lettera da Parigi

TESORI DELLE CHIESE DI FRANCIA

In una spettacolare mostra, aperta fino al 26 aprile al Museo delle Arti Decorative, sono raccolti ottocento « pezzi » di scultura e oreficeria provenienti da famose cattedrali e piccole chiese della provincia francese

La spettacolare esposizione de « I Tesori delle Chiese francesi », inauguratasi recentemente al Museo delle Arti Decorative, è certo l'avvenimento artistico della stagione che ha trovato la più vasta eco tra il pubblico: pare che, a pochi giorni dall'inaugurazione, l'afflusso del pubblico stia battendo il record toccato in ottobre dalla retrospettiva di Toulouse-Lautrec. Per permettere alla folla di visitatori di sfilare nelle sale del Museo, la Direzione ha eccezionalmente prolungato l'orario di visita di due intere sere alla settimana. La mostra dei « tesori » ha il duplice scopo di far conoscere al pubblico capolavori in gran parte ignoti, e di presentare allo stesso tempo il frutto di un lungo e paziente lavoro preparatorio che la Commissione dei Monumenti Storici sta svolgendo, da circa una quindicina d'anni: una colossale opera d'inventario, catalogazione, restauro portata avanti tra mille difficoltà su scala nazionale. Tesori sconosciuti, provvisoriamente sottratti all'anonimato di chiese isolate in lontane ed inaccessibili regioni, vengono così esposti al Museo delle Arti Decorative assieme ai più celebri pezzi d'oreficeria religiosa, provenienti dalle grandi cattedrali: Chartres, Amiens, Sens, Reims. Il « tesoro » racchiuso in quest'ultima cattedrale, ad esempio, comprende tra l'altro un eccezionalissimo esempio d'oreficeria carolingia: l'opulento « talismano di Carlomagno » (IX secolo); nonchè alcuni « reliquiari » che sono tra i sublimi esempi d'oreficeria gotica. Uno dei « tesori » di maggior richiamo alla mostra è la famosa statua-reliquiario di Conques, la « Sainte-Foy »: enigmatico e stupefacente idolo scintillante d'ori e di enormi pietre preziose, personaggio che pare uscito da una fiaba delle « Mille e una notte » piuttosto che dal repertorio iconografico della tradizione cristiana (la scultura si data tra il IX ed il X secolo, ma la testa, di barbarica potenza, appartiene al Basso Impero).

Statua-reliquario di Conques, la « Sainte-Foy » (la scultura è databile fra il IX e il X secolo ma la testa, di barbarica potenza, è del Basso Impero)

L'insieme della sfavillante rassegna comprende oltre 800 capolavori d'oreficeria, avori, smalti, tessuti, che provengono da tutta la Francia e ricoprono un ampio arco cronologico: dal V secolo (a cui risalgono i preziosi « avori » bizantini ed alcuni oggetti liturgici del Basso Impero), fino al secolo XVIII.

E' noto che le cosidette « Arti minori » (termine che spesso ancor oggi vuol designare la produzione artistica legata ad oggetti d'uso corrente, profano o liturgico: oreficeria, miniatura, avori scolpiti, arazzi ecc.) giuocarono un ruolo spesso altrettanto grande, nella storia dell'arte, di quello della scultura monumentale o della pittura. Intanto tali oggetti ebbero talora un'importanza culturale di prim'ordine, poichè per la loro facile trasportabilità rappresentarono un veicolo culturale importantissimo per la diffusione delle novità formali tra i vari centri artistici

In alcune epoche addirittura furono le oreficerie, gli avori, le pitture delle grandi vetrate ad anticipare nuovi modi espressivi: nel periodo carolingio, ad esempio, non è l'architettura o la scultura monumentale — pressochè inesistente — a darci un'idea di quella che fu la cultura figurativa dell'epoca, ma la sfarzosa, barbarica oreficeria, e gli avori. O, ancora, è proprio dall'affascinante universo delle vetrate (un raro esempio sono i due frammenti della vetrata di Saint-Denis — XII sec —): dalle preziose oreficerie, dagli smalti e gli avori che troviamo anticipate alcune delle più straordinarie novità della cultura gotica, che a partire dal sec. XIII vennero a far parte del patrimonio espressivo della statuaria che ricoprì le chiese francesi.

