

FUMETTI

RENATO PALLAVICINI

Valentina/1

Da Cranach ad Antonioni

Bellissima Valentina! A rileggerci oggi, le vecchie storie dell'eroina creata da Guido Crepax non solo suscitano ancora forti emozioni, ma rivelano la profondità culturale e di costume di questo fumetto. Prendete il secondo volume, appena uscito, dell'opera omnia sulle avventure della fotografa Valentina Rosselli: Ciao Valentina - I sotterranei (Bluc Press, 96 pag. lire 10.000). Nella prima storia Valentina si trova al centro di un intricato giallo che si svolge tra Milano, Praga e Parigi. La chiave per risolverlo sta nell'angolo di una fotografia che, ingrandita, rivela un delitto avvenuto sullo sfondo del fotogramma: come in un quadro di Lucas Cranach, spiega Philip Rembrandt (l'uomo di Valentina) in cui lo sfondo svela interessanti relazioni indipendenti dal soggetto del quadro, ma anche come nel Blow Up di Michelangelo Antonioni. E non è un caso che il fumetto di Crepax, del 1966, porti la stessa data del film del grande regista).

Valentina/2

Un ballo in maschera firmato Dior

Ciao Valentina, dunque, cita (più o meno consapevolmente) Antonioni. E però, anche, un omaggio al mondo del fumetto. A un certo punto della storia, Valentina, sulle tracce degli autori del delitto, si ritrova in una lussuosa villa dove si sta svolgendo un «comics party». Donne e uomini sono abbigliati e truccati come gli eroi dei fumetti: da Barbarella a Superman, da L'Abner a Dick Tracy, da Mandrake all'Uomo Mascherato, passando per Linus, Lucy e Charlie Brown. Una straordinaria festa in costume in cui gli abiti di «carta» sfilano con i modelli più alla moda di allora, disinvoltamente portati da Valentina e altrettanto disinvoltamente strappati e distrutti nelle sue fumamboliche fughe. Salvo candidamente confessare a chi ammira l'eleganza del suo bellissimo Christian Dior: «Oh...non sono così ricca! L'ho solo copiato».

Valentina/3

La rivoluzione nei salotti

La rappresentazione di feste e salotti sono una costante nell'opera di Crepax. In straordinarie tavole a tutta pagina, che interrompono momentaneamente l'azione e servono da raccordo, il papà di Valentina ci mostra lo «spirito» del tempo (almeno quello del suo tempo). Buoni salotti dell'intelligenza di sinistra, pieni di libri e coltane a Hindemith, ben frequentati da gente ben vestita che discute sull'ultimo romanzo o sulla prima alla Scala. Ci si respira dentro il «brignone» delle rubriche satirico-mondane di Camilla Cederna su L'Espresso di quegli anni; ma anche una certa inquietudine rivoluzionaria che di lì a pochi anni, nel 1968, sarebbe scesa dai salotti nelle strade. Lo mostra, ancora una volta con efficacia, Crepax in alcune tavole, datate proprio 1968. Qui il party si trasforma in un delirio onirico popolato da sancelotti, ussari e cosacchi, da berretti verdi e guerrigliere vietnamiti, nel quale la coscienza borghese («e il corpo») della frastornata Valentina vengono tartassati, legati e posseduti secondo i dettami del divino marchese.

Valentina/4

Da Eisenstein a Le Corbusier

Scende nell'abisso Valentina e lo fa assieme al suo compagno Philip, alias Neutron dai poteri medianici (all'inizio era lui il protagonista principale dei fumetti di Crepax). Nell'episodio I Sotterranei si ritrovano in un viaggio al centro della terra, popolata da due popoli di uomini e donne cieche. Le comunità di Tóitan e Kómyatan sono in lotta tra loro, quasi un'Atene e una Sparta, sottoposte ai capricci di dei degli inferi, creature gigantesche che hanno la forma dei segni zodiacali. Una fantastica storia, un sogno grafico elegantissimo che, ancora una volta, serve a Guido Crepax per parlare di sé e del suo tempo. E tra cavalieri totonchi a metà tra l'Aleksandr Nevskij di Eisenstein e gli incappucciati del Ku-Klux-Klan, c'è pure lo spazio per un raffinato omaggio all'architettura di Le Corbusier, citata in una tavola nelle forme della chiesa di Notre Dame du Champ.

