percorso di un chilometro e che il numero degli oggetti esposti, senza contare i dipinti e i mobili sistemati al primo piano, è poco meno di duemila.

Una esposizione dunque «nutritissima», che tuttavia si visita piacevolmente. La mostra di scenografia, per esempio, è svelta e variata, e la ricostruzione dei teatrini, oltre a dare una impressione precisa del fasto e dell'estrosità dei vari scenografi, è senza dubbio gradevole anche per il visitatore non specializzato. E lo stesso si dica per l'architettura, che resta senz'altro la manifestazione più alta del Barocco piemontese: un nitido criterio espositivo ha guidato gli allestitori della mostra e gli studiosi, che si sono giovati di grandi fotografie e di plastici dell'epoca, nonché dei disegni originali, in modo da fornire un vero itinerario del processo evolutivo dell'architettura barocca in tutto il Piemonte, nel corso dei due secoli.

Quanto alla pittura, il paesaggio si presenta più eclettico. Si incomincia con la ritrattistica aulica, che fa capo allo Zuccaro, attivo a Torino nel 1605, dove lavorava agli affreschi andati perduti della grande Galleria, e si continua con la presenza del Vermiglio, del Musso, del Molineri, di formazione caravaggesca, e quindi, più tardi, sullo scorcio della seconda metà del '700, oltreché con le opere degli artisti di cui abbiamo già fatto il nome, con le vedute torinesi dell'Oliviero e del Graneri, coi ritratti del Guala e le allegorie illuministiche del Guglielmi.

Per l'inaugurazione è stato anche approntato un voluminoso catalogo, corredato di ottime e numerose illustrazioni, e compilato da un gruppo di esperti: gli stessi che hanno curato le varie parti dell'esposizione e che hanno lavorato sotto la direzione del dottor Vittorio Viale: Nino Carboneri, Mercedes Ferrero Viale, Maria Grazia Daprà, Marziano Bernardi, Andreina Griseri, Luigi Mallè. Accanto al catalogo sono state preparate anche speciali monografie che illumineranno taluni aspetti singoli del Barocco piemontese: quella di Mercedes Ferrero Viale su «La scenografia del '700 ed i fratelli Galliari», quella di Augusto Pedrini sulle «Ville Piemontesi del Seicento e Settecento».

m. d. m.

Artisti latino-americani a Spoleto

L'Istituto Columbianum ha organizzato a Spoleto, parallelamente al «Festival dei Due Mondi», una Mostra di *Pittura e Scultura Latino-americana contemporanea*, che sarà inaugurata a Palazzo Collicola il 1. luglio.

Questa Mostra è stata strutturata seguendo indicazioni e consigli di specialisti latino-americani; in questo modo è stato possibile da un lato riproporre nelle loro ultime opere, per la più parte sconosciute, alcuni nomi entrati da tempo nella circolazione delle idee e degli interessi critici europei (Lam, Matta, Tamayo, Soto), e dall'altro procedere ad alcune segnalazioni che si pensano di notevole interesse e novità (Rosa Rey, Otero, Ortiz, Negret, ecc.).

arti figurative

L'affascinante mostra di Palazzo Ducale a Venezia

La favolosa realtà di Vittore Carpaccio

Vittore Carpaccio è ritornato coi suoi quadri in Palazzo Ducale a Venezia: «ritornato» è la parola giusta poiché, a suo tempo, già vi aveva figurato con le due grandi tele che egli aveva dipinto per la Sala dei Pregadi e per quella del Maggior Consiglio e che in seguito, nel 1574 e nel 1577, andarono distrutte negli incendi che devastarono il Palazzo. Il ritorno di oggi però è un ritorno completo, di quasi tutta la sua opera, suffragato ormai da un ampio apparato critico, che il catalogo della mostra, curato da Pietro Zampetti, riassume esaurientemente con l'aggiunta di nuove ipotesi e di nuove proposte.

In quello che fu l'appartamento dei Dogi sono dunque raccolti i «cicli» della Scuola di Sant'Orsola, di San Giorgio degli Schiavoni, degli Albanesi e di Santo Stefano, insieme con la stragrande maggioranza delle opere più famose dell'artista: l'intero arco creativo del Carpaccio risulta così puntualmente documentato, anche se minore insistenza è messa sulla fase finale della sua attività, indebolita come fu dall'intervento degli aiuti e dalla collaborazione del figlio Benedetto.

