arti figurative

Peter Blake: «The lettermen »

LETTERA DA LONDRA

La «pop-art» ha fuggito la Tate Gallery

Si chiude la mostra della « Pittura britannica negli anni sessanta ». Ambiziosa, settaria, con lati ridicoli e arcigni, questa esposizione, montata dalla CAS (Contemporary Art Society) sulla base degli interessi dei maggiori mercanti di Londra, ha voluto dimostrare, a detta degli organizzatori, « l'enorme vigore e qualità dell'arte britannica negli anni sessanta » (che vuol essere non solo una constatazione ma una profezia!); e con l'aiuto « disinteressato » d'una grande firma britannica del petrolio porterà il suo solenne impegno allo Helmhaus di Zurigo in settembre. Qui è sensazione diffusa che il momento artistico internazionale giuochi a favore dell'arte inglese; o almeno si cerca di creare nel pubblico una psicosi del genere. Assistiamo alla prefabbricazione d'una specie di « scuola di Londra », da affiancare in tutta fretta a quelle di Parigi, di Roma e di New York (gran parte degli artisti esposti, anche se di lontane provenienze, vive e opera in Londra). Lodevole sforzo, se si pensa che il grosso del pubblico, in ciò che concerne interessi e passioni per l'arte contemporanea, è in ritardo di almeno vent'anni rispetto alla Francia e di dieci rispetto all'Italia. E bisogna anche dire che qualche effetto, sia pure modesto, s'incomincia a ottenerlo. Le sale della Tate Gallery, che ospitavano i pittori anziani e i meno giovani, erano affollatissime di un tipo di gente che aveva l'aria di trovarsi per la prima volta di fronte a tendenze e a linguaggi artistici « inglesi », ormai noti e direi familiari al pubblico cosmopolitico di altri paesi europei; e tuttavia si stupivano correttamente, senza smanie o gesti eccessivi di soddisfazione. Un pubblico che stanno levando delicatamente dalla naftalina.

Non dico che non ci fossero alle pareti opere interessanti. Basterebbe citare i nomi del vecchio e simpatico Lowry (un Francalancia di Manchester, con tutto lo squallore in più, tipico del paesaggio industriale del centro Inghilterra); di Bacon (Dublino); di Auerbach (Berlino); di Herman (Varsavia), di Inlander (Vienna); di Nicholson, di Nolan (Melbourne); di Sutherland. Ma ciò che più importa è l'atmosfera generale di questa sezione della mostra, che potremmo definire un'atmosfera originale di grazia, dove un certo gusto tradizionale inglese trasferisce le esperienze del neoastrattismo e dell'informalismo sul piano riposante della decorazione di qualità, con scarsissima fiducia nei pretesi poteri metafisici delle neoavanguardie.

L'altra sezione della stessa mostra, quella allestita alla Whitechapel Art Gallery, nell'east di Londra, vorrebbe confermare, a dispetto degli organizzatori, la frattura tra i meno giovani e i giovanissimi. La « pop-art » ha fuggito la Tate con un gesto di neo-secessione, che è forse il segno più clamoroso e sostanziale di distinzione tra le nuove tendenze e le « anime belle » dell'astrattismo raccolte alla Tate. Più di tanto non c'è. Mi pare che la grazia di superficie permanga anche qui un fattore costituzionale e inguaribile del pittore inglese, anche quando egli cerca di adeguarsi a correnti di rivolta e di sconvolgimento. Si ha un bel rifarsi, per esempio, al « nuovo realismo di massa », come fanno William Crozier (nato a Glasgow nel 1933) e David Hockney (Bradford 1937); ma se si ha, com'essi hanno, una paura folfuta della realtà, i risultati di questo neo-surrealismo non mordono in nulla, e si pavoneggiano piuttosto come frutti di serra d'un verismo stupido e ben coltivato, che richiama stranamente alla memoria certi aspetti del preraffaellismo di ottant'anni fa. Così i « legni su legno » di Derek Hirst (Doncaster 1930) e di Joe Tilson (Londra 1928) mostrano del neo-dada soltanto la corteccia decorativa. Il solo che mi sia parso capace di trarre dal futurismo italiano una lezione abbastanza aggiornata è Howard Hodgkin (Londra 1932), soprattutto nel fuso fortemente acrimonioso del colore.

