

ROMA

Il restauro difficile dell'arte cinetica

MARIA GRAZIA MESSINA ■ La Galleria nazionale d'arte moderna di Roma prosegue nella scelta di mettere in mostra se stessa, le proprie linee di tendenza e conseguenti politiche d'acquisizione e criteri di allestimento. Dopo la proposta di un nuovo ordinamento per l'ala dell'Ottocento, presentata l'anno scorso, è ora di scena la collezione dell'arte cinetico-visuale, fino al 1° dicembre nella sua dotazione integrale, una quarantina di opere. L'iniziativa risulta di notevole interesse per due ordini di motivi. In primo luogo, permette di situare, nel suo adeguato contesto storico, una stagione della ricerca dell'avanguardia, di grande fervore e notorietà nei primi anni Sessanta, ma subito dopo relegata nell'oblio. Per arte cinetica si intende una produzione di opere intesa a porre in luce le modalità di funzionamento della percezione visiva, mobilitando le risposte dell'osservatore al variare di assetti formali, di intensità luminose, di registri cromatici. Si tratta di opere «animate» da congegni elettrici o meccanici, a volte abbinati all'emissione di segnali acustici e che sono studiate ed eseguite in base a precise ipotesi progettuali, in modo da attivare determinate reazioni psico-sensoriali. Da qui viene l'altra definizione di «arte programmata», intenzionalmente confrontata alle metodologie e all'anomalo della produzione industriale e frutto, quindi, dell'inventiva di artisti che si muovono entro gruppi di lavoro, in un dialettico scambio di esperienze.

Il successo dell'arte cinetica, all'inizio degli anni Sessanta, è presto spiegato con l'ormai diffusa insoddisfazione per la precedente corrente dell'Informale, individualista e segnata da un deciso disagio esistenziale. Per esprimerlo, l'artista sceglie una gestualità violenta e una brutale fisicità delle materie impiegate. Al contrario, l'arte cinetica vuol essere l'esito di un processo solo mentale; e nata, non a caso, negli anni del boom economico, vuole attestare la fiducia nelle facoltà ordinarie della ragione, dimostrando come queste presiedano alla stessa creazione artistica.

Chiara certa ragione storica dell'arte cinetica, vanno però comprese le ragioni della sua rilevante presenza entro le collezioni della Gnam. Il materiale d'archivio raccolto in catalogo è, a questo proposito, indicativo: la fitta corrispondenza intrinseca dall'allora direttrice, Palma Bucarelli, con critici, artisti, funzionari, per commissionare opere, ottenerne in deposito o procedere ai relativi acquisti, dimostra l'intento di conferire all'attività del museo una forte connotazione pedagogica.

L'obiettivo era di esporre opere che funzionassero come prototipi per i disegnatori industriali e che insieme assolvessero al ruolo di educare il pubblico a una visione consapevole. Il privilegio conferito alla funzione didattica rientra nel quadro di un'arte che fosse in primo luogo propositiva di comportamenti virtuosi, ipotesi cara ad Argan, all'epoca effettiva eminenza grigia delle sorti del contemporaneo in Italia. Nel giro di dieci anni, a partire dal 1963, la Bucarelli allestisce ben quattro sale dedicate all'arte cinetica italiana (gruppi T e N, Mari, Albiani) e internazionale (gruppi Z e G e Grav), che verranno poi smantellate, con conseguente esilio delle opere nei depositi, nel 1981.

Ora, la progettualità dell'arte cinetica era stata posta in crisi dal rapido avvicinarsi di altre tendenze, tutte di segno opposto, dall'arte povera fino al revival del citazionismo o ai rinnovati furori gestuali dell'incipiente di transavanguardia. La vicenda è dimostrativa di come la direzione di un museo pubblico risponda solo in teoria a un indolore criterio di documentazione e di come sia, invece, invischiata in scelte di parte. Nel migliore dei casi, queste assecondano assunzioni di responsabilità, prese in base a dichiarate scale di valori. Fu così che, a fronte dell'emergere dell'arte cinetica, venne trascurata, entro la Gnam, la presenza della Pop Art, l'altro versante del venire a patti dell'arte, negli anni Sessanta, con la cultura urbana e tecnologizzata.