Vittore Carpaccio: Arrivo degli ambasciatori (Ciclo di S. Orsola)

Quando si guardano i quadri del Carpaccio l'impressione immediata che se ne ha è quella di un pittore nitido, chiaro e gradevole: un pittore che ama raccontare favole, leggende e miracoli senza preoccuparsi d'altro. E certo questa dote di narratore, che è la sua vena profonda; è la dote che piacque subito ai suoi contemporanei e che, fra tanti altri pittori, gli assicurò un sicuro consenso popolare. Ma in realtà, quando si incomincia a guardare più da vicino la personalità e l'arte del Carpaccio, ci si accorge che dietro la limpida piacevolezza narrativa, c'è invece un complesso confluire di motivi culturali e stilistici, un processo di formazione ancora oggi non completamente spiegato, tutta una serie, insomma, di suggestioni e di influenze che gli provengono dalle sponde più diverse.

Del resto l'ambiente veneziano in cui egli si trovò ad operare fu uno dei più ricchi di ragioni e di interessi culturali, nonché dei più fervidi artisticamente. Il pensiero scientifico ed umanistico dell'Università di Padova aveva in Venezia larghi echi, tanto che una Scuola di logica e filosofia naturale nacque anche qui, a Rialto, accanto a quella di impostazione più letteraria che già dalla metà del Quattrocento si era aperta presso la Cancelleria di San Marco.

Il ciclo di Sant'Orsola

A Venezia, dove era stato chiamato intorno al 1470 per insegnarvi matematica, Luca Pacioli, l'amico di Piero Della Francesca, pubblica nel '94 la sua «Summa de Arithmetica, Geometria, Proportioni et Proportionalità». E' insomma il Rinascimento che si afferma con pienezza nell'ambito di una società che sta toccando il suo massimo splendore. La città stessa sta rinnovandosi, mutando i caratteri del gotico fiorito, che aveva avuto in edifici come la Ca' d'Oro la sua espressione più definita, nel segno della nuova concezione architettonica di gusto toscano. E così è per la pittura, che in Giovanni Bellini vede risolversi nell'ultimo decennio del secolo anche le ultime rigidità della prima lezione mantegnesca in un colore sensibile, vibrante, pregiorgionesco, mentre con Alvise Vivarini accoglie e diffonde il senso della plasticità di Antonello da Messina, che a Venezia aveva lavorato dal '75 al '76. E a tutto ciò bisogna aggiungere che la Serenissima, particolarmente in questo periodo, è pure aperta all'influenza dell'arte fiamminga, nonché dell'arte tedesca che si fa strada nella laguna attraverso la diffusione di stampe e xilografie.

Queste sommarie indicazioni possono quindi far capire quale dovizia di suggerimenti culturali e specificatamente figurativi premessero su Carpaccio negli anni della sua formazione e dei suoi primi risultati pittorici. Di tutta questa varietà di modi, di tendenze, di gusti egli non trascurò nulla, assimilando ogni dato e rifondendolo nel proprio temperamento e nella propria visione. In lui ha agito il preziosismo cromatico del gotico internazionale, l'inclinazione per il racconto e per le descrizioni architettoniche di Gentile Bellini, il fascino per le nitide volumetrie dei seguaci di Antonello, l'esperienza dei ferraresi, dove si annodava l'insegnamento di Piero della Francesca, del fiammingo Ruggero Van Der Weyden e del Mantegna, nonché, più tardi, la stessa lezione di Giovanni Bellini, il suo modo di fondere figure e paesaggio; e non è esclusa, secondo alcuni studiosi, neppure una influenza umbro-toscana, peruginesca.

Ma tutti questi dati non conterebbero granché se nel Carpaccio non diventassero parte integrante della sua stessa forza creativa, già autonoma, già pienamente compiuta e di inconfondibile fisionomia nel ciclo della Scuola di Sant'Orsola, cioè nella sua prima vasta opera narrativa, di otto tele, che egli eseguì dal 1490 al 1495, ispirandosi alla leggenda tratta dalla «Vita dei Santi» di Jacopo da Varazze, vescovo di Genova nel secolo XIV.