L'equivoco di fondo di queste nuove correnti nella loro edizione inglese è, a mio avviso, l'eccesso di « artisticità » (starei per dire di « educazione ») a cui vengono sottoposti i brani di realtà presi ad oggetto dal pittore, senza che questi abbia, d'altra parte, la forza poetica e tecnica di trasferirli nella realtà dell'opera d'arte. In questa reclamistica devitalizzata il brano di realtà vanisce asfissiato, resecato dai budelli che lo nutrono e gli danno funzione nel gran corpo della realtà, quando l'oggetto, altrettanto reale, dell'arte ha preso appena a delinearsi. Ne viene un senso d'inutilità fastidiosa, una sciocca richiesta di « perchè fare l'artista », perchè trasportare qua dentro queste « cose » che respirano benissimo fuori. Basta uscire dalla Whitechapel, entrare in una birreria o scendere nella sotterranea per dar di cozzo in cento cose vere, che hanno e danno un senso. Ma proprio qui sotto, tra le travature ormai mitologiche delle stazioni di Farringdon e di Paddington, mi viene in mente un solo pittore che sia riuscito finora a compiere il transfer dal « vero » alla « tavola », trasportando di peso il piombo della realtà nella superficie della pittura: Titina Maselli, che già dieci e più anni fa, a Roma, a New York, compì queste operazioni orribili e tristemente poetiche.

Velso Mucci

180 opere di Spazzapan alla Galleria d'arte moderna di Torino

Il mondo attraverso la lente dell'ironia

Presso la Galleria civica di arte moderna di Torino si è inaugurata in questi giorni, a cinque anni dalla sua morte, un'ampia mostra antologica di Spazzapan: una mostra di circa 180 pezzi, che Luigi Carluccio ha raccolto e ordinato, curando inoltre il catalogo per cui ha scritto una attenta ed acuta prefazione. E' una mostra « completa »: in essa sono riccamente documentati tutti gli aspetti dell'arte di Spazzapan dal 1930 al 1958, da quando cioè egli giunse a Torino dalla nativa Gorizia sino all'ultima stagione della sua vita.

Strano destino quello di Spazzapan: a scorrere gli avvenimenti del suo curriculum si rimane sorpresi per quanto gli è capitato nella sua lontana giovinezza e per come, quasi ad un tratto, l'avventurosa irrequietezza di quegli anni si sia poi placata nell'assoluta dedizione alla pittura.

Nascita di un pittore

Era nato nel 1889: suo padre faceva il guardiano nel carcere austriaco di Gorizia. Dopo i corsi tecnici alla Scuola Reale nella stessa città, tra il 1911 e il 1913, Spazzapan si recò varie volte a Vienna per tentare, senza successo, gli esami di ammissione alla « Akademie der Bildende Kust ». Nel '14 invece lo troviamo alfiere aspirante ufficiale nel 79.mo reggimento di fanteria croato, di guarnigione nei dintorni di Fiume. Allo scoppio della guerra, con lo stesso reggimento, è nei Carpazi: malato e inviato in congedo di convalescenza a Graz, chiede di ritornare al fronte. Nel giugno del '16 viene fatto prigioniero dai russi presso Torgorica, sull'Ikwa, ma due anni dopo evade dal campo di Kerensk insieme con due compagni e raggiunge Voronesch con una slitta: qui però è rifatto prigioniero dalla Guardia Rossa. Il 20 maggio del '18, altra evasione: questa volta il console danese di Voronesch gli ha fornito dei documenti sovietici falsi. Ma le sue peripezie belliche non sono finite: arrivato a Deutsche Orscha, dopo un po' di tempo è mandato sul fronte italiano del Carso, dove rimane sepolto per due giorni sotto una frana, subendo gravi contusioni a un polmone. Ripreso ancora prigioniero, è inviato all'Ospedale di Arma di Taggia, dove fa da interprete ai prigionieri austriaci.

