

GENOVA

Imparando dagli spazi di Giorgio De Chirico

GABRIELLA DE MARCO

■ Nel mare magnum dell'arte contemporanea, attraversata da moltissime e sempre più differenziate tendenze di ricerca, vanno sicuramente «tenute d'occhio» le proposte legate ad un'idea d'arte intensa, non come pura e semplice operazione di marketing ma come progetto e proposta di cultura.

Una mostra d'arte, quindi, non deve considerarsi un evento soltanto se accompagnata dalla fanfara pubblicitaria di qualche rivista ma deve ritenersi tale solo se ha la capacità ed il coraggio di affrontare e sollecitare riflessioni intorno alla natura dell'arte.

In tal modo l'opera non deve aggiungersi, semplicemente, alla sfera del già noto ma deve avere in sé la forza, se necessario, di rimettere in discussione il bagaglio delle nostre certezze.

Ed è in quest'ottica, che va visto il lavoro di Gianfranco D'Alonzo attualmente raccolto in «Avert tempo», bella quanto significativa mostra curata da Martina Corgnati ed in corso sino al 15 luglio presso lo Studio Ghiglione di Genova: più di trenta lavori documentari dai primi anni Ottanta, come Allestimento, sino a quelli recentissimi di questo ultimo anno (Profondità, Ha il cuore rosso).

Molte sarebbero le cose da dire intorno alla ricerca di questo artista e intorno ai numerosi e diversi interventi di critici ed artisti che accompagnano il particolare catalogo scelto a commentare la mostra genovese (già proveniente da Palazzo Racani-Aroni di Spoleto): ma ciò che indipendentemente da ogni altra considerazione è opportuno sollevare riguardo al lavoro di D'Alonzo è quella sua spinta fortemente attualizzante, evidente nella capacità di rimettere in discussione (non secondo una vena inutilmente polemica ma dall'interno, con un atteggiamento costruttivo) l'eredità stessa della pittura astratta.

Astratto nella forma, il linguaggio di D'Alonzo è al tempo stesso attento a non perdersi, e a non riproporre vuote e inutili forme di epigonismo. Il problema quanto mai attuale è quello di non sostenere anacronistici balzi all'indietro ma di riallacciarsi, nel progettare il nuovo, direttamente ai padri del Novecento. E fa piacere constatare come questa necessità di rilettura critica del nostro secolo provenga alla riflessione condotta da un giovane artista, sebbene certo non esordiente, (appartiene alla generazione del '58) perché ciò dimostra la vitalità della ricerca italiana. Nel Novecento, infatti, si è consumato un tentativo di fare tabula rasa di tutti i precedenti, e su questa base si è cercato di proporre una vera Accademia del moderno. Una tendenza questa ad azzerrare che non aiuta i progressi della creatività.

Ritornare ai maestri, dunque, senza inutili ossequi ma con la giusta quanto necessaria attenzione, cogliendone le potenzialità ancora attuali ma anche i limiti, gli errori di certe interpretazioni forzate che troppo affrettatamente hanno spesso ridotto il fare di Mondrian o Kandiskij a vuota maniera.

Rileggere, quindi, Picasso, Cézanne, Mondrian, Malevic pur se certamente con gli occhi di chi sta vivendo un questo scorcio di secolo ma rileggere (e in ciò non c'è alcuna contraddizione) anche De Chirico.

Ed è significativo, a questo proposito, che l'educazione giovanile di D'Alonzo si formi proprio sui testi della pittura metafisica di De Chirico. A conferma di una tendenza che porterà l'artista su posizioni diametralmente opposte a quelle del Postmodernismo.

Per D'Alonzo infatti Giorgio De Chirico non è il padre della citazione indiscriminata ma l'artista degli spazi e soprattutto la figura che gli ha insegnato a leggere la classicità in senso moderno. Una mostra quella di Genova assai utile.