Le «Scuole», a Venezia, erano delle associazioni in cui si raccoglievano i cittadini di una stessa professione o gli stranieri di medesima provenienza allo scopo di prestarsi uno scambievole aiuto: tali «Scuole», nel periodo più prospero della Repubblica, ebbero una notevole importanza come centri di vita sociale e le loro sedi, quelle almeno delle «Scuole» maggiori, diventarono famose per la magnificenza del loro decoro. Di queste «Scuole» il Carpaccio è stato senz'altro il maestro preferito, il più ricercato, quello che ha avuto il maggior numero di commissioni.

Carpaccio doveva avere trent'anni quando dipinse la prima tela della leggenda di Sant'Orsola: una curiosa, patetica e tragica leggenda, un vero romanzo d'amore e di morte, in cui si racconta come Orsola, figlia del re di Bretagna, dopo d'aver sposato Ereo, figlio del re d'Inghilterra, venga poi trucidata dagli Unni insieme col marito e lo stesso papa che li ha uniti in matrimonio.

Carpaccio ha dipinto i vari episodi della leggenda attualizzandoli, dando ad essi la vivacità di un fatto «contemporaneo»: palazzi, navi, costumi, personaggi, ogni cosa ed ogni figura appartengono al mondo veneziano, anche se la fantasia dell'artista si diverte ad inventare architetture e paesaggi. Carpaccio non si accontenta di rappresentare il nucleo centrale dell'episodio: egli si diffonde a narrare minuziosamente i gesti, gli atteggiamenti, le fisionomie di numerose altre figure di contorno: anzi, la cura che mette in questo racconto è tale che queste stesse figure diventano centrali, dando alla rappresentazione il senso vario e folto, di autentiche scene di vita cittadina: qui un gruppo di aristocratici discorre sotto un portico, laggiù dei giovani portano cani al guinzaglio, da una parte, al limite del molo è attraccata una nave a vela, più lontano un gondoliere rema verso un'isola della laguna. Ogni particolare insomma usufruisce di questa precisa verità d'osservazione e la composizione acquista in tal modo una straordinaria ricchezza.

Ma questo amore per la vita, per la cronaca della sua città, si può riscontrare soprattutto in una tela come Il miracolo della Reliquia della Santa Croce: *qui il miracolo dell'ossesso che è liberato dal demonio quasi sparisce e il quadro brulica di personaggi, di dignitari, di nobili, di popolani nella prospettiva del Canal Grande, presso il Ponte di Rialto allora ancora costruito in legno con la parte centrale mobile per consentire il passaggio alle navi. La gente è sulle terrazze, ai davanzali, ai balconi; le dame, dentro le gondole, drappeggiate nei sontuosi broccati, fanno la loro quotidiana passeggiata: sui tetti si stendono i panni: nel cielo si leva la fitta selva dei tipici camini veneziani a imbuto, mentre una luce dolce, quasi crepuscolare, si distende su ogni cosa, sulle facciate delle case, sull'acqua già buia.*

E' veramente singolare il modo con cui Carpaccio riesce a dare il senso della vita della sua città e al tempo stesso a rivelarne l'incanto, il fascino lucido, acuto, oggi diremmo «metafisico». Certo in lui alcuni schemi della staticità primitiva ancora resistono sotto la realistica visione delle cose: ma forse è proprio questa «staticità» nella ricca varietà delle scene che crea quel contrasto poetico che costituisce il carattere peculiare della pittura carpaccesca.

Contrasto politico

Tale carattere lo si scopre in ogni altra opera del Carpaccio, per esempio nei nove teleri della Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, o nello splendido Compianto sul Cristo morto *dei Musei di Berlino che, nella mostra, risulta senz'altro un pezzo fondamentale, databile probabilmente tra il 1505 e il 1510. In quest'ultima opera la favolosa fantasia del Carpaccio si muove con estrema libertà nella dimensione del macabro, dell'allucinazione, mantenendo tuttavia il rigore, la definitezza, la tesa lucidità che le è consueta.*

