

SOTTOCCHIO
GIANCARLO ASCARI

La vendetta del destino nei confronti delle avanguardie artistiche sta nel farle assorbire dalla norma, dalla vita quotidiana. Ecco così che ora, dopo la scomparsa di Guy Debord, fondatore e maggior teorico del situazionismo, è quasi disarmante scoprire quanto le sue enunciazioni dagli anni 50 in poi

trovino puntuale riscontro nella situazione in cui attualmente viviamo. La sua affermazione che sempre più la società si va spettacolarizzando e che la merce-immagine diviene il mezzo con cui lo spettacolo viene rappresentato pare oggi solo una realistica fotografia di ciò che abbiamo sotto gli occhi. Eppure Debord ha

iniziato a costruire questa tesi nel 1952, sintetizzandola in una manciata di film sperimentali, pochi libri e alcune iniziative artistiche. Va infatti ricordato che il situazionismo è nato come corrente d'arte post-dadaista, che portava alle estreme conseguenze le provocazioni del Dada teorizzando la creazione di situazioni capaci di inceppare e svelare i meccanismi di controllo del potere costituito. Per ottenere ciò si proponeva di attuare il

détournement, lo sviamento che, coll'accostamento di materiali eterogenei e spiazzanti, provocasse la presa di coscienza degli individui. Ecco dunque il film di Debord in cui spezzoni di

documentari, scene di strip tease, cavalcate di Zorro si mescolano a dialoghi banali e frasi rivoluzionarie. Ed ecco i glommi e i volantini dei situazionisti che sostituivano citazioni di Marx ai testi dei fumetti americani o contrappuntavano analisi politiche con foto di ragazze nude. Ebbene, le tecniche di comunicazione sopra citate palano oggi la mera descrizione di una puntata di Blob o di una copertina dell'Espresso o

di Panorama. Debord si è ritrovato dunque nella paradossale situazione di chi, avendo teorizzato pratiche di resistenza a un processo di alienazione collettiva che vedeva appena sorgere, ha però anche fornito nuova linfa e forma a ciò che voleva sovvertire. Così il fascino dei suoi lavori sta proprio nel rapporto di amore-odio con cui descrive lo spettacolo, visto come un'entità astratta, super potente e segreta, in fondo

Invincibile. Eppure proprio nelle battute iniziali del suo primo film, «Urla in favore di Sade», del 1952, si trova forse la soluzione per risolvere il dilemma: «Un momento prima dell'inizio della proiezione, Guy Ernest Debord doveva salire sulla scena per pronunciare qualche parola d'introduzione. Avrebbe detto semplicemente: non c'è film. Il cinema è morto. Non possono più esserci film. Passiamo, se volete, al dibattito».

CALENDARIO
MARINA DESTASIO

- MILANO Palazzo della Ragione Piazza dei Mercanti I teatri di Wagner: Richard Wagner e la rivoluzione dell'architettura teatrale fino al 25 gennaio. Orario 9.30-18.30; chiuso lunedì.
- VICENZA Basilica Palladiana Piazza dei Signori Taddeo Ando. Opere di architettura fino al 19 febbraio. Orario 9.30-17.30; chiuso lunedì.
- MODENA Sala Grande del Palazzo Comunale La città dentro le mura fino al 12 febbraio. Orario 10.30-12.30 e 15-19; chiuso lunedì.
- NONANTOLA (Mo) Sala delle Colonne «Il valore della pittura», dipinti di Aurelio Buzatti/Volentà di rappresentazione, dipinti di Walter Vaccari fino all'8 gennaio. Venerdì e sabato 15.30-19.30, festivi 10-13 e 15.30-19.30.
- ROMA Galleria Nazionale d'Arte Moderna viale delle Belle Arti 131 Carlo Carrà fino al 28 febbraio. Orario 9-19, domenica 9-13; chiuso lunedì.
- ROMA Palazzo delle Esposizioni via Nazionale 194 La realtà interiore. Eredità dell'impressionismo 1900-1945 fino al 28 febbraio. Orario 10-21; chiuso martedì.
- VICENZA Palazzo Thiene corso Palladio 139 Grandi fotografi a Vicenza: Jay McInerney fino all'8 gennaio. Orario 10-13 e 15-19. Per la prima volta in Italia un'antologia del fotografo newyorkese.
- ODERZO Palazzo Foscolo Allig Sassu «Il colore del mito» fino al 15 gennaio. Orario 15.30-19.30, festivi 10-12 e 15.30-19.30; chiuso lunedì.
- ROVERETO Archivio del 300 corso Rosmini 58 Tullio Cralli. L'opera fino al 26 marzo. Orario 9-12.30 e 14.30-18; chiuso lunedì.
- CREMONA Santa Maria della Pietà piazza Giovanni XXIII Sofonisba Anguissola e le sue sorelle prorogata al 31 dicembre. Orario 9-19; chiuso lunedì.
- TRENTO Palazzo delle Albere Stazione ferroviaria La Stazione di Trento di Angiolo Mazzoni fino al 15 gennaio.
- FIRENZE Sala d'Arme di Palazzo Vecchio Modigliani Soutine Utrillo e i pittori di Zborowski fino al 5 marzo. Orario 10-19.
- FORLÌ Oratorio di San Sebastiano Palazzo Albertini Melozzo da Forlì, la sua città e il suo tempo fino al 12 febbraio. Orario 9-12.30 e 15-19, sabato e domenica 10-19.