La seconda ragione d'interesse per una visita alla mostra risiede nel fatto che essa costituisce un esperimento in vitro di restauro dell'arte contemporanea, descritto, caso per caso, in catalogo. Le opere esposte, da quelle dei precursori, Calder, Munari, Tinguely, a quelle dei protagonisti, erano state tutto oggetto di un processo di degrado, per la fragilità dei congegni. Data la logica seguita dalla maggior parte degli artisti, l'avvalersi, per economia, di componenti allora presenti sul mercato, il restauro si presentava problematico per l'irreperibilità di pezzi di ricambio. Si è poi rivelato di difficile gestione il rapporto con gli stessi autori, interpellati sulle prospettive d'intervento e, a volte, fin troppo disponibili a un astorico rifacimento. Alla fine, si è optato per la sostituzione ex novo di tutte le parti indispensabili al corretto funzionamento delle opere.

LA MOSTRA. Tra figurazione e astrazione, personale di Ruggero Savinio, scrittore e poeta



«Penna» un'opera di Ruggero Savinio del 1992

Dove l'ombra è avvolgente

■ Se dovessi racchiudere in una parola il senso della lettura di Ruggero Savinio, direi che il tempo è il filo rosso che lega la sua riflessione. Il tempo della vita e il tempo della storia, oggi più che mai soggetto alle mode culturali. Per chi è stanco del pensiero breve, propagandato dai nuovi media, nel nome di una realtà semplificata sino alla mistificazione, l'incontro con la scrittura di Ruggero Savinio è un sollievo, perché obbedisce al tempo interno dell'artista: nasce da una riflessione e da un colloquio autentici. Negli ultimi anni le occasioni si sono fatte più frequenti, senza che venisse meno l'intensità, a riprova di quella sorveglianza della scrittura come precisione linguistica, appresa alla scuola del padre, Alberto Savinio, di cui parla l'autore in apertura del suo ultimo libro, *Paesaggio con figura* (Le Lettere, pagg. 122, lire 28.000): «Il magistero che aveva imperato in casa e sul mio animo infantile era quello di una precisione sobria, che condannava il tremolo, il vago dell'espressione in preda al capriccio delle emozioni. Con un assiduo lavoro di introspezione Ruggero Savinio si interroga sulla propria disposizione alla melanconia, ma, anziché abbandonarsi, l'ha coniugata con una capacità di osservare il mondo circostante, che va al di là dall'inclinazione del pittore. Una corsa in autobus, una passeggiata in compagnia dei figli piccoli, Andrea e Gemma, costituiscono gli spunti per bozzetti, che si alterna-

Personale di Ruggero Savinio alla Galleria Centofiorini di Civitanova Alta (Macerata): olii e tempere su carta, accanto a dodici disegni realizzati per *Mesi*, una raccolta di poesie di Annelisa Alleva. Ma per capire la pittura di Savinio, sospesa tra figurazione e astrazione, è utile leggere *Paesaggio con figura*, suo ultimo libro. La mostra dell'artista, figlio di Alberto Savinio, resta aperta fino al 22 settembre (orario 18-20, lunedì chiuso).

ALESSANDRO TINTERRI

Non in queste pagine con la riflessione sulle ragioni della propria pittura (illuminanti, a questo proposito, le note sull'ombra). Chiudono il volume alcune recensioni di mostre, che sono occasione per altrettanti microsaggi: dai prediletti pittori romantici tedeschi a Hans von Marées, da Bonnard a Derain, da Lovis Corinth a Alberto Giacometti. E c'è spazio anche per uno scritto dedicato a Maurizio Pierfranceschi, indice di un'attenzione verso i più giovani colleghi. Né potevano mancare i ritratti del padre Alberto Savinio e dello zio Giorgio de Chirico, in cui la dimensione aneddotica si combina con lo sguardo dell'intelligenza. Non è, tuttavia, una silloge di scritti occasionali, quanto, piuttosto, la traccia di una consuetudine, che fa di Ruggero Savinio uno scrittore. Basterebbe a certificarlo l'ampio stralcio di un poema in versi apparso nel numero di aprile di «Linea d'ombra», intitolato Galleria d'arte moderna... La rivista di-