Ma in questo senso dovremmo citare tutti i quadri della mostra, che sono sessantasei, nonché i trenta disegni, i quali sono per altro indispensabili per capire il metodo e la ricerca espressiva di Carpaccio. Ma di fronte alle opere del Carpaccio viene anche la voglia di lasciarsi andare, di abbandonarsi interamente alla suggestione dei suoi mirabili racconti, alle sue dolci geometrie, alla sua luce, alla sua gioia per il colore, al gusto delle sue insistenze sui particolari. Allora i suoi quadri si rivelano pieni di sorprese, di inesauribili risorse. Si sente in lui la felicità di scoprire il mondo, d'intendere la magia e la meraviglia della natura. Per rendersene conto basta, per esempio, far caso all'attenzione con cui egli dipinge gli animali: i cani levrieri, i bianchi cagnolini arruffati che tengono compagnia tanto alle dame che ai santi, i pavoni, i pappagalli d'Oriente, i leoni, i conigli, i cavalli, gli uccelli esotici, gli avvoltoi, la faina, i colombi, le tortore, i camosci: in questi animali favola e fantasia si fondono ad una viva curiosità, ad un intenso amore della natura, che è amore rinascimentale, amore totale per la bellezza e verità del mondo.

Carpaccio è morto tra il 1525 e il 1526: nell'ultimo periodo della sua vita la pittura veneziana stava orientandosi in una direzione diversa, la direzione aperta dal Giorgione e proseguita dal Tiziano Ma egli ormai aveva toccato l'apice della sua grandezza, una grandezza che fa di lui uno degli artisti più singolari e felici di tutta l'arte italiana del Quattrocento.

Mario De Micheli

le mostre

ROMA

Vespignani

Dopo la personale di Vespignani tenuta in marzo a «La Nuova Pesa», si sentiva l'esigenza di un ripensamento critico sul cammino percorso dall'artista romano, per meglio motivare i risultati da lui raggiunti. Ed ora, alla galleria «Il fante di spade» (via Margutta, 54), viene a soddisfare in parte questa esigenza la mostra antologica di Vespignani, comprendente 50 disegni e 5 acqueforti tra il 1944 e il 1963. In parte, perchè l'assenza delle opere del quindicennio 1947-62 lascia un vuoto assai ampio. Un'analisi a parte che la brevità della cronaca ci impedisce, meriterebbero i disegni degli anni 1944-1946.

L'intento a lungo perseguito da Vespignani è stato quello di «diventare» pittore, ma pittore nella maniera in cui poteva esserlo lui, nato disegnatore in un'epoca di massacri, torture, lacerazioni, sconvolgimenti. Il problema, perciò, è stato sempre quello di conciliare la sua natura di grafico con le forme della pittura. Un lavoro lungo, paziente, non privo di sbandamenti e cadute; ma alla fine coronato da successo, come stanno a testimoniare le sue ultime opere, dove lo scopo è stato raggiunto con una sorta di abbreviazione della tecnica pittorica in direzione grafica, dando nello stesso tempo un valore pittorico al segno, e con il monocromo nel quale il bianco e nero assommano le funzioni del colore e del disegno, del colore come può sentirlo un incisore e del disegno che sappia rendere le lacerazioni, gli sconvolgimenti ma anche il movimento della nostra epoca.

La presente mostra è un contributo interessante (e non solo per le opere, ma anche per le belle pagine di diario riportate nel catalogo) per la conoscenza degli esordi di Vespignani, un documento che ci auguriamo sarà in seguito criticamente completato, come anche lascia intendere il catalogo stesso.

Nella mostra, più delle acqueforti che attestano alcuni interessi culturali del giovanissimo Vespignani (il verbo rembrandtiano qui sembra complicarsi di uno spirito bartoliniano, ma più drammatico, e kubiniano, ma meno fantastico), a noi sembrano interessanti le figure di storpi e mendicanti e, in specie, i nudi del '44, senza dubbio i più prossimi a quelli che popolano le opere recenti di Vespignani. In essi c'è già il tentativo, che in seguito è stato approfondito e che ultimamente ha dato risultati validi, di ottenere «a forza di chiaroscuro il gonfiore delle carni» e di rendere quella «luce che sembra insudiciare ogni cosa», di cui l'artista parla nelle pagine di diario. Sono questi i disegni che mostrano più stringenti contatti con le opere del '63 e testimoniano della coerenza di una complessa ricerca.

Milhaud

La galleria «L'Obelisco» ospita la prima personale romana di Daniel Milhaud. Sono circa una dozzina di opere rappresentative delle ricerche del pittore francese, attualmente stabilitosi a Firenze, il quale da una pittura molto mossa e fresca, tutta svirgolature, spatolate, pennellate arricciate e velature, è passato a composizioni più sintetiche con inserti di cartone striato, carta argentata, sabbia e piccoli frammenti di pietra.