RENATO BARISANI. Uomini e correnti lungo cinquanta anni di pittura in Italia

ELA CAROLI
Nascono nella quiete d'una residenza settecentesca - Villa Faggola, sulla verde collina di Capodimonte - le opere di Renato Barisani. Solitaria e dorata di tufo, il «buen retiro» serve all'artista come studio, condiviso coi pittori Gianni De Tora e Carmine De Ruggiero, ambedue esploratori del non-figurativo e compagni all'epoca del sodalizio di «Geometria e Ricerca». Qui nascono dunque immagini ed oggetti come sistemi di segni sobriamente strutturati, raffinati montaggi dalla logica formale mediata attraverso valori poetici, ed è curioso pensare come in un'antica costruzione barocca, in alto sull'agglomerato urbano superaffollato, frenetico, che vive d'una teatralità quotidiana alimentata da una tradizione che la vuole vulcanica, fantasiosa e anarcoide; regni invece il rigore, l'equilibrio, la meditazione sui linguaggi dell'arte.

Barisani ha inaugurato a Milano alla «Vismara Arte», nei giorni scorsi, un'antologica che copre dal 1950 al 1994 la sua produzione, sorretta da due principali registri, quello lirico-coloristico e quello progettuale, attraverso i quali il pittore-scultore, forse uno dei più grandi artisti napoletani viventi, ha articolato il suo impegno d'una vita, approdando da qualche anno ad un'espressione nuova che il maestro stesso ha definito «Astrazione organica». «Questo periodo produttivo», spiega Barisani, «è in fin dei conti la sintesi di tutti gli altri. Prima prevaleva il progetto, l'idea come nel neocostituzionismo e nel concretismo, poi attraversando l'informale mi posi il problema dell'indistinto... dell'imprevisto... Dall'83 ad oggi mi trovo nella fase della sintesi dei due momenti, il progetto e l'utilizzo di elementi casuali: pur essendo astratti, i dipinti hanno un aggancio con la natura, nella stesura dei colori, gli effetti non prevedibili riconducendo indirettamente a forme organiche. È come se l'astrazione fosse in fondo non più un metodo, ma un filtro tra la natura e la mia espressione».

Maestro, siamo in piena rivalutazione del movimento che dal 1948 al 1955, partito da Milano, con Gillo Dorfles, Bruno Munari, Atanasio Soldati, vide lei come protagonista del «nucleo» napoletano, assieme a Renato De Fusco e Guido Tatafiore: parlo del Mac, Movimento Arte Concreta. La poetica del «concretismo», opposta alla moda dilagante di allora dall'astrattismo, e quale ricavava da oggetti reali e sensibili forme «pure» e simboliche, consisteva nell'oggettivare



