

MOSTRE DI GIOVANI «POP» A ROMA

Dalla presentazione delle opere di Mario Ceroli, Pino Pascali, Giosetta Fioroni, Cesare Tacchi ed Ettore Innocente, è possibile ricavare un dato culturale interessante, comune a molti giovani pittori e scultori operanti nella capitale



Una parete della mostra di Giosetta Fioroni alla Tartaruga

UNA NEO-METAFISICA DEGLI OGGETTI DELLA CITTÀ

In questa ricca e interessante rassegna artistica, intitolata «Tartaruga» in primo luogo, «Pop» in secondo, «Neo-Metaphisica» in terzo, sono le gallerie che sistematicamente fanno conoscere le esperienze plastiche di giovani artisti romani i quali, variamente si richiamano al gusto monumentale della «Pop-Art» nord-americana per i materiali della città, per i segnali, i mezzi e le tecniche della comunicazione di massa, per i fumetti e le immagini pubblicitarie e di consumo.

Il naturalista cominciava applicandosi al nudo, all'animale, alla pianta. Il giovane Ceroli non ha pincerine e non il suo tagliare e sgrassare con l'ascia rivela un talento monumentale, anche in virtù dei suoi difetti, epine di colore ed esaltano un aspetto della vita della città in una dimensione «metaphisica».

In Pino Pascali, che prima di questa esperienza «Pop» ha esultato in un'attività di neo-realismo e neo-dadaismo, questo volgere in metaphisica il gigantismo «Pop» è ancor più deciso e stranamente strutturato su un sentimento di inammonia che è particolarmente evidente nei «rilievi» con la donna incinta e con la donna nuda, in cui il bianco affiorante dallo spettrale bianco della ceramica, il pittore manifesta un'aggressività e un errore di gusto surrealista, sempre però riconducibile al gusto di un ossessivo purismo plastico.

La mostra più interessante di un artista legato al gusto «Pop» che si sia potuta vedere a Roma, dopo quella di Mario Schifano, è la mostra della pittrice Giosetta Fioroni.

Alcuni aspetti tecnico-formali, più nella esecuzione che nella invenzione, stabiliscono una somiglianza di gusto fra Fioroni e Schifano: l'immagine monocroma, le immagini più banali e più usate. Forse a un Larry Rivers potrebbe essere riportata, alle fonti, la somiglianza «Pop» così evidente fra Schifano e Fioroni. E siamo convinti che nei quadri della Fioroni la ripetizione non ha nulla di cinetico, di futuristico o di dinamico, grafico nel senso del Ballet mécanique di Léger.

Il «gigantismo» dell'oggetto

Si può dire, cioè, estensivamente, che la «Pop-Art» nord-americana con le sue tecniche oggettivistiche, ma anche con il suo feticismo per le merci e il consumo, sia un'esperienza estetica ma superata. Resta il gigantismo dell'oggetto o del frammento della vita urbana ma si tratta di un gigantismo che finisce per accentuare la plasticità dell'oggetto con un «trompe-l'œil» di gusto che sta l'imitazione e l'italiano singolarmente vicino al gusto che fu della «Metaphisica» e dei «Valori Plastici». Naturalmente i valori tattili vengono creati e affermati nella vita della città e non nel vuoto delle forme e del pensiero che sta l'influenza positiva delle esperienze americane.

E dagli oggetti e dai materiali della vita d'oggi vengono accolti innumerevoli stimoli per realizzare movimenti e scenografiche superficiali che abbiano una certa di stupore primitivo. Se il punto di partenza è stata la «Pop-Art», il punto d'arrivo, o di passaggio, è piuttosto una nuova Metaphisica dell'oggetto, una specie di Neo-Purismo stilizzante i materiali della città e riconducendo ai valori plastici le suggestioni più eterogenee e più tecnicistiche. Domina un sentimento di una tenerezza fragile, un lirismo spettrale, un'ironia assai gradevole per acrobati di giudizio.

Una volta proiettata la sagoma sulla tela, ha inizio una delicata e affettuosa azione pittorica di restituzione della bellezza all'immagine fotografica. Giosetta Fioroni sembra lavorare su un rettilo più che su uno scheletro d'immagine. Prima il suo segno modifica la sagoma e poi il colore, quasi sempre una nebulosa vernice d'alluminio o una fiammeggiante vernice cartilaginea, viene calato nella sagoma con forti contrasti di luce e ombra, oppure con un paziente gioco di mezzetinte.

