

Visite guidate ♦ Verona

Il corpo «concettuale» di Toti Scialoja



CARLO ALBERTO BUCCI

Nell'ottobre del 1956 su «Arti visive» appare un saggio su Afro nel quale Toti Scialoja scrive: «la sensibilizzazione acuita della superficie libera l'immagine di Afro da qualunque tentazione di articolazioni spettacolari. La lontananza trasuda alla superficie e vi si offre come una schiuma emersa». Un pittore sa guardare al lavoro di un altro pittore attraverso uno sguardo interno. È vero poi che quasi sempre raccontiamo di altri perché attraverso loro parliamo di noi stessi. Ed è tanto più vero qui dal momento che - come nota Fabrizio D'Amico - appartiene proprio alla pittura di Scialoja di quegli anni

«la volontà di stare per intero sulla superficie, omogeneamente occupata, satura e tutta in tensione».

La mostra curata da D'Amico, aperta fino al 13 febbraio allo Scudo di Verona, non è dedicata ad Afro, ma a «Toti Scialoja. Opere dal 1955 al 1963». Nelle stanze della galleria veronese sono esposti 27 dipinti, 21 dei quali riprodotti nel catalogo (Skira, 222 pagine, lire 100 mila). Il volume offre una riflessione complessiva su Scialoja dal momento che propone altri 9 dipinti non esposti; ma anche foto di quadri e persone, testi critici e pagine di diario e lettere, che raccontano la vita di Scialoja e la sua multiforme opera. Oltre al saggio introduttivo di D'Amico, quindi, troviamo un ampio studio di Barbara Drudi su Scialoja

scenografo, oltre a una documentata bio-bibliografia curata da Giuseppe Appella. I tre critici, del resto, fanno parte della Fondazione Toti Scialoja che con questa mostra ricca di opere propone un primo momento di documentazione e rilettura del lavoro dell'artista, a meno di due anni dalla sua scomparsa.

Tuttavia, ripensare a Scialoja attraverso i suoi scritti critici, il suo diario «Giornale della pittura», le sue lettere o i suoi molti libri di poesia, non significa esaurire lungo il versante teorico il senso della sua esperienza. La lucida dimensione «concettuale» del suo lavoro si lega infatti strettamente alla fisica forte della sua pittura. E lo stanno a testimoniare i quadri come anche, all'unisono, le parole. Nel

«Sonno di un'ora», dipinto a Roma nell'agosto del '55, Scialoja costruisce un gorgo dipittura che lascia trasparire, nell'accendersi di zone chiare, una profondità fatta da luci e ombre. Eppure il senso del corpo è tutto impresso nell'immediatezza dei segni della mano: che guida lo straccio imbevuto nel colore ad olio e lo trascina per la tela. L'abbandono del pennello a favore di uno strofinaccio significa, scriveva Scialoja in un appunto inedito del 1956, «trasmettere direttamente i sussulti, la renitenza di una materia (la consistenza del lino inzuppato ora elastico, ora gonfio, ora magro, ora sciolante) che reagisce tra le mie dita come se fosse viva». Questo corpo a corpo con la pittura si alimenterà di consapevolezza grazie al confronto

con i protagonisti dell'espressionismo astratto statunitense, frequentati nel corso di un primo soggiorno a New York nell'autunno del 1956. E se nell'inverno romano del '57 quadri come «Persecuzione» dichiarano il contatto con il dripping americano (pur dentro - nota D'Amico - un impianto di accordi tonali alla Morandi) nell'estate dello stesso anno, a Procida, Scialoja sente il bisogno di accantonare la virulenza del gesto e della sgocciolatura.

