

Visite guidate ♦ Roma e Saturnia

Gastone Novelli e il compito di ordinare il caos



Saturnia è un piccolo centro termale in provincia di Grosseto. Ed è nella sulfurea località toscana che ci porta il libro «Gastone Novelli. Saturnia»: un viaggio a ritroso nel privato di questo pittore italiano, morto nel 1968 a 43 anni soltanto.

Il libro ci conduce in una Saturnia raccolta e preservata, quella appunto della casa, una semplice casa di campagna, che Novelli si costruì tra 1961 e 1963. Una Saturnia diversa da quella attuale, dove l'acqua calda sgorga dalle viscere della terra per il sollievo dei molti villeggianti, benestanti e dimagrenti, che vengono accolti dalle efficienti e lorde strutture ospedaliere e alberghiere. Una Saturnia primigenia, tutta novelliana.

Novelli trovò in quel luogo intensità e pace; ma pure, tra l'altro, un fiume, il torrente Stellata, posto sul limitare del suo terreno, che sembra fatto apposta per le esplorazioni cosmiche di alcuni celebri dipinti dell'artista. Curato da Zeno Birilli, il volume (110 pagine per 20 mila lire; editore Corraini), si presenta come una sorta di «album delle visite» della casa: i testi sono infatti firmati dalle persone che furono vicine a Novelli, in quella sua dimora di campagna come anche nell'arte. Oltre al testo del curatore troviamo una testimonianza dell'architetto Franco Purini, un ricordo di Gianni Novak e un altro del poeta Alfredo Giuliani. E poi una poesia di Elio Pagliarani, che smonta la visione edenica del luogo e la ricostruzione

mitica dei bei tempi andati, quelli del Gruppo 63 e dell'eroico Sessantotto. Pagliarani ricorda una festa spensierata e un cinghiale messo ad arrostito che non si fece cuocere perché lo spiedo girava a vuoto dentro di lui, senza far rosolare la carne tutt'intorno al corpo della bestia. E conclude Pagliarani: «non spento il fuoco c'era molto fumo/ e gli voltammo le spalle/ andando in altra parte del giardino/ in alcuni di noi/ ci fu angoscia/ Come c'è adesso». Le foto, i ricordi, le esperienze di Novelli e di chi gli ha voluto bene rimangono, nonostante il libro, patrimonio esclusivo di quelle persone.

Per gli altri, rimane l'opera: i singoli, pregnanti e autonomi lavori di Novelli. Gli esiti della sua ricerca pit-

torica possono essere ulteriormente esplorati grazie alla mostra allestita, fino al prossimo 31 gennaio, alla galleria Il Segno di Roma (catalogo Corraini). Rispetto alla grande antologica su Novelli tenutasi quest'estate a Trento - il cui catalogo (Skira), curato da Pia Vivarelli, rimane fedele testimonianza - la mostra al Segno presenta alcune novità. La stessa Vivarelli pone l'accento sui tre «Studi» del 1956: tre inchiestre di china su carta, due dei quali inediti, che testimoniano del fascino esercitato sull'artista dalla calligrafia orientale: della cui forza ed eleganza parlavano in quegli anni le riviste d'avanguardia europea ed italiana, tra cui la stessa «Esperienze moderne», diretta da Novelli e Achille Perilli, nel suo nu-

mero d'esordio del 1957. Non c'è citazione pedissequa degli ideogrammi orientali in queste tre carte: macchie gestuali rigano il foglio; soffi tondi di colore lo animano; e il pulviscolo del pigmento spruzzato riempie la carta bloccandosi dinanzi a macchie a risparmio che diventano segni. C'è però il formato verticale stretto e lungo, proprio dei rotoli orientali come degli exultet medievali, che diverrà una costante del lavoro di Novelli, fino alle opere terminali del 1968, come le quattro «steli» della Guggenheim di New York esposte a Trento. Nella mostra di Roma, come spesso nel lavoro di Novelli, troviamo verticali esagerate accanto a tele e fogli ugualmente esasperati per l'altro verso, quello dell'orizzontale. Manca il formato quadrato o quello del rettangolo tendente ad un equilibrio tra base ed altezza. È come se la pittura, così come la scrittura, che alla prima in Novelli è strettamente connessa, cercasse di fuggire dall'immobilità del

