

I CAPOLAVORI SALVATI  
NELLA GUERRA DI SPAGNA

Un gran numero di capolavori pittorici presenti al Prado e in altri Musei spagnoli furono messi in salvo durante la guerra civile spagnola grazie all'intervento della Repubblica, sottoposta all'attacco e ai bombardamenti franchisti. Ma Franco chiuse un occhio sulle operazioni di salvataggio che trasferirono le tele a Ginevra per sottrarle alla distruzione. Lo rivela la rivista «Nuova Storia Contemporanea» diretta da Francesco Perfetti. Dopo la guerra civile le autorità franchiste richiesero i quadri fatti custodire in forzieri dalla Società delle Nazioni

fotografia

## HERMAN LEONARD, L'EPOPEA DEL JAZZ CON SCATTI MUSICALI ALLA CHARLIE PARKER

Marco Bevilacqua

Billie Holiday in grembiule serve da mangiare al suo boxer. Edward Kennedy Ellington, invece, da vero «Duke», prima di ogni concerto cura ogni minuzia del suo abbigliamento: il suo camerino è quasi l'atelier di un sarto, dove ogni dettaglio è studiato, dalle scarpe di vernice ai polsini inamidati, ai risvolti della giacca. Immagini in un bianco e nero denso e nitido allo stesso tempo, che fissa su pellicola frammenti di vita dei personaggi che hanno fatto la storia del jazz. L'autore di queste fotografie è Herman Leonard, il più grande testimone dell'epopea che ha rivoluzionato la storia della musica. A lui Padova dedica una personale. Progettata e curata da Serena Baccaglioni e promossa dall'Assessorato alla cultura

ra e dal Centro nazionale di fotografia, l'esposizione ospita circa duecento immagini, di cui 60 stampe originali realizzate a partire dal 1948. Il jazz non è fatto solo di locali fumosi e di atmosfere da night club: esiste anche una facciata intima, fatta di quotidianità, di ore in plein air, di prove e di riflessioni. Herman Leonard ha saputo cogliere con la sua macchina fotografica l'uno e l'altro aspetto, la tecnica del fare musica e l'umanità degli artisti fuori dal set. I suoi scatti sembrano talvolta riprodurre fughe di note alla Charlie Parker, spesso si scompongono in sequenze degne delle improvvisazioni free di Miles Davis o di John Coltrane. Ma altrove si ammantano di sfumature che ricordano i caldi virtuosismi di Ella

Fitzgerald. Un linguaggio multiforme, quello di Leonard, unico nel saper interpretare le differenze di stile dei diversi musicisti. Oggi Leonard è un arzillo signore che ha da tempo superato gli ottant'anni, ma ne dimostra venti di meno. Vive a New Orleans e ancora frequenta i locali dove si suona jazz, perché è ancora curioso del mondo e dei musicisti. È un uomo cordiale e gentile, Leonard, modesto fino all'umiltà come solo i grandi sanno essere, come se i miti che ha immortalato per sempre per noi oggi non fossero tali anche perché li ha ritratti lui. Nessuno come Leonard ha saputo raccontare i jazz club di Harlem e Broadway, le street parade di New Orleans, le atmosfere cool dei locali di

Chicago, gli anni d'oro di Frank Sinatra, Gerry Mulligan, Charlie Parker, Dave Brubeck, dell'orchestra di Duke Ellington. Quando le trombe di Louis Armstrong o di Dizzy Gillespie elettrizzavano i fans assiepati in qualche scantinato newyorchese, Herman Leonard era lì a scattare fotografie, a fissare per sempre su pellicola la gestualità, lo sguardo, le espressioni di questi straordinari talenti. E dunque, come ha scritto Yousuf Karsh, a «raccontare sempre il vero, ma con il linguaggio della bellezza». (Herman Leonard, Jazz Memories Padova, Palazzo del Monte di Pietà, fino al 26 gennaio 2003). Info: Centro Nazionale di Fotografia tel. 049.8755212, e-mail: cnf@comune.padova.it

## Giò Pomodoro, la forma plastica del mito

La scomparsa del grande artista che ha innovato in maniera straordinaria la scultura

Enrico Crispolti

Sono due i momenti fondamentali che hanno caratterizzato, lungo quasi mezzo secolo, l'intera seconda metà del XX secolo, il percorso creativo configurato dalla ricerca plastica di Giò Pomodoro, appena scomparso, poco più che settantenne. Un primo tempo lungo, che è quello della conquista della consistenza della forma plastica organizzata, in quanto possibilità di nuova immagine, reagendo all'accentuazione materica di un'iniziale esperienza informale, vissuta neanche trentenne.