Scopre allora l'impronta. Che viene da quel momento prassi caratterizzante sia dei lavori romani («Ripetizione ex ira» del '59), sia dei quadri newyorkesi del 1960 (il gigantesco «Manhattan»), sia della stagione parigina tra 1961 e 1964 cui appartiene il polimerico «La Chasse» che chiude la mostra. Nonostante le tracce larvali di queste immagini sembrano l'ombra di un busto sulla tela visto ai raggi x, le impronte sono eseguite solo dalle mani. Che riportano sulla superficie il colore col quale è stata imbevuta

la matrice di carta. Per quanto nata per porre un filtro tra la potenza del braccio agitato e la calma distesa della tela che l'attende, l'impronta nasce - e comunque risente - del corpo che l'ha generata imprimendola. Lo raccontò bene Gabriella Drudi, compagna dell'artista e sua attenta interprete, al ricordo della quale la mostra di Verona è dedicata. Niente di meglio delle sue parole, dunque, per «ascoltare» i quadri di Scialoja: che «prende un foglio di carta leggera, oleata e se lo accartocciava stretto, in fretta, come un fazzoletto, tra le mani»; quindi lo stendeva e lo «riempiva di pennellate rapide, eloquenti. Poi lo rovesciava sulla tela, premendo, battendo, gridando, una due tre cinque volte: fino all'esaurirsi del colore, fino al margine della tela. E in quel momento il supporto fragile». «Questa sarà la mia pittura - aveva annotato nel novembre del '57 l'artista sul diario - e durerà quanto la mia vita». E invece dura ancora.