PITTURA. Alla scoperta dei dipinti che celebrano, fra '400 e '600, le gesta dei padroni di casa



La battaglia di Tornavento di Giovanni Antonio Molineri, affresco di Palazzo Taffini D'Acciglio a Savigliano

Affreschi di famiglia

Volete conoscere le gesta delle grandi famiglie italiane fra il '400 e il '600? Se siete in vacanza nell'Italia del centro-nord potete trovare decine di palazzi affrescati da buoni pennelli che raccontano le gesta dei padroni di casa. Qua e là c'è qualche eccesso celebrativo, per cancellare il passato poco nobile dei nuovi potenti, ma una bella mole di informazioni è garantita. Un catalogo, recentemente pubblicato, vi farà da guida.

CARLO ALBERTO BUCCI

I parvenus di oggi non hanno bisogno, fortunatamente, di legittimare la loro posizione rispolverando alberi genealogici infarciti di eroi, cavalieri e santi. Ma neanche hanno bisogno di esporre le proprie virtù perché, purtroppo, è il denaro a fare la fortuna dei nostri self-made-men. Virtù e sangue blu erano invece le parole chiave attraverso le quali i nuovi potenti del Rinascimento - non importa se virtuosi e nobili oppure no - tentavano di nascondere agli occhi dell'aristocrazia feudale la «vergogna» di essersi sporcati le mani con il danaro o, peggio, con il sudore del lavoro. E quest'opera di maquillage era affidata, ieri come oggi, al potere dell'immagine: non quella televisiva, naturalmente; ma quella pittorica. E questo il tema del bel libro di Julian Kliemann Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento che, edito dalla Silvana Editoriale alla fine dell'anno scorso,

offre al popolo dei vacanzieri estivi una serie di itinerari artistici solitamente poco frequentati.

Si tratta di palazzi affrescati, sparsi per l'Italia centro-settentrionale, che vale la pena di visitare non tanto, o non solo, per la qualità stilistica dei dipinti ma anche perché queste pitture raccontano, come in un gigantesco cartello siciliano, le gesta e le imprese dei cavalieri - ma anche quelle di burocrati e papi - del Rinascimento (per chi non può viaggiare il libro offre 256 foto, la maggior parte a colori e a tutta pagina). Con uno stile asciutto e lineare Kliemann ripercorre analiticamente le vicende dei signori italiani, sia descrivendo come essi vollero che la loro storia fosse tramandata ai posteri, sia mettendo a nudo i «panni sporchi» che i potenti di allora fecero in modo di occultare.

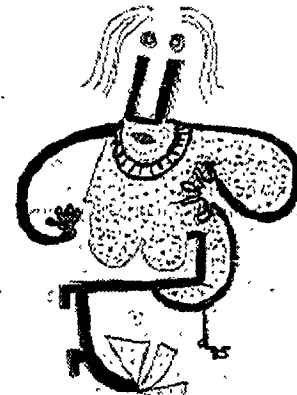
La decorazione di soggetto storico è uno degli aspetti meno studiati nel panorama della pittura fra-

na del Rinascimento tanto che la maggior parte dei cicli analizzati sono poco noti e non solo al grande pubblico. Il libro di Kliemann colma in questo senso un vuoto che è dovuto forse all'allergia da sempre dimostrata dalla storiografia artistica nei confronti di quelle opere in cui la figura dell'artista (del genio, creatore), è offuscata da quelle del committente e del letterato che ha stilato il programma dell'opera. Il peso che nei cicli storici hanno queste due ultime figure è, infatti, preponderante. Basti pensare che gli affreschi eseguiti dallo Zelotti nel 1570-72 per il Castello del Cataio (Padova) di Pio Enea degli Obizzi, non sono firmati dal pittore ma da Giuseppe Betussi, autore e supervisore del testo narrativo.