retta da Goffredo Fofi anticipa la parte dedicata a Giovanni Carnovali detto il Piccio (1804-1873), cui seguono nel disegno dell'interno il volume alcune recensioni di mostre, che sono occasione per altrettanti microsaggi: dai prediletti pittori romantici tedeschi a Hans von Marées, da Bonnard a Derain, da Lovis Corinth a Alberto Giacometti. E c'è spazio anche per uno scritto dedicato a Maurizio Pierfranceschi, indice di un'attenzione verso i più giovani colleghi. Né potevano mancare i ritratti del padre Alberto Savinio e dello zio Giorgio de Chirico, in cui la dimensione aneddotica si combina con lo sguardo dell'intelligenza. Non è, tuttavia, una silloge di scritti occasionali, quanto, piuttosto, la traccia di una consuetudine, che fa di Ruggero Savinio uno scrittore. Basterebbe a certificarlo l'ampio stralcio di un poema in versi apparso nel numero di aprile di «Linea d'ombra», intitolato Galleria d'arte moderna... La rivista di-

PESARO

La materia antica di Mattiacci

GABRIELLA DE MARCO

■ Luogo ideale, punto di partenza privilegiato per un'ipotetica visita alla mostra di Eliseo Mattiacci, attualmente allestita negli spazi del Centro per le Arti Visive di Pesaro (a cura di Bruno Corà, sino al 20 ottobre, catalogo Charta) è il molo della cittadina marchigiana dove l'artista ha issato *Riflesso nell'ordine cosmico II*, una scultura verticale in acciaio e ferro posta a rappresentare un diaframma tra terra e cielo. Questo manufatto è il nucleo da cui si dipana l'itinerario di questa mostra, composta da altre sette opere, principalmente realizzate in ferro e acciaio e comprese cronologicamente fra la fine degli anni Ottanta e il 1996. Tutte facenti parte di un ciclo emblematicamente definito *Opere spaziali, cosmiche e astronomiche*, composto da sculture di grandi dimensioni collocate negli spazi dell'ottocentesca Pescheria oggi destinata a Centro per le Arti Visive. Spazio che, secondo le intenzioni del suo direttore, Lorenzo Sguanci, non ha solo funzione espositiva ma anche di raccolta e documentazione per l'arte contemporanea. Un ampio progetto, di cui la mostra dedicata a Eliseo Mattiacci costituisce un primo e interessante avvio, destinato ad arricchire la geografia culturale dell'Italia centrale sempre più caratterizzata, fortunatamente, da una costellazione di spazi. Opportunamente collegati, potranno assorbire la richiesta sempre più urgente di valorizzazione dell'arte contemporanea, troppo spesso abbandonata completamente all'iniziativa privata.

Proprio in quest'ottica e nella prospettiva di ipotesi future, appare come una scelta particolarmente felice aver inaugurato questo nuovo spazio espositivo con le sculture di Mattiacci (artista marchigiano di Cagli, nonché allievo da giovanissimo di Edgardo Manucci) il cui lavoro si presta a diverse aperture e a molte riflessioni proprio perché dinamicamente teso, in bilico, tra la scommessa di un fare attento ad un linguaggio in divenire e un retroterra artistico consolidato grazie ad un'attività più che trentennale. L'artista, a Pesaro, propone opere che appartengono, come si è scritto, all'ultimo decennio ed interamente costruite sull'opposizione tra un'idea «grandiosa» del manufatto rilettamente nel suo fare antico e che interpreta la scultura come sinonimo di solidità e monumentalità e l'opposizione a questa, attraverso il raggruppamento di una leggerezza, di una sorta di trasparenza, che appare tanto più sorprendente se si riflette sulle dimensioni delle opere e sulla qualità dei materiali utilizzati.

