

NEWS ARTE CONTEMPORANEA

FATTI, TESTI E IMMAGINI D'ARTE

S

Sommario

Non è facile, nell'omologante arcipelago delle riviste d'arte, andare controcorrente. News Arte Contemporanea sta provandoci:

1) limitando al massimo lo spazio pubblicitario, liberamente occupabile dal sostegno finanziario dei lettori (mediante l'attivazione dell'abbonamento sul c.c.p. N. 11821675); 2) proponendo una «versione» trasversale ed anticonformista delle principali rassegne espositive; 3) riservando la dovuta attenzione ad artisti ed eventi spesso ignorati dagli altri mass-media per sole ragioni di «parrocchia».

Pullulante di immagini, questo secondo numero informa esaurientemente sulle troppe ombre della biennale veneziana: i commenti redazionali, distribuiti in quattro pagine, possono ben costituire un ulteriore momento di riflessione per chi abbia già visitato l'esposizione o un utile vademecum per chi si accinga a farlo.

Né minore interesse dovrebbero destare i servizi sulle mostre di Mirò a Torino («demolita», a ragione, dalle acute considerazioni di Renzo Margonari), delle Donne-artiste a Narni (a firma di Elena Lacava) e dell'arte telematica «senza frontiere» «Telefax Roma-Nairobi» (a firma di Giuseppe Salerno).

Le recensioni «bilanciate e non tendenziose» delle altre mostre più significative spaziano da Osvaldo Licini a Vito Acconci e Antonio D'Acchille, dalla pittura cinese contemporanea a quella di grafica di artisti italiani in Irlanda o dei cento artisti (da 22 nazioni) del Manifesto Azzurro a Boville Ernica.

Il paginone centrale, ideato come di consueto «creativamente» per il lettore, permetterà, con l'esauriente articolo di Paolo Guzzi e l'ampio supporto iconografico, di avvicinarsi con più familiarità al suggestivo universo espressivo della Poesia Visiva.



Jasper Johns (foto Hans Namuth)

VENEZIA DELLE MIE BRAME

Dimmi, chi è la più bella del reame?

- Kassel!

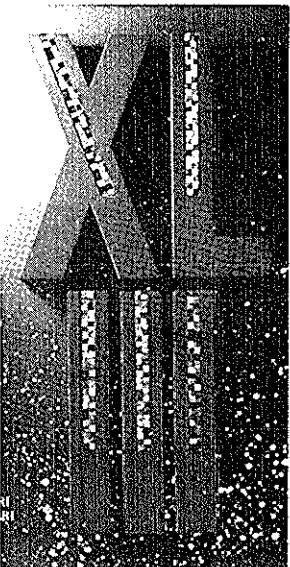
La donchisciottesca sfida dell'impareggiabile Carandente contro i mulini a vento della spartizione («Alcune istituzioni hanno a tal punto boicottato la Biennale da lasciarla per sei mesi in una condizione di instabilità come quella della prorogatio», Paolo Portoghesi) e dell'italica improvvisazione (il Direttore artistico di Documenta dispone di 5 anni e non di 5 striminziti mesi come è avvenuto per Carandente), si è risolta in una *débat* senza precedenti.

Pulita, ma brutta, dotata di Leoni d'oro, ma povera di idee e contenuti, questa XLIII edizione può essere archiviata senza alcun rimpianto. Tutti i limiti preventivati non sono stati infatti rimossi, né dall'azzeccato allestimento scenografico (a parte l'infelice ammassata degli «Scultori ai Giardini»), né tanto meno dalle noiose clonazioni proposte con i deludenti giovani-vecchi di Aperto '88.

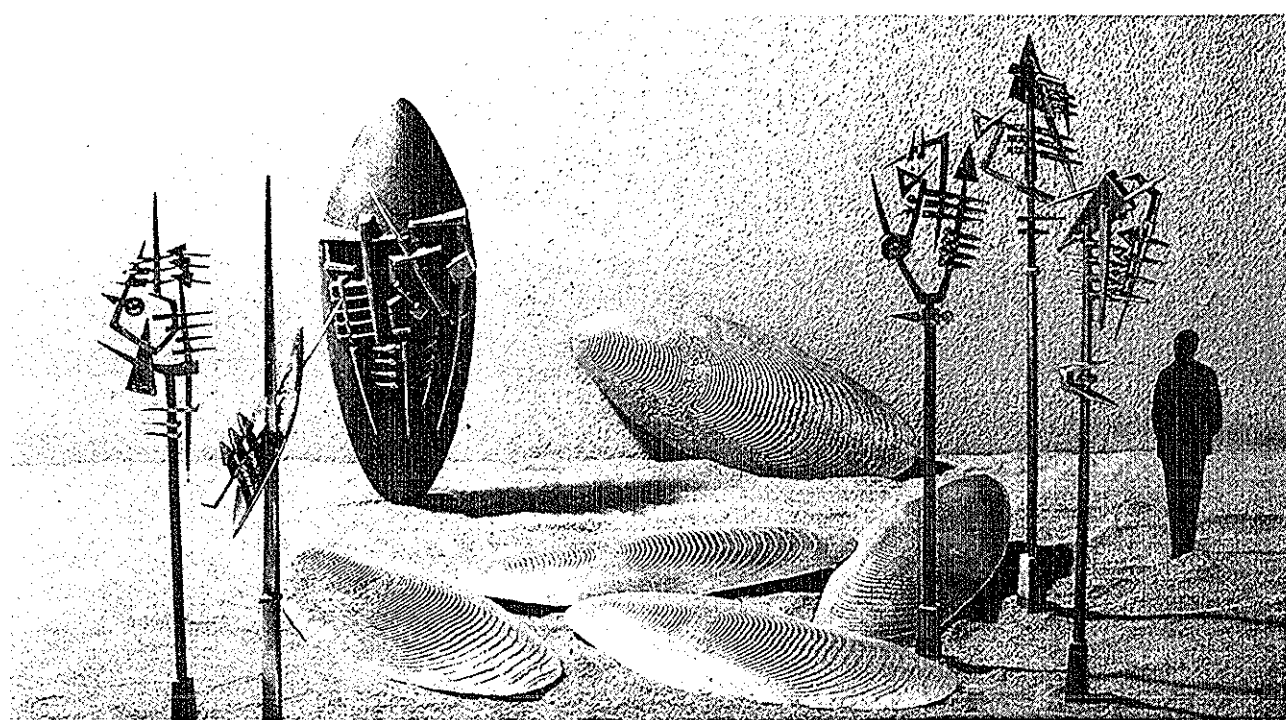
Sorprese, positive, sono venute (l'eccezione necrofila della Repubblica Democratica Tedesca e il disimpegno russo non fanno testo) dai Padiglioni Stranieri (Israele, Brasile, Danimarca, Ungheria, Repubblica Federale di Germania, in particolare).

Il Villaggio Globale dell'arte, ai Giardini ed alle Corderie dell'Arsenale, avrebbe meritato - per una ricognizione creativa e linguistica più attendibile - la riesumazione del desueto e vituperato Progetto di arganiana memoria.

Alla presa di coscienza critica della propria epoca-*cheché* ne dicano i post ed i retro modernisti - non può sfuggirsi impunemente: pena, l'eclisse della ragione (il postmoderno praticato nei campi di sterminio nazisti insegna).



I MAGNI FICI 19



Arnaldo Pomodoro, *Scudo, le rive dei mari, gli scettri*, 1987-88

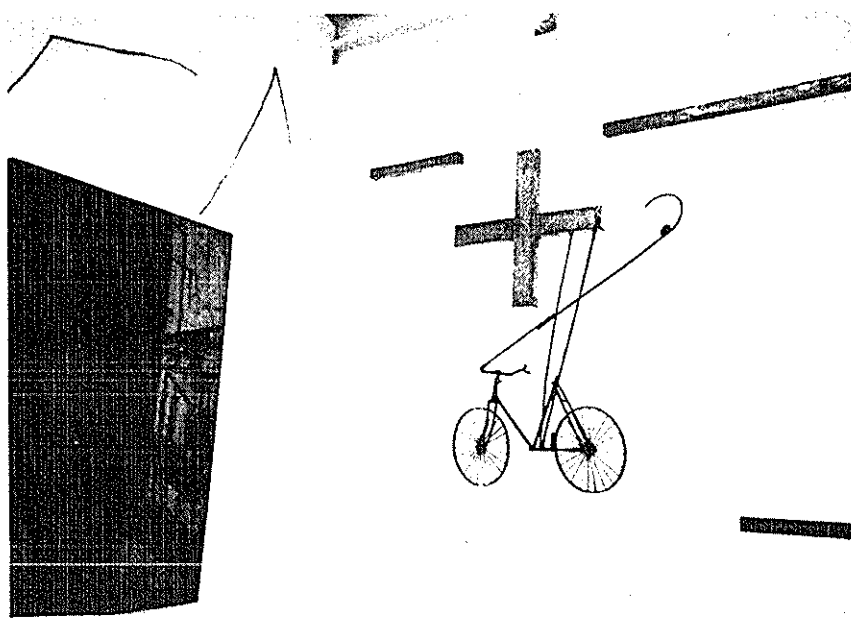
Morta la Transavanguardia, viva la Transavanguardia. Il *De Profundis* annunciato dall'isterico ed immotivato ostracismo perpretato ai danni di De Maria ed intonato dalla svolta neo-moderna di Enzo Cucchi (già evidenziata nella «Libreria» di Kassel e non a caso sottolineata dalla menzione speciale della giuria internazionale composta da Octavio Paz, presidente, Maurizio Calvesi, Tom Messer, Pierre Restany, Werner Schmalenbach, Ryszard Stanislawski e David Sylvester), è il dato più significativo emerso dal Padiglione Italia.

Al palo, per la funerea cerimonia, i gessosi «Pupazzoni» di Chia, i divertissement gay di Clemente, la pretenziosa quanto contraddittoria e sgrammaticata mise en scène di Paladino.

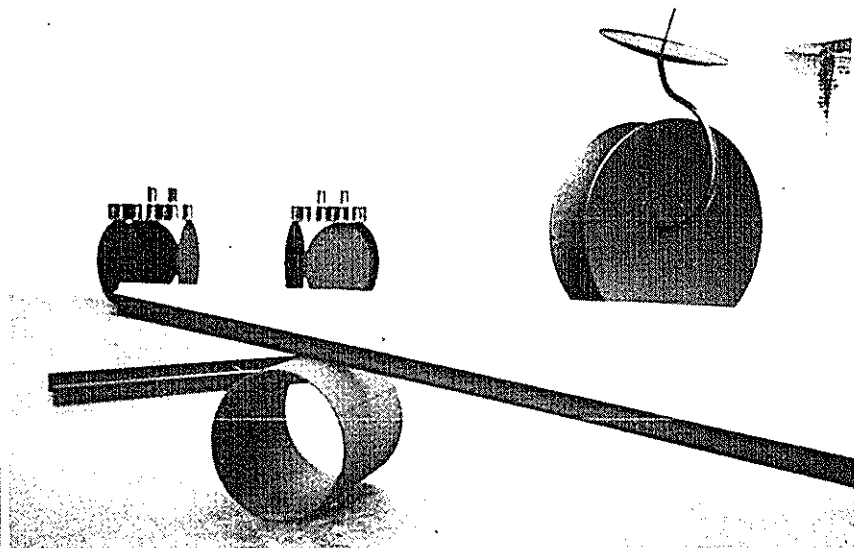
Né più addolcito commento critico è da tributare ai presunti e tutti da dimostrare «Nuovi sviluppi astratti» dei sempre validi Burri, Accardi, Dorazio, Santomaso: non è certo la misura a far Grande un quadro, né tanto meno la classicità manierista di una stagione espressiva che ha registrato, negli stessi protagonisti, momenti di ben altra tensione creativa (si torni alle fonti leggendo, in questo stesso numero della rivista, il pezzo su Licini, il Milione e l'Astrattismo 1932-1932 (Eroicoastrattismo). Più fresca e ben congeniata è risultata la sezione curata da Pier Luigi Tazzi, con un Kounellis mediterraneo ed astrale grazie ai suoi euritmici sacchi di carbone inchiodati con due traverse di ferro, un Maurizio Mochetti aedo di un'enigmatica energia fluorescente, una Marisa Merz imprevedibile e trasgressiva nelle sculturine brut-marziane.

Ripetitivi, fino alla nausea (per eccesso di stivaggio) sono risultati poi i decantanti (Lyotard) Monogrammi di Baruchello.

Occasionale e pretestuoso il tema di «Natura e Mito» proposto da Roberto Tassi (Morlotti, Guccione, Ruggero Savinio e Sarnari). Unitaria, invece, pur nella marcata diversità, la triade scultorea selezionata da Carandente (Arnaldo Pomodoro, scenografico, ma totemicamente anemico; Eliseo Mattiacci, moderno nelle forme e nei materiali, eppure arcaico e magico; Renato Ranaldi, autentico outsider di un'antiscultura deridente soluzioni formali e spaziali, storicamente consolidate (a.g.).



Mimmo Paladino, senza titolo



Eliseo Mattiacci, *Dinamica cosmica - Carro solare da Montefeltro*, 1986



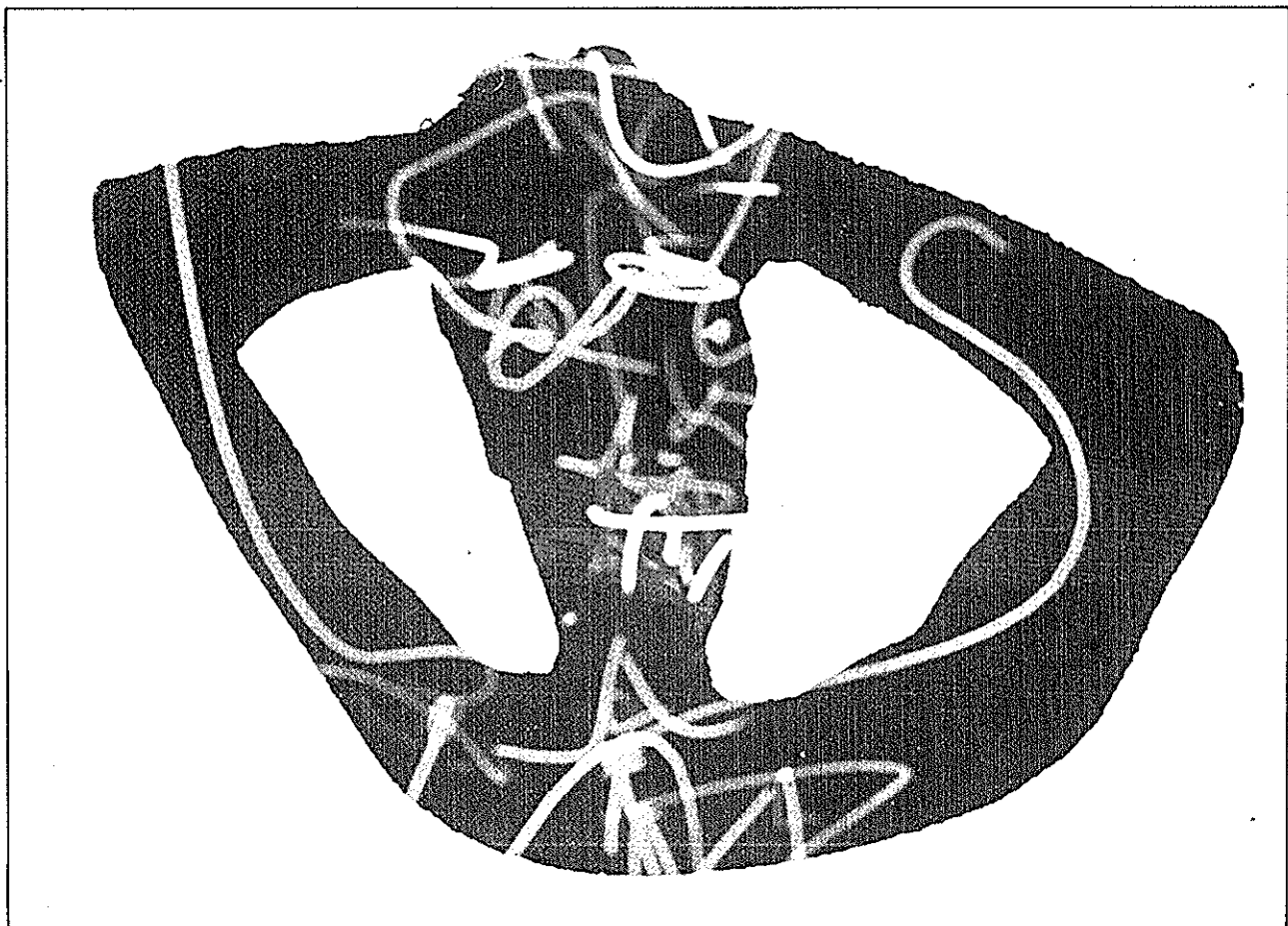
Ennio Morlotti, *Rocce*, 1984, Olio su tela, 150x150 cm.

