

Grafica ♦ Marina Bindella

L'acqua e il fuoco incisi sulla tavola della natura



Marina Bindella
Xilografie
Milano
Biblioteca
Comunale
di Palazzo
Sormani
fino
al 30 luglio 1999

PAOLO CAMPIGLIO

Tra le mille difficoltà che s'incontrano in una biblioteca in fase di ristrutturazione, come la Sormani di Milano, fa piacere ogni tanto constatare che almeno l'attività espositiva non è del tutto spenta. Anzi è allestita proprio qui una bella mostra personale di grafiche, come di consueto in questi spazi dedicati al bianco e nero. Sono le xilografie di Marina Bindella, giovane artista perugina che ha studiato storia dell'arte (oggi insegna questa materia all'Accademia di Brera di Milano) ma che fin dall'Università ha coltivato una passione per le tecniche grafiche.

Rara eccezione tra i laureati di arte (che normalmente sanno tutto su Dürer, ma non riconoscono una punta secca da una xilografia, o un'acquaforte, o un'acquaforte, perché non ne hanno esperienza diretta di laboratorio) Marina Bindella ha coltivato quest'arte con passione e i suoi maestri sono stati Guido Strazza, Carlo Lorenzetti, per citarne solo alcuni, grandi artisti e rivoluzionari della grafica contemporanea.

Costoro le hanno trasmesso a mio giudizio, oltre a una tecnica, un concetto fondamentale che purtroppo non si riscontra, di questi tempi, in molti giovani autori, e cioè quello dell'autonomia (e della libertà in

senso stretto) del segno, quasi un callo d'artigiano che s'indurisce col tempo e non leggera o facile aggressione della lastra incisoria: un concetto che la Bindella sembra avere metabolizzato per coniugarlo a un controllo rigoroso dell'immagine, traducendo perciò quell'autonomia nella responsabilità del segno. È per questo che la sua parabola parte da una fase di liberazione da ogni preoccupazione illustrativa, necessaria e quanto mai sacra, per approdare, negli esiti ultimi, a una vaga allusione figurativa, o a situazioni desunte direttamente dall'archivio della memoria.

I suoi materiali nella xilografia sono per lo più Linoleum, PVC, legno di testa, in cui l'artista infonde

incide tutta la perizia lenta dell'accumulazione, quasi un infittirsi di segni che diviene al tempo stesso una carica energetica. Si pensi ad opere come «Arborea» (1995) o «Chiara» (1994) dove i segni traducono i lampi luminosi dell'ora zero della terra, o le tempeste elettromagnetiche di vaghe aurore boreali; si pensi ancora a opere di notevoli dimensioni come «Deriva» (1996) che sembrano registrare gli impercettibili movimenti della terra, le misteriose derive dei continenti, o alcune semplici sensazioni tattili legate all'immagine dell'acqua, o al pensiero dell'onda infinita.

Nelle opere di grandi dimensioni, tecnicamente ardite e di straordinario controllo formale, il riferimento

alla visione è più netto, verificandosi una condizione illusoria di superfici e di trasparenze, di piani successivi, come se il foglio di carta divenisse lastra di vetro incisa a rivelare controcuce. L'effetto disorientante dell'atmosfera, dove il segno stesso si fa luce contro il nero assoluto del vuoto. La tensione appare pertanto entrare in simbiosi con il mondo naturale, come se l'artista si facesse intermediario di una forza che la precede.

Se si prescindesse dalla tecnica - mi si perdoni il paragone che non vuole sminuire l'impegno alto-artistico dell'artista e il lungo processo di elaborazione dell'immagine - e si guardasse all'esito in termini puramente formali, di semplice pellicola superficiale, verrebbe spontaneo un confronto con alcuni esiti della fotografia attuale. Vengono alla mente i cliché trattati a nero fumo e posti a decantare nel bosco da un giovane autore poco noto come Tan-

credi Mangano, così in simbiosi con gli umori della terra da lasciare che siano gli animali stessi, con passaggi successivi a determinare inizialmente i segni della composizione, poi verificata in studio con ulteriori manipolazioni, e infine stampata a contatto, per salvaguardare il tratto incisivo in bianco e nero. È cioè il processo di elaborazione dell'immagine che conta per questi giovani autori, i quali, pur con tecniche diverse, intendono serbare il carattere energetico del segno, ancora carico di tensioni telluriche.