I tesori di questo periodo rappresentano il vero « clou » della mostra: tra gli altri, la serie dei Reliquiari di Reims (della Santa Spina, — sec XV; di San Sisto — sec XIV); lo stupefacente cofanetto della Cattedrale di Rouen (fine XIII), o il Reliquiario di San Romano (XIV-XV sec.) della stessa cattedrale.

L'oreficeria dei secoli successivi è rappresentata dall'arte decorativa barocca, e da quella classicheggiante del XVIII secolo: lo splendore e la sontuosità della « grande arte » di Corte trova eco nella suppellettile religiosa; ma a questo punto il problema della sua dipendenza o meno dalla scultura monumentale si fa più complesso e intricato.

Tutta questa serie di problemi dimostra l'estrema importanza dell'Esposizione, e la grandissima utilità del discorso che essa presuppone. La divisione tra arti figurative « maggiori » e « minori », infatti, è il frutto di una artificiosa, quanto storicamente falsa, dicotomia all'interno della produzione artistica. Contro tale pregiudizio nacquero, già nell'Ottocento positivista, importanti iniziative: in Italia un esempio di « rivalutazione » di un'arte a cui veniva assegnato un ruolo subordinato e secondario, fu la creazione del Museo Civico d'Arte Antica di Torino, che portava il sintomatico nome di « Museo delle Arti Applicate all'Industria ». Il Museo delle Arti Decorative di Parigi ha da tempo svolto una utilissima attività culturale in questo senso, con un fitto programma di mostre (storiche o dedicate a manifestazioni attuali) di cui la mostra dei « Tesori » rappresenta forse il risultato più significativo.

Ci si può rammaricare del fatto che la « scenografia » con cui la mostra è stata allestita tenga più conto di esigenze di « richiamo » che delle necessità di studio. I preziosi « pezzi » sono incastrati in ricercate vetrine in velluto nero, illuminati da una fantasmagoria di luci filtrate e suggestive: presentazione che non facilita certo l'esame e la lettura dei capolavori. Così pure si può avanzare riserve sulla presentazione generale del materiale, basato su criteri meramente topografici.

Resta comunque alla Direzione dei Monumenti Storici il grande merito di una simile iniziativa. Particolarmente meritevole tenendo conto del fatto che all'origine dell'iniziativa si colloca la faticosa battaglia che la Direzione dei Monumenti sta da tempo conducendo contro la sistematica opera di saccheggio in corso sul patrimonio artistico delle chiese francesi. Saccheggio non meno sistematico di quello che viene fatto in Italia. Infatti da tempo il mercato antiquario parigino — e straniero — trova, nelle chiese della campagna francese, una delle sue più importanti « colonie di sfruttamento », favorito da una rete di piccoli intermediari e, purtroppo, dalla condiscendenza non sempre inconsapevole, di molto clero locale.

Più voci allarmate si sono levate da tempo sulla stampa francese a questo proposito: il problema è grave e particolarmente scottante, toccando il delicato problema dei rapporti del potere civile e quello religioso riguardo al patrimonio artistico racchiuso nelle chiese. Per l'antica « Loi de Séparation » gli edifici di culto sono, in Francia di proprietà comunale (le cattedrali invece dipendono direttamente dallo Stato). Tuttavia fino ad oggi una imbarazzata condiscendenza lascia senza tutela importanti opere d'arte. Sull'argomento così si esprimeva il giornale « Arts », dedicando alla mostra un lungo articolo: « Dai tempi della Rivoluzione, mai le chiese francesi sono state sottomesse a così gravi pericoli. Ma questa volta è lo stesso clero che si fa artefice del vandalismo. Ottocento capolavori d'arte cristiana sono esposti al Museo delle Arti Decorative. Ne restano altri quattromila nelle chiese francesi. Quale sarà la loro sorte? ».

Laura Malvano

arti figurative

UN GIOVANE PITTORE SPAGNOLO A ROMA

DAI «MURI» DI PACHACO: EVVIVA I MINATORI!