George D'Almeida (Parigi-Radda in Chianti), Jan Dibbets (Olanda/Siena), Léon Gischia (Dax, Landes/Venezia), Sol LeWitt (Connecticut/Spoleto), Markus Lüpertz (Boemia/Cortona), Sebastian Matta (Santiago/Tarquina), Niki de Saint Phalle (Parigi/Garavicchio (Gr)/ Cy Twombly (Virginia/Roma), sono gli artisti «ospitati» nel Padiglione Italia per i loro continui rapporti esistenziali con il nostro Paese.

Pressoché inesistente nei lirici paesaggi zen di George d'Almeida, l'influsso mediterraneo della civiltà espressiva italiana, è ben avvertibile nelle geometrie architettoniche di Jan Dibbets, nei bronzi colorati di Markus Lüpertz, nei lacerti di Cy Twombly o nei rossi veneziani di Léon Gischia.

Un inedito e disincantato Matta si presenta invece con una non più futuribile video-computer art mente i *Wall Drawings* di Sol LeWitt, il bozzetto fantascuforesco dell'*Arbre aux serpents* e la documentazione fotografica delle 22 sculture-edificio del Giardino dei Tarocchi (22 è il numero delle carte dei tarocchi) che Niki de Saint Phalle sta realizzando a Garavicchio, testimoniano tutta l'ambiguità dell'operazione «ospitalità», motivabile esclusivamente per la forte personalità degli 8 invitati, i quali artisticamente, in comune, hanno poco o niente (a.g.).

AMBIENTE ITALIA



Sebastian Matta, *Auto-elasto biografia*, 1988

JASPER JOHNS & TONY CRAGG

Deve essere stato l'aggio mercantile del dollaro sulla sterlina (leggi lunga mano della strapotente Fondazione Guggenheim) ad aver fatto pendere l'ago della bilancia per l'attribuzione del Leone d'oro all'americano Jasper Johns anziché all'inglese Tony Cragg, gratificato con una menzione speciale.

Un ex-aequo non avrebbe guastato, tenuto conto di un certo appannamento creativo del mitico J.J. (chi non ricorda l'eversione pop dei «Bersagli» e delle «Bandiere a stelle e strisce» degli anni '50-'60?) e della smagliante «forma» di un autentico restauratore dell'archetipo come Tony Cragg. Sarà stata la fortuità del caso, ma si confronti l'elettrizzante luce naturale da cui è inondato il padiglione inglese, con l'ovattata penombra, quasi chiesastica, del climatizzato cugino padiglione americano, per avere un'idea più precisa dei reali valori in campo.

Spesso decorativi, quasi mai graffianti, i Crosshatch Paintings (Tratteggi Diagonali) del 1974-'82, integrati dai quattro pannelli delle Stagioni ('85-'86), chiudono, forse, un capitolo importante della storia dell'arte contemporanea legata all'espressionismo astratto.

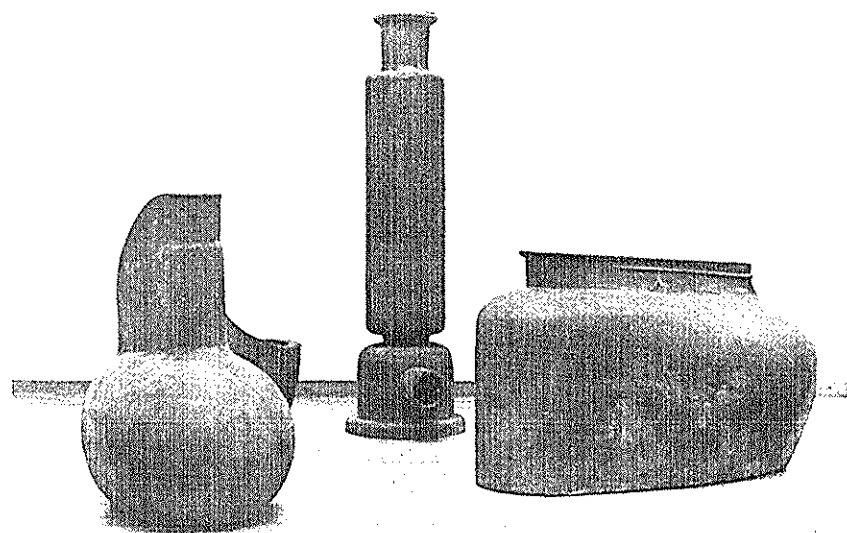
Scent (Odore, del '73-'74, omonimo di un analogo quadro di Pollock del '55) e Tantric Detail (Dettaglio Tantrico dell'80) ed i tre pannelli di Between the Clock and the Bed dell'81 (Tra l'orologio e il letto, anch'esso omonimo di un altro celebre quadro di Munch, del '40-'42 ove è presente il tratteggio in diagonale nella coperta del letto), astratti nella genesi e negli esiti linguistici, lasciano poi gran parte della tela al ritorno della figurazione e di un simbolismo da Day-after. Non solo. Il tratteggio diventa quasi autocitazione negli ultimi lavori nei quali compaiono i tipici elementi scultorei dell'opera-oggetto (il calco di un braccio ed un'asta di legno di In the Studio, Nello studio dell'82) variamente frammischiati o alternati ad immagini-chiave della letteratura e della storia dell'arte come i ritratti di Céline e di Monna Lisa in Racing Thoughts (Pensieri in gara dell'83).

Di Tony Cragg (già brillante protagonista di Documenta 8) convince la riproposizione scultorea di un'immagine aurea, mitica, evocata con il recupero degli scarti della società industriale e con l'imprigionamento, nelle imprevedibili composizioni o accostamenti dei materiali, delle tracce residue di una umanità perduta. Ma, l'artista inglese, più che scegliere è scelto dal richiamo esercitato da frammenti di plastica, barbabetole, copertoni, congegni meccanici, amorosamente ricomposti, con quel pizzico di humor e di leggerezza che riesce a sdrammatizzare i postulati retorici di tanta Arte Povera.

Le installazioni di Tony Cragg sono nel contempo un vero e proprio rovesciamento concettuale dello spiazzamento duchampiano: l'artista inglese non è un rigattiere dei ready-made, il quale cambia poi dialetticamente la loro destinazione d'uso, ma un imperterrito antropologo delle microstorie di anonimi frammenti resuscitati a nuova vita. E per farsene un'idea più precisa, non ci si lasci sfuggire l'occasione di aggirarsi personalmente tra le ardite architetture di Guglie ('87), l'innocua minaccia di Policeman (Poliziotto, '88), l'allarmante agonia di Inverted Sugar Crop (Raccolta di barbabetole, '87) e l'agghiacciante silenzio di Generataions (Generazioni, '88) (a.g.).



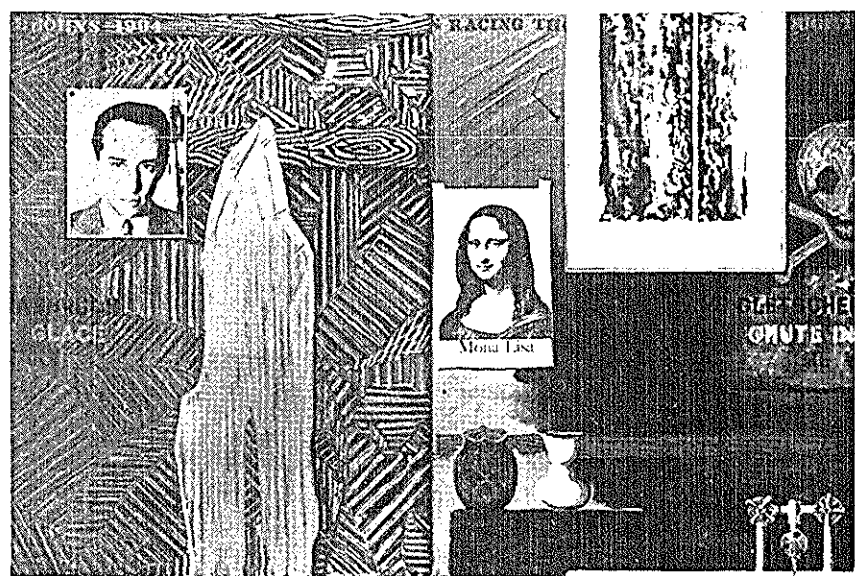
Tony Cragg, *Policemen*, 1988, Plastica blu, 450X160 cm.



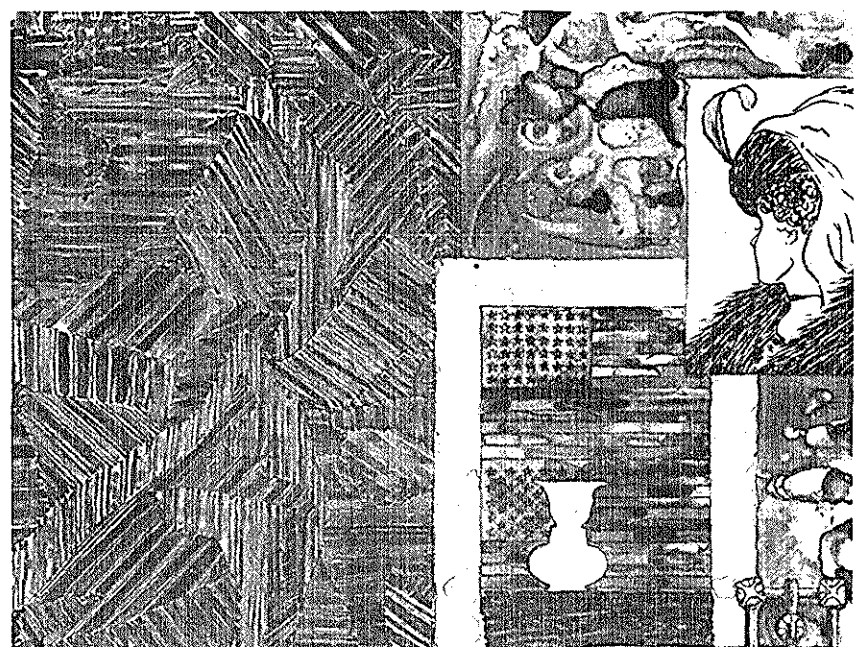
Tony Cragg, *Three Part Bronze*, 1988, bronzo, 400x300x225 cm.



Jasper Johns, *Spring*, 1986, encausto su tela, 50x75 cm.



Jasper Johns, *Racing Thoughts*, 1984, olio su tela, 75x50 cm.



Jasper Johns, *Senza titolo*, 1986, acquerello e matita su carta

I GIOVANI-VECCHI DI APERTO '88

Che dire di questo Aperto '88? A parte la surreale scenografia delle Corderie dell'Arsenale, vicinissime ai Giardini e l'ampia ricognizione di oltre 80 artisti provenienti dall'Europa Occidentale ed Orientale, dalle Americhe, dall'Asia e dall'Africa, effettuata dai curatori Saskia Bos, Dan Cameron, Giovanni Carandente, Fumio Nanjo e Dieter Ronte, pochi sono i lavori degni di attenzione.

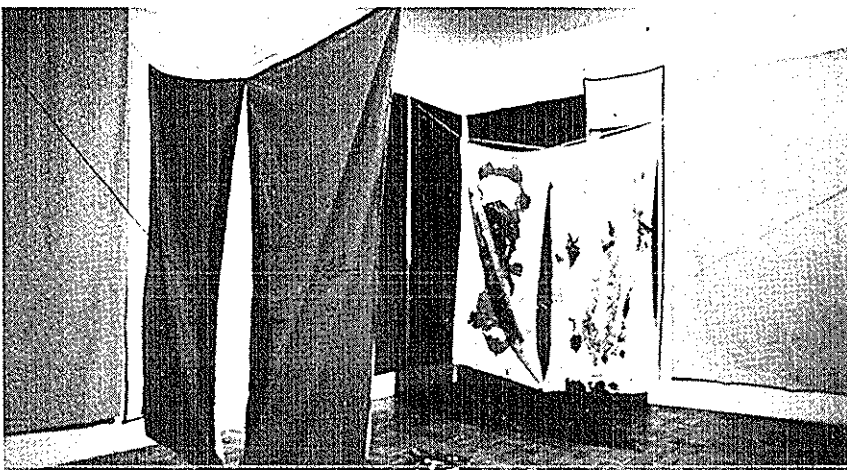
L'omologazione internazionale del postmoderno, l'installazione per l'installazione, l'opera-oggetto, riassumono e riassorbono individualità e specificità linguistiche, facendo sembrare reperti archeologici i pochi quadri (Oroschakoff, Asdrubali, Scheibl, Bevan, Dunham, Massimi, Nattermüller, Nadin, Rittstein, Savater, Tarasewicz) o le inesistenti sculture (Morimura).

Questa quinta edizione di Aperto '88, noiosa e babelica, paga lo scotto dell'eclettismo perseguito dai curatori, controcorrente com'è rispetto alle tradizionali ricognizioni specifiche (Aperto '80, Transavanguardia, Aperto '84 Graffitiismo), utili se non altro nella individuazione delle linee di tendenza più affermate.

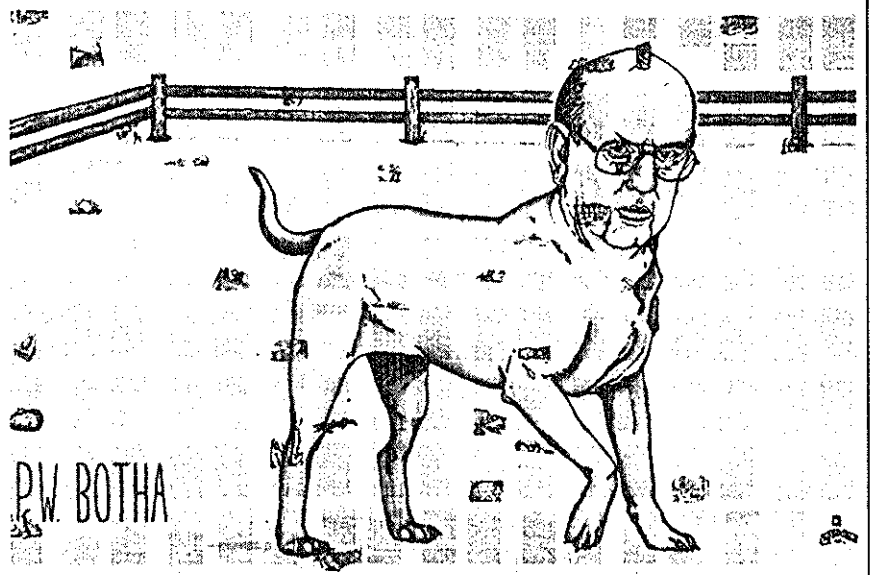
Sentiamo Dan Cameron: «Accingendosi a scegliere le opere destinate ad «Aperto '88» i cinque curatori hanno provato una partecipe sensazione di sgomento: come si poteva creare una visione d'insieme dell'arte globale partendo da una tale accozzaglia di tendenze diverse?». L'acozzaglia non è stata eliminata e rimasticamenti di land art e concettuale, riproposizioni di «ambienti», postminimalismo e neo-geo, poco hanno aggiunto a quanto è possibile scorrere sfogliando una rivista specializzata.