LA MOSTRA. Al Louvre quadri e disegni di Pisanello



Il pennello del cronista

Esposto a Urbino trattato di Leonardo

Il manoscritto originale di Leonardo, che ha dato vita al libro noto come «Trattato della pittura», denominato «Codex Vaticanus Urbino 1270», sarà in mostra ad Urbino dal 13 luglio al 23 novembre nel contesto della rassegna curata dalla biblioteca Leonardiana di Vinci, diretta da Romano Nanni, che presenta alcune importanti redazioni storiche del «Trattato della pittura». L'inaugurazione avverrà in occasione della conferenza che si terrà sabato prossimo in Palazzo Ducale dal titolo «Leonardo a Urbino e il Libro di Pittura», che Carlo Pedretti, direttore dello Hammer Center of Leonardo Studies, ha organizzato e nel corso della quale Carlo Bo, Cesare Cases, Paolo Dal Pozzetto, Fabio Frosini, Giovanni Raboni, Ranieri Varese e Agostino Ziino discuteranno della recente edizione critica del libro. La manifestazione fa parte di «Leonardo in Europa».

■ PARIGI. Uno degli avvenimenti culturali più emozionanti dell'anno nasce da una patacca rifilata oltre un secolo fa, e da un sacrilegio, commesso poco dopo.

Il «pataccaro» si chiamava Giuseppe Vallardi, mercante d'arte milanese, che nel 1856 riuscì a vendere al Louvre, per una somma allora enorme, un grosso codice in folio di 318 disegni di epoca rinascimentale. Tutti Leonardo da Vinci, gli aveva certificato. Gli esperti che avevano autorizzato l'acquisto ci misero vent'anni ad accorgersi che non erano affatto di Leonardo. «Erano in realtà del Pisanello. Quindi molto più preziosi, non solo perché Pisanello non ha niente da invidiare a Leonardo, ma perché quel che è sopravvissuto dell'opera di quest'artista è assai più raro...», spiega il presidente del Louvre Pierre Rosenberg. Non ha torto ad essere orgoglioso dell'antico errore: quella che per certi versi era stata una «sola» clamorosa fa si che quasi tutto quel che ha disegnato Pisanello si trovi concentrato qui a Parigi.

Il sacrilegio è di quelli che anche solo a menzionarlo farebbe inorridire qualsiasi bibliofilo. Il codice Vallardi fu smembrato, come fanno i librai che strappano le pagine illustrate dai volumi antichi per venderle meglio separatamente. Ma è proprio questo «delitto» a consentire oggi di esporre al pubblico, ciascuno nella sua bacheca di vetro che consente di vedere il dissenso di ogni foglio, un tratto che, fosse ancora rilegato, nessuno avrebbe il coraggio di lasciarlo sfogliare.

Cavalli, guerrieri, volti, bozze di ritratto, abiti strani e fantastici, drappelli e accessori dei personaggi delle corti principesche, degli ambasciatori venuti dall'Oriente o dall'Ungheria, appunti di viaggio, pezzi di quel che oggi potremmo chiamare

Centoquarant'anni fa il Louvre era stato abbindolato. Gli avevano venduto un album di 318 disegni come fossero di Leonardo. C'avevano messo vent'anni ad accorgersene. Ma l'apparente «patacca» era in realtà una vincita del primo premio alla Lotteria: ha dotato il museo parigino del quasi monopolio mondiale del preziosissimo Pisanello, che ora viene presentato qui al pubblico in tutto il suo splendore, prima di trasferirsi in autunno a Verona.

DAL NOSTRO CORRESPONDENTE

SIEGMUND GINZBERG

cronache «mondane», figurini «di moda» che fanno impallidire le idee di Thierry Mugler e soprattutto il gran «Bestiario» quasi borghese e corteziano, uno zoo straordinario di animali, scimmie, cani, uccelli, cervi, ghepardi e falconi da caccia che erano il topo del lusso dell'epoca o più prosaicamente asini, conigli, galline danno al visitatore che percorre le sale del Louvre dove è stata allestita la mostra la sensazione di entrare in un labirinto da favola. È un'esplosione di voglia di natura, ricerca del particolare anatomico che rasenta la brutalità nel realismo negli schizzi per le figure degli impiccati e permea persino i soggetti religiosi (il bozzetto del battesimo o quello della circuncisione di Cristo). Tanto che il fascino di questi fogli di carta ingialliti, roba in fin dei conti da bloc-notes, studi dell'artista non destinati al pubblico, finiscono quasi col distrarre l'attenzione dai quadri che si intersecano, con voluta discrezione, lungo il percorso, cinque dei solo sei dipinti del Pisanello di cui nel mondo si conosca l'esistenza: tra cui la principessa del ramoscello di ginepro (Ginevra d'Este), il Lionello d'Este dell'Accademia Carrara a Bergamo e la Vergine con San Antonio e San Giorgio, scomodato per l'occasione dalla National gallery di Londra, i cui argenti, ori e azzurri danno più l'im-

pressione del vertice della sublimazione, al culmine della raffinatezza, dell'immaginario e dei sogni del Medioevo che del prorompente naturalismo rinascimentale dei disegni.