Nel tempo, la ricerca dell'artista (che partecipò, nel '67, alla storica mostra *Arte povera. Impazio* presso la Galleria La Bertesca di Genova) si è mossa attraverso delle oscillazioni, degli spostamenti di traiettoria impossibili da racchiudere all'interno di schemi precostituiti, ma soprattutto evitando ogni pericolosa involuzione tautologica; al punto che, pur mettendo ampi riconoscimenti internazionali, Mattiacci ha evitato sempre il rischio di precoci sovraesposizioni. Segno, questo, di un operare che, pur caratterizzato di volta in volta dalla capacità di mettersi in gioco, non ha rinunciato a seguire le ragioni del tempo e della storia.

BOLOGNA. La pittura tridimensionale di Scully, astrattista irlandese, a Villa delle Rose

«Red star». I colori sporchi della città

■ Le foto a colori delle opere d'arte riproducono ormai così fedelmente l'originale da far sorgere in chi le guarda l'idea che è tutto sommato possibile evitare di andare a vederle personalmente. E invece no. Il contatto con la pittura costituisce una fase irrinunciabile, e non surrogabile, della percezione di un quadro. Ad esempio il manifesto della mostra di Sean Scully che, per la cura di Danilo Eccher, la Galleria Comunale di Bologna ha allestito nella sede di Villa delle Rose (sino al primo settembre; ore 15-20, lunedì escluso), riproduce abbastanza fedelmente il quadro *Red Star*, dipinto dal cinquantenne pittore irlandese nel 1980. Ma poi, entrando nella mostra, scopriamo che il manifesto non ci ha detto - né poteva dirci - che *Red Star* è un quadro fatto di spessori e di volumi, oltre che di colori. Gli spessori sono quelli della pittura ad olio, che Sean Scully stende con una pannello, come fosse un imbianchino, strato dopo

strato sulla tela. Si tratta di una pittura materica che ricopre compatta la superficie sebbene la pennellata sia come sfaldata, imprecisa, quasi «sporca». I colori poi hanno sempre toni sommessi, bituminosi («amo il caos e la sporcizia della città - esprimono così bene la natura umana», dice Scully). Niente velature, quindi, nella sua pittura. Ma strati pastosi di materia che lasciano trasparire, quando vanno a combaciare, il colore sottostante: è quanto accade in *Red Star* dove il rosso matone del fondo appare, appena, sotto il limite slabbrato che segna l'unione delle grandi campiture di grigio e di nero. La scansione verticale, che ordina le tre superfici distinte che compongono questo trittico, è poi contraddetta dalla piccola tela inserita nel pannello di destra: qui le fasce sono orizzontali e accanto alle strisce nere ricompaiono quelle rosse dello sfondo. Ognuno può vivere a modo suo le scansioni dei quadri astratti di Scully, dove la geometria non è il perfetto principio organizzatore dello spazio, ma fonte continua di indefinito. Il video della BBC che viene trasmesso in mostra e i testi che ne compongono il catalogo (Edizioni Charta), offrono tuttavia

ulteriori chiavi di lettura. Guardando il filmato, scopriamo che Scully ha derivato dai tessuti arabi e dall'interpretazione dell'orientale che diede Matisse, quella definizione imprecisa delle campiture cromatiche o quell'accendersi dell'arancio accanto al nero profondo che fa affianca e contorna (come accade in *One Yellow* del 1985). Scrive inoltre David Carrier che il lavoro di Scully, che dal '75 vive negli Stati Uniti, si capisce meglio guardando anche alla pittura di Marc Rothko, o a quella degli altri due americani Ellsworth Kelly e Robert Mangold, come pure al Mondrian americano di *Broadway Boogie Woogie*. Oppure, per arrivare all'astrazione statunitense contemporanea, vale confrontare il lavoro dell'artista irlandese con quello di Peter Halley, la cui pittura, per la «positiva affinità con i paradisi e gli inferni della tecnologia contemporanea... non potrebbe essere più lontana dall'opera di Scully».

Advertisement for Campagna Estate 1996. It features a stylized illustration of a horse and rider. The text includes: 'È una vera felicità leggere i libri della propria passione', 'CAMPAGNA ESTATE 1996', 'Sconto del 25% riservato ai nostri lettori fino al 30 settembre 1996 presso le librerie', and 'Edizioni Studio Tesi'.