Bologna

PAOLO CAMPIGLIO



ArteFiera
Bologna
Quartiere
fieristico
fino al 31 gennaio

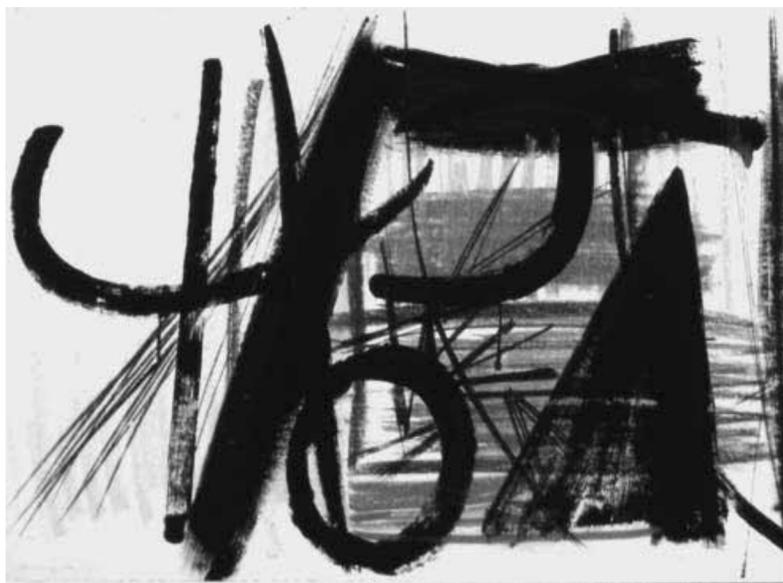
Una Fiera in mostra

L'appuntamento bolognese dell'Arte Fiera quest'anno si è presentato come una grande mostra, articolata con un preciso percorso e, in alcuni casi, un allestimento particolarmente studiato. Accanto alla consueta sequenza di gallerie, appare infatti privilegiato l'aspetto monografico, che alleggerisce l'impressione di caotica varietà, dominante in tutte le fiere d'arte contemporanea, snellendo l'itinerario con aree di pausa e di silenzio. Tale è infatti il padiglione 31 dedicato alle proposte monografiche di grande formato, non facilmente esportabili in spazi più ristretti, dove la pittura recupera senso nella dimensione, come nelle opere di Gian Franco Notargiacomo (Galleria Marchetti, Roma); così, sulla base del successo ottenuto l'anno precedente, l'architetto Pier Luigi Cerri ha allestito il padiglione 32 dedicato alla scultura dove troviamo, fra le tante proposte, una suggestiva installazione di Fabrizio Plessi (Galleria Traghetto, Venezia), con pale di bronzo che attraversano un tappeto di monitor, i lavori di Per Barclay (Persano, Torino) con lindi tessuti gonfiati come paracaduti, le strutture di Riccardo De Marchi (Niccoli, Parma), e ancora Tony Cragg, con una scultura in travertino (Buchmann, Agra) e il notevole allestimento dei lavori di Joseph Kosuth (Galleria Franca Mancini, Pesaro). Fulcro «tradizionale» della fiera è il padiglione 33 che ospita pezzi unici con prevalenza di proposte classiche, tra le quali ha fatto subito notizia il celebre «Concetto spaziale, Trinità» (1966) di Lucio Fontana, in vendita (pare) per cinque milioni di dollari (Marconi, Milano). Se Alberto Burri ricorre con analogia frequenza (Galleria Sapone, Nizza), Carla Accardi e Piero Dorazio si ritrovano in numerose gallerie. Alta, infine è la qualità dei Capogrossi, Ontani, alla Galleria dello Scudo (Verona), mentre un Turcato speciale, di evocazione siderale, si può vedere alla Galleria Il Segno (Roma), con un Novelli (grafite su carta) di vago simbolismo fantastico. Si avverte in generale una minore presenza del classico moderno italiano e uno sblancamento sugli anni Sessanta-Settanta, con autori come Alighiero Boetti, Gilberto Zorio. Tuttavia le giovani proposte costituiscono anche quest'anno il centro vitale dell'iniziativa, per qualità e varietà, quando la suggestiva sfera costruita di vestiti poveri da Chen Zhen riferisce storie di extracomunitari in varie lingue. Ci si sente più vicini alla vita quando si entra nell'installazione di Sabrina Torelli, che ritrova una voce sepolta nel proprio corpo con un processo lento di ricerca o quando si ascoltano i sogni di tanti emanare, come voci dell'aldilà, da una parete bianca nel lavoro di Emilio Fantin (Galleria Luigi Franco, Torino); Mariko Mori, presente in diversi spazi, nonché all'adiacente mostra Appearance, a cura di Achille Bonito Oliva e Danilo Eccher alla Galleria d'Arte Moderna, è una protagonista di immaginari stereotipati, mentre i volti di Sam Samore ci osservano da ottiche improbabili (De Carlo, Milano). Bologna tuttavia non è solo Arte Fiera e, come di consueto, molte iniziative fervono contemporaneamente nella capitale della cultura; di sera non si può non fare un salto al «Link», dove, tra mille iniziative Margherita Manzelli è protagonista di una performance in cui ha ribaltato in verticale un tavolo e una sedia, presentandosi in atto di disegnare, come se niente fosse, su un proprio quaderno. Negli spazi essenziali di Villa delle Rose, Roberto Daolio ha inaugurato una retrospettiva di Luciano Bartolini, l'artista fiorentino scomparso prematuramente nel 1994. Bartolini, più noto nel panorama internazionale che in Italia, è certamente un autore da conoscere e rivalutare per la raffinata attenzione ai materiali, sovente la carta, con i quali agisce nello spazio con estremo rigore formale e intensa vocazione lirica. I suoi «Kleene» degli anni Settanta commuovono nella loro naturale semplicità ed evidenziano la ricerca di una dimensione di rigore geometrico che non può prescindere dal valore tattile, evocativo dei materiali cartacei. Suggestioni bizantine e tensione lineare, antico e moderno convivono in una proposta estremamente attuale che percorre gli esiti di tanta arte degli anni Novanta.

Alla Gam di Torino una ampia antologica con 140 opere dell'artista tedesco, a poco più di un decennio dalla morte. Una vita movimentata e politicamente impegnata, la scelta dell'astrattismo, che arriva alla volontà di non intitolare i suoi quadri

Il segno astratto e l'intuizione nelle tele giganti di Hans Hartung

PIER GIORGIO BETTI



Hans Hartung, «P 1950 Pu 31»

Hans Hartung
Torino
Galleria Civica
d'arte moderna e
contemporanea
fino al 2 aprile

borazione della Fondation Hartung-Bergman di Antibes, prestatrice di gran parte delle opere indaminate ai musei di Dusseldorf, Darmstadt e alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma.