E su tutto il fascino di un'aria di mistero. Di un mistero difficile da definire, che anticipa in un certo senso quello del sorriso della Gioconda. Il mistero di un momento particolare della storia europea in cui nascono banche e commercio mondiale, si costruiscono macchine e cannoni (cannoni, rivoluzionari per l'epoca, si sa faceva il Pisanello al servizio di Alfonso d'Aragona a Napoli, tra gli schizzi c'è anche quello degli ingranaggi di un mulino che per un attimo fa balenare al cronista l'idea che si siano sbagliati e venga dalla collezione di ingegneria leonardesca ancora esposta alla Cité de la Science alla Villette), e al tempo stesso gli Estensi e i Gonzaga giocavano a vivere come nella Camelot del mago Merlino, prendevano persino i nomi dei personaggi della corte del leggendario Re Artù e dei suoi cavalieri. E che dire dello «zoo», che da un lato sembra anticipare un'attenzione da naturalismo da era di Darwin, le planches di Audbon nella minuzia del piumaggio di ogni uccello, richiama la meticolosità, pelo per pelo, degli scroll di epoca Sung in Cina e, insieme, lascia nello sfondo un ef-

fetto da Bestiario fantastico medievale, da favola antica dove sembra esserci posto per Liocorni e Dragoni?

Il Pisanello stesso, a seicento anni dalla nascita (1395 o 96?), è un mistero. Il modo in cui del più dotato allievo di Gentile da Fabriano, in competizione col Bellini, parlavano con ammirazione poeti e umanisti contemporanei contrasta con il relativo oblio posteriore. In meno di un secolo dopo la sua morte le cose più importanti della sua attività sono andate perdute. Forse lo conosceremo soprattutto come un grande scultore di medaglie se non si fossero scoperti nell'800 questi suoi disegni. E ognuno di loro sa che si fossero scoperti nelle indagini storico-poliziesche tipo quelle di Carlo Ginzburg su Piero della Francesca o le interminabili interpretazioni della Gioconda. Finché Antonello Venturi dimostrò il contrario si pensava ad esempio che la Principessa del ramoscello di ginepro fosse di Piero, non sua. Degli affreschi al Palazzo ducale di Venezia, che tanta meraviglia avevano suscitato quando furono dipinti, prima che la Serenissima repubblica lo bandisse trasformandolo in esule politico, si sa che erano già tanto rovinati alla fine del XV secolo che si dovette sostituirli con una tela. Il soffitto della sala del Pisanello a Mantova era crollato nel 1480 e solo negli anni sessanta se ne sono ritrovati dei frammenti. Gli affreschi del castello visconteo di Pavia non hanno resistito alle cannonate del Lautrec nel 1527, quelli dedicati al Battista di San Giovanni del Laterano a Roma, di cui si favoleggiava il blu magico, sono scomparsi nel corso della ristrutturazione nel XVII secolo. Non ci fosse nemmeno il poco che si è di lui conservato, se ne potrebbe parlare come di un leggendario «pittore perduto».

TORINO

La poesia visiva dell'ultimo «futurista»

NINO FERRERO

■ TORINO. Difficile rinchiudere, negli spazi angusti di una definizione, l'arte vastamente interdisciplinare di Arrigo Lora-Totino. Mirella Bandini, che ha curato l'antologica dell'artista torinese (nato nel 1928), allestita nelle sale del Circolo degli Artisti di Palazzo Graneri della Rocca, al numero 9 di via Broletto, sul catalogo lo definisce «l'ultimo futurista». In effetti, in Lora-Totino, come in certi nostri futuristi di inizio secolo, non vi è solo pittura o grafica che dir si voglia, ma soprattutto la ricerca di una totalità espressiva che «concretizza» le sue idee pitto-grafiche, anche «teatralmente», con delle performances eseguite da lui stesso o affidate all'interpretazione di altri artisti.