Niente da eccepire sul «Premio Duemila» di 25 milioni assegnato ai «cappellini volanti» (Esprit de l'Escalier) dell'americana Barbara Bloom.

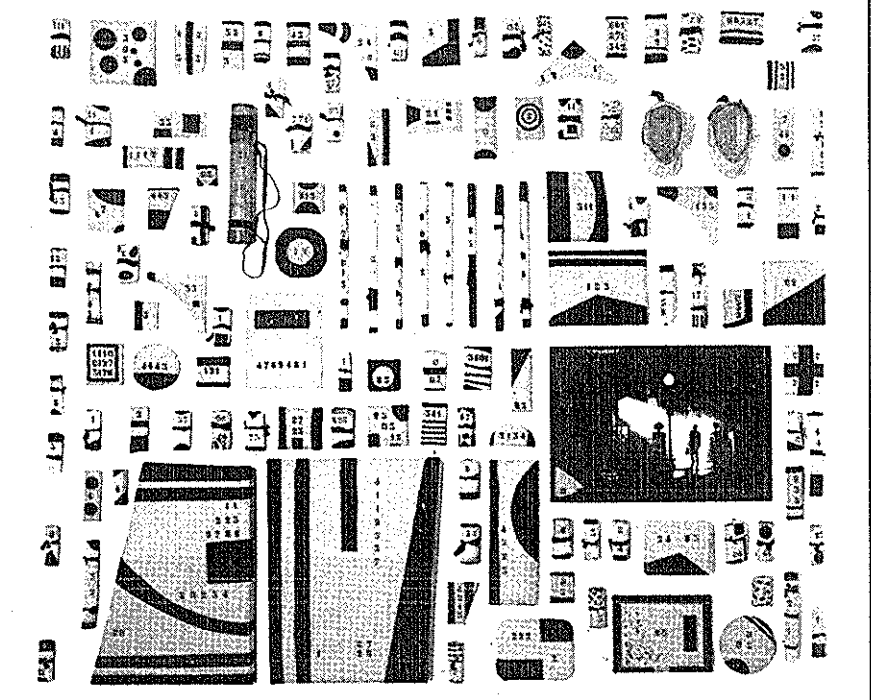
Per il futuro, un suggerimento: si eliminino tanti anonimi giovani-vecchi e si valorizzino meglio i Christiaan Bastiaans, Larry Johnson, Tim Rollins + K.O.S., Gabor Bachman, Tomoaki Ishihara, Iorgos Lappas, Igor Kopistanski, Hubert Scheibl e Maurizio Pellegrin (a.g.).



Mike Kelley, *La caverna di Platone* (installazione), 1985

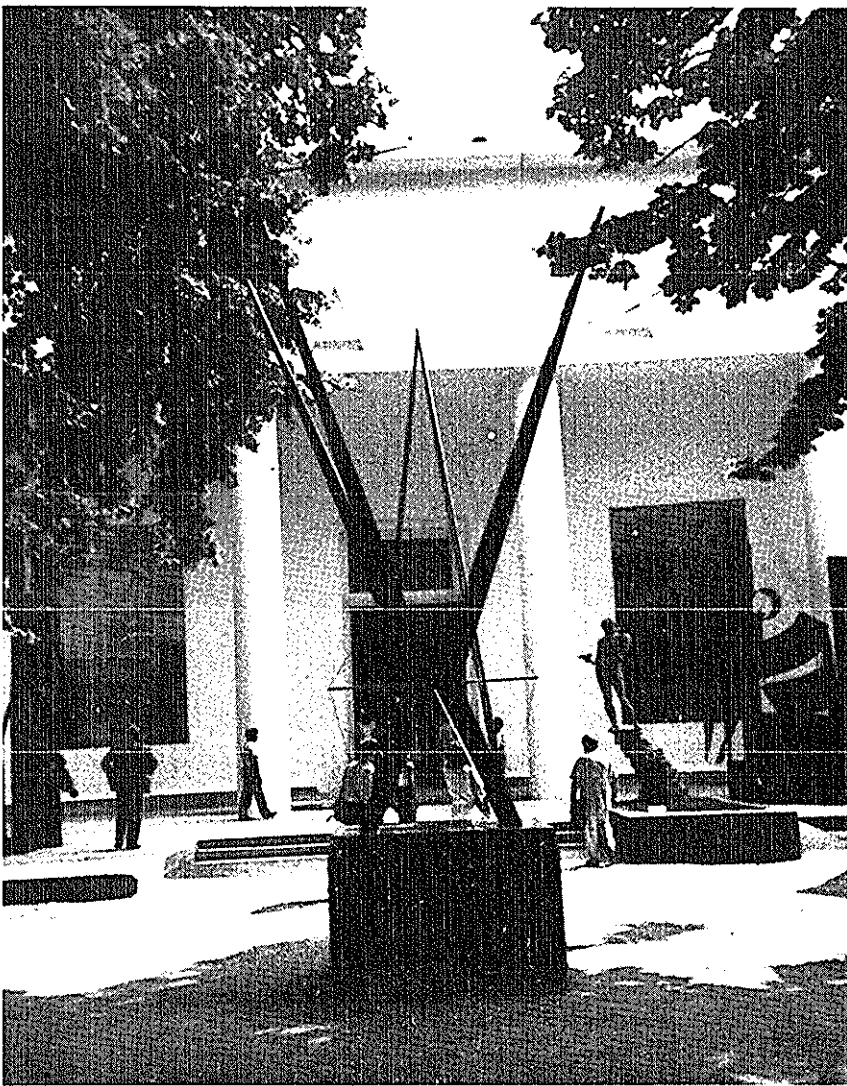


Tim Rollins + Kos, *Botha*, 1984-87, acrilico e acquerello su pagine di libro su lino, 80x60 cm.

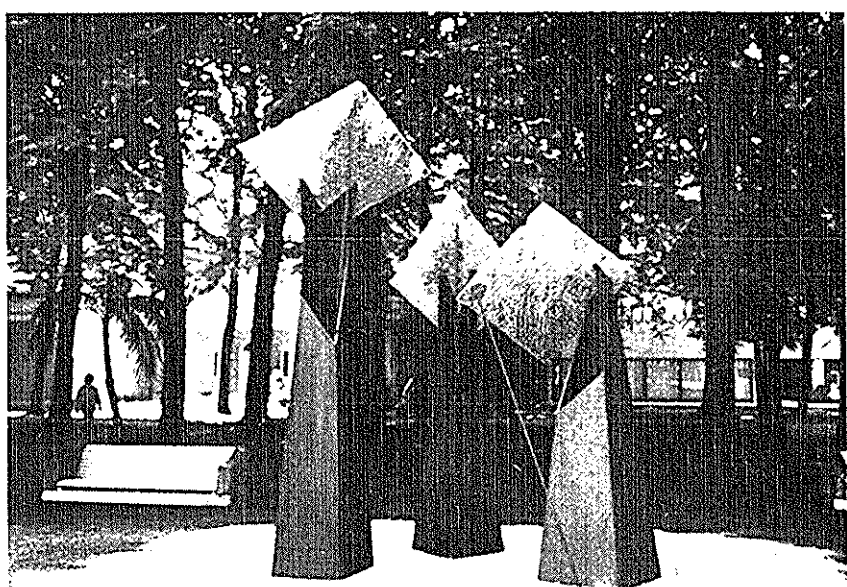


Maurizio Pellegrin, *Segreto del 723*, 1988, acrilico su tela imbottita, fotografia, oggetti, 125 elementi, 400x500 cm.

SCULTORI AI GIARDINI



L'ingresso del Padiglione Italia. In primo piano la scultura di Richard Lippold



Christian Cassar, *Casa del vento*, 1983

Il ritorno prepotente della scultura, dopo l'exploit di Kassel e di Münster dello scorso anno, non si è fatto attendere.

«Gli scultori ai Giardini o della progettazione e installazione» è l'esautivo titolo della sezione curata da Antonio del Guercio, titolo tradito nel suo «svolgimento» espositivo.

Casuali le opere progettate ad hoc per i Giardini (Lynn Chadwick, Ritorno a Venezia), inesistente il rapporto dialettico opera-ambiente, illeggibile qualsiasi tesi: insomma, un'acozzaglia di artisti non aventi in comune nemmeno la «vocazione» (con Chia, Paladino, De Kooning, Barni, che scultori non sono), «ammucchiati» prevalentemente in un «corridoio all'aperto». Una visione museale, filologicamente sballata, ha prevalso su più sani criteri di reperimento delle opere e di un loro più pertinente allestimento, mortificando la ritrovata vitalità della scultura notata a Münster e Kassel. Di ben altro impatto visivo erano i lavori dei vari Hamilton Finlay, Serra, Karavan, Trakas, Cragg, Rückriem, Ulmann, Schütte, Kawamata ed altri ancora, quasi tutti progettati ed in-

stallati nel centro storico e nei parchi di Kassel. Per non parlare poi dell'intelligentissima operazione Münster: 50 artisti contemporanei (pressoché i più quotati dal mercato), invitati a realizzare in altrettanti preindividuati spazi ambientali ed architettonici della città medioevale tedesca, i progetti approvati: costo dell'intera operazione, 650 milioni circa; valore delle opere rimaste di proprietà della città, svariati miliardi.

Ma, a prescindere dai dettagli ricordati, non si condivide la filosofia che ha presieduto l'intera Biennale: l'assoluta carenza di qualsiasi linea di ricerca (tema) ed il credito di una cambiale in bianco rilasciata ad artisti à la page.

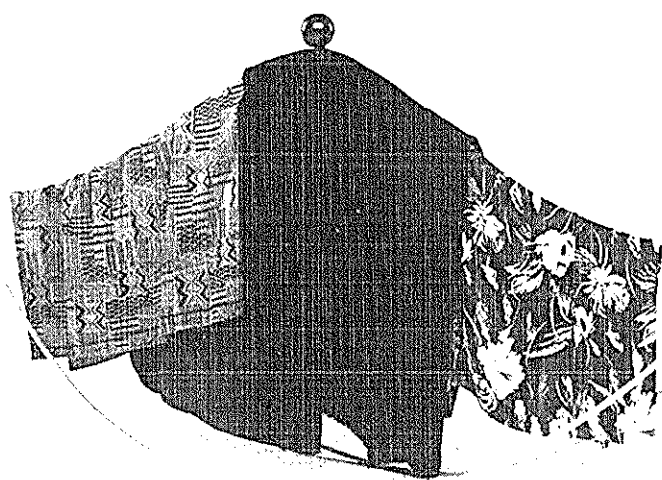
Di Biennali tranquille e tranquillizzanti come questa, preoccupate di riempire la vista e lo stomaco con presunti capolavori, non sappiamo che farcene.

Dimenticavamo: gli altri scultori ai Giardini, quasi tutti bravissimi, rispondono ai nomi di Chillida, Caro, Segal, De Suvero, Nevelson, Roca-Rey, Nagasawa, Codre, Lippold, King, Marisol, Wesselmann, Mosta-Heirt, Tilson, Alberto Viani, Giò Pomodoro, Andrea Cassella, Ceroli, Iveolella, Cassar (a.g.).

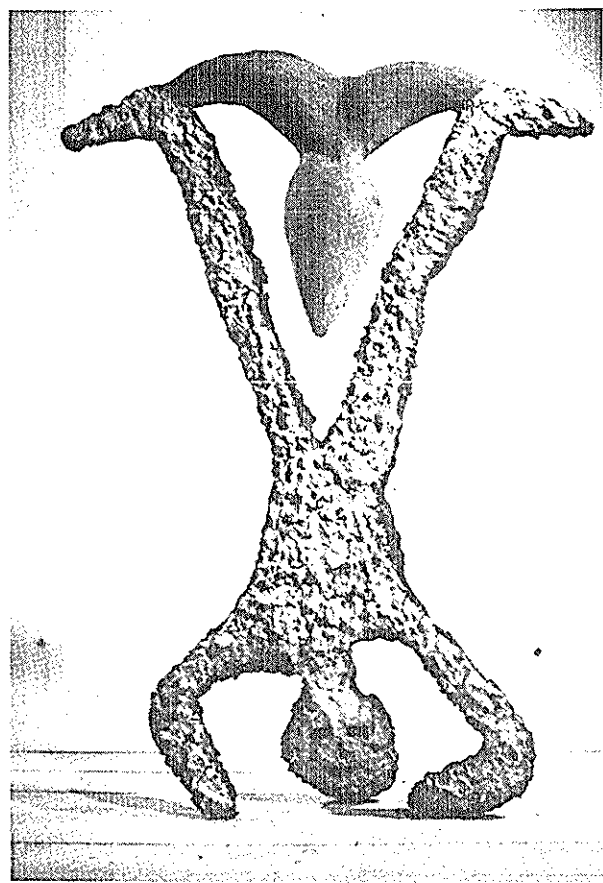


George Segal, *Ora di punta*, 1983

PADIGLIONI EMERGENTI



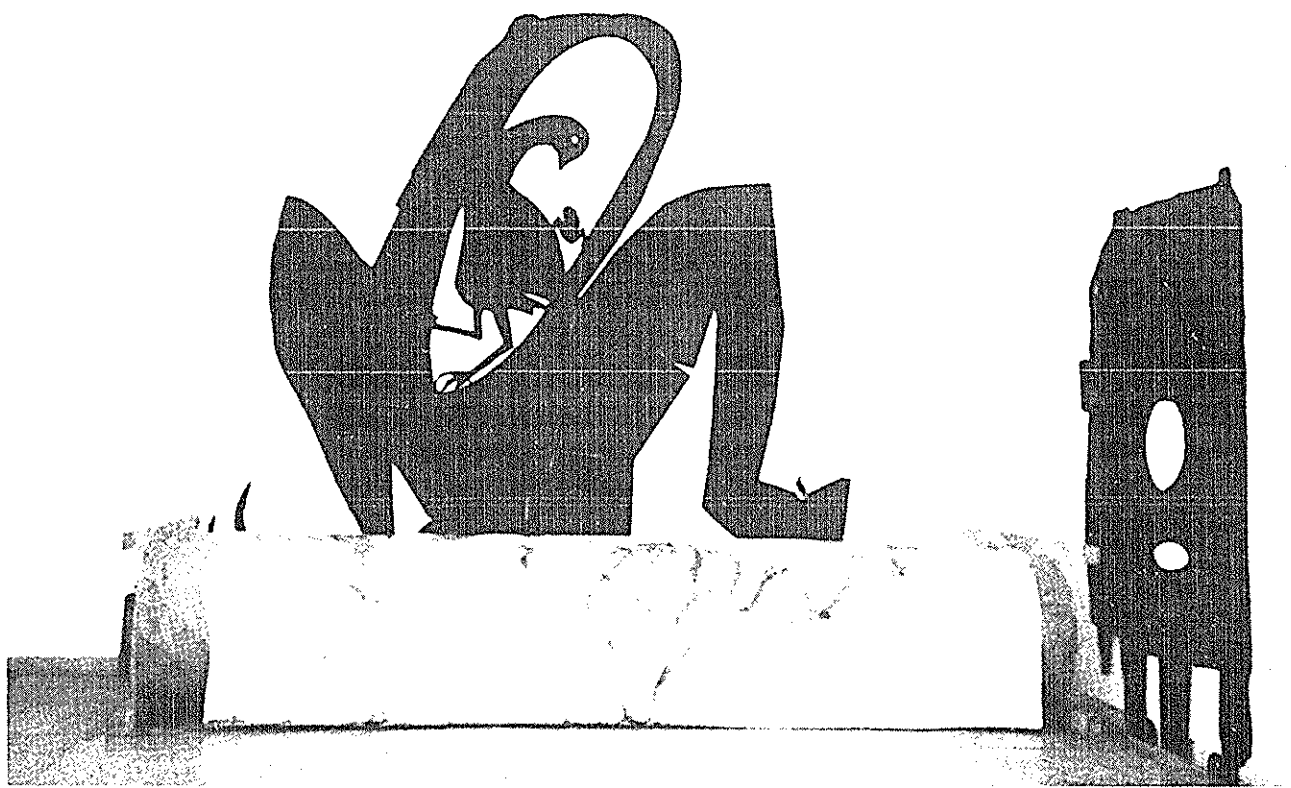
Henk Visch, *Per quello che non intendiamo*, 1986, ferro, stoffa, vernice, 160x80x50 cm.