Nato a Cuenca nel 1937, al tempo del massacro nazista di Guernica, Julián Pachaco è una delle più vive personalità della giovane arte spagnola democratica. E' ben noto a Parigi, dove vive e lavora assieme a un gruppo importante di nuovi artisti democratici spagnoli.

A Roma, la galleria « Accademia », in piazza dell'Accademia di San Luca, presenta in questi giorni un bel gruppo di pitture di Pachaco e alcuni collages di Modesto Roldan assai sensibili nel loro erotismo caricaturale.

Pachaco, nel '58, a Madrid è stato vicino ai gruppi « El Paso » e « Dau al Set ». Successivamente ha subito un'influenza della pittura astratto-informale di Tàpies che, senza dubbio, ha molto affinato in lui la sensibilità naturale per la materia e il gusto per l'evidenza dell'immagine dispiegata in superficie E così devono aver contato per lui, dal punto di vista tecnico-materico, i muri-pitture di Jean Dubuffet e di Brassaï. Sui muri delle città, però, il giovane spagnolo non cerca il magico e stupefacente comporsi d'una brutale immagine del passaggio anonimo della folla. Non cerca ciò e non cerca con gusto francese.

I suoi «muri» sono dei «trompe-l'oeil» ora populisti ora fortemente proletari. Sono « muri » delle città di Spagna graffiti di scritte grottesche, violente, sognanti ma che il pittore sa montare con intelligenza critica. L'oscenità stessa è un'arma nelle sue mani guidate da una fantasia pura. Oppure la scritta che dal muro proibisce qualcosa, ad esempio quella « Se prohibe hacer aguas », acquista, in relazione ai graffiti, un senso ribaltato, fortemente grottesco e irrisorio.

La casualità delle scritte e dei disegni è sempre ben orchestrata e dal groviglio il pittore cava il pianto e il grido per Grimau assassinato. E come turba, qui a tanta distanza dalla terra di Spagna, qui nella luce solita delle solite gallerie, il comporsi di parole: « I Viva los mineros ! ». Dice bene Vicente Aguilera Cerni a proposito dei « muri » di Pachaco: « Cerca di persuadere. Interviene. Come si propaga, fa propaganda. Mentre altri pittori cercano di diffondere carenze ideologiche che equivalgono al più claudicante conformismo, Pachaco spinge in un senso e lo fa con chiarezza ».

Noi vorremmo aggiungere che Pachaco « fa propaganda » con la dolce radiosità d'una fantasia estremamente giovane, quasi ancora adolescente. Si guardi la tenerezza del suo colorire che è quella dei giuochi del Goya giovane, dei « capricci » italiani e francesi del Settecento.

da. mi.

Roma

Il ceppo e l'uomo di Zigaina

Non è una mostra di facile lettura, almeno per noi, questa di Giuseppe Zigaina alla galleria Penelope (via Frattina, 99) che raccoglie un nutrito gruppo di opere quasi tutte assai recenti, accompagnate da testimonianze di Mario De Micheli e Marcello Venturoli sulla vita e sull'arte del pittore friulano fra il 1960 e il '64. E' una mostra senza colpi di scena, rivela un artista appassionato e la cui tensione morale è schietta e forte ma come irresoluta: Zigaina, in tempi in cui è anche molto facile essere dei manieratì neo-figurativi, resta un artista attaccato ai valori esistenziali che sono propri di una certa parte dell'esperienza « informale » e naturalista di questi anni.

E' noto quale evidenza plastica abbia raggiunto Zigaina, in anni lontani, come realista sociale e pittore narrativo. L'esperienza « informale » — si guardino attentamente, in questa mostra, i due quadri del '60 con la ceppaia friulana sotto la neve e al disgelo primaverile — è stata per Zigaina uno struggente e anche disperato riandare alla natura in un momento di dubbio drammatico sui valori storici. Eppure nella pesante malinconia della caduta e della perdita c'è anche una sanguigna esaltazione, fino alla identificazione psicologica, per la vita della natura nel moto delle stagioni, frammento per frammento. Il naturalismo « informale » di Zigaina, con tutte le sue particolarità di temperamento e di cultura, non è separabile poi dalla pittura di un Morlotti, di un Moreni e di un Francese negli stessi anni.

