

Lunedì 18 ottobre 1999

6

DA VEDERE

L'Unità

Visite guidate ♦ Roma e Mantova

Pittura al quadrato, italiani oggi e domani



CARLO ALBERTO BUCCI

Parlamo di pittura italiana degli ultimi vent'anni e di pittura di là da venire. L'occasione è offerta dalla mostra «La pittura ritrovata: 1978-1998, vent'anni di riallineamento alla pittura d'immagine» (fino al primo novembre al Vittoriano, a Roma) e dalle opere presentate nell'ambito del XXIX Premio Suzzara, vicino Mantova. L'esposizione romana, curata da Arnaldo Romani Brizzi, racconta la storia del cosiddetto Anacronismo, o «pittura colta». Invece la selezione di 30 artisti (soprattutto pittori) chiamati da Walter Guadagnini e da Claudio Olivieri e Davide Benati (entrambi pittori) al Premio Suzzara,

è dominata da una linea di ricerca sostanzialmente, diciamo così, aniconica: la maggior parte dei quadri non rimandano altro che alla pittura con cui sono stati creati. Aniconico è un termine improprio. Forse la formula di pittura-pittura è più stringente dal momento che può voler dire l'intensità con la quale questa «pittura al quadrato» è stata creata. In realtà, a parte formule imbalsamate e vetuste contraddizioni astratto/figurativo o iconico/aniconico, sia la mostra romana sia quella di Suzzara pongono il problema della specificità della pittura. E della qualità della pittura.

Prendiamo l'esposizione romana: nella prima sala c'è un'intera parete dedicata a Franco Piruca, che aveva poco più di trent'anni quando nel

1978 a Roma, alla Tartaruga, espose tre dipinti «anacronistici». Tra questi «Dedalus», un olio su tela in cui compaiono decine di figure e cose: citazioni dall'antico e divinità inventate, ballerine e scacchiere, tavoli da gioco e maschere in porcellana, carte da rami e templi classici, molte altre chincaglierie e, al centro del quadro, persino l'artista stesso. Un anno dopo, nel 1979, Piruca ha scritto che «l'essere della pittura risiede nel mestiere». Nell'86 ha poi aggiunto di volersi definire «con le stesse parole» di Giorgio de Chirico: «pictor classicus sum». Ma del Metafisico non c'è davvero nulla nei quadri di Piruca. Senza entrare nel merito della sensibilità coloristica e del segno pittorico, diciamo che non rimane nulla neanche della

tecnica e del mestiere di de Chirico: quella sapienza antica per la quale i dipinti del maestro sono oggi in perfetto stato di conservazione. La superficie pittorica di «Dedalus», invece, è un disastro: sul fianco della tela una figura alata sulla sinistra è già avvenuta una vistosa caduta di colore. Ma quello di Piruca è solo un caso. Alla fine degli anni Settanta si tornava alla pittura con tanto desiderio, ma senza conoscere le leggi e le regole della pittura. Faceva (e fa) eccezione Carlo Maria Mariani, considerato il padre dell'anacronismo e giustamente scelto per la copertina della mostra. Eppure pittore fortemente concettuale: solo in questo modo possiamo sopportare la vista della «Scena allegorica» del '77, un quadro tecnicamente perfetto ma

disgustoso se riportato dal Seicento ai giorni nostri. La mostra curata da Romani Brizzi rimane una mostra importante. C'è qualche assenza ingiustificata, come quella di Omar Galliani. E qualche presenza davvero incongrua: che ci fanno i «medialisti» (e scusate per l'ennesima etichetta) Galliano e Pintaldi in questo consesso? Eppure la rassegna dimostra, in particolare seguendo il percorso virtuoso della pittura di Stefano Di Stasio dal 1978 ad oggi, come i soggetti siano solo pretesti destinati a svanire dentro la qualità dello specifico linguaggio pittorico. Di Piero Pizzi Cannella è esposto un solo quadro, del 1978.