Ed è un tempo che corre lungo gli anni Sessanta fino alla metà dei Settanta. E un secondo più lungo tempo, che è quello, dipanato fra i secondi Settanta e gli Ottanta e i Novanta, caratterizzato dalla volontà di dare alla conformazione dell'evento plastico un destino ambientale. Proponendo cioè situazioni plastiche ambientali, nelle quali la scultura non è più struttura formalmente altrettanto che iconicamente autonoma ma risulta deliberatamente connessa ad un contesto ambientale, entro il quale si colloca in termini di sollecitazione emotiva, concettuale, e memoriale, oppure che configura in modo articolato definendo uno spazio plasticamente conformato percorribile.

Sono i due termini, consecutivi, attraverso i quali la ricerca plastica di Giò Pomodoro prende coscienza di una propria identità, di una propria vocazione all'esaltazione delle qualità di chiarezza e politesse formale ma anche, progressivamente, dell'incidenza di uno spessore di significati, allusioni, riferimenti. La cui presenza s'insinua entro l'enunciazione formale, infine riscattandone la possibilità di significato dal rischio d'un livello formalistico all'incisività e certezza della memoria mitica e persino politicamente mitopoietica. E questo riferimento mitico si fa esplicita caratterizzazione delle sue proposizioni plastiche d'impianto strutturale geometrizzante ma diviene determinante in particolare nelle sue proposte ambientali. Non si tratta più allora di citazione mitica entro una scultura che esalti le proprie qualità di costruzione formale quanto della proposta di una possibilità di vera e propria costruzione di luoghi tipici della memoria mitica, attraverso la capacità progettuale ambientale espressa dalla scultura, in relazione a spazi

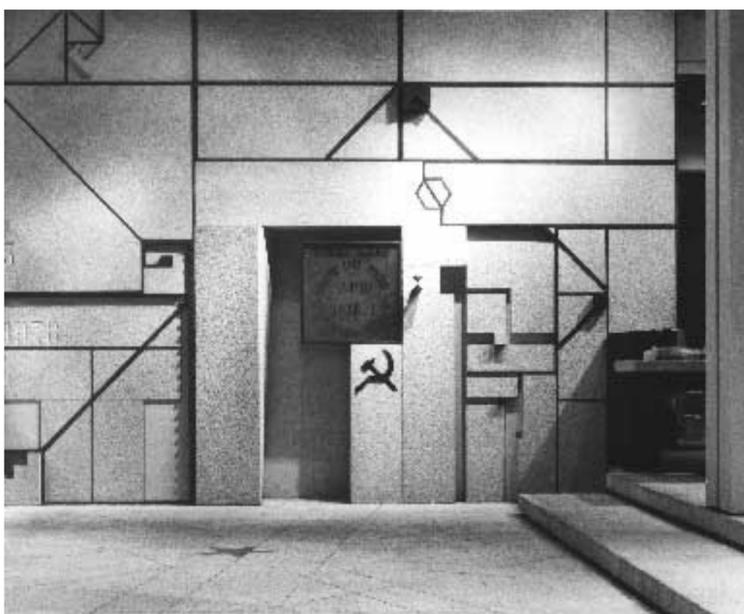
Una vocazione espressiva e costruttiva che appare regolata da intenzioni architettoniche vere e proprie



Giò Pomodoro al lavoro negli anni Settanta. In basso «Parete di misure» opera realizzata nell'atrio della direzione del Pci in Via delle Botteghe Oscure

di frequenza sociale, soprattutto spazi urbani.