Dal confronto di queste ceppaie con i quadri più recenti è possibile notare un'amplificazione degli interessi umani del pittore di nuovo nella direzione plastica del racconto. E da tale amplificazione, per passaggi graduali e non lineari, lo stile subisce un progressivo rivoluzionamento tuttora in atto. Oggi, il fare pittorico di Zigaina è nuovamente sensibile agli oggetti, procede gradualmente « perdendo » materia informale e « guadagnando » forma, l'espressione è un po' meno simbolica e un po' più concreta. E' molto interessante osservare quei grandi fogli dove Zigaina accumula studi su un frammento con un ritmo di sequenza. Il frammento è quasi sempre un ceppo, groviglio di radici e rami, che il segno del pittore varia drammaticamente fino a trasformarlo in un torso straziato d'uomo e, magari, farlo ancora tornare ceppo.

In questa metamorfosi simbolica è possibile ricostruire il movimento della fantasia di Zigaina dalle ceppaie « informali » ai più recenti quadri che hanno per tema il sonno della propria figlioletta o i vasti androni con figure umane anonime addormentate.

Il vasto quadro del « Dormitorio » è, forse, il punto più avanzato dell'attuale ricerca del pittore, particolarmente là dove egli tenta di caratterizzare plasticamente il sonno degli uomini con l'inserimento di oggetti della loro vita quotidiana di contadini e braccianti. Ed è questa una caratterizzazione, per ora appena accennata, che può avere uno sviluppo plastico importante per Zigaina nel suo tentativo di materializzare il sonno e il sogno, l'ininterrotta vita dei pensieri umani.

da. mi.

Milano

Charles Keller

Alla Galleria 32, in Piazza della Repubblica 32, espone il pittore statunitense Charles Keller: una mostra vivace, sostenuta da uno spirito acuto, caustico, e al tempo stesso capace d'improvvise emozioni liriche.

Keller appartiene a quel filone dell'arte americana democratica che ha fatto le sue prove più sicure nel senso di un realismo critico o di costume: quel realismo che ha come maestri Levine, Ben Shahn, Evergood, Gropper. Ma Keller possiede un suo carattere attivo, fatto di immediatezza, d'amarezza e di arguzia. E possiede anche una mano pronta, un disegno scattante, che ama fissare su innumerevoli fogli gesti e fisionomie, aneddoti e racconti di strada.

I propositi della sua pittura non sono dunque facili: l'episodismo, il descrittivismo, la caricatura, la battuta spicciola sono costantemente in agguato. Ma Keller ha fantasia, ha modi pungenti, ha una una sua dialettica narrativa tutta crepitante e mordente, che lo salvano da un simile genere di pericoli. Da questo punto di vista, il quadro del corteo dei mutilati tra la maestosità incombente e oscillante delle antiche vestigia romane è un'opera singolare, efficacissima sia per invenzione che forza epigrammatica Dello stesso estro sono però tele come *Gentiluomini solidi*, *Il peccato*, *Il carillo*, *I fiori*

Un senso umano profondo un amore per la verità e sdegno per l'ingiustizia: ecco i motivi semplici ma veri che animano la sua ispirazione. Charles Keller è venuto in Italia, a Roma, nel '62 e i suoi quadri sono un po' il diario di questa sua nuova vita italiana.

m. d. m.

Ancona

Marcel Pouget

All'*Arte-Galleria* di Ancona, diretta da Bruno Fanesi, una mostra del pittore Marcel Pouget propone il problema della « Nuova figurazione » così come viene inteso da tutta un'ala della cultura artistica francese. La pittura dell'artista di Orano è come un grido continuato, un giuoco di impossibili equilibri e di tensioni coloristiche scoperte, ma al fondo di essa vi è, ben avvertibile, una disperata e lucida volontà di controllare colore, gesto e materia.

Anche là dove Pouget lascia più sfrenata l'immagine, i suoi volti, le sue figure, mai si annichiliscono, ma tendono invece a ricostruirsi in inedite forme plastiche, a strutturarsi e a prendere sembianze dell'uomo integro che, se restano estremamente ambigue, anche gli elementi linguistici che immediatamente lo coinvolgono.