Finita la guerra, nel '21, Spazzapan ritorna a Gorizia e per tre anni insegna matematica e geometria in una scuola media, poi decide di abbandonare l'insegnamento per fare soltanto il pittore. A Gorizia c'è un ambiente culturale abbastanza vivo. Alla sera si trova al Caffè Corso con il pittore Cesare Pilon, che poi si stabilirà definitivamente a Parigi, col musicista Kogoj, allievo di Schoenberg, con il poeta futurista Poccarini, con Tratnik, disegnatore del Simplicissimus, e con altri ancora. Con questi amici discute soprattutto sui problemi delle avanguardie, sul cubismo, sull'espressionismo, sul futurismo. Sono anni di fervore, di tentativi, di orientamento.

Poi, finalmente, nel '28, un amico architetto lo chiama a Torino per decorare il Padiglione della chimica alla Grande Esposizione Nazionale allestita nel Parco del Valentino per il IV Centenario della nascita di Emanuele Filiberto. Spazzapan parte, senza sapere che la sua partenza è definitiva. Ma proprio di questo si tratta. Ormai Torino diventerà la sua città. Quasi subito conosce i pittori che formeranno il « Gruppo dei Sei »: Levi, Menzio, Paolucci; si lega di profonda amicizia con Edoardo Persico, con gli scrittori Ciuffo e Gariffo, e si avvicina al gruppo torinese del « Selvaggio »: Mucci, Zeglio, Cremona. Un'aria particolare si respirava in quegli anni a Torino, un'aria fervida, stimolante, dove continuavano a vibrare le parole di Gobetti e di Gramsci, e dove, forse più che altrove, si potevano cogliere le più avanzate suggestioni artistiche d'Europa.

Eppure, a guardar bene, Spazzapan, nonostante i legami, le amicizie, il clima culturale che si sentiva intorno, rimase un personaggio a sé. L'irrequietezza giovanile si concentrò, si acutizzò in una anarchica bizzarria dell'intelligenza, in un lirismo caustico e brillante, in una forma di spirito ironica e patetica ad un tempo. Nasceva lo Spazzapan che abbiamo imparato a conoscere e ad ammirare. Le esperienze più diverse, le influenze più disparate, da quelle calligrafiche e orientaleggianti della « Secessione » viennese a quelle caricaturali della scuola di Monaco, da quelle espressioniste a quelle cubiste e a quelle grafiche di gusto matissiano o magari alla Dufy, egli elemento insomma, di cui egli si impadroniva finiva con lo stemperarsi in questa sua arguzia pungente, in questa sua guizzante, sibillante ironia.

Libertà intellettuale

Eclettico, scettico, elegante: così può apparire Spazzapan a prima vista. Ma poi ci si accorge che tutto ciò ha una sua radice che potremmo chiamare mefistofelica: Spazzapan non crede alle formule, non giura sugli schemi delle poetiche, non s'illude mai che la salvezza possa venire da un programma estetico. All'interno delle formule, dei modi, delle maniere dell'avanguardia, egli si muove con sveglaudicata malizia, talvolta con irriverenza, con gusto eretico e paradossale. Ciò in cui egli crede è solo l'energia e la libertà intellettuale che smiticizza la retorica dei sentimenti, la retorica della « poesia » e della « profondità » dell'arte. I suoi Mangiatori di lische (1931), i suoi Guerrieri a cavallo ('47), i suoi Santoni, gli Eremiti, i Canonici, gli Apostoli, i suoi Generali, e persino i suoi Nudi femminili sono visti attraverso questa lente di causticità, di ironia: una causticità e una ironia che non è soltanto rivolta al tema, ma anche al « modulo formale » di cui Spazzapan di volta in volta si serve.