Infine, negli spazi della mostra è possibile vedere anche alcune edizioni di pregio stampate in copie riservatissime, di opere della poetessa Marina Cvetaeva, «Il poema della Nomes» (1992) con xilografie su PVC della Bindella, per i tipi de «Il Buon Tempio» di Luigi Passerini, uno dei pochi stampatori che ancora crede nel segno giovane.

A Stupinigi, nel gioiello settecentesco di Filippo Juvarra, una grande mostra dedicata a un secolo e mezzo di progetti
Dai disegni preparativi ai bozzetti alle ricostruzioni in scala: la testimonianza di una cura quasi maniacale per i particolari

Il rigore assoluto dell'architettura effimera Lo spazio della vita al tempo del Barocco

MARIA TERESA ROBERTO

L'architettura barocca e rococò estese la sua rete sull'intero continente europeo, con lo splendore delle reggie di Versailles, Schönbrunn, Caserta, Würzburg, San Pietroburgo; in base a una nuova idea di controllo e disegno complessivo degli spazi che dalle aree urbane arrivò a disciplinare la forma dei giardini, del paesaggio, degli assi viari.

In questa chiave, la Palazzina di Caccia di Stupinigi è uno dei poli del progetto di riqualificazione architettonica di Torino capitale sabauda che Vittorio Amedeo II affidò a Filippo Juvarra quando lo chiamò in Piemonte nel 1714, ed è stata scelta opportunamente come sede dell'esposizione *Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, organizzata da Palazzo Grassi per celebrare i cento anni della Fiat. Curata da Henri A. Milon, direttore del Centro Studi per le Arti Visive della National Gallery di Washington, la mostra proseguirà il suo itinerario nei musei di Montreal, Washington e Marsiglia, ma a Stupinigi è la pianta stessa della Palazzina, articolata e mossa nelle due ali simmetriche che si riuniscono nel salone delle feste, a disegnare il percorso espositivo, in dialogo continuo con le decorazioni rococò degli ambienti di rappresentanza e con le vedute, all'esterno, delle aiuole e dei viali.

L'integrazione tra pittura, scultura, decorazione e architettura, così come tra architettura e paesaggio, è elemento cardine della progettazione barocca, e la mostra ce lo ricorda alternando modelli,

dipinti, incisioni, disegni, bozzetti scultorei, in un allestimento ricco di effetti illusionistici e narrativi (le riproduzioni in gesso di alcuni monumenti romani, le planimetrie disegnate a terra, le scritte proiettate sulle pareti), progettato da Mario Bellini con la collaborazione di Pier Luigi Pizzi per gli interventi scenografici. Se il punto di partenza è romano, con i bozzetti berniniani in terracotta per la Fontana dei Quattro Fiumi e con il dipinto di Giovanni Paolo Panini che rappresenta l'interno della Basilica di San Pietro, la mostra passa subito ad affrontare il tema civile dell'architettura di corte, con i modelli della Reggia di Caserta di Luigi Vanvitelli, del Castello di Rivoli di Filippo Juvarra, del Palazzo del Cremlino di Vasilij Ivanovic Baznov.

Come già nell'esposizione veneziana del 1994 dedicata all'architettura del Rinascimento, la riscoperta e lo studio dei modelli lignei - molti dei quali restaurati per l'occasione - costituisce il dato di maggior interesse; si tratta in questo caso di circa ottanta modelli, che coprono un differenziato ventaglio di tipologie e di funzioni, ma che sono accomunati dalla



Il modello in legno per il Castello di Skokloster (1654-1657) esposto a Stupinigi

possibilità di fornire una rappresentazione volumetrica tridimensionale dell'edificio e una verifica dell'armonia delle sue forme e delle sue proporzioni.