Andando poi a vedere i dipinti grazie ai quali ha vinto (ex aequo con Arca, Bendini e Verna) il premio Suzzara, si capisce come il lavoro dell'artista romano sia divenuto uno «tra i più intensi delle vicende pittoriche italiane degli anni Ottanta» (scrive giustamente Romani Brizzi) nonostante l'esordio imbarazzante, scrivo

io, nel platon degli anacronisti. C'è infatti da chiedersi cosa abbiano in comune gli struggenti monili del Suzzara - residuo e pretesto per una vanitas ormai sfiorita dentro una pittura che si scioglie nel sentimento - con il cavallino bianco rampante trattenuto da arcadici puttini nel quadro esposto a Roma.

In conclusione, qualche proposta e un paio di segnalazioni: i paesaggi dipinti da Luca Pancrazzi non c'entrano molto con il clima dei quadri di Suzzara, come dimostrerà l'ampia personale prevista per il 24 ottobre alla Galleria comunale di Modena; il quadro di Giovanni Frangi (materia forte e libera, in rosa, oro e nero) starebbe stato meglio a Suzzara che a Roma; e il contesto del premio lombardo sarebbe stato congruo anche per la pittura di un altro giovane, Maurizio Pierfranceschi, come dimostrerà la personale che si aprirà in novembre presso la nuova Galleria comunale di Ciampino.

R o m a



Un'eredità difficile

La mostra, realizzata per il centenario della nascita di Fausto Pirandello, riunisce oltre novanta opere dell'artista rappresentative di una lunga carriera, che passa dal clima simbolista dell'esordio al realismo magico, al surrealismo dell'epoca parigina, fino all'astrattismo degli ultimi trent'anni. Nella rassegna anche dodici dipinti realizzati dal padre Luigi per mettere a fuoco il complesso rapporto che lega Fausto alla figura paterna. In mostra infine una decina di dipinti di altri pittori, scelti perché la loro opera ha avuto influenze sull'arte di Pirandello.

Fausto Pirandello
La vita attuale e la favola eterna
Roma
Palazzo delle Esposizioni
dal 20 ottobre al 10 gennaio 2000

M i l a n o



Vedute d'Italia

Il mito della bellezza italiana ha trovato nella fotografia paesaggistica grande richiamo. La mostra è stata divisa in due parti: «Natura, paesaggio e rappresentazioni» e «Il viaggio italiano come necessità». Le immagini presentate sono delle più varie: vulcani attivi sommersi, la Maremma e l'Agro Pontino, le campagne del Monferrato e delle Langhe. Le foto sono di molti autori, che vanno dai vedutisti Alinari a Paul Strand, Henri Cartier-Bresson, Franco Fontana, Luigi Ghirri, tra i molti. Il catalogo della rassegna è pubblicato da Federico Motta.

Paesaggi italiani del '900
Milano
Palazzo Reale
fino al 9 gennaio 2000

C o n e g l i a n o



Alla ricerca del segno

La mostra dedicata a Guido Strazza si apre con alcuni disegni dei primi anni Quaranta, studi dei quadri con i quali l'artista esordisce partecipando alle mostre di aeropittura organizzate da Marinetti a Roma e alla Biennale di Venezia. Le ottanta opere che seguono nella rassegna chiariscono l'iter formativo dell'artista, che si specializza progressivamente nella grafica come tecnica fondante della ricerca sul «segno». Così è possibile vedere grandi tele in rotoli, incisioni e sperimentazioni grafiche, quadri litografici. Il catalogo è di Linea d'Ombra Libri.