Da metà degli anni Settanta infatti Giò Pomodoro è uno degli esponenti più significativi sulla scena europea di una scultura ambientale, in Italia assieme a Somai, Pietro Cascella, Staccioli. Attraverso le proposizioni dei quali si è allora posta originariamente e originalmente la problematica di quell'arte ambientale che, dopo l'accanito ostracismo sofferto da parte della critica ufficiale, nell'ultimo decennio è invece divenuta addirittura moda, impunemente praticata molto spesso senza alcuna cognizione delle condizioni che un corretto operare in rapporto ambientale necessariamente pone (specifica progettualità, cognizione dello spazio di segni e memorie entro il quale si intende intervenire, ecc.). Assieme al fratello Arnaldo (di quattro anni maggiore) Giò ha esordito come scultore nella Biennale veneziana del 1956, recuperando da una tradizione artigiana orafa marchigiana una capacità di evidenza espressiva del segno tesa ad animare un contesto materico primario. Che costituisce infatti l'orientamento iniziale della sua ricerca in modi appunto di materismo informale, negli estremi anni Cinquanta, secondo primari moti di natura. Tuttavia all'inizio dei Sessanta la sua ricerca supera il materismo informale proprio attraverso un'enunciazione di possibilità di costituzione della forma plastica, che egli modula in superfici assai mosse come da una sorta di intima organicità, o di increspante, ventosa alitazione. Superfici politissime, specchianti, in ottone; «superfici in tensione», «dilatazione»



ma anche «folla», sono le intitolazioni ricorrenti. Chiaramente Giò ricerca allora una possibilità di forma ma anche una possibilità d'immagine, che fissa in una capacità allusiva di movenze organiche (a volte veramente quasi corporee) di sem-

pre più complesso respiro. Entro le quali, quando più costruite strutturalmente, come a metà degli anni Sessanta, s'insinuano allusioni tematiche di significato carattere storico (a Marat, per esempio). Alla fine degli anni Sessanta le movenze

di situazioni di connessione ambientale, mirate alla costruzione di luoghi di magica tensione in una fascinazione di strutturazione formale quanto di suggestione concettuale, utilizzando la memoria mitica quale induzione quasi analogica, così

## L'addio a Milano

Tanti gli amici e i parenti venuti a salutare per l'ultima volta Giò Pomodoro nello studio di Via S. Marco 50, dove ieri è stata allestita la camera ardente. Lo studio non riusciva a contenere tutti e la cerimonia funebre si è svolta nella corte interna su cui s'affaccia l'atelier. L'elogio funebre è stato tenuto da Carlo Castellaneta e dal figlio Bruto, e conteneva una promessa: «Nello studio di Via S. Marco si continuerà a fare cultura come quando Giò era vivo». Oltre al fratello Arnaldo, provatissimo dal dolore, c'erano gli amici Ornella Vanoni, Sebastiano Grasso e il critico Arturo Carlo Quintavalle. L'artista giapponese Kengiro Azuma ha raccontato: «Lui era sempre chiaro e preciso, era il locomotore del nostro gruppo. Ricordo un nostro viaggio in California nel 1965 per un simposio. Con il suo carattere spesso litigava con l'organizzazione, quasi combatteva, ma alla fine ha donato con generosità una grossa cifra». Per Quintavalle Giò Pomodoro «è riuscito a trasformare la scultura in architettura e questo spiega la sua novità. Non ha inserito le sue sculture in uno spazio architettonico, ma le ha trasformate in uno spazio architettonico». Uno spazio pieno di vita, come lo studio stesso di Giò Pomodoro. Che sulla porta a vetri di ingresso non aveva una corona funebre, ma una ghirlanda natalizia di benvenuto.

che la scultura finisca per assumere un nuovo ruolo monitorio, di rigore immaginativo quanto di rigore etico. Questione di principi, a cominciare appunto dai quattro punti cardinali, da simologie primarie di natura, fra sole, luna, o da valori storicamente fondanti, come la Resistenza. Nell'aspirazione profonda ad una sorta di classicità della forma, dell'immagine, del simbolo, della conformazione suggestiva dei luoghi, alla quale concorreva appunto la citazione mitica, rivolta soprattutto alla Grecia, a Hermes, in particolare.

L'attenzione mitopoietica al passato, al contesto della città e a quello della natura ne hanno fatto un protagonista internazionale

Una grande mostra a Brescia curata da Renato Barilli ribalta stereotipi e luoghi comuni sulla grande scuola pittorica che segna il vero inizio dell'arte moderna

## L'Impressionismo? Non fu solo francese, ma europeo

Ibbo Paolucci

Se gli «ismi» valgono, su scala europea, poniamo, per il Manierismo, il Simbolismo, il Futurismo, e via elencando, perché non dovrebbero valere anche per l'Impressionismo? E invece no, quando si parla di questa grande stagione dell'arte, la maggior parte della gente ritiene che l'Impressionismo sia di casa soltanto in Francia o, addirittura, solo a Parigi. Ma chi l'ha detto? In ogni caso non si tratta di una sentenza definitiva. Come nei comuni processi, anche qui esistono vari gradi di giudizio. Ad appellarsi, ormai da anni, per reclamare un diverso verdetto, formulando «arringhe» ben motivate e convincenti,