Per Pouget però il dipinto non ha soltanto precisi riferimenti oggettivi (ai quali, nell'opera, si perviene nel modo meno convenzionale e più imprevisto) ma contiene in sè, oltre la tensione all'immagine, quella al racconto Il volto dell'uomo, insomma, distrutto, vilipeso, dissacrato, sezionato, irriso in mille modi, finisce sempre per trovare, in questa pittura, una sua dignità e per riscattarsi col porre, assieme a se stesso, anche gli elementi linguistici che immediatamente lo coinvolgono.

f. s.

Mostra di Ugo Attardi a Roma

TUTTA LA NOTTE DI SPAGNA

Ugo Attardi: Crocifissione a Saragozza, 1965

« Mi sono fermato a Saragozza appena un'ora. Per le strade di Francia mentre andavo verso la Spagna canticchiavo tutte le canzoni spagnole che conoscevo. Ma lì, davanti all'Ebro, me ne stetti zitto e mi son vergognato del mio canticchiare ». Così, con questo improvviso calar del silenzio nel cuore e nella mente davanti alla Spagna solare, proletaria e martire, ha inizio il « taccuino » di un viaggio in Spagna che Ugo Attardi ha premesso, assieme a un testo critico di Antonello Trombadori, a introduzione della sua attuale mostra alla « Nuova Pesa ».

E' un « taccuino » fitto di illuminazioni, proprio nel senso che Rimbaud dava a questa parola E, di là dall'Ebro, il vagare del pittore è angosciosamente notturno, le sue illuminazioni si succedono col ritmo di flash « morali » nel buio della Spagna e che in ogni cosa, in ogni fatto rivelano situazioni e piani molteplici, unità folgorante di contrari e frantumazione di false unità. Tutto ciò che il pittore sapeva sulla Spagna e tutto ciò che la Spagna è nel suo cuore e nella sua fantasia è stato violentemente rimescolato dall'esperienza viva degli uomini, dei luoghi e delle cose.

Nei quadri che costituiscono il nucleo di opere più avanzato della mostra la Spagna è vista e, soprattutto, pensata da Attardi come uno sterminato sottosuolo, viscido cunicolo con infinite celle e stanze buie tutte pertugi e grate da cui guardano aguzzini lunari e bestiali oppure irradia la luce di corpi straziati. Come pittore di racconto, Attardi ha sempre prediletto le figure dei vinti e dei prigionieri, degli aguzzini e dei potenti per poter gridare il suo: Io accuso!, per poter accendere l'immagine con la violenza dell'ira e con i bagliori notturni della malinconia per il giusto che è sconfitto.

Ma il fatto nuovo e importante è che Attardi, al momento della sua « immersione » nella notte di Spagna avesse di che farsi luce come pittore. Vogliamo dire che se Attardi, da tre anni in qua, non avesse mirato tenacemente a ripensare e a ristrutturare i suoi mezzi tecnici e linguistici di pittore moderno, anche il viaggio in Spagna avrebbe potuto risultare più normale, meno decisivo nell'esperienza dell'artista e nello sviluppo moderno della sua pittura.

Un nuovo stile

Si guardino, infatti, in questa mostra i quadri trucemente erotici, anch'essi recentissimi ma, a nostro giudizio, anche gli ultimi di una esperienza plastica conclusa: sono immagini assai dilatate ed enfatiche che trasferiscono in una dimensione monumentale alcune invenzioni plastiche di Otto Dix e George Grosz, delle quali la più feroce e grottesca è quella dei nudi femminili iscritti nel cranio dell'uomo Attardi cerca un'immagine di evidenza primitiva e di violenza sulla coscienza di chi guarda, ma la cerca amplificando in una selvaggia orazione delle preesistenti immagini simboliche del realismo tedesco di avanguardia

Ed è la stessa concezione, con la tecnica e il metodo ad essa propri, del grande quadro eseguito come una « pittura d'azione » realista, la quale affida tutta la violenza dell'immagine al moto vorticoso del colore in uno spazio vago, a segnare un limite al raggiungimento di quella espressione-comunicazione essenziale ma complessa, violenta ma architettonica che Attardi cerca Nei quadri di soggetto spagnolo, invece, e soprattutto in Crocifissione a Saragozza, Carcerieri e Prigione, il pittore raggiunge una violenta evidenza plastica con una tecnica e uno stile assai diverso, anzi con una rottura quasi rabbiosa e programmatica con la tecnica e lo stile precedente.