centro. Nella sala centrale della galleria stanno di fronte e dialogano la stela del 1958, un calcinoso e terso muro «Senza veli», ed un'altra di 10 anni dopo, la siderale «La luce viene da Oriente», con lo stilo che ha graffiato strutture elementari e fantastiche dentro il corpo buio della notte: un muro azzurro come il cielo e un cielo nero come la pietra.

Per Novelli non si trattò solo di inseguire il formato degli stendardi e dei dazibao, né quello opposto dei freghi e delle strisce di un fumetto. Con i suoi «rettangoli esasperati», scrive Pia Vivarelli, Novelli volle «suggerire un'ulteriore variante al consueto dilatarsi delle tele informali». Come se il proliferare di segni, pitture e parole sulla tela e sulla carta trovasse nell'ampiezza del supporto un plausibile (ma impossibile) limite all'infinito. La folle e splendida impresa di dare norma e regola al caos e all'irrefrenabile fluire dell'inconscio. C.A.B.

Venezia



La pittura a Venezia dagli anni di Ca' Pesaro alla Nuova Oggettività Modena
Fondazione Cassa di Risparmio di Modena fino al 30 gennaio 2000

Panorama italiano

■ Gli anni compresi tra l'inizio del secolo e lo scoppio della seconda guerra mondiale videro un importante fermento artistico veneziano che va sotto il nome di «Ca' Pesaro». Il percorso espositivo, che celebra anche il centenario della Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia, si apre con il «Ritratto di giovane» di Umberto Boccioni, per proseguire con opere di Casorati, Pio Semeghini, De Giudici, Springolo, Arturo Martini, Carlo Cavagliere, e ancora un omaggio a Virgilio Guidi e Filippo De Pisis. Catalogo a cura di Ciccero Edizioni.

Lucca



Tempo sul tempo Lucca
Fondazione Ragghianti fino al 30 gennaio 2000

Immagine e Tempo

■ Una rassegna contemporanea in memoria di Carlo Ragghianti, dedicata al rapporto tra Immagine e Tempo. In mostra duecento opere di ottanta tra i maggiori artisti italiani e internazionali del Novecento: una sezione teatrale, una dedicata all'arte, quella architettonica, una cinematografica. Chiude il percorso una rassegna di video installazione. Il titolo della mostra è quello di un'opera nota dello storico toscano, dedicato alla temporalità dell'immagine e al carattere «spresuale» della visione. Il catalogo della rassegna è edito da Charta.

Padova



Leo Matiz Padova
Ex Museo Civico fino al 27 febbraio 2000

L'«Occhio divino»

■ Dopo Eugene Smith, Tina Modotti, Vittorio Storaro e altri, Padova fotografia dedica ora lo spazio al fotografo colombiano Leo Matiz, con una mostra di centocinquanta immagini che si snodano lungo una serie di temi che hanno caratterizzato tutta l'opera dell'artista. I ritratti di donne uomini e bambini, una galleria di personaggi famosi come Buñuel, Armstrong, Chagall, Frida Kahlo. Le altre sezioni su cui si sviluppa la rassegna sono dedicate alle architetture e ai paesaggi, oltre alle foto astratte, realizzate in collaborazione con David Alfaro Siqueiros.