Non a caso, Lora-Totino ha intitolato questa sua mostra (che segue la partecipazione alla V Biennale Internazionale di poesia visuale e sperimentale a Città del Messico), «Il teatro della parola». Si tratta di un elemento essenzialmente gestuale e fonetico, interpretato, il più delle volte, seguendo un rigoroso spartito «musicale» o, a volte, ancora, secondo le apparenti improvvisazioni di una sorta di «gramelot» alla Dario Fo. In alcune composizioni grafiche, definite da Lora-Totino «verbotecture» (cioè architettura di parole), le parole vengono progressivamente trasformate in sonorità puri, essenziali, sino a raggiungere il grido o l'«urlo» espressionista. Ricordano certo primo lonesco, e persino le deformazioni gutturali di Chaplin nel «Grande dittatore». Lora-Totino è un artista o, meglio ancora, un «operatore» - come lo definisce Renato Barilli - che spazia in vari campi («del comunicare», con un elevato tasso di sperimentale spettacolarità). La sua «avventura creativa», dopo una frequentazione pittorica espressionista, astratta e quindi informale, prende il via nella Torino dei primi anni 60, con la fondazione della rivista letteraria d'avanguardia *anti-piùgù*. Nel '66, Lora-Totino dirige *Modulo*, la prima antologia di poesia concreta apparsa in Italia, nel cui direttivo erano anche Umberto Apollonio, Germano Celant, Gillo Dorfles e il musicista elettronico Enore Zaffrini. Altra tappa importante nel lungo iter dell'artista, la realizzazione, nel '69, della Mostra Internazionale di Poesia Concreta alla Biennale di Venezia. Aperta sino al 30 giugno, l'antologica attuale percorre circa quarant'anni di intensa attività, attraverso un centinaio di opere, tra cui numerose tavole di «Poesia concreta» dal '65 ad oggi (le «verbotecture»), i «Corpi di Poesia» (sculture in legno e ferro), le «Fotodinamiche Simultanee», i vari «Libri-oggetto», le «crometature» (collage su tela, tavole di legno o cartoncino), sino alla «Poesia Sonora», «Liquida» e «Ginnica», che approda alla mimodeclamazione futurista e dadaista.

DALLA PRIMA PAGINA

Ma la tv è...

ritori che non sono mai in casa o comunque dedicano poco tempo ai figli. Dirò solo che se bambini e adolescenti avessero di meglio da fare (giocare e stare con gli amici) non guarderebbero la tv.

Il problema è che ormai appena in grado di parlare e camminare i bambini passano dalla scuola al corso di chitarra, di danza, di nuoto (e chi più ne ha più ne metta di attività integrative), e tra un tempo morto e l'altro anziché trovarsi in cortile coi compagni di gioco (come sino a 30 anni fa) si scioppiano un cartone e un telefilm. E non possono fare diversamente perché i cortili sono ormai deserti e ogni ragazzo ha tempo e impegni diversi da quelli dell'altro che abita nella stessa casa o nel raggio di vicinato. La tv è l'unica cosa che li accomuna, ognuno però, a casa sua. Riapriamo i cortili, ripopoliamoli di ragazzi, sottratti al maestro di tennis e restituiti al gioco e alle avventure fra compagni, e vedrete che la tv non sarà più un problema. O forse solo per gli psicologi.

[Giorgio Triani]

ANTOLOGICA. L'artista siciliano a Roma, alla galleria «Il gabbiano», fino al 26 luglio

La natura estenuata dell'isola di Guccione

ELA CAROLI

■ ROMA. È sorprendente, guardando le tele di Piero Guccione, come l'artista sia costantemente, quasi ossessivamente, intento alla ricerca dell'essenza della pittura, quasi d'una sostanza spirituale che animi, al fondo, il suo linguaggio lirico-cromatico. Ne sono esempio le opere esposte alla galleria romana «Il gabbiano» fino al 26 luglio, una quindicina eseguite nell'arco di sette anni, ma sufficienti per farci capire che sono tra le poche opere degne davvero di memoria che la pittura di questi ultimi anni sia riuscita a darci», come scrisse anni fa Giovanni Testori a proposito dell'artista siciliano.