L'artista aderisce all'uomo, inquieto, sospinto da mille interessi, viaggiatore in mezza Europa, pedalatore instancabile fino in Sicilia, sposato, divorziato e sposato con l'artista norvegese Anna Eva Bergman. Invisato ai nazisti, costretto alla clandestinità in Francia

e poi rinchiuso in campo di concentramento in Spagna, rifiuta di rifugiarsi negli Stati Uniti e si arruola nella Legione straniera; ferito in combattimento in Alsazia, ci rimette la gamba destra che viene amputata. Ha la Croce di guerra e la Legion d'onore. È lo stesso Hartung che è partito dall'espressionismo di Nolde e di Kirchner affrancandosi poco dopo, studia al Louvre Goya e El Greco, incontra Kandinsky e Mondrian, sperimenta la scultura nell'atelier di Ju-

lio Gonzalez di cui ha portato all'altare la figlia Roberta, è attratto dai cubisti e dal surrealismo di Mirò, avvicina l'informale di Dubuffet e l'«art autre» di Tapié. Osserva e sa leggere quel che c'è di fondamentale nell'arte che lo ha preceduto o gli è contemporanea, approfondisce, rielabora, esce arricchito dalle esperienze, ma insiste sul segno, non si fa prendere dalla materia, resta fedele a se stesso. È diventata lui, per molti, punto di riferimento.

Salvo i primissimi, Hartung non intitolava i suoi quadri. Si limita a schedarli con la data e una sigla che indica la tecnica di realizzazione e la progressione numerica. Anche in questo modo, vuol sottolineare che lui sfugge a una «pittura narrativa» perché la sua pittura è tutt'altra, fatta di sottili sensazioni, di intuizioni fuggevoli, capace di agire nel subconscio. E se Lucio Fontana, con un gesto assoluto, taglia la tela per «inventare» un nuovo spazio fisico, la gestualità dell'artista tedesco si esprime solo col segno.

Dopo la forzata inattività della guerra, Hartung si immerge nel lavoro trovando un felice riscontro nell'interesse delle gallerie. Sono in mostra parecchi lavori di quel periodo caratterizzati da un reticolo o da composizioni di strisce e sbarre (come «T1951-4, T1951-1, T1954-8») in cui compaiono fonti di luce che sembrano riallacciarsi vagamente ai primi approcci di Hartung ragazzino. Un mutamento si verifica nettamente negli anni sessanta e successivi quando l'artista, dopo il premio alla Biennale di Venezia, si dà alla tecnica del «grattage»: la pasta morbida dei colori, per lo più vinilico anziché olio, viene graffiata e scavata per far emergere le tonalità più profonde. Di questa fase sono ad esempio i quadri «T1964-R22», «T1966-E13 E11973-R34», in cui il peso del segno nel contesto dell'opera appare notevolmente ridimensionato. In altri lavori invece, come T1971-R30 e T1974-R1, è la figura a mantenersi al centro della costruzione.

Gli ultimi anni ci danno un Hartung ancora diverso, ampiamente rappresentato nell'esposizione, che traslascia la preparazione grafica lavorando direttamente sulla tela con una più accentuata commistione di segno e colore. E sono tutti quadri di misure rilevanti. «Ho bisogno» - ha lasciato scritto nell'autobiografia tradotta per la prima volta in italiano e pubblicata dalla Gam - di fare tele grandi. Sono persuaso che nell'arte astratta la dimensione di un quadro abbia un'importanza enorme». Molti dei lavori sembrano confermare la sua impressione.

Il commento ♦ Hans Hartung

Quell'artista che rifiutava le ortodossie

MARIA TERESA ROBERTO

La mostra che la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino dedica a Hans Hartung si propone sia come sguardo d'insieme sull'intero arco dell'attività dell'artista a un decennio dalla scomparsa, sia come omaggio a una stagione importante dell'istituzione stessa, che nel 1966 - primo museo italiano - offrì una vasta rassegna della produzione del maestro tedesco. Vale, a documentare il senso della sua pittura di quel periodo, una dichiarazione di poetica che Hartung elaborò in dialogo con il critico Charles Estienne, e che a distanza di anni vuole riportare nell'autobiografia: «È questo che mi spinge: la voglia di lasciare la traccia del mio gesto sulla tela, sulla carta. Dipingere consiste per me nell'atto del segnare, del graffiare, del grattare». A pochi anni dalla Biennale di Venezia del 1960 che gli aveva conferito il gran premio per la pittura, quella prima esposizione torinese offriva tela dopo tela, e nella costante presenza di grandi formati, esempi variati di improvvisazioni segniche, con ombre nere che attraversano e scavano la superficie cromatica. Era questo l'aspetto dell'opera di Hartung che aveva contatto di più per molti dei nuovi protagonisti della pittura

italiana del decennio precedente, da Achille Perilli, Giulio Turcato e Carla Accardi, fino a Emilio Vedova, a Santomaso, ad Afro.