è il critico d'arte Renato Barilli. La prima volta la sua tesi difensiva è stata esposta a Brescia, con la mostra da lui curata sugli impressionisti europei, dalla Spagna alla Russia, passando per la Germania, l'Inghilterra e altri stati del nostro continente, riproponendo all'attenzione, fra gli altri, maestri come lo spagnolo Fortuny, l'olandese Israels, i russi Repin e Serov, i tedeschi Leibl e Lieberman, l'inglese Le Thangue, la norvegese Zoos. La seconda volta la sta svolgendo sempre a Brescia, nella sede del Palazzo Martinengo, con la mostra interamente dedicata all'Impressionismo italiano, aperta fino al 23 febbraio, catalogo Mazzotta. Ridotta all'osso, la tesi di Barilli è molto semplice. Una grande corrente ha sempre avuto una sua sede primaria: il Gotico nella

Francia del Nord, il Rinascimento a Firenze, il Barocco a Roma, il Divisionismo e il Futurismo a Milano, e via dicendo. Ma ognuna di quelle correnti si è anche diffusa in altre contrade. Forse che non ci sono sculture e cattedrali gotiche anche in Germania o in Italia? Opere del Futurismo, magari chiamate con altri nomi, in Russia e in Francia? E, dunque, nessuno, riguardo all'Impressionismo, intende togliere il primato alla Francia. Nessuno artista di quegli anni in Europa può competere con Monet o Degas o Manet o Renoir. Ma artisti che si possono tranquillamente includere in quel contesto ci sono e come e, se si guarda alla qualità, li si trova soprattutto in Italia. Che è, come tutti sanno, per la sua storia, un paese particolare. Da noi, infatti, le grandi

epoche d'arte si suddividono, sostanzialmente, in scuole regionali, realtà di cui il curatore della mostra ha tenuto conto, suddividendola in cinque sezioni: la toscana, la napoletana, la lombarda, la ligure-piemontese, la veneta. Ognuna di queste scuole è ampiamente rappresentata nella mostra. La toscana, per esempio, con sette opere di Fattori, cinque di Lega, otto di Cabianca, nove di Signorini, due di Cecioni. La napoletana con dieci opere di De Nittis, sei di Michetti, cinque di Toma, quattro di Mancini. La lombarda con sei opere di Mosè Bianchi, cinque di Ranzoni, quattro di Cremona, tre di Carcano. La veneta ed emiliana con sei opere di Ciardi, sei di Favretto, cinque di Boldini. Molto vasto e composito il panorama dell'Impressionismo italia-

no, dotato di una propria autonomia, con esiti qualitativamente alti. Naturalmente, come viene osservato dai curatori, è ancora difficile accettare il fatto che Parigi non sia stata nell'Ottocento l'unica capitale delle arti e che anche Roma o Milano abbiano avuto un ruolo centrale, come pure Berlino o Mosca. «Eppure è solo dalla riscoperta dell'unitarietà della cultura europea che si può tentare la ricostruzione di nuove mappe di valori pittorici nazionali, così come la restituzione all'Impressionismo francese della sua realtà storica, ora nascosta dalla mitizzazione imperante». Gli anni presi in considerazione dalla rassegna coincidono, fra l'altro, con quelli in cui si procedeva all'unificazione dell'Italia. Gli artisti presenti in questa mostra «coraggio-

sa e complicata» credevano fortemente nella nostra unità, «ma nello stesso tempo - ricorda nella presentazione il sindaco di Brescia, Paolo Corsini - sentivano di possedere profonde radici locali, di essere ancorati a precise realtà regionali, cui del resto li stringeva proprio la propensione di un'arte basata sul culto del vero, della genuinità delle "impressioni" da ricavare dai dati ambientali, geografici, meteorologici, per cui non era certo la stessa cosa vivere, operare e dipingere in Piemonte o in Lombardia, fra le terre toscane o gli azzurri mari della Campania». Diversi i rami, ma pur sempre riconducibili al grande albero dell'Impressionismo? Sì, secondo Barilli, che ha comunque curato una bella mostra con affascinanti presenze.