Infatti, da questi oli e pastelli concepiti nel silenzio della campagna ragusana, verso la costa ionica non lontana da Sciaci, promana l'aura irripetibile di una espressione senza tempo, il mistero di un linguaggio che carpisce alle cose reali la loro essenzialità e verità. Sono

soprattutto mari e cieli mediterranei fatti di azzurro, o meglio di una infinita gamma di azzurri che all'occhio attento rivelano una filigrana fitta di materia policroma, una trama di flussi inarrestabili di luce. *Mare dopo il tramonto* è il risultato di un lavoro di cinque anni alla fine dei quali Piero Guccione ha reso visibile quell'attimo che divide il giorno dalla notte. Un'immagine prodigiosa, più reale del reale ma ad un tempo virtuale ed epifanica a riassumere il rigore e l'esperienza quarantennale dell'artista che come nessun'altro ha saputo innestare influenze nordiche su un realismo di matrice mediterranea. E ancora, in opere quali *La lontananza del mare*, *Tramonto sulla campagna modicana* o *Sulla spiaggia di Sanpieri* il tempo impiegato per costruire paesaggi, memorie, sensazioni è la componente principale della capacità dell'artista di affinare e



«Pomeriggio romano»

selezionare i dati naturali per esaltarli nella pittura una delle supreme forme di conoscenza.

Non si può non evocare Montale, altro grande interprete dell'animum mediterraneo; nei suoi versi la luce, il mare, i tempi della Liguria di ponente palpitano di

un'immediatezza pittoresca. Dal pulviscolo madreperlaceo che vibra ai neri segni dei rami sul bianco, la poetica montaliana è scandita dall'alternarsi di albe e tramonti, dell'apparenza e del celarsi, della presenza-assenza, continuamente sul limite oltre il quale il mondo di pervanze fugitive trova il silenzio. Un silenzio annunciato dagli effetti di lontananza, da suoni e da ritmi che come nella musica di Debussy ri-

prende nel vento e nel mare un'unità temporale sonora e quasi visiva. Gli azzurri di Montale non sono distanti dai cieli infiniti di Guccione, intangibili e misteriosi come quelli che il principe di Salina scrutava nel suo telescopio: metaforiche lontananze dalla

terra e dalla società nell'indifferente e sublime perfezione dell'altrove, cioè nella sfera del divino o della morte. Tutto sta nel varcare la soglia, come fa sulla sinistra tombale *Il tuffatore* di Paestum nel suo volo verso l'infinito.

Così i tempi frammentati di Guccione ricordano quelli del Gattopardo, lontani dal fluire libero e della, scrittura del romanzo di tradizione ottocentesca: sono piuttosto spazi dilatati della coscienza, brani di vita memorizzati a distanza nell'indifferente trascorrere della storia. In alcuni ritratti Guccione condensa il carattere e il trascorrere del tempo sulle facce di amici - Sciascia, Testori - così come in un pastello rapprende la storia di un bisbetico giallo (ancora i gialli di Montale) storia breve quanto una giornata ma fulgida come un mezzogiorno estivo.

«Chissà quale raziocinio o istinto, dottrina o presagio spinge un pittore a ritagliarsi questa o quel-

la porzione nella totalità del visibile, per farne il proprio idolo iconico e quasi l'interprete privilegiato nel suo rapporto con l'infelicità della storia. Gli è sufficiente talvolta un elemento anche minimo - un manichino, una bottiglia, un muro - ed ecco vivere in quella presenza, e splendere, il corpo intero dell'universo». Così ha scritto di Guccione Gesualdo Bufalino, interprete magistrale di quel Cupio dissolvi che segna da secoli la cultura siciliana e che nel barocco ibleo, della parte orientale dell'isola, trova proprio la sua massima espressione.

Pure quel lussureggiante ibisco di Guccione è segnale di una natura allo stremo ma ancora splendida. Il canto dolente della pittura di Guccione sullo sfinito della terra sicula, sullo sciocco che squarcia i carrubi, è evanescente come la gialla sabbia della clessidra a scandire il tempo, ma implacabile e impalpabile come la Cenere degli astri di Novalis.