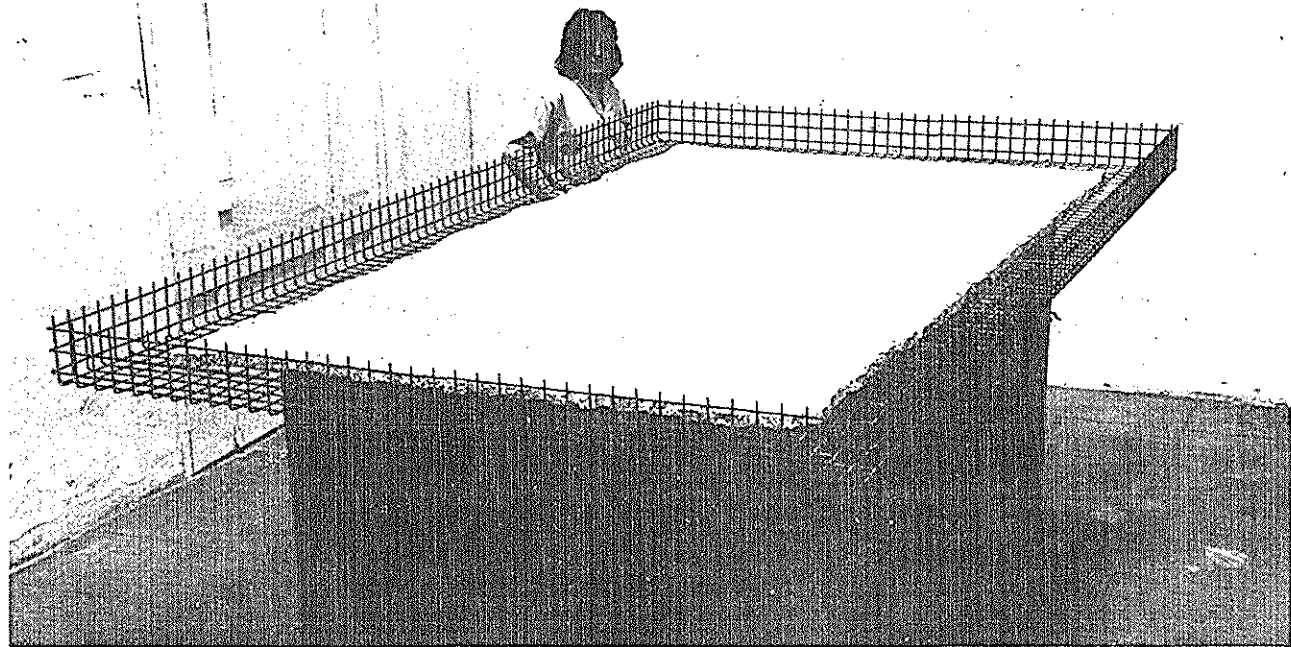
Zadok Ben David, *The man who couldn't trust a fish*, 1984, metallo, cemento e colori, 155x60x15 cm.



Siegfried Anzinger, *Liebe zu einem Einauge*, 1984, 170x200 cm.



Felix Droese, *Senza dati e senza titolo*



Susana Solano, *Fa al set*, 1988, ferro e marmo, 142x340x191 cm.

Premi a parte, le migliori sorprese di questa «moderata edizione» della Biennale veneziana, sono venuti da molti padiglioni stranieri: su tutti, la Repubblica Federale di Germania con Felix Droese. Seguono, in ordine alfabetico, Spagna (Jorge Oteiza e Susana Solano), Austria (Siegfried Anzinger), Brasile (Juraci Dórea e José Resende), Danimarca (Poul Gernes), Giappone (Kutsura Funakoshi, Shigeo Toya e Keiji Uematsu), Israele (Zadok Ben-David e Motti Mizrachi), Paesi Nordici (Jukka Mäkelä, Per Inge Bjørlo e Rolf Hanson), Venezuela (Jacobo Borges).

Del dilagante Felix Droese colpisce l'aggressione dello spazio effettuata con sezioni di tronchi secolari, addolcita da nere silhouettes di carta, nelle quali è facile scorgere il profilo figurato di apologhi pacifisti («Sono pronto a morire senza la difesa di armamenti militari»).

L'esasperato espressionismo dell'austriaco Siegfried Anzinger («E' inadeguato definire Anzinger un Neuer Wilder: le sue intenzioni sono di portata più ampia, la sua ricerca concerne l'uomo come essenza fisica e spirituale», Hans Hollein), i materici macropaesaggi del finlandese Mäkelä e dello svedese Hanson, la visionarietà ontologica del venezuelano Borges, hanno riproposto la pittura-evento, l'hic et nunc di un colore gestuale materializzatosi sulla tela.

Sul fronte della scultura, la purezza geometrica delle forme ritagliate da e nello spazio da Oteiza, fa da contrappunto, nello stesso padiglione spagnolo, alla solida staticità fisica e plastica del minimalismo ctonico della Solano («La mia scultura è una reazione all'aggressività esterna»). Organici nell'uso dei materiali (legno) ed omogenei nella poetica, tre artisti giapponesi Funakoshi, Toya e Uematsu, ribadiscono la sacralità dell'uomo e della natura, rapportata empaticamente all'io dell'artista («Nella lingua giapponese non esiste una parola capace di esprimere l'idea di identità individuale così come viene concepita in occidente. La propria identità individuale si può soltanto pensare in termini di relazione con un'altra persona o cosa, cioè in termini soggettivi», Fumio Nanjo).

Per gli israeliani Ben-David e Mizrachi la scultura, antimonumentale per eccellenza, è magica combinazione di immagini e colori (L'angelo della pace di Mizrachi va in bicicletta) e continua sperimentazione formale delle possibilità espressive inesplorate della materia (poliestere, resina, carta pergamena, cemento, metallo).

L'arte povera dei brasiliani Juraci e Resende, punta al risveglio dell'immaginario collettivo della civiltà contadina, ambientando all'aperto strutture, spesso effimere, di pelle e legno (Dorea) o sondando le possibilità linguistiche dei materiali industriali come il feltro, la parafina e il nylon (Resende).

La veloce carrellata può essere chiusa con il gioso padiglione danese, dove un vulcanico Poul Gernes, molto attivo nella decorazione di edifici pubblici («Con le sue decorazioni egli intende migliorare la qualità della vita della gente in maniera semplice e non problematica. Nella sua visione dell'arte, a proposito della quale scrive spesso, egli distingue tra arte estetica ed etica. E riconosce solo quell'arte che, nella sua terminologia, si può definire etica», Leila Krogh), dà le mele con i suoi cangianti ed imprevedibili moduli geometrici colorati, a molti affermatissimi designers di casa nostra: vedere per credere (a.g.).



Siegfried Anzinger

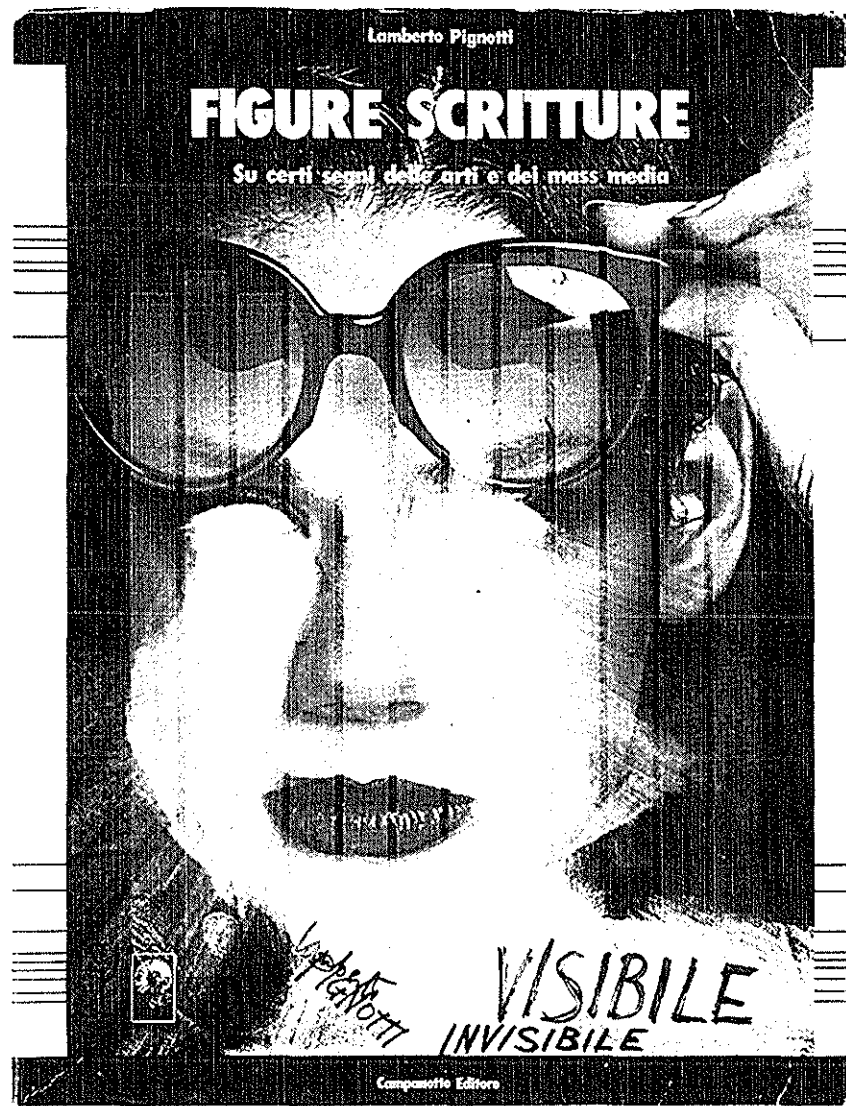
In questi anni che precipitano verso il Duemila, intorno all'inizio degli anni Ottanta, direi, si è avvertita da parte di coloro che, più di altri, hanno l'esigenza, quasi caratteriale, di proseguire il cammino dell'arte e della poesia verso territori non abituali, di tentare una via d'uscita dalla impasse stuporosa degli anni Settanta succedutasi al decadere delle aspettative promosse dalle neoavanguardie dei primi anni Sessanta. Si cerca ora di riagganciarsi a quei «lontani» movimenti, a quella temperie ricca di semi produttivi che, pur allo stato di vigile quiescenza per circa un decennio, soffocati dalle sabbie mobili del disincanto e del riflusso, sono riusciti a filtrare intatti sino a noi costituendo punti di forza per spingere a proseguire in maniera innovativa, nel tentativo di superare il post-moderno.

Certamente occorre mettere in discussione alcuni concetti sinora intoccabili, quali il «bello», il «nuovo», il concetto stesso di «arte» e di «poesia». Una serie di interrogativi si accumula di fronte a noi. «Poesia? Non se ne sa quasi nulla. Non si sa bene se debba ad esempio essere scritta e data alle stampe. Non si sa bene se debba essere visiva e inviata alle mostre». Così si domandava in un suo libro del 1976 (Parola per parola, diversamente Marsilio Editori) Lamberto Pignotti dichiarando esplicitamente quanto di incerto vi fosse allora su questo versante e registrando così la situazione di estrema difficoltà nel proseguire un discorso su direttive già note.

Fare certezza dell'incertezza e del dubbio è già una via d'uscita. L'inadeguatezza dei vari codici artistici, dalla pittura alla scrittura, si rivelava invece produttiva se tali codici venivano fatti interagire. «Ut pictura poesis», si diceva d'altronde e fu questa l'intuizione che guidò alla formazione del Gruppo '70, nato a Firenze nel 1963 durante un convegno internazionale sul tema Arte e comunicazione.

«Il Gruppo '70», dirà Lamberto Pignotti in un foglio del Centro Morandi (1978) «si richiama al futuro prossimo degli anni '70 ed è composto di poeti, pittori e musicisti che attenti ai fenomeni delle odierne comunicazioni di massa sperimentano generi artistici di viva attualità: essi mirano a collocare le loro opere nella presente società tecnologica, di massa.»

Molti problemi teorici del Gruppo vertono proprio su questo punto, anche nell'altro convegno internazionale fiorentino del giugno '64 Arte e Tecnologia cui parteciparono Anceschi, Battisti, Bortolotto, Dorfler, Eco, Scalia, Vlad. Tecnologia è anche chiamata emblematicamente la prima mostra del Gruppo '70 avvenuta alla Galleria Quadrante di Firenze nel dicembre del 1963: ad essa parteciparono i pittori Antonio Bueno, Silvio Loffredo e Alberto Morretti con pitture che in direzione comunicativa si ponevano già il problema di andare oltre la pop art: i musicisti Sylvano Bussotti e Giuseppe Chiari con spartiti contaminati con la pittura e la letteratura, i poeti Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti con grandi poesie visive appese alle pareti. Già da tempo questi poeti attuavano un tipo di poesia tecnologica fondata sull'impiego di moduli e di ma-



Lamberto Pignotti, Copertina per «Figure scritte»

UT PICTURA POESIS.....

teriali tratti da linguaggi tecnologici (pubblicità, giornalismo, moda, burocrazia, commercio ecc.) dirottati dal loro uso normale e riscattati esteticamente.

Proprio in questa volontà di inserirsi nella società di massa consiste, oltre all'accento forte posto sull'elemento visivo, la qualità innovatrice del Gruppo '70 che conio per la propria estetica il termine di poesia visiva o scrittura verbo-visiva, differenziandosi per questa attenzione privilegiata al codice iconico dal coevo Gruppo '63 (di cui molti del Gruppo '70, tra cui lo stesso Pignotti, furono parte), e anche dal francese Gruppo Tel Quel (1961) che, sotto l'egida del grande Francis Ponge, era nato nella speranza, non realizzata del tutto, di superare il Surrealismo mediante un'attenzione per le cose e per gli oggetti visti attraverso un'osservazione minuziosa, tramite utensili unicamente verbali.