La sagoma della figura-Idolo è sempre assai più grande del vero in modo che il «fante» pittorico è sempre al di là del possibile ritratto. Questa pittura della Fioroni è molto sentimentale nella sua immobilità metaphisica, con un che di tenero, infantilmente dolce e sezzionato, nella ripetizione dei motivi. Stranamente ricorda Vallotton e Morandi.

Essai vicini per temperamento e risultati sono Cesare Tacchi e Ettore Innocente. C'è in loro un'adesione alla messa in scena «Pop» di un Oldenburg: gli oggetti molli come la macchina da scrivere e il telefono realizzati in materie plastiche, oppure i giganteschi tubi di dentifricio messo in posa come la Padriana del Canova. Nelle pitture a rilievo (la tela è sollevata con imbottiture e le figure umane scese dai cartelloni per stendersi sui divani o chiacchiere sul sofà).

Una delicata azione pittorica

Proprio negli ultimi quadri — l'incidente. Nel verde, Figure e paesaggio e il muro — invece, il pittore ci sembra voler superare nelle figure urbane la tipologia indifferenziata e disprezzata, con la complessità di sentimenti, un interesse nuovo per il movimento e le azioni drammatiche.

Il colore, finalmente, ha una funzione plastica e psicologica, come nel rosso della fiamma in L'incidente; nel verde smeraldo della sterminata pianura contro cui si staccano i gesti d'ira e di rivolta d'un gruppo d'uomini; ancora nel verde prezioso dentro cui affonda, camminando, una figura d'uomo che va via di spalle, le mani in tasca, come buca dal paesaggio e dalla luce, in una atmosfera di dolce e malinconica «domenica» che sa di Ben Shahn e di Muzilli.

I disegni esposti da Giuseppe Guerreschi, in questa stessa galleria dove aveva più tenuto una personale di pittura, sono stati esposti, giorno dopo giorno, sul finire del '61, nel periodo d'un mese il motivo centrale è la figura umana disegnatasi con fantascifico metodo come a stendere un diario e vere e proprie esatte note di diario commentano, nel catalogo, i disegni.

Questi grandi fogli, estremamente interessanti sia per i valori analitici sia per quelli sintetici, nascono da una lenta osservazione del comportamento umano nel transito piccolo-borghese. Il segno forte e preciso, senza sbavature sentimentali, restituisce all'osservatore una figura umana che è una terribile marionetta, scomposta e composta di parti, come un infantile giocattolo con tanto di carica da mi.

Questo materiale è stato inserito negli ambienti dell'architetto Minissi attraverso la causa per menzione di tecniche libere e moderne. Il «colto» e complessivo che il nuovo Popoli scorse sul visitatore è la miglior conferma del successo dell'esperienza di cui, entrati, si vive non da spettatori ma da protagonisti, un ambiente che non è più estraneo e statico, freddo, ma naturalmente animato e culturalmente vivace.

arti figurative

Una moderna soluzione museografica realizzata nell'antico complesso conventuale dei Carmelitani

Inaugurato il Museo Nazionale di Trapani

Dal nostro inviato TRAPANI, aprile. Un museo «caldo» (la definizione non è nostra ma del sovrintendente alle gallerie civiche e il museo nazionale Popoli di Trapani, risorto a vita nuova in questi giorni dopo che per molti anni era rimasto chiuso per consentire la esecuzione lenta, molto lenta a causa dei finanziamenti con il concolago) di un vasto programma di lavori di restauro, è attualmente dell'antico edificio che lo ospita.

Perché, dunque, la definizione di museo «caldo»? Per rispondere bisogna tener conto di due elementi che caratterizzano il Popoli come museo: il primo è il fatto che il museo è nato nel 1958, ma che il suo nucleo di base è costituito da un gruppo di sessant'anni fa dalla fusione di alcune ragguardevoli raccolte private, tra queste la più importante fu ceduta dal conte Agostino Sieri Popoli — con un modesto patrimonio culturale. Il Popoli non è ricco forse di capolavori assoluti, ma tuttavia ospita alcune tra le ricche collezioni di eccellenti opere d'arte italiana, tra il sei e l'ottocento, dalle migliori scuole artigianali e industriali della Sicilia.

Inoltre, il museo è ospitato in un edificio prezioso, di notevole valore architettonico: il nobilissimo e grandioso complesso conventuale dei Carmelitani, la cui costruzione si sviluppò tra il XIV ed il XVIII secolo. Questi due elementi — la sede ed il carattere — hanno giocato un ruolo decisivo nel tentativo di svolgere anche sul Popoli quell'esperienza di rinnovamento della concezione museografica che s'è già attuata altrove e, per esempio, con tanto successo a Palermo con l'intervento di Carlo Scarpa per la galleria nazionale di palazzo Abbatellis.