Roma



Richard Billingham Roma
Accademia Britannica fino al 18 gennaio 2000

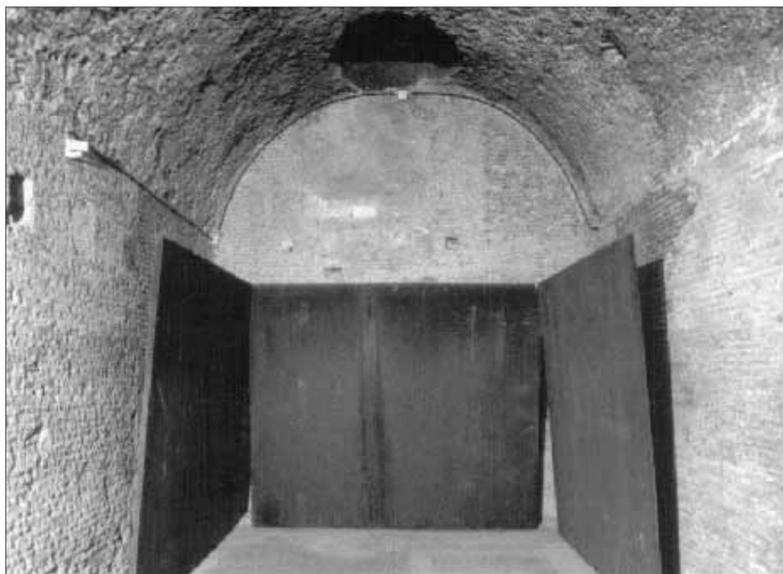
Arte britannica

■ Venticinque fotografie in mostra di uno degli artisti più significativi della «Young British Art», scelte dalla serie dei ritratti di famiglia e un nuovo ciclo di paesaggi urbani, oltre alla video installazione «Ray in bed». Le foto di Billingham, a metà tra i documentari e la fiction, sono ritratti di vita quotidiana (spesso i soggetti sono i suoi parenti) e domestica colta nei suoi aspetti tragicomici, di cui l'artista è spettatore e attore. Le sue opere suscitano impressioni contraddittorie e sconcertanti per quella mistura di umanità e artificialità, per i suoi personaggi che diventano di volta in volta eroici e miserabili nell'ineluttabilità dell'esistenza.

Si apre oggi nei grandi spazi dei Mercati Traianei della capitale una suggestiva mostra di Richard Serra
Opere che si inseriscono perfettamente nel contesto dell'architettura romana: spazi e volumi dominati dall'acciaio e altri materiali

Equilibri e pesi del presente che traslocano nell'antica Roma

CARLO ALBERTO BUCCI



Un'opera di Richard Serra installata ai Mercati Traianei

Richard Serra Roma
Mercati Traianei fino al 5 marzo 2000

manenza della rovina, Richard Serra è riuscito a costruire uno spazio tutto suo ed effimero dentro lo spazio assoluto dell'architettura traiana. Nella grande aula centrale Serra ha collocato «Equal parallel and right angle» del 1973: sei parallelepipedi in acciaio, bassi, stretti e lunghi come muri o tramezzi; rimangono lo spazio della navata, interrompono il cammino e, uguali a due a due, generano l'idea di due spazi che si specchiano l'uno nell'altro. Tutto qui. Molto elementare. Chiaro ma non piatto. E non è poco. Ma è sui

lati della sala centrale che troviamo le maggiori sorprese. Dentro la prima bottega di sinistra Serra ha posto due parallelepipedi quadrangolari del 1992, più basso e regolare il primo, maggiormente allungato verso l'alto il secondo. Allo spazio voltato della piccola e irregolare sala, i due macigni ferrosi oppongono il rigore di una geometria che, tuttavia, non è affatto gelida e immobile. Per la mostra saranno accese luci artificiali che metteranno in particolare risalto determinati aspetti di questo connubio, apparen-

temente stridente, tra acciaio e muratura, tra la curva della volta di pietra e le ortogonali delle sculture. Ma a riflettori spenti questi corpi vengono toccati e sfiorati dal fiotto di luce che giunge dalla strada, filtrato dalla grande aula e quindi indirizzato, ormai affievolito, verso la porta e la sovrastante finestra quadrata che lo immettono all'interno della buia bottega. E con questo filo di luce che scopriamo come dentro la geometria ci sia posto per ragione e poesia. I lati delle due sculture non tagliano lo spazio come

una lama. Il perimetro non racchiude il corpo entro linee perentorie. Sul fianco sinistro del primo parallelepipedo scopriamo che la linea si è sfaldata, coriosa come ghiaccio al sole; sembra una ferita. Due macigni, dicevamo. Sono corpi solidi e pieni. Pesano un accidente perché è il peso, come afferma Serra stesso, il valore della scultura che maggiormente lo interessa.