Si dovrà dunque concludere che Spazzapan è un pittore privo di sentimenti? No di certo. La conclusione giusta è che Spazzapan è un artista che ha pudore dei sentimenti: sono rari i suoi momenti di abbandono, ma ci sono: è una sorpresa quando di colpo ci si trova davanti a uno di questi quadri dove non è rintracciabile il suo guizzo ironico: ora è un paesaggio: lo stupendo Giardino ligure del '48; ora un mazzo di fiori: i suoi mirabili Fiori scuri: ora una immagine che racchiude una pagina tragica di storia: il Partigiano impiccato del '54.

Una contraddizione quindi? Sì, una contraddizione, ma la contraddizione è un elemento attivo della personalità di Spazzapan, è appunto ciò che la rendeva vivace, ricca di scatto, ed è ciò che rende vivace, crepitante la sua pittura, dove il sentimento, celato o mescolato all'ironia, gli consente di evitare l'aridità, il puro gioco intellettuale.

Girando le sale della mostra torinese, la molteplicità delle prove, delle esperienze formali, dei « travestimenti » di Spazzapan, salta agli occhi in ogni suo particolare, con tutti i suoi più circostanziati caratteri: ma salta anche agli occhi la « costante » di Spazzapan, la sua sottile e nervosa presenza all'interno di ogni mutamento. Ciò accade anche nell'ultima parte della mostra, dove sono esposti i suoi ultimi quadri ispirati ad una sorta di impressionismo informale. Ed è proprio questa « costante » che fa di Spazzapan un artista, un singolare artista, in qualche modo unico nella sua fisionomia.

Di tale verità ci si rende conto davanti al folto numero di quadri esposti: come per i veri artisti, la ricchezza delle opere esposte va a tutto vantaggio di Spazzapan: ciò che sembrava solo bizzarria, stravaganza, estro casuale, in questa mostra trova la sua giusta dimensione, la sua giustificazione. E Spazzapan ne viene fuori positivamente, come un valore certo, acquisito. In questo senso la mostra di Torino si è dunque rivelata necessaria. Era la mostra che si doveva fare.

Mario De Micheli

Spazzapan: « Scheletri e lische »

Spazzapan: « Due canonici »

Roma

Scultori napoletani

Il gusto informale (cristallizzazione manieristica di un panico di fronte al mondo per grave carenza di razionalità ordinatrice della sterminata esperienza sensibile moderna) viene liquidato dal grosso mercato che tenta una « nuova » egemonia riorganizzando i frantumi stessi dell'informale su una linea di potere che va dall'operazione « dopo l'informale » a quella della « nuova figurazione ». Un'arte figurativa generica, tutta strutturata di vecchio spiritualismo e di vecchio sociologismo, di vecchia ottica veristica mascherata da un tecnicismo neoavanguardistico, è già la sorgente di un'ambiguità paurosa. Il compito di individuazione costante di un'arte di avanguardia, di un realismo integrale si fa difficile.

E' per noi una felice scoperta questa di quattro scultori figurativi napoletani, sui trent'anni, i quali espongono in gruppo al « Fante di spade »: Giovanni De Vincenzo, Gerardo Di Fiore, Raffaele Jandolo e Carmine Servino. Complessi e diversi sono i loro interessi culturali: un serrato dialogo con quella plastica contemporanea per la quale il « formare » nasce da un'idea ed è un paziente accrescimento dell'idea con la sensibilità. Nella ricerca plastica è ravvisabile una poetica matrice comune, occasione di sculture vive e ardite: il tema della relazione fra uomo moderno e natura, del rinvenimento di quanto della natura l'uomo porti in sè o, così frequentemente, neghi. De Vincenzo tenta e realizza una plastica dinamica in cui il vuoto e la luce penetrano nella struttura plastica e danno le ali della poesia alla sua idea dell'uomo che libero sprofonda nella natura: si veda la bella scultura in bronzo del *Pescatore subacqueo*. Diversamente, ne *I cavalieri dell'Apocalisse*, luce e vuoto scarnificano drammaticamente una massa di bronzo che, da ogni punto di vista, genera paura. Con dolce furia Di Fiore ricompone in un moto di passione, in unità di sentimenti, in uno slancio triste e patetico, le forme stanche e logorate dell'uomo: come in *Personaggi* e *Insieme*. Raffaele Jandolo lavora in due « direzioni »: svela la forma archeologica orrida dell'uomo macchina di guerra nel *Gladiatore* e ad essa contrappone la forma sensuale e vitale di un uomo « buon pastore », sulla linea picassiana dell'uomo con lo agnello e della capra famosa, nei bellissimi bronzetti *Donna con gallo*, *Uomo e cinghiale*, *Amanti*. Nella materia, nel tronco d'una pianta formatosi con quella particolare, monumentale asprezza che hanno a volte le forme vegetali, Servino trova teste di popolane e uomini prigionieri, e dà forma all'informe con terrestre, scatenato senso plastico.