Al Popoli, insomma, la scoppia ordinata di De Luigi ed il direttore del museo Vincenzo Seuderi — e dell'editore Franco Minissi non solo ha fatto valorizzare l'oggetto in sé e per sé, quanto la creazione (essi stessi lo affermano) di un ambiente organico, unitario, armonioso, in cui il complesso di architettura originaria, di elementi costruiti aggiunti, di tappezzerie, di oggetti d'arte e oggetti di uso quotidiano, di un museo clinico-razionale — ha spiegato il prof. De Luigi — si è pensato di creare così un «caldo» e un ambiente, una nuova «formata» sentita come fatto di sensibilità di gusto, di cultura.

L'informale — da cui Vacchi è partito e che penso costituisca la sua esperienza più approfondita — resta il linguaggio fondamentale, che ispira e condiziona anche quest'ultima sua produzione, nonostante l'affermarsi, sempre più deciso, nei suoi quadri, della figurazione tradizionale. Il fatto è che, però, la figura umana, pur campante, in modo quasi esclusivo, nelle sue ultime tele, è troppo oberata di emblemi, simboli, allegorie per rivivere una sua presenza plastica esclusiva ed autonoma. Essa, insomma, è un pretesto, che dà luogo ad una sorta di ragione catena, la quale, eliminando a mano a mano gli ostacoli e le remore della memoria classica, consente all'artista il completo abbandono all'automatismo.

Però, il museo è ospitato in un edificio prezioso, di notevole valore architettonico: il nobilissimo e grandioso complesso conventuale dei Carmelitani, la cui costruzione si sviluppò tra il XIV ed il XVIII secolo. Questi due elementi — la sede ed il carattere — hanno giocato un ruolo decisivo nel tentativo di svolgere anche sul Popoli quell'esperienza di rinnovamento della concezione museografica che s'è già attuata altrove e, per esempio, con tanto successo a Palermo con l'intervento di Carlo Scarpa per la galleria nazionale di palazzo Abbatellis.

Al Popoli, insomma, la scoppia ordinata di De Luigi ed il direttore del museo Vincenzo Seuderi — e dell'editore Franco Minissi non solo ha fatto valorizzare l'oggetto in sé e per sé, quanto la creazione (essi stessi lo affermano) di un ambiente organico, unitario, armonioso, in cui il complesso di architettura originaria, di elementi costruiti aggiunti, di tappezzerie, di oggetti d'arte e oggetti di uso quotidiano, di un museo clinico-razionale — ha spiegato il prof. De Luigi — si è pensato di creare così un «caldo» e un ambiente, una nuova «formata» sentita come fatto di sensibilità di gusto, di cultura.

L'informale — da cui Vacchi è partito e che penso costituisca la sua esperienza più approfondita — resta il linguaggio fondamentale, che ispira e condiziona anche quest'ultima sua produzione, nonostante l'affermarsi, sempre più deciso, nei suoi quadri, della figurazione tradizionale. Il fatto è che, però, la figura umana, pur campante, in modo quasi esclusivo, nelle sue ultime tele, è troppo oberata di emblemi, simboli, allegorie per rivivere una sua presenza plastica esclusiva ed autonoma. Essa, insomma, è un pretesto, che dà luogo ad una sorta di ragione catena, la quale, eliminando a mano a mano gli ostacoli e le remore della memoria classica, consente all'artista il completo abbandono all'automatismo.

Tale automatismo, tuttavia, non è liberatorio, come lo intendono i surrealisti, non capisce, cioè, un puro pensiero, liberato da ogni preoccupazione d'ordine morale ed estetico. Vacchi sembra voler esprimere sempre, ed esclusivamente, idee e concetti edulcorati, e di accece alla società, al costume, ai costumi spirituali del nostro tempo: attento e sensibile —

rebbe — non solo ai problemi generali ma anche ai dati occasionali della cronaca e della vita corrente, come la serie dei quadri ispirati al Concilio e quelli dedicati a Morandi dimostrano. L'automatismo, dunque, in Vacchi, non arresta il contenuto della sua arte ma soltanto la forma, il linguaggio; esso ha origine, in conclusione, dalla sua arte ma sempre presente esperienza informale: ne è la logica e naturale conseguenza.