Il peso risponde, in questo caso, ad un principio di verità: alla faccia di quanti, e sono tanti, allestiscono montagne ciclopiche che sono scenografiche bugie di cartapesta. Scrive del resto Ester Coen, insieme con Mario Codognato curatrice della mostra, che «questa riflessione sulla scultura non intesa come raffigurazione ma come rappresentazione dei valori costitutivi, come esaltazione delle sue qualità intrinseche, appartiene alla natura specifica di tutta l'opera di Serra». Sul fondo della bottega successiva, spinta verso «l'abside», c'è «Walzstrasse» del 1993. Sono tre lastroni che stanno in piedi come le carte da gioco di un castello, soltanto perché poggiano l'uno all'altro. Provatevi a mettervi al centro di questo «plastico» tritico e sentirete, come scrive Codognato, lo «sfasamento» tra la nostra aspettativa negativa sulla stabilità di quanto vediamo e l'inesorabile imblababilità della legge di gravità». Sull'altro lato della sala centrale, cambia la luce, ce n'è di più: alle aperture dell'entrata si contrappongono (e uniscono) i finestroni posti sul fondo di ogni singola bottega.

Ed ecco che Serra cambia il materiale da esporre. Propone quattro opere del 1969. Quindi, si adatta allo spazio. Ora sono i grigi e opachi piombi a farla da padroni. E ritroviamo spianato, ma con maggiore enfasi, il progetto di Serra per una scultura fatta di pesi e di equilibri. Tutto si regge grazie a un rotolo che sembra un tappeto. E che poggia pesando sui lastroni stessi che, grazie ad esso, si tengono i piedi. Stanno in equilibrio solo perché supportano e sopportano quel corpo arrotondato. Ha ragione Ester Coen: «In sé l'opera racchiude una sua propria forza, risultato della sintesi dei procedimenti generativi intorno alla sua stessa osatura e, in quanto trattiene e comprime le sue trazioni, non può che mostrare all'esterno l'ordine di una purezza conquistata».

Basilea ♦ Cézanne

Geometrie del paesaggio alle radici del Moderno



Cézanne e i Moderni Basilea
Fondation Beyler fino al 9 gennaio 2000

MARCO VOZZA

Se ai filosofi appare pressoché incontestabile che Nietzsche sia all'origine di tutte le inquietudini del pensiero novecentesco, altrettanto innegabile deve apparire agli artisti e agli storici dell'arte la posizione cruciale di Cézanne come padre dell'arte moderna. Partendo da questa evidenza riscontrata in termini di storia degli effetti interpretativi, la Fondation Beyler di Riehen (un sobborgo di Basilea) ha organizzato una stupenda mostra dal titolo: «Cézanne und die Moderne», nelle sale di quella che oggi è forse la più bella sede espositiva dell'arte moderna, progettata da Renzo Piano per accogliere la ricchissima collezione Beyler.

L'origine storica del mito artistico di Cézanne può essere datata nell'autunno del 1907, in occasione della prima grande retrospettiva del pittore provenzale ospitata al Grand Palais: oltre a un Rilke entusiasta che spende la precedente identificazione

con Rodin e individua il proprio compito estetico, quelle sale erano frequentate anche da Matisse e da Modigliani, da Picasso, Braque e Apollinaire, Léger e Delaunay, i principali artefici cioè della rivoluzione cubista che si richiamarono esplicitamente al nome tutelare di Cézanne. Questo legame di derivazione scaturisce da una frase attribuita a Cézanne, secondo cui bisogna «trattare la natura per mezzo del cilindro, della sfera, del cono, il tutto messo in prospettiva» che i cubisti presero alla lettera trasformandola a codice della pittura, trasformandola ben presto in dogma incontrovertibile.