da. mi.

Domani a S. Marino la IV Biennale d'arte

Si inaugura domani a San Marino la IV Biennale internazionale d'arte. Il tema della mostra è « Oltre l'Informale ». Gli inviti sono stati fatti da una commissione composta da Vicente Aguilera Cerni, Pierre Restany, Umbro Apollonio e Giuseppe Gatt. La commissione Premi è composta da François Mathey, Zoran Krzisnik, Palma Bucarelli e Vittorio Viale. Presidente delle due commissioni è Giulio Carlo Argan. Alla discussione per l'assegnazione dei premi sono invitati ad assistere critici e giornalisti in una seduta pubblica che si terrà alle ore 9 di oggi. Le opere selezionate dalla Commissione Inviti appartengono ad artisti di tre correnti principali post-informali: il cosiddetto « nouveau réalisme », la nuova figurazione e lo sperimentalismo geometrico, neopurista e neo-costruttivista.

Questi i pittori e gli scultori invitati:

Argentina: Kosice Guyla. *Austria:* Hundertwasser Fritz, Rainer Arnulf, Marc Adrian, Urteli Andreas *Belgio:* Alechinski Pierre, Bury Pol, Leblanc Walter, Awimberge Gilbert. *Francia:* Agam, Jacob, Arman, Boto Matha, Cesar Baldaccini Giuseppe, Christo, Delahaye Charles Jacques, Deschamps, Dufour Bernard, Dufrene, Etienne Martin, Foldes Peter, Raymond Hains, Halpern Stanislas, Klein Yves, Messagier Jean, Niki de St. Phalle, Rayesse Martial, Salles George, Schoffer Nikolas, Vardanega Gregorio, Villegle.

Germania: Hiltmann Jochen, Hollweck Oscar, Klaus Yurgen Fischer, Kramer Harry, Mavignier Almir, Pfhaler Karl, Platschek Hans, Reinhold Koehler, Uecker Guenter, Uli Phol, Von Graevenitz Gerhard, Winifred Gaul.

Giappone: Arakawa, Domoto Hisao, Isobe, Yaidi Kusama, Kudo, Shiba. *Grecia:* Caniaris Vlassis, Nikos Kessanlis. *Inghilterra:* Allan Davie, Hill Antony, Kenneth Martin, Kitaj R.B., Tilson Joe, Victor Pasmore, William Turnbul.

Italia: Angeli, Aricò, Baj, Baruchello, Bemporad, Bendini, Bergolli, Berti Biggi, Bortoluzzi, Bueno, Bianco, Carena, Carmi, Carrino, Colla, Dadà Maino, Del Greco, Del Pezzo, De Luigi, Di Vito, Dorazio, Dova, Tano Festa, Tano Frasca, Gagliardi, Getulio Alviani, Guerreschi, Lattanzi, Loffredo, Mari, Mauri, Munari, Nigro, Novelli, Pace, Parzini, Perilli, Pozzati, Romagnoni, Rotella, San Gregorio, Santoro, Schifano, Tancredi, Turcato, Trubbiani, Uncini, Virduzzo, Castellani.