Nel rapporto tra l'architetto e il suo committente la realizzazione del modello arrivò a rappresentare una fase decisiva e, come affermò il progettista del Cremlino, «per sapere se l'opera sarà bella e realmente prestigiosa bisogna assolutamente poterla raffigurare visivamente e in modo concreto; e per convincersi ancor più di ciò, è bene costruire un modello, così si potrà benissimo dire che si è alla metà dell'opera». Anche le fontane, i giardini e i padiglioni che vi dovevano sorgere come luoghi di ricreazione e riposo furono preventivamente costruiti in forme miniaturizzate, come ricordano i modelli della Fontana di Trevi, della Pagoda cinese per il parco di Caserta e del padiglione di Skokloster, in Svezia; l'attenzione per i particolari decorativi era minuziosa, e attenta a rappresentare con la stessa fedeltà le facciate monumentali e gli stucchi fantasiosi degli interni.

Le architetture effimere richiedevano esse pure una progettazio-

ne rigorosa, ed ecco una serie di vedute e bozzetti che accompagnano il modello del padiglione per i fuochi d'artificio edificato nel laghetto reale de L'Aja in occasione della firma della pace di Aquisgrana, nel 1749. Fortezze, porti e fari - ma anche ospedali militari - erano punti-chiave dell'organizzazione militare degli stati assoluti, da Candia a Kronstadt, da Livorno a Bordeaux, da Messina a Greenwich, mentre biblioteche, osservatori astronomici, mulini a vento e ad acqua erano i cardini di una organizzazione economica e sociale che cercava nuovi fondamenti nella razionalizzazione tecnologica.

A conclusione di questo percorso europeo incentrato sui temi del potere e delle sue diverse articolazioni, la mostra torna ad occuparsi di architettura religiosa, ripartendo da Roma con il modello per l'altare del Beato Luigi Gonzaga nella chiesa di Sant'Ignazio, in legno colorato e con statue, capitelli e frontone in cera rossa, mentre nel finestrone che lo sovrasta sono dipinti a olio su tela lo sfondo del cielo e un uccello in volo. Illusionismo e gusto polimaterico sono tratti dominanti del gusto barocco, che nell'altare di Carlo Giuseppe Plura su disegno di Juvarra arriva al paradosso della realizzazione di un modello in scala al vero, in legno intagliato e dipinto in modo da simulare i marmi policromi dell'originale juvarriano, così da mettere in forse ogni certa e rassicurante distinzione tra copia e originale.

Fotografia ♦ Reporter sans frontières

La libertà di stampa minacciata nelle immagini di Cartier-Bresson

ROBERTO CAVALLINI

Libertà: una piccola parola che non ha smesso di crescere fino a diventare quasi ingombrante, una piccola parola che richiama altre piccole ma altrettanto ingombranti parole: verità, diritti, doveri, leggi. Paul Valéry scrisse: «È molto difficile rendere in maniera chiara e precisa il concetto di libertà politica. Ritengo che ciò significhi che non devo obbedienza che alla legge, dal momento che la legge dovrebbe essere stata emanata da tutti nell'interesse di tutti». Oggi due miliardi di donne e uomini vivono sotto regimi che si fanno beffe del diritto d'informazione.

Nel '98 si è registrata una flessione del numero di giornalisti morti nel corso del loro lavoro e per il loro lavoro, 24 contro i 26 dell'anno precedente, contro i 51 del '95 ed i 103 del '94. Quest'anno i dati aggiornati al 3 maggio, in Francia, parlano per la libertà di stampa, parlano di 18 giornalisti morti e 76 incarcerati, ma dopo la guerra nel Kosovo i dati devono essere aggiornati.

«Reporters sans frontières» (RFS) è una associazione, con sede a Parigi, che organizza campagne di stampa e di protesta nei confronti di quei governi responsabili delle morti e degli impigionamenti di quanti difendono l'informazione, organizza gli aiuti per procurare avvocati

ai giornalisti sotto processo, fornisce le somme necessarie a pagare le cauzioni oppure ad aiutare le loro famiglie in difficoltà.