Quella dei cubisti è una interpretazione razionalistica della rivoluzione prospettica operata da Cézanne, della sua inquietua volumetria: Mondrian, le cui «Composizioni» sono presenti in mostra, scriverà che il visibile ha un fondamento geometrico, dimenticando che - per il maestro di Aix - la geometrizzazione è soltanto l'effetto di una prima, elementare, percezione della realtà che viene subito trasfigu-

rata dalla linfa vitale dell'emozione, resa sensibile ed espressa dalla densa leggerezza del colore. «Una logica aerea, colorata, sostituisce bruscamente la cupa, tasterda geometria», dichiarerà Cézanne, il cui progetto estetico consisteva nell'andare oltre l'iridescente pittura di Monet, puro occhio che cattura labili impressioni e coglie evanescenti atmosfere.

William Rubin ha avanzato la tesi richiamata da Gottfried Boehm nel bel saggio in catalogo - secondo la quale l'opera inaugurale del cubismo analitico non è stata «Les Femmes d'Alger» ma i primi quadri di Braque dipinti a l'Estaque nell'estate del 1908, che scaturiscono da un'originale interpretazione di Cézanne che si differenzia da quella «fauve» di Matisse e Derain e rende possibili quelle successive di Léger e Picasso, come pure quelle di Mondrian e Klee. Ribadire il legame di derivazione del cubismo da Cézanne comporta un'acutizzazione degli elementi concettuali e antinaturalistici nei confronti di quelli percettivi e sensoriali, della

«logica» rispetto all'«ottica», ponendo l'accento sul fatto che Cézanne tendeva a concettualizzare «le motifs», a modificare la natura piegandola alle esigenze compositive, a stilizzare geometricamente il paesaggio, ad organizzare razionalmente lo spazio.

Diversamente da Braque, interessato esclusivamente ai paesaggi e alle nature morte, Picasso fu attratto in particolare dai ritratti di Cézanne (innanzitutto quello di Vollard), apprezzandone non tanto l'architettura classica, il suo ipotetico «esprit de géométrie» quanto piuttosto le sue zone d'ombra, l'insoddisfazione, i turbamenti e le angosce ricorrenti, i dubbi e le incertezze che spesso non gli permettevano di portare a termine l'esecuzione di un quadro: da qui prenderà le mosse l'estetica del non-finito, dell'incompiuto, del programmatico «work in progress», come testimonia lo splendido «Pains et complotier» (conservato al museo di Basilea), dipinto da Picasso nel 1909 con un sapiente gioco di opposizione tra concluso e apparentemente incompiuto.

Se la sintassi cézanniana sembra dunque all'origine del cubismo, non si può tuttavia attribuire a Cézanne la responsabilità della scelta del linguaggio astratto adottato dai cubisti di secondo piano che applicarono dogmaticamente quella controversa (e forse infelice) esortazione a rappresentare la natura per mezzo del cilindro, della sfera e del cono. Al di là dell'ammirazione per certi accostamenti, come quello fra tre decisive versioni della Sainte-Victoire, i confronti suggeriti in questa mostra appaiono quanto mai stimolanti, alcuni del tutto convincenti (in particolare quello con Giacometti), altri un po' temerari (quello con Rothko, ad esempio), altri mancati (il «Painting in Landscape» di Roy Lichtenstein, che appartiene alla stessa collezione Beyler); nel complesso un mirabile esempio di come l'opera di Cézanne sia capace di generare un ampio spettro esegetico, un tenace conflitto di interpretazioni che ha dato luogo a opzioni estetiche antagoniste nel panorama dell'arte contemporanea.