Strazza
Conegliano
Palazzo Sarcinelli
fino al 7 novembre

R o m a



Design italiano

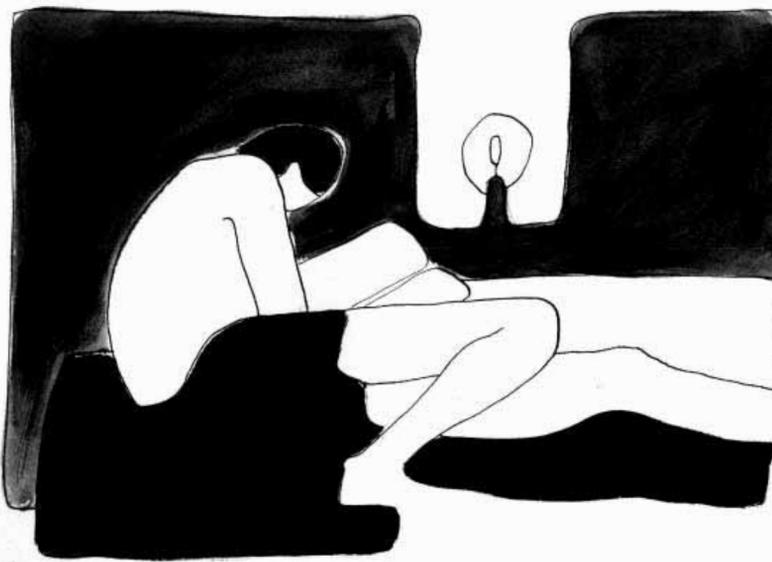
Cleto Munari occupa un posto particolare nella storia dell'espressione artistica del design. Nato come assistente di Carlo Scarpa, ha focalizzato su quello che era di volta in volta il tema di progettazione, più contributi e interpretazioni affidate ai suoi amici. Ottenendo così da tutti gli artisti che venivano contattati la collaborazione per disegnare un gioiello o una porta, un orologio o una cancellata monumentale. Con la mostra di Munari si avvia l'attività espositiva nel nuovo spazio di Castel Sant'Angelo. Il catalogo è di Electa Napoli, con testi di Achille Bonito Oliva, Cecilia Casorati e Stefano Baietti.

Cleto Munari
La figura delle Cose
Roma
Museo nazionale di Castel Sant'Angelo
fino al 6 gennaio 2000

In rassegna a Torino volumi pregiati, realizzati non solo su carta, creati da pittori, scrittori, grafici italiani e stranieri
Da Marinetti e Depero, fino a Munari e D'Albissola, un'ampia carrellata di opere rivoluzionarie e interdisciplinari

Parole illeggibili e figure preziose
In mostra il libro «d'artista»

MARIA TERESA ROBERTO



Il libro d'artista in Italia
Torino
Galleria Civica d'Arte moderna e contemporanea

Il libro d'artista comunica se stesso». Queste parole di Bruno Munari, trascritte insieme ad altre citazioni sulle pareti della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, trattate anch'esse per l'occasione come pagine di un libro d'artista, hanno guidato il lavoro di Liliana Dematteis e Giorgio Maffei, curatori della prima ricognizione ad ampio raggio dedicata a questo tema all'interno di uno spazio museale italiano. L'affermazione di Munari sottolinea la distanza del libro d'artista sia dal tradizionale catalogo di documentazione sia dal libro illustrato, in cui l'elemento figurale è complementare ai tempi e alle scansioni interne del testo, così come ai piani di significato che in esso sono messi in gioco.

Da Mallarmé in poi si è aperta per il libro una diversa possibilità, quella di proporsi come luogo in cui la parola stessa si fa figura, come unità non scindibile di forma e significato, come entità fisica in cui il pensiero si materializza. Da qui, dall'incunabolo costituito da *Un coup de désjamais n'abolira l'hasard*, la cui prima pubblicazione risale al 1897, prende le mosse il percorso della mostra, che segue di pochi mesi la pubblicazione del ricco regesto - quasi tremila titoli - pubblicato da Dematteis e Maffei nella collana Catalogar arte della Regione Piemonte. La presenza di Munari è nodale anche per quanto riguarda il rapporto tra la stagione delle avanguardie storiche - rappresentate dal Futurismo in questo esame circoscritto all'Italia - e quella della neo-avanguardia, con il risveglio di attenzione nei confronti delle problematiche del libro d'artista che ha caratterizzato gli anni Sessanta. Dopo la rivoluzione tipografica messa in atto dai libri di Marinetti e di Soffici, le pagine metalliche dei libri imbullonati e delle «litolatte» di Depero, di Marinetti e infine di Munari con Tullio d'Albissola - è del '34 la loro *Anguria*

lirica - fornirono esempi precoci di libri-oggetto, in cui anche la consistenza fisica del volume diventava oggetto di sperimentazione. Nei decenni successivi, alternando le tirature limitate dei Libri illeggibili alla collaborazione con la grande editoria, Munari ha dimostrato la flessibilità di uno strumento espressivo non necessariamente destinato a circolare soltanto nel circuito ristretto dei bibliofili e dei collezionisti.