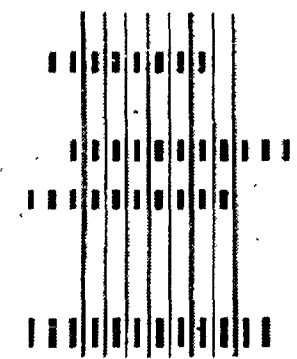
Lungo e molto vario è l'elenco dei signori e signorotti che a diverso titolo e in tanti modi vollero celebrare le proprie virtù e la nobiltà del loro casato. Del Quattrocento - secolo in cui troviamo principalmente la rappresentazione della vita di corte e dei suoi protagonisti ritratti mentre ballano e cacciano - si segnalano due episodi, poco noti, di «cronache dipinte»: gli affreschi eseguiti nel 1491 da Antoniazio Romano nel Castello Orsini di Bracciano (Roma) nei quali Gentili Virginio Orsini fece rappresentare due recentissimi episodi politici che lo avevano visto protagonista; oppure, ma nel terzo decennio del '500, quelli commissionati da un

discendente del condottiero Bartolomeo Colleoni che, all'interno e all'esterno del suo castello a Malpaga, si diede importanza facendovi dipingere diversi episodi della vita del suo illustre avo. Nel '500 invece, sottolinea Kliemann, alla virtù del singolo si sostituisce, nella maggior parte dei casi, la virtù della dinastia.

E il caso degli affreschi di San Secondo Parmense eseguiti intorno al 1570 dal Bertolio per Troilo Rossi, oppure di quelli contemporanei commissionati da Paolo Vitelli a Prospero Fontana - forse già attivo a San Secondo - per il suo palazzo a S. Egidio (Città di Castello). Questi cicli risentono, in diversa maniera, delle «gesta dipinte» più importanti e più influenti del '500, entrambe dovute alla mano di Giorgio Vasari e della sua bottega: gli affreschi richiesti dalla famiglia Farnese (di antichissima nobiltà) per il palazzo romano della Cancelleria e i dipinti voluti dai Medici, famiglia di banchieri, per la decorazione di Palazzo Vecchio a Firenze. Ma se a Roma Vasari dovette farsi guidare dal pennello dallo storiografo Paolo Giovio, 10 anni dopo (nel 1555) fu probabilmente da solo che il pittore e «critico d'arte» autore delle celebri Vite esaltò le gesta e la dinastia dei Medici, ormai non più parvenu e anzi signori assoluti della città tanto da appropriarsi dell'antico Palazzo Vecchio, orgoglio della Firenze comunale e repubblicana.



Un disegno di Gillo Dorfles



Frontale, vetro opaco di Albers

A Palazzo delle Esposizioni di Roma una mostra dell'artista tedesco che operò nell'orbita del Bauhaus Albers, ovvero far vetri alla scuola di Gropius

GABRIELLA DE MARCO

Visitando la mostra Josef Albers. Vetro, colore e luce (aperta a Roma, Palazzo delle Esposizioni, sino al 3 ottobre) il pensiero va, per associazione di idee, quasi inevitabilmente alle grandi vetrate delle cattedrali gotiche del passato. Impossibile certo ogni confronto di carattere sia storico sia stilistico: le opere in vetro di Albers (Bottrop 1888-New Haven 1976) si collocano, infatti, nel clima culturale della Germania degli anni Venti del nostro secolo e in quella fucina particolare quale fu il Bauhaus dove l'artista lavorò prima come allievo poi come insegnante.