Innanzitutto la superficie del quadro non è più per Attardi una statica unità di tempo e di luogo per il racconto Questa superficie sembra frantumata come uno specchio percosso da un colpo poderoso e restituisce la realtà come una combinazione iperbolica di grandi frammenti. Ma questa è soltanto la sensazione d'urto che si riceve. Difatti, ci si rende conto che questi frammenti sono messi assieme con un montaggio complesso e che la pittura di questi frammenti è esatta anche quando è orridamente fantasticata: la violenza plastica nasce dalla concretezza dei particolari e dal loro montaggio intellettuale. Tale montaggio consente al pittore di muoversi nel tempo e nello spazio con singolare dinamismo anche se la struttura del quadro è assolutamente statica.

Il montaggio

Il problema fondamentale che si presenta ad Attardi ora è quello dell'unità nel montaggio, tale cioè che il montaggio non possa essere una giustapposizione di pannelli, un politticо ingegnoso ma casuale. La tecnica dello shock ci sembra derivare dal montaggio dadaista ma Attardi si serve non di materiali ma di nuclei emotivi psicologici (e di qui l'importanza primaria del volto umano e dei particolari anatomici) resi con brutalità e allucinazione. Dal punto di vista del montaggio ci sembra che l'esperienza aperta di Attardi, assai vicina a quella dello spagnolo Eduardo Arroyo e del nostro Antonio Recalcati, vada considerata in relazione alle combinazioni « Pop », anche se il senso del particolare e la finalità dell'evidenza plastica siano tutt'altra cosa nel pittore italiano rispetto alle combinazioni di un Rauschenberg e ai montaggi di un Warhol e di un Kitaj.

Attardi concepisce ciascun frammento-pannello come una modulazione plastico-psicologica della violenza dell'immagine nel suo assieme. Tale modulazione è realizzata con una plasticità di derivazione dal Goya più visionario e dall'inglese Francis Bacon soprattutto nei ritratti di guardie e aguzzini fascisti e nei particolari anatomici più brutali Assai originale è la ridipintura in chiave orrida e spettrale « alla Bacon » (soprattutto « giuocando » in senso ora verticale ora orizzontale con le due metà del volto), che vale come un rovesciamento polemico e mostruoso della spiritualità tutta spagnola e cattolica, di alcuni famosi personaggi dipinti da El Greco

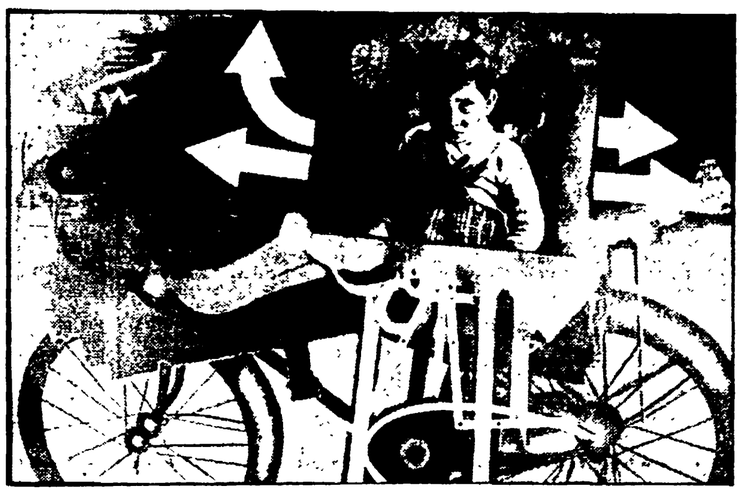
Nella Crocifissione a Saragozza ci sono alcuni elementi interessanti come montaggio: la grata in massiccio legno dipinto nero opaco che scende dall'estrema sinistra con un montante in basso; sul montante è fissato un frammento-pannello sul quale è dipinto un ritratto di ambiguo aguzzino dagli occhi azzurri e che si apre come lo sportello di un tabernacolo: il pannello mobile, che ha sul retro una fitta inferriata dalla quale luce lo sguardo di un carcerato, scopre, sulla tela su cui poggia, un altro pannello con una « natura morta » di membra umane amputate (si tratta di una citazione, quasi una copia, del quadro famoso di Géricault); a seconda che questo pannello col ritratto sia aperto o chiuso prende una diversa evidenza un altro frammento-pannello che è una finestra quasi « vera » sulla luce della città