Il nodo centrale della mostra è il confronto tra l'approccio al libro dei poeti visivi e quello degli artisti, quando, tra anni Sessanta e primi Settanta, parve attuarsi, all'interno di una assidua frequentazione reciproca, uno scambio di ruoli, un rovesciamento delle parti. La poesia si trasformava in immagine (o assomigliava immagini) ad opera di personaggi quali Emilio

Villa, Carlo Belloli, Ugo Carrega, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Emilio Isgrò, Mirella Bentivoglio, per non citarne che alcuni. Gli artisti di area concettuale stavano invece imboccando la strada dell'iconoclastia, e producevano libri ostentatamente fatti solo di parole. Alla ricchezza di trame visive e materiche intessute da Emilio Villa sulle pagine di *Green*, un volume del 1971 tirato in 120 esem-

plari impreziositi da interventi manuali, si contrappone, per non fare che un esempio, *Classifying the Thousand Longest Rivers in the World* di Alighiero Boetti e Anne-Marie Sauzeau, pubblicato nel '77, in cui la semplicità austera dell'impostazione tipografica rinvia alla complessità di un paradossale progetto di ricerca prolungatosi negli anni.

Nel 1970 Michelangelo Pistoletto ideò un libro, pubblicato sei anni tardi, il cui titolo doveva consistere nell'immagine di un cubo, tratteggiata a inchiostro sulla copertina quadrata del volume. Nella drastica riduzione dell'oggetto-libro alla sua forma geometrica tridimensionale, nella sua trasformazione cioè in una scultura minimalista tascabile, si celava l'apertura alle dimensioni parallele dell'operare artistico: «L'immagine del cubo - scriveva Pistoletto - rappresenta lo spazio ideale in cui io penso ogni mostra, sia in rapporto all'interno che all'esterno».

Appare dunque opportuna la concomitanza dell'inaugurazione di questa mostra e della nuova Videoteca del museo torinese, un archivio dittecento titoli curato da Elena Volpato e destinato ad essere continuamente incrementato, che permette di esplorare un'altra delle vie parallele percorse con sempre maggiore frequenza dagli artisti contemporanei. A partire dalla fine degli anni Settanta il libro d'artista ha accolto la traccia del ritorno alle pratiche della pittura e del disegno, in una dimensione individuale, privata del fare artistico. Poesia e pittura si sono dunque nuovamente incontrate, mescolandosi alla citazione fotografica o al riporto oggettivo o materico, nei libri degli artisti più giovani, che oggi trovano nel video e nei libri auto-prodotti un terreno in cui far cadere la distinzione tra l'opera e la sua documentazione.

Firenze ♦ Rembrandt

L'acquaforte, come farsi pubblicità nel Seicento

STEFANO MILIANI



Nel segno di Rembrandt
Firenze
Istituto olandese di Storia dell'arte
fino al 12 dicembre

Prima dell'avvento della fotografia, prima della riproducibilità dell'opera d'arte teorizzata dal filosofo tedesco Walter Benjamin, i pittori che volevano diffondere il proprio verbo non potevano contare esclusivamente sulle loro tele o tavole. Avevano un'altra risorsa: l'opera grafica riprodotta a stampa su carta attraverso varie tecniche. Era un sistema pratico: le immagini circolavano per l'Europa, propagavano la fama dell'autore, e anche se non proteggevano del tutto quel che in epoca moderna chiamavano il diritto d'autore, e se piacevano innalzavano il suo valore sul mercato e ne elevavano la fama su vasta scala. Beneficirono le potenzialità della riproduzione a stampa un autore come il tedesco Dürer e, nel Seicento, Rembrandt. Oltre tutto le stampe furono un canale di comunicazione privilegiato tra la precisione del nord e le morbidezze italiane come attesta la mostra in corso a Palazzo Grassi sugli scambi tra Venezia e il settentrione.