Eppure fu proprio l'immagine di una cattedrale gotica raffigurata sulla copertina di un opuscolo che propagandava la nascente scuola sperimentale del Bauhaus a Weimar a colpire l'interesse, nel 1920, di Albers. L'immagine - tratta da un quadro di Feininger - era stata scelta dal direttore della scuola,

Walter Gropius, emblematicamente. La cattedrale, infatti, ben si prestava a rappresentare, per la complessa struttura dell'edificio, la necessità di acquisire sempre più una maggiore competenza nelle arti. E lì le ampie vetrate attraversate da una luce potente alludevano, per quanto riguarda il raffronto con l'arte, al trionfo di un nuovo linguaggio.

La passione per il vetro, unita, in conformità allo spirito della scuola, alla necessità di sperimentare nuove tecniche fu il denominatore comune che accompagnò in tutte le sue tappe (la scuola si spostò prima a Dessau poi a Berlino quando fu chiusa definitivamente dalla Gestapo nel 1933) il percorso creativo di Albers.

Già tra il 1916 ed il 1919 l'artista aveva studiato con Jon Thor Prikker, artigiano del vetro colorato, presso la Scuola d'Arte Applicata di Essen, ma è sicuramente a Weimar che si concentra, approfon-

dendola, sulla dinamica degli assemblaggi in vetro colorati. E sarà proprio al Bauhaus di Berlino che si terrà, nel 1932, la sua prima personale con opere in vetro. Opere che in parte possibile vedere nell'attuale mostra romana (a cura di Fred Licht curatore della Collezione Guggenheim e di Nicholas Fox Weber direttore della Josef Albers Foundation di Orange nel Connecticut, catalogo edito dal Guggenheim Museum) già proveniente da Venezia ed accompagnata da un prezioso catalogo che documenta l'intera produzione in vetro dell'artista.

La mostra propone, quindi, un taglio particolare che approfondisce un aspetto poco noto dell'attività del maestro che può ritenersi però utile ad una comprensione più circostanziata dell'intera sua attività creativa.

Rimarrà deluso perciò chi volesse vedere o ritrovare l'artista di Omaggio al quadrato - opera chiave anche per tanta astrazione contemporanea - dove Albers anima-

va la superficie pittorica con una profondità ottenuta mediante il particolare avvicinarsi di colori diversi.

Tuttavia l'artista non si smentisce: rigorosamente astratto - anche nei lavori su vetro - si concentra immediatamente sulle qualità della forma, del colore e della luce al punto che composizioni quali Figura, del 1921, o Leggenda renana, sempre del 1921, spinsero gli insegnanti del Bauhaus a riaprire il laboratorio per la produzione del vetro ed affidarlo a lui.

Inizialmente l'artista usa per le sue composizioni anche il vetro in forma di fondo di bottiglia, come si può vedere da lavori quali Quadro alla finestra o la stessa Leggenda renana. In seguito, compatibilmente con l'impostazione estetica della Scuola che interpreta il pannello colorato o la vetrata non come puro elemento di decorazione ma come parte integrante della struttura architettonica cui va ad appoggiarsi, elabora nuove tecniche per la lavorazione del vetro. Ciò che

cerca è una tecnica che superi l'idea del pannello di vetro composto da elementi separati come nel mosaico o nel vetro colorato e che offra la possibilità di superare gli intarsi a favore di un'uniformità che conferisca al manufatto un carattere architettonico. La tecnica del vetro sabbato ed accoppiato risponde a questa nuova necessità: intimamente legata ai metodi dell'incisione, dell'acquaforte in particolare, consente di raggiungere una completa interazione tra le figure ed il fondo (un tema che a lui sarà sempre caro) superando così quell'effetto «collage» tipico delle opere precedenti.

Al posto dell'acido, come richiederebbe l'acquaforte, Albers usa la sabbia sotto pressione e affine all'acquaforte è l'effetto di attivazione del fondo che diventa parte integrante della composizione: lo si può vedere, ad esempio, nella serie Officina del 1925 realizzata in vetro opaco, sabbato e accoppiato con vernice nera.