L'accento forte posto sulla teoria, che non escludeva un costante pragmatismo,

il predominio dell'etica sull'estetica che si rivelerà tuttavia disastroso nel '68 ed anni circostanti, la riduzione del Soggetto, il superamento dell'arte come pura rappresentazione, tramite l'astrattismo e l'informale, quindi il predominio del significante, cioè del linguaggio, sono gli elementi catalizzatori comuni anche al Gruppo '70 che trova una prima completa teorizzazione nel volume di Lamberto Pignotti e Stefania Stefanelli: La scrittura verbo-visiva (1980, Editoriale L'Espresso) in cui sintomaticamente, dopo l'analisi delle avanguardie del Novecento «tra parola ed immagine», e cioè dopo lo studio del Surrealismo, del Futurismo, del Cubofuturismo e del Dadaismo alla ricerca dei rapporti paralleli tra segno verbale e segno iconico (in Magritte, ad esempio), nell'evidenziare «la pittura dei suoni dei rumori e degli odori» di Carrà (1913) e forti della definizione di Breton: «Chi dice espressione, dice, per cominciare, linguaggio» (Il Manifesto '30) si passa alla illustrazione precisa, accurata dell'atmosfera cultu-

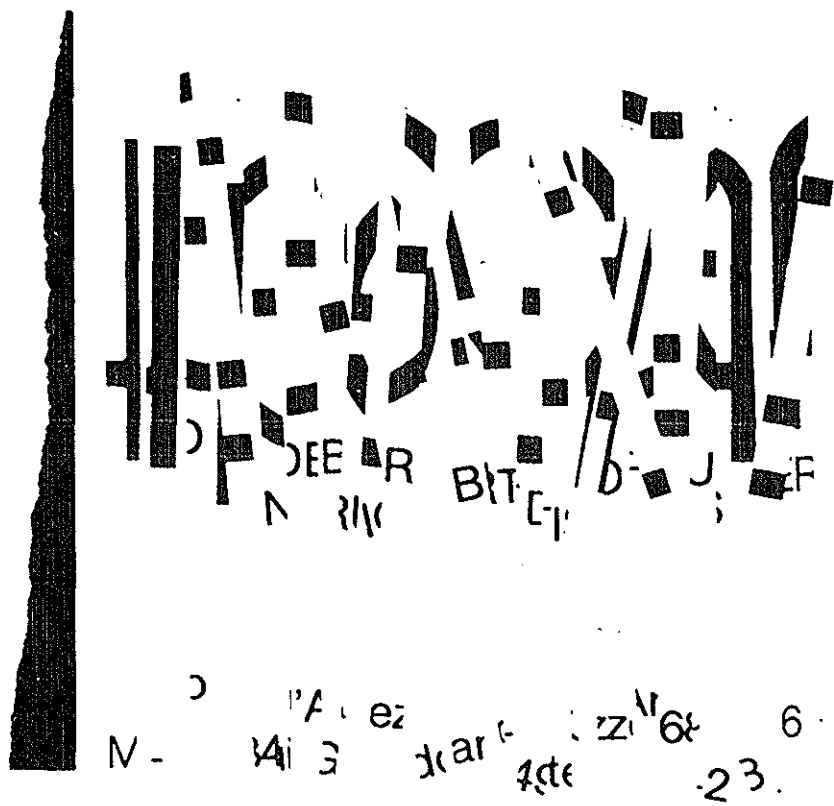
rale in cui nacque e si sviluppò la poesia visiva, «come fenomeno totalmente diverso ed innovativo rispetto al concreto, sia sul piano linguistico che sul piano ideologico» (p. 171).

Nel 1965, la prima antologia di Poesie visive pubblicata a Bologna dall'Editore Sampietro includeva, oltre al primitivo gruppo fiorentino (Marcucci, Miccini, Ori, Pignotti) i «novissimi» in veste visiva (Baletrini, Giuliani, Porta) e Spatola, un gruppo genovese (Giorgi, Tola, e Guido Ziveri), un nucleo dell'area napoletana (Bonito Oliva, Martini e Isgrò).

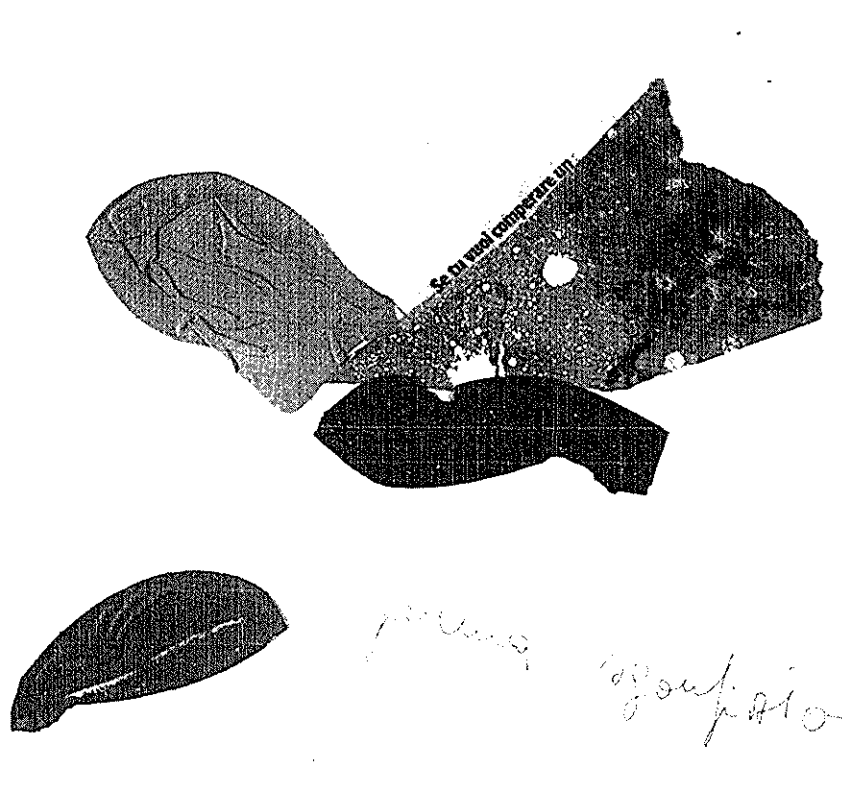
Da quella data, si avverte un certo rallentamento dell'attività ufficiale del Gruppo, anche se singolarmente ciascuno continua a lavorare nella precedente direzione, e si avverte, per i noti fatti, un certo indebolimento, una sorta di sbandamento generalizzato che prese un po' tutti, ma già alla fine degli anni Settanta si denota un rinnovato vigore delle attività dei poeti verbo-visivi, anche in campo internazionale e ce ne dà notizia Lamberto Pignotti in un articolo su Stilb del 1980, in cui afferma inoltre la sua convinzione che si debba lavorare ad una sinestesia delle arti che contemplino e coinvolgano non solo l'occhio e l'orecchio ma il naso, la bocca e gli organi tattili. Nella mostra Parola fra spazio suono, tenutasi a Viareggio (1984) curata da Luciano Caruso, Ubaldo Giacomucci, Arrigo Lora-Totino, Lamberto Pignotti, Adriano Spatola e coordinata da Francesco Belluomini, erano presenti tra gli altri, artisti come Arbizzani, Belloli, Bentivoglio, Binga, Conti, Fontana, Majellaro, Marcucci, Miccini, Minarelli, Pignotti, Spatola, Xerra. Nel 1986, una sorta di consacrazione ufficiale: la sezione della Quadriennale romana (la undicesima) dedicata a Arte come scrittura, con un saggio esplicativo di Matteo D'Ambrosio in catalogo e la presenza tra gli espositori di poeti visivi quali, per citarne solo alcuni, Ori, Accame, Balestrini, Spatola, Pignotti, Perfetti, Cattania, Binga.

Il recente volume di Lamberto Pignotti, Figure Scritture (Campanotto, 1987) è quanto di più completo sull'argomento si possa reperire, non solo, ma, dotato di un ricchissimo materiale iconografico, il libro consta di sezioni di grande interesse in cui dalle «parole in libertà» futuriste alle immagini pubblicitarie di oggi, ai manifesti di propaganda, ai santini, alla mail-art, dalle figure dell'eroticismo alla «nuova bellezza» elettronica e multi-mediale, si giunge alla evocazione pacata e non utopistica di «una storia dell'arte del futuro» che adombra tuttavia d'altro canto una consapevole certezza di quanto oggi voglia dire, in epoca tecnologica, fare arte in una tale situazione di «irrequietezza» per il rapidissimo evolvere della tecnologia, di fronte alla quale l'artista si sente inadeguato. Il richiamo a quanto detto nel «lontano» 1964, sugli atti del convegno del Gruppo '70 del rapporto tra arte e tecnologia (p. 354 e sgg.) fa di Figure Scritture un testo fondamentale per gli studiosi e, per quanto di «istruzioni per l'uso» esso contiene, anche per gli artisti e i poeti di questi nostri giorni e del prossimo futuro.

a cura di Paolo Guzzi



Adriano Spatola, Z di Zeroglifico, I, 1983, lito su carta, 50x35 cm.



Carlo Marcello Conti, Poema sgonfiato

CARTA X CARTA

• Perché la carta. Supporto o corpo dell'opera. Segno come segnale - da millenni portatore di messaggi. La carta manipolata, mossa, ritagliata, elemento pittorico o elemento plastico. In questa mostra, quindi, è protagonista.

Carta x Carta è voluta da Duna una associazione di scrittrici e artiste aderenti alla International Association Women Artists Iawa che, ospite del Comune e della Provincia di Narni ha organizzato un convegno dedicato a Elsa Morante, curato da Adele Cambria, tenutosi i giorni 9 e 10 luglio nel Teatro Comunale, e una rassegna di opere in carta di 80 artiste europee.

Allestita nel grande spazio dell'Auditorium di San Domenico, curata da Simona Weller, la mostra comprende una sezione storica degli anni 20-30 e una contemporanea.

Delle artiste scomparse sono esposti disegni di Edita Broglio e di Bice Lazzari. Ignorandosi, hanno percorso lo stesso secolo, partecipato agli eventi culturali europei ma, inserite in situazioni artistiche diverse, presentano un notevole contrasto. Con il marito Mario Broglio Edita nel 1918 dà vita alla rivista «Valori Plastici», e i suoi studi e le sue ricerche ritornano, come quelle degli amici Carrà, De Chirico, ecc. all'analisi della purezza rinascimentale. All'opposto Bice Lazzari inizia nel 1925 una serie di disegni astratti di linee e colori, e avrebbe diritto a uno spazio tra i padri (madre?) dell'astrattismo europeo. Formatasi a Venezia e Milano, a Roma rimane isolata, eppure, dopo il periodo informale degli anni 60, la sua costanza

nel costruire piccoli spazi tra equilibri delicati di linee si esaurisce solo con la morte.

Incredibile per invenzione e fantasia la scultrice-pittrice futurista Regina. Le piccole opere in carta qui esposte sono i modelli per le costruzioni in alluminio realizzate poi.

Da Berlino arriva un gruppo di artiste attive negli anni 20-30, da noi quasi totalmente ignorate. Liselotte Friedländer collaboratrice di riviste di moda, e poi scenografa per balletti a Parigi negli anni di guerra, ha il segno elegante e sicuro arricchito dalla fiducia nella femminilità prorompente. Luise Grimm, nata nel 1900 a Berlino e tuttora vivente, ha un momento di grande attività negli anni 20-30 quando, collaborando a spettacoli teatrali, trasferisce il movimento e l'eleganza della danza all'essenzialità del segno grafico.

L'espressionismo drammatico di quegli anni traspare in Hanna Nagel e nelle finissime incisioni di Helene Neumann mentre la lezione cubista è raccolta e sostenuta da Waldtraut Niepman.

Questa sezione storica della mostra sarà trasferita nel prossimo autunno nel Das Verborgene Museum di Berlino.

Dimenticavo che, per indiscutibili problemi anagrafici, è stata inserita nella sezione storica Paola Levi Montalcini, questa intelligenza attentissima e costruttiva, il cui inarrestabile bisogno di

ricerca la porta a sperimentare tutto ciò che la tecnica in progress produce per utilizzarla nella dimensione dell'arte. Traduce elementi geometrici primari in luminosi specchi e i concetti matematici in parabole metalliche. Segue, nei primi anni 60, le ricerche sulle resine termoplastiche e produce grandi sculture in metacrilato. In questa mostra, dato il tema «carta», presenta grandi fogli di carta sensibile dove sono ingranditi e mistificati elementi di materia povera.

Nell'attenta selezione di artiste contemporanee, note quasi tutte a livello internazionale, appare un rapporto con la carta per alcune essenziale, per altre mero supporto di immagini che potrebbero appoggiarsi altrove. Lo stretto dialogo con la materia è evidente nelle bianche sculture ritagliate di Gloria Argeles come nella grande pagina nera tagliata da Anna Maria Pugliese. E pure negli interventi con materiali diversi che Anna Esposito inserisce nelle immagini trovate e nell'esplosione poetica di Elisabetta Gut che, cercando e raccogliendo elementi minimi, taglia e incolla occupando lo spazio come poema. Adele Plotkin colora prima le carte, le ritaglia, poi le sovrappone su sagome predisposte che posteggia sulla parete come isole dell'infinito.

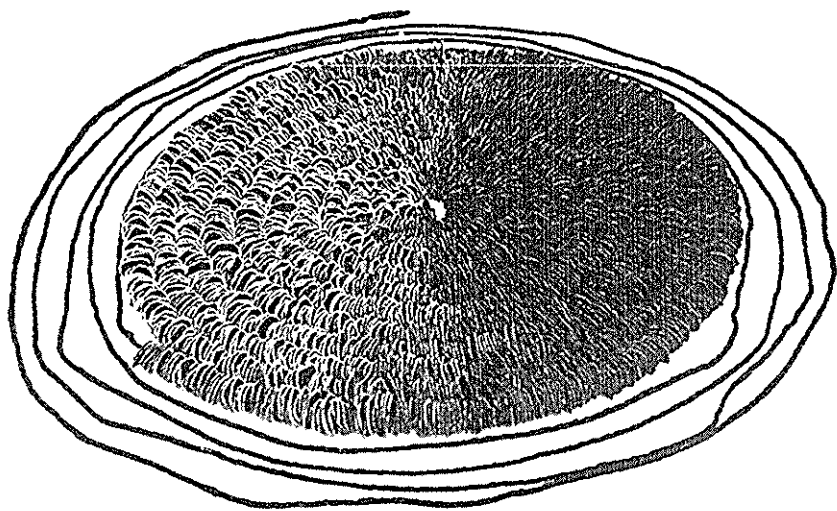
Macerare la carta, manipolandola come creta, è la specializzazione di Rosa Panaro che installa nature morte e og-

getti d'uso con la semplicità del vissuto. Mentre gli impasti di carta di giornali con cui l'artista di Bonn, Marianne Pitzen, realizza figure quasi a misura reale, è altamente drammatica.

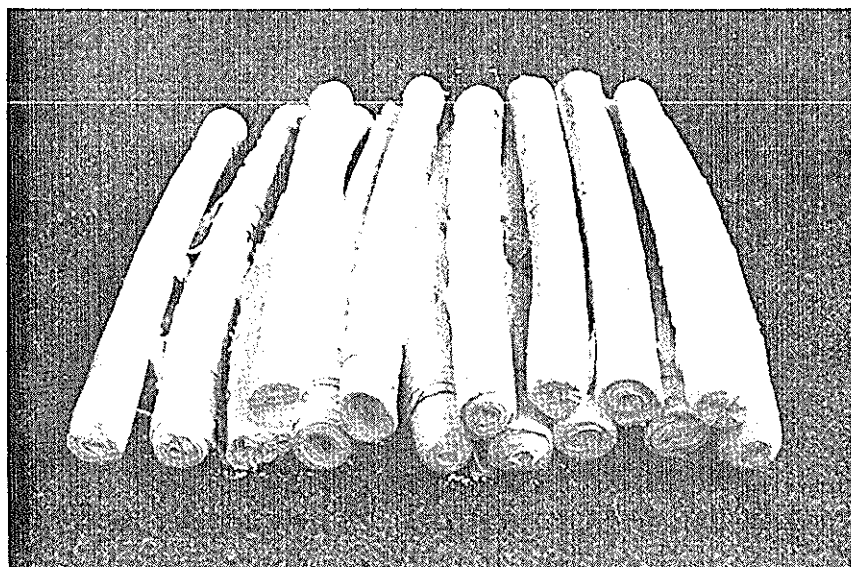
La contemporaneità ha molti aspetti. Carta come pagine, per la ricerca del segno come scrittura, o viceversa, è la storia senza fine delle pagine di Irma Blank, Simona Weller, Ada Costa. La poesia-visiva di Mirella Bentivoglio, presente con un'opera ben nota del '74, ci rimanda alla successiva inarrestabile attività dell'artista e alle grandi opere in legno e pietra realizzate in varie città italiane e che non possono avere spazio in questa sede.