Il risultato di queste ultime opere è nettamente inferiore a quello delle precedenti. Viene smarrita in esse l'esuberanza della tavolozza e il movimento si cristallizza in ritmo, con l'unica eccezione di *L'oiseleur*, davvero sorprendente per l'atmosfericità e leggerezza dei toni e per il felice e significante uso del cartone.

Il dinamismo è l'interesse maggiore di Milhaud che, per creare nuovi rapporti di esso, giunge a fare dei quadri angolari. Nelle opere migliori le cose vibrano di vita e i colori stessi sembrano agitarsi per una sorta di panvitalismo naturalistico che rischia di sommergere quasi totalmente la forma umana. Si comprende, perciò, la predilezione di Milhaud per il mare, che è il vero *leit-motiv* della sua pittura, davanti alla quale viene spontaneo il nome di Kokoschka, presso cui il francese iniziò la sua carriera. Tuttavia in lui l'espressionismo kokoschkiano acquista uno spirito gioioso che richiama la pittura di Matisse, mentre per altri aspetti non mancano contatti con l'ultimo Monet.

g. d. g.

Del Drago

Presentato da André Verdet, espone alla «Nuova Pesa» (via del Vantaggio, 46) Francesco Del Drago. Si tratta di una serie organica di recenti variazioni, in tecniche diverse, sul motivo atmosferico dei bagnanti nel paesaggio marino di Sanary sulla costa meridionale francese, nonchè di numerose altre variazioni sui motivi della trebbiatura e delle lavandaie nella campagna romana.

Un piccolo gruppo di dipinti a olio e acquerelli — sono quelli più preziosi di colore-luce a nostro gusto — tratta motivi di serre, di frammenti di forme vegetali, di atmosfere luminose d'estate. La gaiezza è il sentimento dominante in questi dipinti di Del Drago che sa riuscire fresco narratore di un'estate senza fine, come una lunga, felice stagione sognata anche per la pittura. La fusione tra figura umana e paesaggio è realizzata con un segno nervoso, fluido e dinamico, che fonde disegno e colore, secondo il gusto «mediterraneo» tipico di un Dufy, e costruisce le figure nello spazio di luce secondo una maniera cubista che ha molti punti di contatto con quella concitata e vitale di un Pignon. E con Pignon, da anni, il pittore ha stabilito un vivo sodalizio. L'eccitazione sensibile e descrittiva si placa e si distende serena nella veloce ricerca d'una architettura compositiva. Più di tutti, felici sono quei dipinti — gli acquerelli in ispecie — in cui più pronto e semplice è il passaggio grafico dall'emozione dei sensi all'evidenza plastica. E' nel «bozzetto», nella «tranche» di natura, più che nella decorazione distesa su vaste tele, che il Del Drago raggiunge l'espressione schietta.

da. mi.

MILANO

Obregón

Alejandro Obregón, che espone alla Galleria Sistina di Milano (via Brera 30), è uno dei maggiori pittori sud-americani. Nato a Barranquilla in Columbia, ha studiato a lungo a Boston e insegna ora, dopo un soggiorno in Francia, nella scuola di Belle Arti della sua città natale. Molto conosciuto nelle due Americhe, egli espone, dopo una personale di qualche anno fa a Parigi, per la seconda volta in Europa. Una esposizione, la sua, da annoverarsi tra le più importanti della stagione milanese e che rivela un artista di grande talento.

Pur nutrito delle esperienze d'avanguardia più aggiornate, Obregón non si è arrestato, come quasi sempre avviene, a un semplice, freddo esercizio formale, ma ha saputo spezzare l'involucro più esteriore ed usare i termini di un linguaggio pittorico moderno per fare dell'alta, profonda poesia. Un cammino che solo alle personalità più forti e qualificate riesce di percorrere sino in fondo. In Obregón il colore, la forma, la composizione, l'esperienza cubista e astratta, il ricordo dell'arte remota e di quella popolare della sua terra, concorrono, armoniosamente, al fine ultimo della poesia, alla volontà di rappresentare la vita nei suoi attimi più alti.