L'energia plastica primitiva che ha sostenuto Attardi nel dipingere la Spagna incatenata, sterminato sottosuolo di talpe fasciste e di eroi proletari straziati, ci sembra poggiare già su un grande e personale punto di forza: il recupero del ritratto « ideale » e dal vero come esplosivo nucleo di valori plastico-psicologici.

Dario Micacchi

Milano

Operazione Goldfinger alla Galleria Levi



Giuseppe Guerreschi: Ritratto di bambino, 1964

« James Bond tra i quadri »: la formula è di Sergio D'Angelo che, come è noto, ha il gusto e l'estro estetico pubblicitario più acuto fra quanti artisti si agitano dentro la cerchia dei navigli milanesi Quanto alla mostra, posta sotto l'insegna dell'« Operazione Goldfinger », beh, questa è un'altra cosa Cioè c'entra poco o nulla col tema in questione L'uno dei presentatori, Franco Russoli, scrivendo sul catalogo e rivolgendosi agli espositori, dice: « Benissimo ragazzi Dunque mi sembra che voi abbiate preso l'invito proprio come uno degli invitti più tradizionali e più antichi rivolti ad ogni artista » Ecco il punto. Niente da dire sul tema proposto: il James Bond della edizione cinematografica è un personaggio che può ben diventare argomento, motivo di ispirazione e di commento da parte di un artista: in esso infatti sono coinvolti con brutale evidenza scottanti problemi di costume, di morale, di civiltà

Violenza cinismo, razzismo, prevaricazione, sadismo tutti gli ingredienti insomma che possono dar vita ad un « superman » spettacolare che esaudisca le frustrazioni e le inibizioni dell'uomo medio compresso e debilitato dalla società neo-capitalistica, sono esemplarmente raccolti in lui E non importa se poi qualcuno ci vede dell'ironia: un'ironia che in qualche modo dovrebbe riscattare l'aggressiva volgarità dell'insieme I problemi restano, e sarebbe stato interessante vederne il commento da parte degli artisti. Non un commento, beninteso, didascalico, ma un commento vero, espressivo, con opere che avvertissero il senso della presenza del « bondismo » nella realtà contemporanea.

Invece niente o quasi niente di tutto questo: nè in chiave comica, satirica o grottesca; nè in chiave tragica o di denuncia Gli artisti, in genere, hanno cioè presentato pezzi della loro produzione abituale E' difficile infatti riconoscere qualche segno dei problemi che un tema simile dovrebbe suscitare, nelle opere di Azuma, Cascella, Del Pezzo, Marchese, Hsiao Chin, Perilli, Sangregorio Questo senza voler togliere a queste opere alcun merito plastico specifico, se c'è

In altre opere è possibile invece scoprire, in senso generale, motivi d'inquietudine, di angoscia, di tumulto interiore, come nei pezzi di De Vita, Pozzati, Tadini, Pasotti, Cavaliere, Novelli, Festa, Volpini Più rispondenti al tema sono, per taluni elementi, opere come quelle di Guerreschi, Adami e Rossello Per aspetti diversi appaiono interessanti anche i testi che aprono il catalogo e che sono dovuti alla penna di Umberto Eco, Alberto Martini e, come abbiamo detto, di Russoli

In ognuno di questi testi il senso dei problemi che il « bondismo » solleva è senza altro presente, anche se i discorsi si muovono su piani differenti e non vanno più in là di qualche spunto Ad ogni modo il tema di questo « agente segreto 007 », con tutto ciò che in esso confluisce, non è detto che non possa essere ripreso L'argomento ha molte facce e, trattandolo, si possono mettere in evidenza alcune componenti purtroppo non secondarie del nostro tempo Intanto un primo dibattito si è tenuto alla galleria Levi, con l'intervento di Martini, Dorfles e Budigna.

Mario De Micheli