Segno e colore sulle carte di Marilù Eustachio, Virginia Fagini, Suzanne Santore e della berlinese Antje Marcziowski mentre altre usano inchiostri e tecniche incisorie o, più propriamente, le austriache Angelika Kaufmann e Veronika Dreier ottengono cauti effetti con la piegatura delle carte. Molto impegnate le Olandesi, provenienti quasi tutte dalla mostra internazionale Art Paper organizzata dall'Accademia «Jan van Eyck». Abituate a riempire con le carte grandi spazi Anja Maas le brucia e ci presenta rotoli di cenere e Maryan Gelluk pazientemente infila su spaghi frammenti di carte nere proponendoci la spirale infinita.

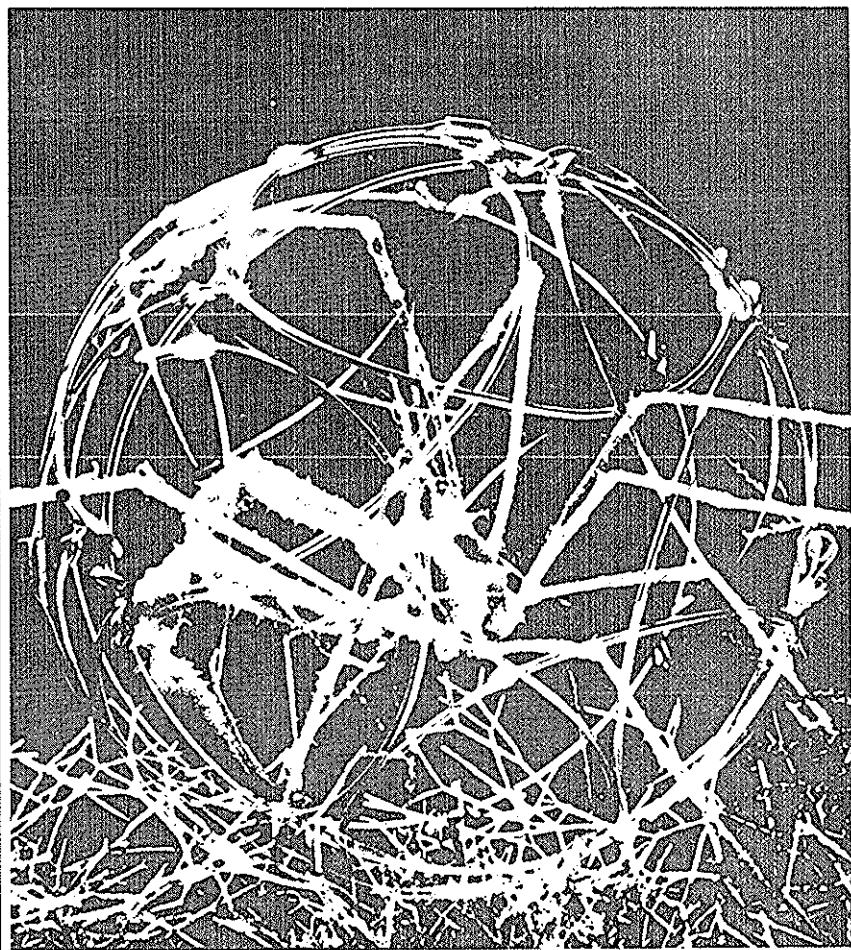
(a cura di Elena Lacava)



M. Geluk, *Black Pool*, 1988, carta e acrilico



Anja Maas, *Secrets*, 1987, 37x35 cm.



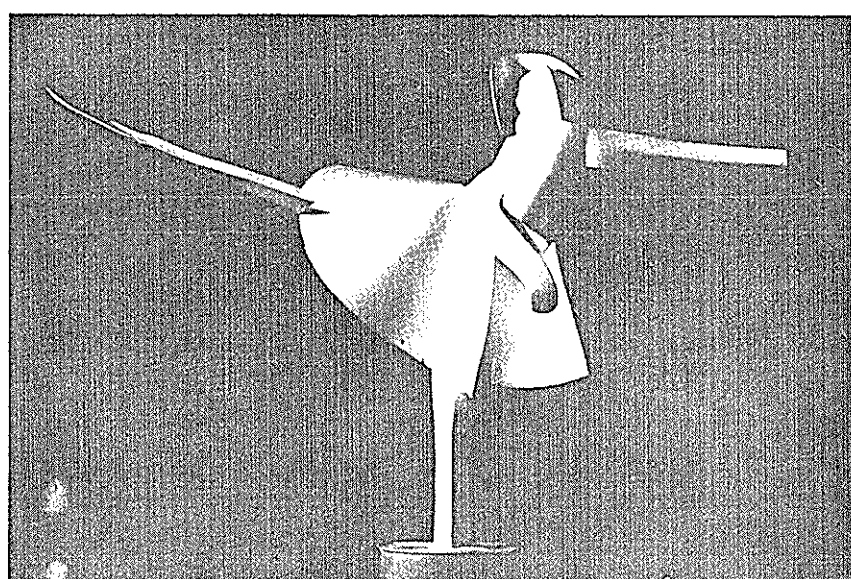
Paola Levi Montalcini, *Il ragno*, 1963, 102x105 cm.



Luise Grimm, *Assorta nei pensieri*, 1920, xilografia



Liselotte Friedländer, *Donna con specchio*, 1924, disegno a penna, 9x13 cm.



Regina, *Danzatrice*, 1930, alluminio, 31x31x13 cm.

ARTE TELEMATICA

Con «Telefax, Roma-Nairobi» la ricerca artistica di Tempo Reale ha dato vita in contemporanea, per la prima volta, a due mostre assolutamente identiche che, allestite in gallerie lontane tra loro migliaia di chilometri, hanno metaforicamente significato la capacità telematica di ripetere elettronicamente infinite volte e in modo simultaneo in ogni angolo della terra realtà sempre uguali.

Dal 21 al 25 giugno la Galleria Alzaia di Roma e la Galleria Watatu di Nairobi hanno così esposto opere in copia o in multiplo che, realizzate avvalendosi di «modi» espressivi tradizionali, si riferiscono, con attenzioni diverse da parte di ciascun autore, al mondo concettuale intorno a cui si muove la ricerca di Tempo Reale: quello della trasmissione elettronica dell'informazione e, più in generale, della comunicazione.

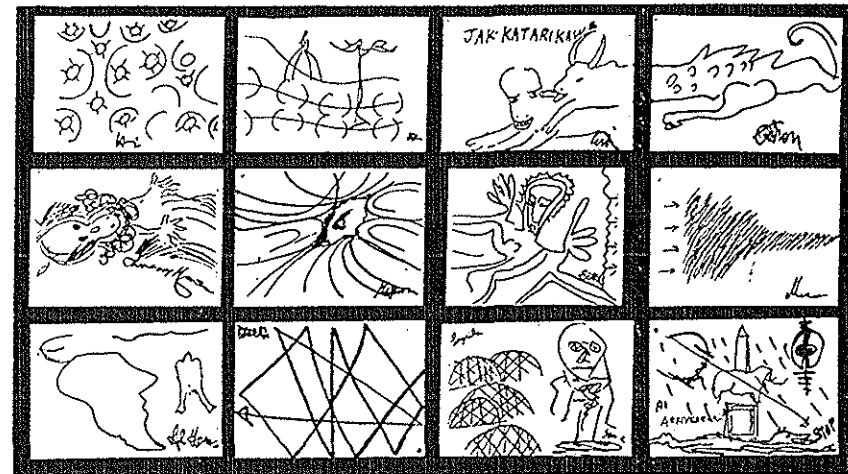
La fibra ottica, il materiale di cui sono fatti i cavi di telecomunicazione e su cui viaggia l'informazione, è al centro della performance realizzata in Thailandia nel 1987 da Giovanna Colacevich e qui documentata in sette immagini fotografiche; avvolta dalla fibra ottica l'artista impersonifica una Statua della Libertà tutta tesa ad esaltare il libero accesso dell'uomo all'informazione totale.

Frattali, microcosmi e forme generate con il computer sono il luogo di una ricerca che Ida Gerosa ci propone, in questa occasione, attraverso più rassicuranti acquetinte.

La «Colonna Coclide» di Agostino Milanese, scultura realizzata con legno, gesso ed immagini fotografiche, è una banca dati «intima», proiezione totale del proprio essere.

La terra, i cieli e le acque attraversate da flussi di energia che vedono nei cavi e nell'etere i propri media sono l'oggetto delle rappresentazioni di Antonio Panico che, con tecnica pittorica, scompone e ricomponde una materia in cui coesiste, annullandosi, ogni dimensione tempo.

In una serie di incisioni Maurizio Tiberti analizza la luce in quanto energia e medium per il trasporto dell'informa-



Mosaico telematico, opera interattiva a 12 mani

zione, nelle sue componenti cromatiche. La comunicazione quale struttura comunicante è presentata da Athon Veggi che, avvalendosi di tecnica mista su carta, ricerca ed evidenzia le architetture nel mondo minerale, vegetale ed animale analizzandole nelle sue determinanti di materia forma e colore.

Questa la consistenza originaria delle due mostre che, collegate via telefax, si sono arricchite, nel corso della loro contemporanea inaugurazione, di realizzazioni scaturite dagli «eventi on line» cui hanno dato vita gli artisti telematici con il pieno coinvolgimento degli artisti kenioti presenti a Nairobi e coordinati da Giovanna Colacevich.

Il Telefax, apparecchiatura che consente, grazie ad un normale collegamento telefonico, la trasmissione in bianco e nero di elaborati grafici, è uno degli strumenti di comunicazione a distanza di cui abitualmente si avvalgono

gli artisti di Tempo Reale.

Annullando le migliaia di chilometri che separano il Kenia dall'Italia Colacevich ha aperto il collegamento inviando da Nairobi le orme dei propri passi dopo averle impresse su di una lunga striscia di carta; in tempo reale i segni fisici di una presenza mentale hanno fatto il proprio ingresso nella Galleria Alzaia.

Ha fatto seguito l'invio delle impronte del palmo della mano destra dell'artista, del Ministro della Cultura del Kenia e del I Consigliere dell'Ambasciata d'Italia a Nairobi; giunte a Roma tali impronte hanno concluso, dopo essere state trasferite su lucido e proiettate a parete con tre lavagne luminose, l'intervento di Colacevich.

La lunga sequenza di volti che definiscono la «Colonna Coclide» è stata quindi trasferita, a rappresentanza di Agostino Milanese, a Nairobi ed anche

in questo trasferimento è l'affermazione della presenza, del sentire ed essere più profondo dell'autore in ogni luogo remoto della terra attraverso le reti di telecomunicazione, prolungamenti della mente e del corpo.

Il «Mosaico-Telematico», lavoro al quale hanno partecipato in contemporanea artisti presenti a Roma ed a Nairobi, è la prima opera interattiva a distanza realizzata con il Telefax. Un continuo flusso di energia ha viaggiato alternativamente tra Roma e Nairobi attraversando dodici artisti.

Un primo segno grafico realizzato nella Galleria Watatu ha trovato la sua continuazione a Roma per poi tornare a Nairobi.

Nella continuità del segno e del pensiero, sviluppatosi attraverso uomini «lontani» è il valore dell'operazione.

Il risultato è in due pannelli assolutamente uguali e complementari tra loro. Due mosaici di dodici tessere ciascuno in cui si alternano, in modo diverso, elementi originali e copie pervenute da lontano. Una coesistenza di reale e virtuale in un'opera in due luoghi.

L'«Anello di Moebius», messaggio inserito nell'apparecchiatura trasmissiva dove viene sigillato, si ripete sempre uguale originando una ricezione senza fine; in ciò si accosta all'annullamento del rapporto spazio/tempo che caratterizza la trasmissione il concetto di eterno.

Con questo contributo di Maurizio Tiberti che mantiene impegnato il terminale telefax, si è conclusa l'inaugurazione delle due esposizioni.

Un vero e proprio ponte artistico-telematico ha collegato per la prima volta due angoli del mondo favorendo, su iniziativa di Caterina Bon dell'Istituto Italiano di Cultura a Nairobi e con il supporto tecnologico della Italcable, un significativo incontro tra uomini e culture.

In una dimensione elettrica, estranea ai tradizionali spazi euclidei, è avvenuto il superamento di ogni «distanza» che ha trovato la propria ricomposizione in un flusso unico di energia.

(a cura di Giuseppe Salerno)

18 artisti dell'Istituto Italiano di Cultura a Dublino per concretizzare la loro cultura, in una chiara lettura, al fine di testimoniare la propria storia segmentata da tante vicissitudini.

Una produzione artistica che proviene da diverse civiltà quali le irrompenti tecnologie avanzate del nord e la difesa del proprio territorio di una civiltà contadina del sud che difende le proprie tradizioni storiche sin dai tempi dei Pelasgi, primi artisti della pietra lavorata.

E in questo contesto poetico, fatto di letteratura, gli artisti si muovono in una area geografica che li caratterizza per l'uso della penna, del bulino, dello scalpello e della pietra, dagli altri che, nel loro modo di raccontare, fanno epoca in questo XX secolo.

Emozioni che spesso si uniscono al verbo e al gesto, al segno e al colore in una razionalità di situazioni e fatti storici che danno giusto significato alla forma, allo stile, in una emozione poetica che viene fuori da quella cultura autoctona del proprio territorio d'azione.

Non è un confrontarsi questa mostra, ma un ritrovarsi per un racconto unico ed universale, un voler cogliere simboli provenienti da quella cultura che ogni operatore ha ereditato dalle pagine della storia intrisi da un evidente taglio lirico talvolta inedito.

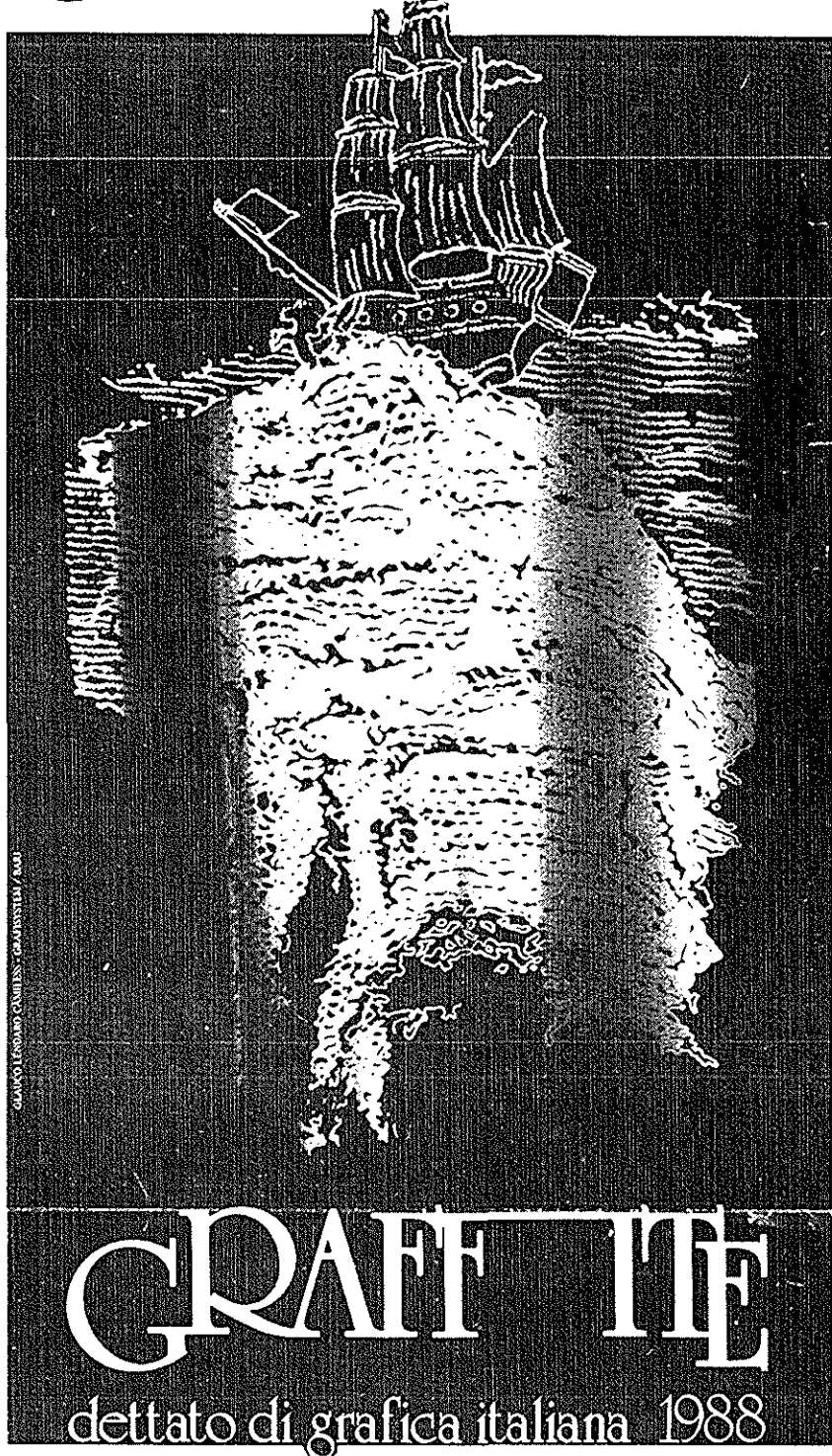
Ognuno di essi racconta, gestualmente, in modo diverso le significative pagine della storia fatta di poesia e prosa, di citazioni letterarie corrispondenti a quella memoria che ha caratterizzato la nostra arte nel dopoguerra.