Renato Barisani

Enzo D'Agostino

E ridevano di Picasso

equilibri, accordi, ritmi, in colori e forme concrete cioè elementi reali della pittura. Cosa è rimasto in lei, di quella ricerca? L'elemento di vigore, di forte progettualità esiste sempre nelle mie opere. Tengo a dire, poi, che di quella corrente il gruppo napoletano, come pure quello di Firenze, non fu un'emancipazione di quello milanese. Quest'ultimo fu certamente il meglio organizzato ma non fu il pianeta di cui noi eravamo i «satelliti», piuttosto il movimento si configurò come una «costellazione», era infatti nel clima culturale la necessità di arrivare, comunque, a quelle istanze innovative. Il costruttivismo russo e il concretismo svizzero furono i punti di riferimento... Bisognerebbe calarsi nel clima del dopoguerra, in Italia. Ci fu la scoperta collettiva, la sorpresa di trovarsi ad operare in libertà, fuori dall'opprimente autarchia cul-

turale del fascismo, chiusa e provinciale, soffocante, che nell'arte celebrava solo Sironi e Martini, «tollerava» De Pisis e Morandi, il resto niente, coperto da una coltre d'ignoranza. Eravamo a digiuno non solo delle correnti artistiche americane ed europee contemporanee, ma anche di quelle precedenti, bisognava ripercorrere all'indietro la storia per analizzare grandi movimenti come l'espressionismo... l'astrazione... Kandinskij era praticamente sconosciuto; Picasso era l'unico artista noto, perché se ne parlava malissimo, era ridicolizzato. Eppure si tende oggi a rivalutare alcuni aspetti culturali del Ventennio, al di là dell'architettura, dove si affermò il Razionalismo, anche nei linguaggi più propriamente artistici... Per me fu un periodo nefasto sotto ogni aspetto, un'epoca di oscurantismo. La Scuola Romana stessa, per esempio, si è afferma-

ta alla fine del fascismo. E comunque, dopo la guerra gli artisti che adottarono l'astrazione geometrica lo fecero anche perché era un modo di ricollegarsi alle scoperte pittoriche che si facevano in campo internazionale. Il gruppo di Forma 1, ad esempio... Certo, Accardi, Consagra, Turcato, Dorazio, Perilli si ricollegavano all'espressionismo astratto europeo. Noi del Mac, i concretisti, ci confrontavamo con l'astrattismo ma in una forma più rigorosa, creando liberamente delle forme associate, al contrario degli astrattisti che partivano da spunti reali. Un esponente illustre del concretismo europeo, Theo van Doesburg, accusa di chi gli disse «Voi state nel nulla» rispose in questo modo: «Noi usiamo per esprimerci mezzi concreti, cioè le tele, i colori. E del resto, anche un'idea è un dato reale, concreto, se la si attua».

Forse solo adesso, coi media elettronici, impalpabili, si può arrivare a delle immagini di pura astrazione nell'arte, ammesso che si sia in grado di produrre vera arte in tal modo... Non so. Io ho attraversato varie fasi, dopo il concretismo: mi accostai all'informale, poi ho smierato il new-dada con l'introduzione di effetti meccanici nelle mie opere, quando il ritorno all'astrazione e al neo-costruttivismo dal '67 all'82 hanno caratterizzato una buona parte del mio lavoro. Dal 1983 ho operato la sintesi di forme astratte unite a colori materici, corposi, armonizzando i contrasti tra artificiale e natura, razionalità e fantasia... Astrazione ed empatia... Sì, in un certo senso ho dovuto sciogliere questa contraddizione: non a caso astrazione organica implica il contatto con la natura, unifica gli elementi di vitalità con

lo studio della forma. Ritornando ancora a quegli anni del dopoguerra, mi faccia ricordare quanto si doveva combattere, allora, non solo per riconquistare il terreno perduto ma anche per affermare le nostre convinzioni contro i pittori «realisti» e «sociali», dopo la dichiarazione di Togliatti che ci bollò, le scissioni interne, lo presi logicamente la posizione di Consagra e Turcato, contro Guttuso e Pizzinato. Il nostro era veramente un linguaggio innovativo. L'arte non è illustrazione di contenuti, non si può paragonarla al cinema neorealista, che del resto aveva rinnovato anche il linguaggio e la tecnica. L'arte non è cronaca, né può essere asservita alle ideologie. Implica valori politici e morali, ma li esprime intrinsecamente. Le idee possono andare molto in alto, l'arte va nel profondo.