Paestum

Un museo dei materiali minimi

BRUNO GRAVAGNUOLO

Nel 1980 Pietro Lista, che aveva una casa editrice («Taide»), inventò una rivista stupenda, Materiali minimi. Nel numero zero, dalla lucida copertina viola, c'erano un po' tutti, artisti e critici, teorici dell'arte: da Vedova a Tadini, da Paolini a Dorflès, da Andy Warhol a Mendini, a Menna, da Bonito Oliva a Calvesi, da Uncini a Baruchello, a Balestrini, a Joseph Beuys. I materiali minimi erano linee frettolose, appunti, bozzetti, scritture veloci, segni catturati stando in piedi, o in attesa. Era tutto ciò che inevitabilmente si perde e si trasforma poi (in modo più freddo e accademico) nelle pagine di un libro, nella tela lunga e mente pensata, nella performance misurata dalla ragione.

Elementi rifiutati

Ecco, Pietro Lista, con il suo aspetto da profeta, da ostaggio della sua stessa passione, cercava gli elementi rifiutati, i materiali non decodificati per tentare, con essi, una bruciante opera. Non ricordo il primo numero, ma il secondo fu curato da Bonito Oliva ed il terzo fu realizzato da Marcello Pignatelli e furono numeri da collezione: i segni esibivano la loro parzialità (ma quale opera non è un frammento di un disegno irrealizzato?) e nello stesso tempo catturavano. C'era già tutto nelle stesure grigie di Christian Sorg (le pennellate che mancavano cosa avrebbero potuto aggiungere se non l'enfasi da cui l'arte rifugge?), e gli anagrammi di Parisot, i suoi giochi ad incastro erano parte di un tutto formato da piccole stanze miniaturizzate. Pignatelli, nella sua introduzione, cerca di mettere un po' di ordine nel puzzle della «moderità» che regna confusamente sull'arte da circa un secolo. Mentre Bonito Oliva elabora una delle sue più belle metafore, quella dell'artista-tartaruga.

Vicino al tempo

Sono passati molti anni, quindi: Lista ha continuato il suo lavoro di pittore neoespressionista nel riflesso opaco dello specchio di Bacon ma, diversamente da Bacon, nell'esibizione dei materiali dell'incubo, c'è in Lista la paura di riordinarli in un'allusione narrativa. Da qui, forse, la sua attrazione per il frammento.

Ora, ha fondato, a Paestum, a cinquecento metri dal Tempio di Nettuno (quell'immane traccia dell'orma di dio) il Museo d'arte contemporanea Materiali minimi (Mmmac), dedicato a Marcello Ruffma.

C'erano fogli di Dalisi, Marano, Pisani, Tatafiore, Fiorio, una serie di Echauren, tanti altri e, poi, uno splendido Penilli, due Perez che sembravano Savinio, ed alcuni fogli molto significativi di Lucio del Pezzo (frammenti di specchi con il suo passato). Su un foglietto - pochi segni che rifanno la tomba del tuffatore - parla dello scopritore della tomba, Mario Napoli, «il mio professore, quello che ha determinato la futura carriera artistica».

Il gufo di Dorfles

Il manifesto di presentazione ha un gufo disegnato da Gillo Dorfles, ma le ali del gufo sono quelle degli angeli, e una didascalia, una specie di fumetto, dice: «Il sincronico batterà sempre il diacronico».

Cosa vuol dire il gufo di Dorfles? Il nostro patriarca ha dedicato uno dei suoi libri più belli al problema del tempo, L'intervallo perduto, pubblicato nell'80, per Einaudi (proprio l'anno dei Materiali minimi di Lista). Scriveva Dorfles: «L'intervallo tra due tempi potrà essere una pausa, dove il tempo non scorre, ma potrà anche essere la cesura di silenzio tra due suoni che ne permette la percezione». Così il frammento è parte di quello spazio muto che permette all'opera di gridare il Nulla.