Artisti che, avendo superato il mezzo secolo di vita e possedendo un grosso bagaglio di esperienze e di conoscenze nel campo espressivo dell'arte, mutano spesso forme e contenuti come Giorgio Antinori, Glauco Léndaro Camiless, Ruggero Maggi e Marcello Diotallevi: questi ultimi, propugnatori della Mail-Art, sono particolarmente attenti a raccogliere messaggi scaturiti da appunti, idee, tracce, ombre e ipotesi.

Apparentemente sembra di trovarsi di fronte ad opere slegate. Analizzate singolarmente, emerge un filo conduttore che unisce e mette in luce la matrice culturale di provenienza.

Un grosso libro aperto, insomma, dal quale si nota una produzione che, os-

IRLANDA GRAFFITE



Locandina di Graffiti

GRAFFITE
dettato di grafica italiana 1988

servata dall'alto, è molto attenta allo scenario della vita quotidiana. E con la logicità del pensiero, si inventano gli spazi di personaggi e cose quotidiane che scaturiscono da un sapere culturale attento e aperto. Ma il piacere è in lotta con il dolore e il godimento del corpo è frutto di un pre-sacrificio e di una morte spietata (Mario Colonna e Carlo Bertelli).

Fiabesca è la narrazione di Giacinto Cargnoni che spesso si ripropone in ricerche letterarie, inserendo, nella sua libera immaginazione, figure mai volutamente definite, lasciando scoprire agli altri, messaggi non tanto facilmente raggiungibili.

Segnali luminosi continuano a lanciare Diotallevi, Maggi, Léndaro Camiless e Antinori, attraverso fogli lanciati nello spazio, operando per una corretta Organizzazione Sociale. Segnali «intesisti di cronaca e invenzioni», atti a testimoniare quel reale rapporto esistente tra gli uomini, il tutto analizzato attraverso l'uso del materiale povero.

Una comunicazione con lo spazio stabiliscono Simon Benetton, Salvatore Spedicato e Federico Gismondini, i quali con l'uso del ferro, dell'argilla e della pietra, trovano sempre soluzioni appropriate ai contenuti, con una ricerca formale talvolta arcaica e primitiva. Opere che, scaturendo da una forma geometrica, volteggiano nello spazio in appropriati momenti di riflessione.

Ma la terra, teatro e spettatrice di lotte dell'uomo contro l'uomo, spesso natura matrigna, accoglie nel suo grembo, le sofferenze e i lamenti dei contadini. Fedele a questa ricerca antropologica è condotto il lavoro di Franco Ferrovicchio che ripropone avvenimenti e fatti verificatisi tra la Murgia pietrosa abitata un tempo da Soboles Arculea.

Questa rassegna di grafica, che vuole essere un omaggio al millenario della fondazione di Dublino, ha inteso testimoniare ancora una volta l'impegno tangibile di una Irlanda pronta ad accogliere un messaggio di pace lanciato dagli artisti menzionati e da Maurizio Donzelli, Walter Gambelli, Renzo Margonari, Domenico Mazzilli, Franco Menolascina, Luigi Negro e Riccardo Vecchietti.

(a cura di Franco Ferrovicchio)

MANIFESTO AZZURRO

● **C**he cosa è il Manifesto Azzurro? Chi sono gli artisti del Manifesto Azzurro? Nel 1986 a Baghdad, in occasione del Festival Mondiale delle Arti Plastiche, con Giorgio Di Genova e Ali Al Jabiri presentammo in un'affollata conferenza stampa un manifesto di impegno dell'arte per la pace col titolo di Manifesto Azzurro, in omaggio al colore del cielo, simbolo ancestrale del sogno di libertà.

Il manifesto fu sottoscritto da 72 artisti e critici di 22 nazioni, e nella occasione, trasformando in atelier l'ampia hall dell'Hotel Moonsur, un colosso di cemento armato sulla sponda del Tigri e creando una serie di disegni di grande eccezionalità. Nei giorni successivi questi ultimi furono esposti al Centro Saddam nella «Sala del Manifesto Azzurro», e nell'87 nella Repubblica Federale Tedesca.

Oggi li presentiamo qui a Boville Ernica, antichissimo centro preromano ricco di storia e opere d'arte tra cui il noto Angelo di Giotto, col patrocinio dell'Amministrazione Comunale alla quale va il nostro ringraziamento e la nostra stima.

Nel febbraio 1987 nella città di Anagni, in occasione della mostra «Un'immagine per la Speranza - 50 artisti italiani» proveniente da Copenhagen dove l'avevo organizzata (1986) per il Congresso Mondiale della Pace, in una tavola rotonda con Ettore Biocca, Giorgio Di Genova e Mario Lunetta, annunciavo la costituzione del Movimento Mondiale degli Artisti per la Pace del Manifesto Azzurro, tenendo fede a quanto avevo suggerito nell'intervento allo stesso Congresso di Copenhagen.

Non a caso, questa mostra di Boville Ernica registra i nomi di altri artisti e critici italiani che hanno condiviso lo spirito di fratellanza del Manifesto Azzurro.

Da qualche anno in tutto il mondo si va dispiegando una grande area di artisti che si battono sul tema della pace. Inoltre, vanno ricordate per l'Italia l'altra mostra importante di Palazzo Venezia dell'87, quella di Firenze dello stesso anno e «Perdonanza arte - una mostra per la pace» che tra qualche giorno Antonio Gasbarrini presenterà a L'Aquila.

A questo punto mi pare d'obbligo chiedere: Chi (Ente pubblico o privato) ha spiccato senso di impegno civile per sponsorizzare una pubblicazione monografica che storicizzi quanto è avvenuto e sta avvenendo in questo campo nel mondo?

Federico Gismondi

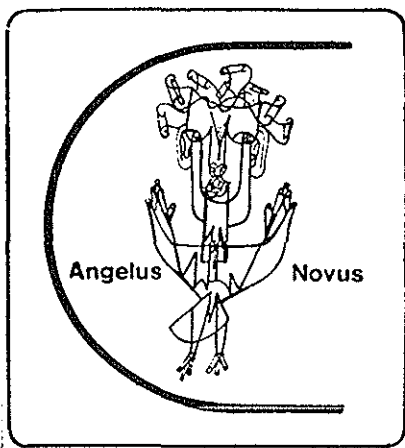
● Dalla presentazione in catalogo. (Boville Ernica - FR - Museo Civico, dal 15 agosto al 15 settembre)

i 100 artisti

Kikos Lanitis (Cipro) / Ismail Fehim (Turchia) / Mallard (Messico) / Silvano Lora (Repubblica Dominicana) / Leila Orfali (Argentina) / Miguel Ausili (Argentina) / Miguel Alfredo D'Arienzo (Argentina) / A. Cosio (Filippine) / Manuel De la Fuente (Venezuela) / Paul Peter Piega (Inghilterra) / Denis Bowen (Inghilterra) / Helen Khal (Libano) / Colette Gouin Farat (Francia) / Tony Lu (Tailandia) / Adam Farkas (Ungheria) / Heidi Turki (Tunisia) / K. Orrayed (Baharain) / Faisal Aisamra (Arabia Saudita) / Yvon Daniel (Francia) / Kriton Makriannis (Grecia) / Nidal Ashkar (Libano) / Regulo Perez (Venezuela) / Francisco Zenteno Bushidar (Messico) / Elias Dib (Libano) / Paul Van Rafelghen (Belgio) / Andriw Perkins (Nuova Zelanda) / D. Darsoa (Mauritania) / Giuliana Seraphin (Inghilterra) / E. Kassini (Cipro) / Demer Viades (Cipro) / Krishen Khana (India) / Muhammeed Al Shakir (Irak) / Haedar Saadk (Irak) / Al Maarof (Irak) / Ismail Fattah (Irak) / Suah S. Jusuf (Irak) / A. Talib (Irak) / Sabbeh Kalash (Irak) / Quasim Al Sabtek (Irak) / Nuri Ismail Fattah (Irak) / N. Hamed (Irak) / Nadhim Al Juboori (Irak) / Saadi Abbas (Irak) / N. Hamid (Irak) / Ismail Khayyt (Irak) / Ishtar Jamil Hemoudi (Irak) / Jamil Hamoudi (Irak) / Mustafa Nujal Dien (Irak) / Firdous Habib (Irak) / N. Hamid (Irak) / M. Mohraddin (Irak) / M. Haddad (Irak) / Nazhas Al Ilhal Fa (Irak) / Hassan Abadd (Irak) / Nuri Al Rawi (Irak) / Sadi Al Kabi (Irak) / Ali Al Jabiri (Irak) / Mussa Abdajen (Irak) / Dib Elias (Francia) / Ernesto Mallard (Messico) / Sabeeh Kalash J. (Francia) / Yuriko Nakamura (Giappone) / Luciano Bongiovanni (Italia) / Claudio D'Angelo (Italia) / Stefano Durante (Italia) / Cecilia Falasca (Italia) / Salvati Augusto (Italia) / Mineu Giancarlo (Italia) / Vito Antonio Genovese (Italia) / Massimina Pesce (Italia) / Nino Gagliardi (Italia) / Silvestro Cutuli (Italia) / Marcello Mariani (Italia) / Sandro Arduini (Italia) / Ennio Di Vincenzo (Italia) / Renzo Margonari (Italia) / Gianni Baldi (Italia) / Glauco Lendano Camilèss (Italia) / Nilo Bacherini (Italia) / Leo Bottalico (Italia) / Paolo Pratali (Italia) / Giuseppe Meleagri (Italia) / Franco Summa (Italia) / Pasquale Di Fabio (Italia) / Federico Gismondi (Italia) / Clelia Miraglia (Italia) / Aldo Pievanini (Italia) / Tina San (Italia) / Zjbbà (Italia) / Giulio Talarico (Italia) / Marisa Mola (Italia) / Vito Capone (Italia) / Giovanni Fontana (Italia) / Michele Marinaccio (Italia) / Ugolino da Belluno (Italia) / Marcello Conti (Italia) / Lea Contestabile (Italia) / Etta Scotti (Italia) / Domenico Colantoni (Italia) / Sandro Visca (Italia).



Giotto, Angelo, mosaico, Boville Ernica



ANGELUS NOVUS MOSTRE

Centro Documentazione
Artepoesia contemporanea

L'Aquila

Via Sassa 15 (Palazzo Benedetti)

Lo specchio di Mnemosine

L'Aquila, Angelus Novus, gennaio-giugno

Dittico

34 dittici di artisti abruzzesi contemporanei

L'Aquila, Università degli Studi giugno/ Rocca di Mezzo (AQ), Sala Municipale, agosto/ Fermo (AP), Sala San Gregorio, Settembre

Tina San - Federico Gismondi

Immagini archetipe e favolistiche dell'universo contadino

Città S. Angelo (PE), La Bigattiera, luglio-7 agosto/ Lanciano, Municipio, 16-31 agosto/ Teramo, Palazzo Delfico, Settembre/L'Aquila, Angelus Novus, dicembre/ Paesi CEE, 1989

Gli artisti del Manifesto Azzurro

Artisti di 22 nazioni per la pace Boville Ernica (FR), Museo Civico, 15 agosto-15 settembre/ Giordania 1989

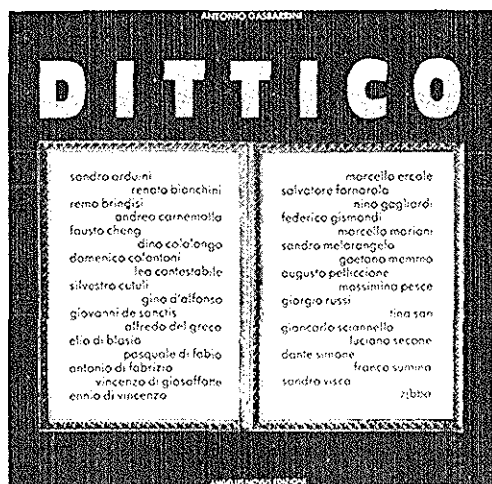
ANGELUS NOVUS EDIZIONI



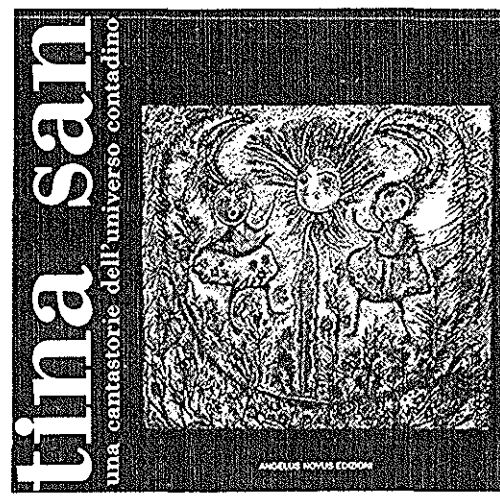
Federico Gismondi e la piccola scultura. La cosmogonia zoomorfica di Federico Gismondi nella lettura critica di Enrico Crispolti e Antonio Gasbarrini. Testo in italiano e inglese. 62 pagine, ill. in b. e n., L. 30.000.



Lo specchio di Mnemosine, di Antonio Gasbarrini, Nino Gagliardi, Marcello Mariani, Sergio Nannicola e Massimina Pesce: quattro artisti abruzzesi emergenti all'insegna del *genius loci*. Contributi critici di Enrico Crispolti, Luigi Paolo Finizio, Lucia Spadano. Testo in italiano e inglese. 48 pagine, illustrazioni in b.n. e a colori, L. 20.000.



Dittico, di Antonio Gasbarrini. 34 artisti abruzzesi contemporanei nella reinterpretazione del dittico di Piero Della Francesca. 48 pagine, illustrazioni in b.n., L. 15.000.



Tina San. Una cantastorie dell'universo contadino. Testimonianze critiche di Enrico Crispolti, Renato Degni, Mario De Micheli, Giorgio Di Genova, Mario Lunetta, Antonio Gasbarrini, Renzo Margonari, Carlo Munari, Michel Teiz. Testo in italiano e inglese. 92 pagine, numerose illustrazioni a colori e in b.n., L. 30.000.



I Biennale Nazionale di Arte Sacra (Fermo 1988), a cura di Antonio Gasbarrini. La dimensione del sacro sul tema «La famiglia, la donna, la maternità, nella società moderna, proposta con opere inedite di artisti «periferici» al sistema dell'arte. 108 pagine, illustrazioni a colori e in b.n., L. 25.000.

Dopo «Mirò Milano», la colossale antologica del 1981, non era molto sentita la necessità di approfondire la conoscenza con l'opera del maestro catalano. E' uno degli artisti dei quali non sono mancate le rassegne commemorative, le costanti partecipazioni alle mostre più ampiamente centrate sui periodi delle avanguardie storiche.