Il cemento sulla nostra memoria

GIGLIOLA FOSCHI
Come si è evoluto e involuto il paesaggio italiano nell'arco degli ultimi cento anni? Com'è stato rappresentato da artisti e fotografi? Un'idea precisa della sua storia ce la offre la mostra «Il paesaggio italiano nel Novecento. Le grandi trasformazioni del territorio nei 100 anni del Touring Club Italiano», curata dagli architetti Andrea Nalli e Silvana Semisoni. Attraverso i quadri di paesaggio di alcuni tra i maggiori artisti italiani (Morbelli, Sironi, Carrà, Morlotti, Rosai, Morandi, tanto per citarne alcuni), a cui si aggiungono video, filmati, e soprattutto migliaia di fotografie storiche e contemporanee (provenienti dal T.C.I. o da altri archivi) - questa mostra ricostruisce per tappe salienti la storia del paesaggio italiano, unita a quella del nostro modo di percepirlo e raffigurarlo.

potuto (grazie al boom economico del dopoguerra e al turismo) perdere la sua miseria, ma conservare e valorizzare le sue ricchezze paesaggistiche - cosa che non è affatto accaduta. Ma ancora più grave risulta ciò che si coglie a un'osservazione più attenta: il bel paesaggio di un tempo non è stato semplicemente deturpato dall'invasione di cemento; a un certo punto ha perso di significato. Da luogo con una storia e un'identità, dove le opere dell'uomo esaltavano le bellezze naturali, diviene un non-luogo senza aura e senza spessore: sparisce per sempre quel misterioso genius loci, che custodiva il senso originario del paesaggio. Il momento di questo «trapasso», avvenuto attorno agli anni Sessanta, è verificabile con precisione dalle immagini esposte. Facciamo un esempio tra i molti possibili: una fotografia di Guido Cometto del 1929 mostra il colle del Sestriere con al centro un'alta costruzione

cilindrica; mentre in una di Cervinia, scattata nel 1968, una fila di case senza alcuna qualità occupa almeno metà dell'inquadratura. Nel primo caso vediamo cioè una costruzione inserita in un paesaggio: bella o brutta che sia, la torre del Sestriere si relaziona con un intorno naturale, di cui si avverte la forza e l'esistenza. Nel secondo caso invece, l'immagine ci annuncia che le montagne di Cervinia sono diventate ormai qualcosa da consumare: quei picchi rocciosi rappresentano solo il fondale scenografico per ben pubblicizzate piste da sci, e nulla più. Una trasformazione analoga è riscontrabile nelle città: nella periferia della Milano anni Sessanta, nonostante la presenza pervasiva delle fabbriche, resiste un tono «terrigno» da Bassa Padana, mentre in quella contemporanea, come dimostrano le fotografie di Cesare Colombo, si ha l'impressione di trovarsi ovunque e da nessuna parte. Il paesaggio

insomma rompe i suoi legami con la natura e la memoria storica, per assumere un aspetto ibrido, dove il senso artificiale soffoca il senso originario: i segni si sovrappongono confusamente gli uni sugli altri impedendo o rendendo difficile una rappresentazione globale e coerente, come poteva avvenire nel passato. È con questa trasformazione del paesaggio che si confrontano i fotografi italiani più consapevoli, come si può vedere nelle ultime sale della mostra, dove sono raccolte le opere di autori, quali: Olivo Barbieri, Gabriele Basilico, Gianni Berengo Gardin, Vincenzo Castella, Cesare Colombo, Luigi Ghirri, Giacomo Giannini, Mimmo Jodice, Tatiano Maiore, Toni Nicolini, Francesco Radino, George Tatzge. Autori che, pur presentando notevoli differenze, praticano una fotografia che non rinuncia a ricercare un approccio poetico, una possibilità di com-

prensibilità o di dignità nel disordine e nel caos contemporaneo, senza cadere alle facili lusinghe del paesaggio turistico patinato e rassicurante. Così, in queste immagini, le auto parcheggiate, i fili della luce, i cartelli stradali, le brutte case, non compaiono per denunciare piattamente l'orrore del mondo in cui viviamo, abdicando ad accettare la sfida della sua ormai inesorabile complessità. Se mai si riscontra in esse il tentativo di ricercare con fatica e pazienza le tracce dell'anima del passato, sotto gli strati dei segni contemporanei; oppure il bisogno di ricostruire un'armonia, una possibilità di relazione tra l'uomo e il suo spazio.

IL PAESAGGIO ITALIANO NEL '900
Palazzo Reale - Milano
Fino al 29 gennaio
Orario 9.30-18.30
Chiuso lunedì