Jugoslavia: Dzamonja Dusan, Gliha Oton, Knifer Julije, Picely Ivan, Vojin Bakic. *Olanda:* Andre Volten, Appel Karel, Constant Nieuwenhuys, Henk Peeters, J.J. Schoonhoven, Tajiri Shinkichi. *Polonia:* Henryk Stazewsy, Lebenstein Jan, Pagowska Teresa, Slesinka Alina. *Scandinavia:* Aagard Andersen, Jorn Asger, Olson Erik, Per Olof Ultweld. *Spagna:* Alfaro Andres, Arroyo Eduardo, Castillo Jorge, Chirino Martin, Monjales Jose, Manuel Calvo Abad, Saura Antonio, Sempere Eusebio.

Stati Uniti: Bruce Conner, Chamberlain, Daphnis Nassos, Diebenkorn Richard, Dine Jim, Kenneth Noland, Kelly Ellisworth, Jasper Johns, Youngermann Jack, Lichtenstein, Malina Frank Joseph, Morris Luis, Oldenburg, Rauschenberge, Stankiewicz Richard, Stella Frank, Stevenson Olitski, Warhol *Svizzera:* Karl Gerstner, Kemeny Zoltan Chez, Spoerri Daniel, Tinguely Jean, Talman Paul.

Artisti stranieri operanti in Italia: Abe Nobuya, Azuma Kengiro (giapponesi), Bruce Tipett (inglese), Kounellis (greco), Melehi Mohamed (marocchino), Pucciarelli Mario, Federico Brook (argentini), Rudge John (ingl.), Twombly Cy (americano), Vasiri Mohsen (iraniano). *Gruppi: Equipo '57 de Cordoba:* Juan Cuenca, Angel Duart, Agustin Ibarrola, Juan Serrano, José Duarte. *Groupe de recherche d'art visuel:* H. Garcia Rossi, J. Le Parc, F. Morellet, F. Sobrino, J. Stein, J.P. Yvaral. *Gruppo « T »:* Gianni Colombo, Giovanni Anceschi, De Vecchi Gabriele, Boriani Davide, Grazia Varisco. *Gruppo « N »:* Biasi Alberto, Chiggio Ennio, Landi Edoardo, Maesironi Manfredo. *Gruppo « Zero » di Dusseldorf:* Otto Piene, Kuttner Manfred, Hans Salentin, Gotthard Graubner, Kage Manfred, Hiltmann, Hoi Weck, Mack Heinz, Pohl, Uecker Gunther.

Presenti diciotto nazioni

Concorso internazionale di ceramica a Faenza

Il Concorso nazionale della ceramica di Faenza è giunto alla XXI edizione, ampliato, nel senso che per la prima volta, con un programma continuativo, ha visto la partecipazione di ceramisti di ben 18 nazioni.

La fama di Faenza, culla della ceramica, e la cospicuità dei premi, hanno sollecitato una larga partecipazione, nella quale la giuria ha dovuto operare una selezione rigorosissima: tanto che soltanto 434 opere sono state ammesse, su 1622 partecipanti. I ceramisti italiani accettati sono 74, mentre quelli stranieri sono 79.

La larga adesione che ha raccolto questo primo tentativo sul piano internazionale, impone una diversa struttura della organizzazione.

Per conto nostro ribadiamo ancora una volta il concetto secondo il quale la ceramica ha un suo limite ben preciso, che non va al di là di un nobile artigianato — sia esso di atelier o industriale: limite entro il quale va concepito l'oggetto d'uso o d'ornamento, anche se l'artigianato artistico non è esente dalle influenze che esercita l'arte del nostro tempo.

Nella larghezza d'impostazione del concorso di Faenza accade di frequente, com'è accaduto anche in questa edizione, che siano presenti, ad esempio, grandi pannelli o grandi piatti a decorazione pittorica, fortemente caratterizzati da velleità pittoriche nel caso presente di gusto astratto — informale — e che siano anche premiati, implicando, con ciò, un giudizio estetico da parte della giuria; giudizio, del resto, sul quale maggiormente si concentrano le nostre perplessità. Ma accade anche che siano presenti opere plastiche, sculture vere e proprie, come quelle di Leoncillo Leonardi e di Angelo Biancini, sulle quali il giudizio della giuria deve necessariamente uscire dall'ambito tecnico-morfologico.