Ora RFS ha pubblicato un libro, che in Italia è stato pubblicato e sostenuto dalle Edizioni Gruppo Abele di Torino: «Henri Cartier-Bresson: per la libertà di stampa». Circa settanta fotografie in bianco e nero, concesse gratuitamente dall'autore, che coprono mezzo secolo di storia e si estendono a quattro continenti. Uccelli in volo nel cielo di Francia; baracche, nebbia, nero fumo e tre bimbi in una Liverpool che sembra appena uscita da un conflitto, ma nella quale, la data è 1962, già aleggia il rock adolescenziale dei Beatles; fame e miseria nell'India del '48; l'obesità dei turisti e la magrezza consumata dei bimbi di Ceylon, oggi Sri Lanka; la fatica, il lavoro ed i gesti imperiosi di chi comanda in Italia; miserabili e dittatori in Indonesia; la solitudine in Polonia come a New York; animali sofferenti per gli esperimenti sul loro corpo in California; riscio in Cina; visi dei bambini abbandonati in Pakistan; corpi di mendicanti accasciati al suolo in Francia; soldati cinesi che sfilano compatti; un vecchio inglese sotto la pioggia che si ripara con un tabloid...

Foto che esprimono meglio di qualsiasi discorso il dolore di una vastissima parte di umanità per la quale la miseria rimane l'unico orizzonte, foto che descrivono meglio di ogni parola la

tracotanza di coloro che occupano ruoli di potere. Nelle rigorose geometrie che ha atteso e cercato e che si compongono davanti al suo obiettivo nel «momento decisivo» e che pongono sullo stesso asse l'occhio, il cuore e la mente, Henri Cartier-Bresson ci mostra, al di là dei fatti, al di là delle distanze spazio temporali, quell'essenza altrimenti imponderabile che lega e divide gli uomini. Ci si incuriosisce, ci si meraviglia, ci si commuove di fronte alle foto di questo mostro sacro della fotografia del novecento, la freccia rimbalza, scatta a ritroso e trova sullo stesso asse il nostro sguardo, i nostri pensieri ed i nostri sentimenti.

«La libertà di stampa è la condizione indispensabile per tutte le altre libertà. Senza una stampa indipendente e pluralista non c'è vera democrazia», a ricordarlo sono Robert Badinter a cui si deve l'abolizione della pena di morte in Francia e Wei Jingsheng il più celebre dissidente cinese ai quali si devono i testi che introducono le foto. «Nell'antichità poeti e scrittori, oggi giornalisti e fotografi hanno la responsabilità di tenere desta la nostra coscienza... come se fossimo i nostri occhi e le nostre orecchie. Cartier-Bresson è uno di loro».

Questa volta è l'anziano fotografo che, abbandonati i ferri del mestiere, viene in aiuto di coloro che dopo di lui rappresentano «la coscienza, gli occhi e le orecchie della verità».

RADIO ITALIA
SOLO MUSICA ITALIANA

VIDEO ITALIA
SOLO MUSICA ITALIANA

Un posto felice

Il disco Il tour

I CONCERTI DI LUGLIO

14 DESENZANO (BS)	Stadio Comunale
16 RIVAROLO CANAVESE (TO)	Piazza Massoglia
17 LEGNANO (MI)	Stadio Comunale
18 GRAVELLONA TOCE (VB)	Stadio Comunale
20 LECCO	Stadio del Rugby
23 GROSSETO	Stadio Comunale
24 CISTERNA DI LATINA (LT)	Stadio Comunale
25 NAPOLI	Mostra d'Oltremare
27 MARINA DI MASSA	Stadio Comunale
29 ROSA' (VI)	Stadio Comunale
31 TRIESTE	Piazza Unità d'Italia

I concerti di Agosto e Settembre, in via di definizione, verranno comunicati sul sito internet www.pooh.it

ASTRA 1 G - FREQUENZA 12,611 GHz
POLARIZZAZIONE VERTICALE -
SR 22.000 FEC 3/4

Nel Nord e nel Sud America: Intelar 806

HOTBIRD 4 FREQUENZA 12,673 GHz
POLARIZZAZIONE VERTICALE -
SR 27.500 FEC 3/4

DirectTV-G3R-CANALE 642