Per una di quelle coincidenze non pianificate un'altra mostra, «Nel segno di Rembrandt», appena aperta all'Istituto olandese di storia dell'arte di Firenze, è una nuova edizione del catalogo delle acquaforti dell'artista olandese ricordato il fitto intreccio di rapporti tra il nord e l'Italia. Al pari, ricordano come il mezzo a stampa fosse un fiume aperto e navigabilissimo per la conoscenza e lo scambio culturale tra terra d'Europa.

L'esposizione riguarda ottanta acquaforti di Rembrandt e una ventina di fogli di Giovanni Benedetto Castiglione, di Gianbattista e Giandomenico Tiepolo e di altri che guardarono al maestro olandese. Il catalogo è una nuova edizione, riveduta e ampliata, anche in italiano, delle 290 acquaforti di Rembrandt, il tutto prestato e proveniente dalla casa del pittore divenuto museo nel 1911.

Un aneddoto peraltro dimostra come l'acquaforte non fosse attività secondaria per il figlio di un mugnaio nato a Leida nel 1606 e omaggiato, nella sua dimora ad Amsterdam, da Cosimo III de' Medici nel 1669 poco prima di morire: vero o inventato che sia, l'aneddoto riporta che

lo stesso Rembrandt pagò una sua acquaforte cento fiorini per tenere alto il prezzo.

D'altronde l'autore di tele monumentali del genere della cosiddetta «Ronda di notte», un dipinto dove i giochi di luce d'ombra sono essenziali, e il Rembrandt acquafortista sono due volti complementari del medesimo approccio alla creazione artistica. L'uno, quello che produce 290 acquaforti e si guadagna il titolo di uno dei migliori acquafortisti della storia, non è solo il braccio operativo, pratico o commerciale dell'altro, né il Rembrandt acquafortista è il semplice preparatore del Rembrandt maestro dei colori sulla tela. È un lavoro autonomo. Anzi, si dovrà ricredere chi, putacaso, crede che il bianco, il nero e le oscillazioni dei grigi possano essere un limite invalicabile nel maneggiare la luce e la notte. Nel nostro dopoguerra lo ha dimostrato l'opera fotografica di un Henri Cartier-Bresson, nel Seicento lo dimostrò il pittore olandese.

Opportunamente distribuite per tema, sia in mostra che in catalogo (pubblicato dalle Edizioni Wanders-Zwolle e

dal Museo di casa Rembrandt), le acquaforti sono infinite variazioni sul tema luce-ombra. Un Giuseppe che conduce la Madonna con Gesù sul ciuco, in fuga da Erode, con lampada per vedere la via, o meglio ancorata l'adorazione dei pastori in notturna, cantano l'illuminazione come guida nel buio di tempi cupi. Concetto caro ai fiamminghi caravaggeschi d'altronde, il che ci riporti all'utilità e nella fecondità degli scambi, commerciali e culturali, tra nord e sud d'Europa. Così diventano cascate di luce visionarie le affollatissime scene delle tre croci, così come sfruttano la luminosità gli autoritratti, sequenza di studi sulle età dell'uomo, sulla giovinezza e sulla vecchiaia. Rembrandt, l'autoritrattista più scatenato della storia, non si raffigura tanto per narcisismo: che dipinga o impieghi la tecnica della puntasecca per le acquaforti, scava nella natura umana sia quando si ritrae alla maniera del Castiglione, in elegante broccato, sia quando sgrana gli occhi sorpreso da chissà cosa, sia quando affronta il disfacimento del corpo. E anche qui il disegnatore rimanda al pittore e viceversa.