E' doveroso precisare, a questo punto, che quelle opere, negli intenti, ma più nei risultati, contrastano con il resto della produzione che dà il tono generale alla mostra di ceramiche, come quella di Faenza, e che si identifica in pezzi unici creati a fini decorativi o d'uso, e qualche volta, come nel caso del premio attribuito al « disegnatore » Tapio Wirkkala di Helsinki per « un servizio in porcellana (da caffè o da the. *n.d.r.*) realizzato dalla Rosenthal Porzellan A.G. Selb », e che consiste, in definitiva, in un prodotto di serie, realizzato per merito non già di un ceramista, ma di un « disegnatore ».

Questa situazione, che appare indubbiamente piuttosto contraddittoria, potrebbe dar luogo a quel dibattito che ceramisti, studiosi e cultori della ceramica evitano ormai da troppi anni, fidando soprattutto nella estemporanea intuizione sia dell'ideatore od esecutore del pezzo, sia della giuria, purtroppo, non sempre preparata per un discorso che sia così vasto da tentare, attraverso la stessa indicazione orientativa dei premi, un tema di discussione, un tentativo di chiarificazione.

Da qualche anno ormai sembra che la moda affidi le sue « chances », nel campo ceramico, al grès: una moda che evidentemente non è esente da influenze culturali imperniate sul gusto, un particolare gusto, sensibile a tutto quanto abbia attinenza con l'archeologismo.

Posto che la ceramica, per sua stessa natura e destinazione, si identifica con l'influenza del gusto e poichè molta dell'arte moderna si svolge su questa impostazione, la ceramica ha colto immediatamente i suggerimenti più vistosi, e perciò anche superficiali, dell'archeologismo, della particolare suggestione che viene ad avere l'oggetto di scavo, imprezioso dalle patine del tempo. Non v'è dubbio che il grès, meglio di qualunque altro materiale, si presti a queste ricerche — le quali in fondo sono di assimilazione — proprio per le sue prerogative materiche, ma non c'è dubbio (e da qualche anno la mostra che a Faenza fa seguito al concorso ce ne fornisce la prova) che l'insistenza in un materiale impiegato nel rifiuto delle possibilità cromatiche, porta ad una monotonia che non sempre anche la più felice intuizione della forma di un oggetto riesce a riscattare.

Ma a parte queste considerazioni, sul piano critico dobbiamo rilevare un permanere, stazionario, di non pochi equivoci che certamente limitano l'impegno dei ceramisti. Nei Paesi nordici va in un certo senso delineandosi un orientamento, che si configura nella prevalenza della produzione di serie, anche con caratteri industriali, ma di destinazione d'uso e ornamentale. Ma anche in questo non si nasconde l'equivoco, almeno nella valutazione artistica della ceramica e nelle funzioni quindi del ceramista, dal momento che la produzione di serie è il frutto di un complesso lavoro di équipe, dove la figura di maggior risalto è certamente il disegnatore.

Nell'ambito della mostra di quest'anno a Faenza spiccano le sculture di Leoncillo e di Biancini. Si tratta appunto dei lavori di due scultori che non sappiamo quanto debbano essere considerati ceramisti. Il giudizio su queste opere non può essere perciò di carattere tecnico-morfologico, quale si esercita sulla normale produzione ceramica anche artistica. In questa promiscuità, tutti gli scultori italiani, che sentano la ceramica come materiale, potrebbero partecipare al concorso di Faenza, così come tutte le più celebri manifatture di ceramica: e se ciò accadesse, una giuria formata da tecnici della ceramica, quali e quanti titoli avrebbe per un impegno di giudizio ugualmente attendibile? Quale il giudizio, poniamo, sull'opera di un Marino, un Minguzzi, un Mastroianni, ecc.?

Ecco allora la necessità di chiarire le idee, il concetto di ceramica, i limiti ed il carattere del concorso.