Per questo dunque il suo linguaggio appare chiarissimo, pieno di concretezza, per questo i suoi paesaggi, i suoi fiori, gli animali, i «colibrì», palpitanti di luce e movimento, non sono solo forma e colore, ma oggetto preciso e definito che comunica emozioni immediate, filtrabili da chiunque. Come il pittore si muova in questa direzione lo dimostra l'attento uso del colore che egli non adopera mai in modo facile, gratuito, ma dosandolo attentamente sull'oggetto, legandolo ad esso, rinunciando di proposito alla allettante tendenza di stupire. E quali grandi doti di colorista egli abbia lo dimostra chiaramente nell'«Omaggio a Zurbarán» dove la facilità dell'immagine gli ha consentito di abbandonarsi a preziosismi degni di un grande mosaicista bizantino.

Rodriguez-Larrain

Rodriguez-Larrain, che espone alla Galleria Lorenzelli di Milano (via Manzoni 20), è un pittore peruviano formatosi a Parigi e ormai assurto, nonostante la giovane età, a notorietà internazionale. La sua pittura, di un astrattismo a volte strutturato attorno a un rigido gioco geometrico, a volte più libero di forme e carico di una trasparente simbologia, si richiama alla grande lezione di Klee.

Questo però è solo un punto di partenza, poichè in esso si sono innestati, pur dopo un attento lavoro di depurazione, elementi tratti dalla cultura popolare locale, erede diretta della civiltà Maya. Influsso che ci sembra particolarmente vivo nel colore, ricco di vibranti tonalità alle quali un'ombra tenue dà sempre una preziosità rara. Dove la personalità del pittore assume maggior rilievo è nelle tele intessute attorno a segni o a immagini simboliche, legate sempre a problemi vitalistici, alle forme della natura, al crescere e al morire. Anche se a volte confusi o eccessivamente emblematici, essi dimostrano come in Rodriguez, al di là del formalismo, si agitino problemi comuni a tanti altri uomini.

a. n.

BOLOGNA

Collettiva di collages

Nella Galleria «2000» a Bologna è aperta una mostra collettiva di *collages*; una mostra che impegna, in un panorama non certo esauriente, ma di tono elevato, l'opera di artisti significativi — quali Magnelli, Severini, Corsi, Crippa, Baj, Guerreschi, Vacchi, Pozzati, Romagnoni, Persico, Plessi, Licata, Rotella, Remotti, Aricò, Carmi, Canonico, Schirolli, Sterpini, Naldi, Notari, Frasnedi, Mascalchi, Colliva, Leonardi, Del Pezzo, Fersini — appartenenti a diverse generazioni.

La mostra è importante, non soltanto perchè avvicina artisti di vario orientamento estetico, ma anche perchè permette di chiarire la portata attuale di una soluzione pittorica che è stata fra le conquiste delle avanguardie storiche. Superato il primo momento tecnicistico e non dovendo essere considerato in sé un «fine» pittorico» — come afferma Severini, in una lettera premessa al catalogo della mostra — si ritiene che la pittura a *collage* non debba esser vista sul piano strettamente strumentale o nei limiti di una singolare versione pittorica, ma piuttosto come una fonte di nuove soluzioni espressive, soluzioni che arricchiscono il linguaggio.

Il *collage* è entrato in molte delle esperienze della pittura contemporanea, senza che peraltro gli si possa attribuire una capacità espressiva totale, valida cioè per ogni qualità di immagine. E' un mezzo al quale l'artista fa ricorso nel momento giusto, per una immagine particolare, quindi oltre i limiti di possibilità stilistiche o di esercizi di gusto formale. Quando questo non accade, il *collage* rimane un mero gioco pittorico, di tipo formalistico.

Nella schiera dei pittori le cui opere sono esposte in questa mostra, alcuni artisti sembrano trovare nella pittura a *collage*, una stabile soluzione espressiva: altri, e non soltanto i più anziani, hanno scontato nel loro percorso artistico questa esperienza delle avanguardie e già si volgono alla scelta, volta a volta, dei suggerimenti espressivi in rapporto all'esigenza dell'immagine.

Riesce dunque il *collage* a essere una qualità espressiva nell'ambito del contesto pittorico proprio di ciascun artista; e, differenziandosi dalla concezione dei cubisti e dei surrealisti che con esso intendevano rivoluzionare il linguaggio, appare oggi, un atto pittorico che entra nella tradizione della pittura.

m. a.