«Personale» di Sergio Vacchi a Napoli ADAMO ED EVA IN ITALIA

«Adamo ed Eva in Italia» è il tema complessivo delle opere più recenti che Sergio Vacchi espone a Napoli, nella galleria «Il Centro». Queste ultime pitture, che seguono il ciclo del Concilio e quello del Polvere, mi sembra di finirci meglio i caratteri contenutistici e formali dell'opera dell'artista bolognese. Non vi è dubbio sul valore singolarmente indicativo di questa pittura, per molti versi inquietante e «spradevole».

L'informale — da cui Vacchi è partito e che penso costituisca la sua esperienza più approfondita — resta il linguaggio fondamentale, che ispira e condiziona anche quest'ultima sua produzione, nonostante l'affermarsi, sempre più deciso, nei suoi quadri, della figurazione tradizionale. Il fatto è che, però, la figura umana, pur campante, in modo quasi esclusivo, nelle sue ultime tele, è troppo oberata di emblemi, simboli, allegorie per rivivere una sua presenza plastica esclusiva ed autonoma. Essa, insomma, è un pretesto, che dà luogo ad una sorta di ragione catena, la quale, eliminando a mano a mano gli ostacoli e le remore della memoria classica, consente all'artista il completo abbandono all'automatismo.

Tale automatismo, tuttavia, non è liberatorio, come lo intendono i surrealisti, non capisce, cioè, un puro pensiero, liberato da ogni preoccupazione d'ordine morale ed estetico. Vacchi sembra voler esprimere sempre, ed esclusivamente, idee e concetti edulcorati, e di accece alla società, al costume, ai costumi spirituali del nostro tempo: attento e sensibile —



Sergio Vacchi: «L'impotenza di Adamo», 1965

Roma Il rifiuto di Recalcati e il metodo di Guerreschi

Forti personalità dell'ambiente milanese, assai noto e stimato a Parigi, dove trascorsero lunghi periodi di lavoro, come uno dei più originali pittori della nuova generazione realista italiana, Antonio Recalcati espone per la prima volta a Roma, presso la galleria «Il Centro», via Margutta, 54. Queste pitture recenti sviluppano quella immagine plastica che è così tipica di Recalcati — particolarmente violenta ed efficace nei molti quadri dipinti con appassionato sentimento antifascista sulla Spagna di Franco — e che si potrebbe definire come immagine del rifiuto.

Lo spazio, paesaggio o interno, è dipinto con verismo fra pleografico e cartellonistico, fino a creare quella atmosfera «stupida» che è propria dei manifesti turistici e, in questo spazio banale, si proiettano con disprezzo e animata tensione figure umane imprigionate, come mummie, negli abiti di tutti i giorni, anche il volto come cancellato da bendi (la materia così vera degli abiti è ottenuta anche con la diretta pressione del corpo sul colore fresco della tela).

Si vedano Dal ponte Alexandre III, Figura, porta, Alexandra, Rue Visconti e Figura alla finestra. Lo choc è sempre forte per la brutalità della neazione d'una vita abitudinaria e borghese ma, per un verso, la ripetizione indifferenziata di tutti i tipi di situazioni, e, per un altro verso, l'impovertimento della qualità della pittura, con il rifiuto del pittore, al suo non voler passare le cose, lasciano impaginato, in un'atmosfera di desiderio di conoscere e giudicare più a fondo quel mondo e quel sistema di vita che Recalcati rifiuta.

Proprio negli ultimi quadri — l'incidente. Nel verde, Figure e paesaggio e il muro — invece, il pittore ci sembra voler superare nelle figure urbane la tipologia indifferenziata e disprezzata, con la complessità di sentimenti, un interesse nuovo per il movimento e le azioni drammatiche.

Il colore, finalmente, ha una funzione plastica e psicologica, come nel rosso della fiamma in L'incidente; nel verde smeraldo della sterminata pianura contro cui si staccano i gesti d'ira e di rivolta d'un gruppo d'uomini; ancora nel verde prezioso dentro cui affonda, camminando, una figura d'uomo che va via di spalle, le mani in tasca, come buca dal paesaggio e dalla luce, in una atmosfera di dolce e malinconica «domenica» che sa di Ben Shahn e di Muzilli.

I disegni esposti da Giuseppe Guerreschi, in questa stessa galleria dove aveva più tenuto una personale di pittura, sono stati esposti, giorno dopo giorno, sul finire del '61, nel periodo d'un mese il motivo centrale è la figura umana disegnatasi con fantascifico metodo come a stendere un diario e vere e proprie esatte note di diario commentano, nel catalogo, i disegni.

Antonio Recalcati: «Figure e paesaggio», 1965

Giuseppe Guerreschi: «Disegni», 1965

Paolo Ricci