La mostra attuale allarga significativamente il campo di osservazione, partendo dagli acquerelli realizzati nel 1922 da un Hartung appena diciottenne per arrivare a dare ampio spazio all'ultima e meno nota stagione della sua ricerca pittorica, innovativa e sperimentale: ancora fino a tutti gli anni Ottanta, e pronta a offrirci inattesi termini di paragone con il presente. Come nota in catalogo Fabrizio D'Amico, l'opera di Hartung ha avuto fin dal suo primo formularsi difficoltà a trovare un luogo, dal punto di vista geografico, politico, culturale. Quando nel 1922 egli realizza una serie di acquerelli in cui macchie di colore si accostano e si sovrappongono al di fuori di ogni relazione figurativa, i suoi riferimenti sono il Kandinskij degli anni Dieci, Nolde, Marc: ma quando nel 1925, studente all'Accademia di Lipsia, ascolta una conferenza di Kandinskij, ne rifiuta l'impianto didattico: «Il suo discorso sull'impiego e la simbologia del cerchio, dell'ovale, del quadrato o del rettangolo - recita l'autobiografia - non mi aveva sedotto né convinto. Non avevo nessuna voglia di dipingere delle serpentine per raffigurare l'eternità. La Bauhaus non mi attirava». Un altro incontro mancato, ma in questo caso

in senso letterale, è quello con l'amato Kokoschka all'Accademia di Dresda, mentre la presa di distanza dal realismo militante della Nuova Oggettività, praticato da amici e compagni di studi, è frutto non del caso ma di una scelta precisa. Anche a Parigi, che egli visita più volte negli anni di questa formazione solitaria, si sente estraneo sia al gruppo surrealista sia ai circoli dell'ortodossia astratta. Ma proprio nella capitale francese, e attraverso il confronto con le posizioni che abbiamo finora citato, alla metà degli anni Trenta la sua pittura trova la sua strada e la sua voce, in opere su carta e su tela in cui la traccia segnica esplora la superficie estendendosi e riavvolgendosi incessantemente, e dialogando con aree colorate che sono lo sviluppo delle macchie degli acquerelli d'esordio. Non da un pittore, ma dallo scultore Julio Gonzalez giunge infine la spinta, verso lo scardere del decennio, a conferire al segno un andamento più perentorio e nervoso, trasformandolo in nucleo energetico del dipinto. Nel dopoguerra gli sviluppi dell'opera di Hartung si muovono in sintonia con i rinnovati orizzonti della ricerca artistica internazionale, e il premio della Biennale veneziana - attribuito ex aequo all'artista tedesco e a Jean Fautrier - giunge a sanzionare ufficialmente il successo, ma anche a cristallizzare l'immagine.

L'ulteriore stagione della sua pittura che si apre nel corso degli anni Sessanta non arriva infatti a ricevere pieno riconoscimento, e la mostra torinese offre la possibilità di osservare oggi le grandi superfici luminose di colori acrilici soffiati e polverizzati, che ripropongono la tecnica antica della velatura consentendo di vedere ogni colore attraverso l'altro, con un interesse per l'astrazione risvegliato e rinnovato, per non fare che un nome, dall'attività

di Gerhard Richter. Per dare spazio al contro-conto esistenziale di questo percorso pittorico, svoltosi sullo sfondo tormentato della storia europea, il catalogo della mostra è accompagnato dalla pubblicazione in italiano di Autobiografia, l'autobiografia dell'artista edita in Francia dalla Fondation Hans Hartung e Anna-Eva Bergman di Antibes, che a questa esposizione ha fornito un contributo determinante.

ANTEREM
Rivista di ricerca letteraria

**PREMIO DI POESIA
LORENZO MONTANO**
per poesia singola e raccolte poetiche edite e inedite
QUATTRODECIMA EDIZIONE

Comitato d'onore
Stefano Agosti, Fausto Curi, Gilberto Finzi, Giuliano Gramigna,
Gian Paolo Marchi, Edoardo Sanguineti, Andrea Zanzotto

Richiedere il bando alla sede del Premio
via Zorzi 9 • 37138 Verona • tel. 045-8036494