Non v'è dubbio, per ritornare al merito delle opere esposte, che il grès contribuisca ad un livellamento delle qualità personali degli artisti della ceramica. Le forme sono ormai usurate, così come lo è il gusto influenzato dall'archeologismo.

Restano da segnalare, oltre gli artisti già citati, le opere di Fulvio Ravaioli, Salvatore Meli e Carlo Borgiotti.

Marcello Azzolini

Roma

Il colore di Nolde

Una mostra da non perdere è la collettiva di maestri contemporanei presentata dallo Studio d'arte contemporanea « La Medusa » (Babuino, 124). Vi figurano opere assai selezionate di Boccioni, Campigli, Corinth, De Chirico, Ensor, Ernst, Kirchner, Klee, Jawlensky, Magritte, Marino, Matisse, Mirò, Morandi, Nolde Rosai, Severini, Russolo e Sironi.

Un quadro raro è quello di Luigi Russolo, esposto nelle più famose mostre dell'avanguardia futurista e poi scomparso, che è stato ritrovato in Germania assai ben conservato: *I capelli di Tina — effetti di luce su una faccia femminile*, 1911: è una pittura fluttuante di colore secondo volute ancora liberty e traversata da un'idea strutturale che deve molto a Boccioni de *La città sale* e della *Risata*.

Di Boccioni è esposto un noto, grottesco disegno « cubista » per la pittura *Antigrazioso*, ed è curioso notare come alla data del 1912 nel grande futurista covasse un prepotente naturalismo. Un piccolo capolavoro di Mario Sironi è la *Figura metafisica* del 1919 dipinto con una tempera avara di colore e torbida di chiaroscuro: si tratta di un formalismo assai vicino a quello del giottismo di Carrà, anche se sottolineato da certe sprezzature e abbreviature cubiste e metafisiche nell'impianto attonito della figura da predella in attesa come di un'annunciazione.

Pregevole e curioso è il dipinto *Scuola di gladiatori* (1926) di De Chirico per la maniera di segnare certe ombre liquide sulle figure e certe luci di sangue qua e là: lascia pensare che Scipione abbia qualche grosso debito con De Chirico. Ma il gruppo più avvincente di pitture è quello che su una parete dispiega il colore dell'espressionismo: un *Autoritratto* di Ensor, le *Donne al bagno* (1912) di Kirchner, il nudo « fauve » e i fiori del russo Jawlensky, i *Girasoli* (1928) e *Statuetta egizia con cane anubis* (1912) di Nolde. Il primo dei dipinti di Nolde è di un naturalismo ossessivo e visionario, il punto di vista così ravvicinato, dentro la natura, senza più orizzonte e prospettiva spaziale, e il trovarsi immersi in un crogiuolo di colore creano uno stato d'animo di eccitazione e di panico. Morlotti in tempi assai più recenti non ci sembra mai aver raggiunto un risultato simile.

Nell'altro quadro di Nolde il colore è tenebrosamente contenuto, sale da grandi profondità e comunica ancora un'eccitazione e un panico: e non è tanto per la contaminazione così germanica, segreta con l'etnografia o l'archeologia, tale cioè che evoca un'atmosfera barbarica e misteriosa — mentre in Matisse e in Picasso questa contaminazione è sempre luminosamente ellenizzante —, quanto per il potere espressivo ed evocativo del colore che ha infranto quella linea di Gauguin dietro alla quale, ad essa traccia segreta, si può sempre ritrovare la linea di Degas.

da. mi.

Mostra di Boldini a Ferrara

E' in viaggio da Parigi alla volta di Ferrara un contingente di quadri, provenienti dal museo del Louvre e destinati alla mostra del Boldini che si terrà a Ferrara dal 25 luglio al 31 ottobre.

La rassegna comprenderà 250 opere, reperite presso musei e raccolte private, ed alcune fornite dalla vedova dell'artista. I quadri conservati al Louvre viaggiano coperti da un'assicurazione che supera il miliardo di lire.