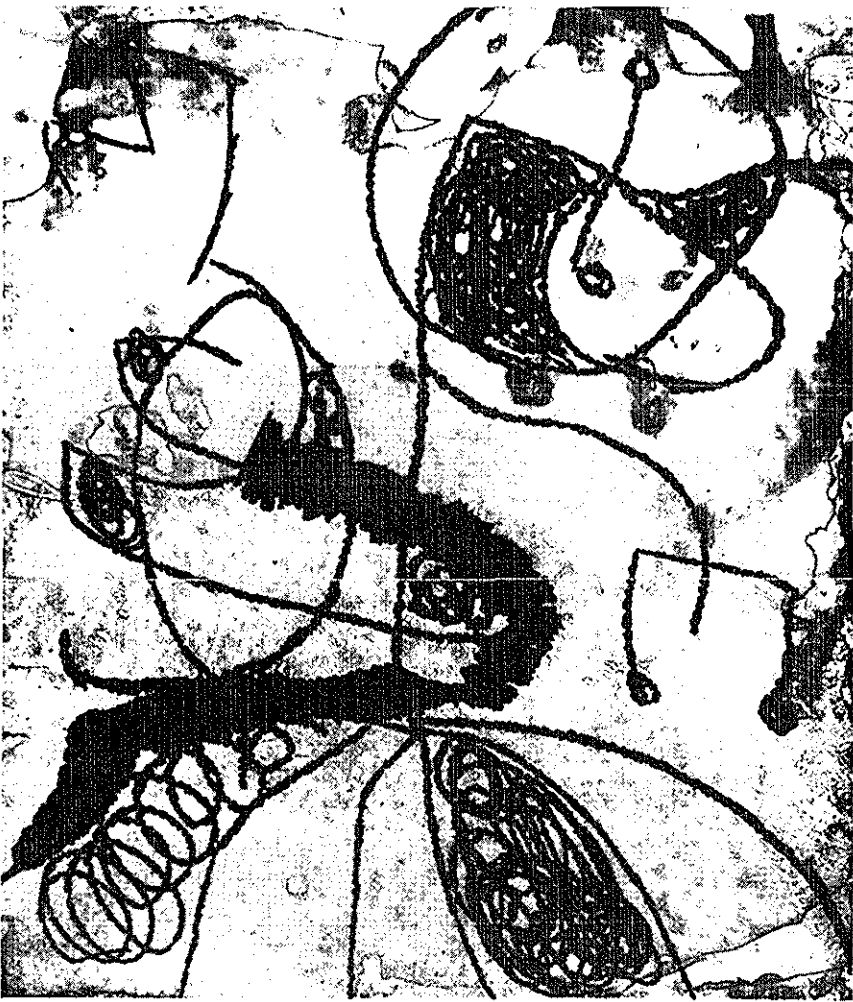
Non c'è museo che non esponga più di un'opera sua, né asta d'arte nella quale non vengano offerte tele ed oggetti da lui firmati, né è stato privato dell'onore di una fondazione col suo nome nella città natale, Barcellona, dove contende il primato della notorietà allo stesso Picasso. Insomma di Mirò ce n'è troppo, e non sempre vale la pena di frequentare le mostre in cui viene presentato. Per di più, mentre la produzione dell'artista saggio si affina e diviene rarefatta con la vecchiaia, come hanno insegnato Mantegna e Tiziano, raggiungendo il massimo della decantazione, l'opera senile di Mirò è sterminata. Il computo dei suoi lavori, realizzati nell'ultimo decennio di vita, è inconcepibile.

Le sculture sono diventate sempre più grandi senza motivo oltre a quello d'ingigantire oggetti concepiti sulla poetica dell'objet trouvé, dunque senza alcun intento monumentale; i dipinti e i fogli impressi hanno assunto, senza intima necessità, metrature imponenti. Sembra che, invecchiando, Mirò abbia trovato più energie di quante né avesse posseduto da giovane: un attivismo sfrenato non credibile.

Si conosce, invece, come le enormi sculture non siano state direttamente eseguite da lui, ma solo approvate, come i grandi dipinti siano frutto della «collaborazione» di uno stuolo di «aiuti», liberi di deambulare casualmente sulle tele trascinandosi pennelli e stracci a piacere, con un intervento «risanatorio» a posteriori del maestro. Per di più Mirò - e in questo va misteriosamente oltre l'abilità surrealista nel fabbricare leggende - non ha mai lavorato tanto da quando è morto. Mai si sono visti sul mercato d'arte tanti suoi multipli, grafiche e dipinti come dalla sua scomparsa. Al pari dei santi, fa più miracoli da morto che da vivo.

Di quest'avviso sembrano essere anche gli organizzatori della mostra «Jaon Mirò, Viaggio delle figure» (al Castello di Rivoli, Torino, dal 4 giugno al 18 settembre) visto che, potendo scegliere dal lascito allo Stato spagnolo, quale pagamento delle tasse di successione della vedova Mirò (come consentono sagge leggi spagnola e francese per arricchire il patrimonio pubblico d'arte)

MIRÒ A TORINO



Joan Mirò, *Les saltimbanques*, acquaforte, 17x14,7 cm.

hanno preferito - dicono, e se lo dicono perché non credergli? - rappresentare soprattutto l'ultimo Mirò che, secondo loro, è il più libero e felice, mentre secondo noi è il più strascicato e casuale. Una gran sequela di stampe, settore

espressivo nel quale il catalano è stato assai prolifico, più una quindicina di dipinti. E' una mostra che non aggiunge nulla, e semmai sottrae qualcosa, alla conoscenza del grande maestro spagnolo.

C'è davvero da dubitare che, con questa esposizione, il suo primo promotore, André Breton, anima del Surrealismo, lo definirebbe «il più surrealista di tutti», come fece ben prima che il mercato aprisse la porta d'oro all'artista oltre la quale Mirò s'è perso in una produzione scadente e appena necessitata da un istinto pittorico che tuttavia è stato in lui insopprimibile. Forse una delle solenni e clamorose «scomuniche» avrebbe estromesso anche il catalano dall'eletto gruppo bretoniano.

E' una mostra che non ha avuto veramente nulla da dire, a menoché non ci si rifaccia al catalogo (Fabbri) che pubblica qualche testo e qualche fotografia inediti in Italia e che può essere utilizzato indipendentemente dalle opere esposte.

Documento in parte pregevole, ma meglio risparmiarsi la lettura del testo introduttivo di Rudi Fuchs che viaggia in un'Empireo estraneo ai dipinti e sembra non avere alcun rapporto con la mostra se non quale pretesto per dare sfogo a personali elucubrazioni che prescindono persino dal fatto che Mirò sia stato, buon merito, il principale esponente di una delle due preferenziali soluzioni che hanno illustrato l'idea surrealista nell'ambito dell'arte visiva.

Il processo della continua reinvenzione delle forme, che è la sola ed unica garanzia per qualificarsi artisti surrealisti, e di cui Mirò fu dovizioso elargitore, in questa mostra non è visibile. E' il Mirò dei mercanti d'arte ripetuto sino alla noia, non quello dei poeti; è il Mirò della fama ufficiale, non quello dei manifesti profetici. Dunque, non è Mirò. Egli è stato, più di Masson, il praticante indefesso dell'automatismo. Anche se lo stesso Breton, deluso, non esitò a dichiarare che «la storia della scrittura automatica sarebbe la storia di un continuo insuccesso», l'automatismo rimane il mezzo specifico dell'espressione surrealista. Di per sé il concetto automatista esclude ogni possibilità di riprodurre una stessa esperienza, di rifare sé stessi. Perciò quando la pittura di Mirò diventa metodo del gioco, non è neppure un gioco. E questo Mirò di Rivoli ci sembra, lui il poeta della gioia, il visitatore del graffitismo infantile, un pittore triste, persino tetro, annoiato e noioso, stanco. Peccato. Abbiamo sempre amato questo artista che, insieme a Gaudì, più di Picasso medesimo, è stato l'interprete dell'anima nell'arte figurativa catalana. Non per Fuchs, non per la mostra di Rivoli, cesseremo di amarlo come prima.

(a cura di Renzo Margonari)

Liciniana

Nell'estate del '58 l'astro Licini illuminava la XXIX Biennale di Venezia, brillando nell'effimero firmamento degli altri premiati (Umberto Mastroianni, Fayga Ostrower, Mark Tobey, Eduardo Chillida, Luigi Spacal); qualche mese dopo (11 ottobre) il tenace mentore di Angeli Ribelli e di verginee Amalante, si spegneva nel volontario esilio del paese dell'anima, Monte Vidon Corrado (Ascoli Piceno).

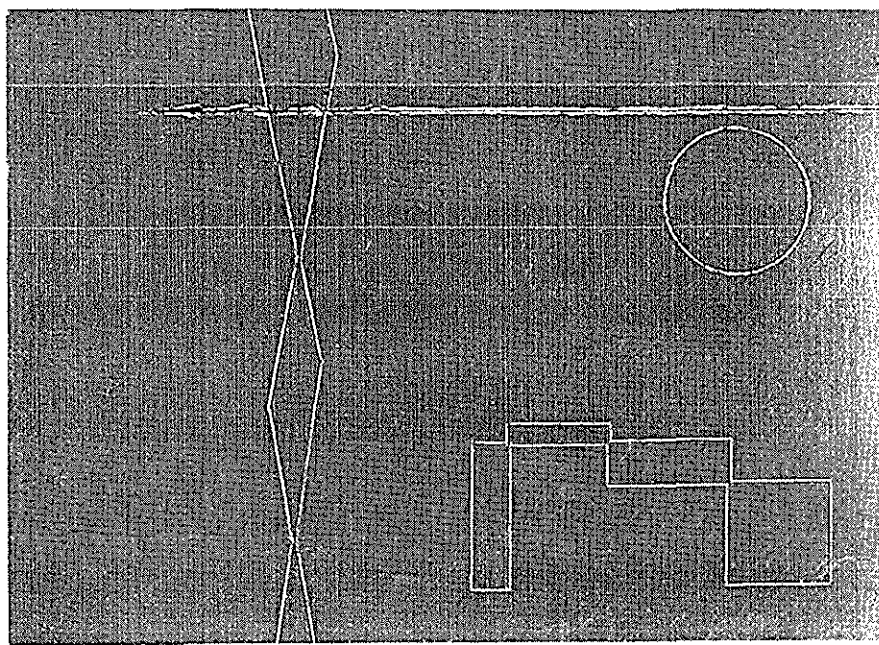
Nel trentennale della morte, una mostra antologica di 60 dipinti, curata da Mariano Apa, Francesco Bartoli, Paolo Licini, Giuseppe Mazzariol, Concetto Pozzati, Giandomenico Romanelli, Philip Ryland, Toni Toniato e Pietro Zampetti è aperta fino al 21 agosto alla fondazione Bevilacqua La Masa.

Contemporaneamente «I luoghi dell'immaginario e scene della vita di Osvaldo Licini» (mostra documentaria ideata da Carlo Melloni, a Monte Vidon Corrado) e «Il Milione e l'astrattismo 1932-1938. La Galleria, Licini ed i suoi amici» (Fontana, Melotti, Bogliardi, D'Errico, Ghiringhelli, Munari, Radice, Reggiani, Rho, Soldati e Veronesi) a Fermo, a cura di Elena Pontiggia, hanno inaugurato la nutrita serie di iniziative dedicate all'artista marchigiano che si protrarranno tra mostre, tavole rotonde, convegni e seminari fino all'aprile dell'89. Come commentare tanto zelo? Post mortem, evidentemente, ogni Profeta ritorna in patria.

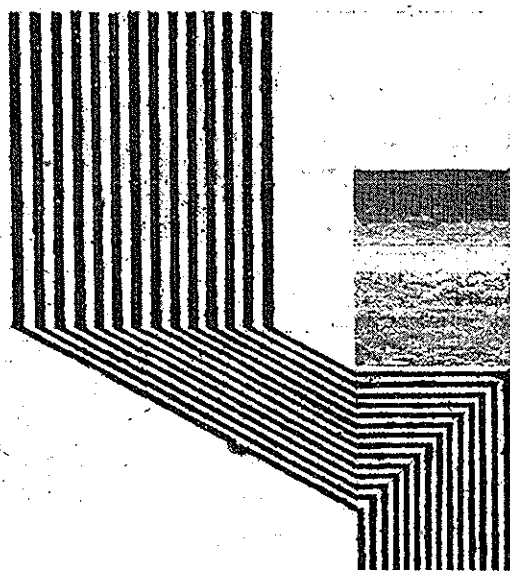
E che Licini fosse Profeta anche in quella magica stagione del protoastrattismo italiano, è qualitativamente (ma scarsamente) documentato dall'esiguo numero di opere esposte nella mostra fermana (Scherzo, L'incostante, Obelisco, Ritmo, Mulino a vento, Addentare, datate '33-'36).

Al Milione, dove Licini tenne nel '35 una personale con 37 olii e vari disegni, la poetica dell'artista è anticipata con una «Lettera aperta» inviata agli «amici del Milione»: «(...) Una cosa è certa: noi non faremo più della pittura come piace a Ogetti, archeologica, o imitativa come le scimmie. A quella vecchia favola della pittura limitativa poi tireremo il collo. E a tutti i critici da salons (...). La geometria, che è sempre stata la più alta aspirazione umana, è la chiave della nostra modernità. Con le sue leggi inflessibili e infinite essa esclude ogni arbitrario sconfinamento della fantasia creativa...».

Nei fatti poco geometrico, e tutto giocato su un'ironica irreverenza al matematico spazio euclideo, l'astrattismo di Licini, e ben lo si può vedere dalle opere esposte a Venezia e a Fermo, contiene il virus di quell'aerea surrealtà visionaria che sarebbe esplosa di lì a poco (a.g.).



Osvaldo Licini, *Scherzo*, 1933, olio su tela rintelata, 8,5x26 cm.



Osvaldo Licini, *Ritmo*, Olio su tela rintelata, 18,5x26 cm.

VITO ACCONCI

Con la mostra di fotografie di recenti opere monumentali in sito, disegni originali e vari modellini-maquett (allo studio A.A.M./Coop) e con l'installazione Boat-House, appositamente realizzata per l'altra galleria romana Il Ponte, il ritorno dell'americano Vito Acconci in Italia, non poteva essere più appropriato.

Nato nel Bronx da padre abruzzese (L'Aquila), l'ex enfant terrible, con i compagni di cordata Oppenheim e Nauman, ha posto sin dagli anni '60 al centro di una provocatoria ricerca, la questione politica e sociale di un'arte socialmente coinvolgente. Mentre nelle installazioni come Cry baby e The American fift della metà degli anni Settanta l'artista si preoccupava di coinvolgere emotivamente lo spettatore («A poco a poco ho cambiato questa mia idea, da quando cioè mi sono accorto che in questo incontro il dominio dell'artista era ancora troppo forte; non riuscivo a sottrarmi al concetto - che ho sempre ritenuto sbagliato - dell'artista come un sacerdote di un culto e della sua opera come una sorta di altare»), nelle installazioni più recenti, ideate per un'interazione paritetica artista-spazio sociale-fruitoro, l'opera diventa tale solo dopo il riconoscimento estetico del casuale guardante metropolitano.

Continua in proposito lo stesso Acconci: «Più desideravo che le mie opere fossero poste in luoghi pubblici e meno attaccavo la gente. I miei primi lavori si interrogavano di più sulla nozione di arte, su cosa vuol dire essere un artista, qual è la sua funzione e come si deve comportare. Il cambiamento è avvenuto in me quando, come altri artisti negli anni '60/'70, ho cercato di accorciare il divario tra il creatore e il fruitore dell'opera d'arte. Fino a quando ho pensato secondo «i termini dell'arte» voleva dire che le mie opere erano destinate alle gallerie e ai musei. Recentemente, invece, ho scelto un altro campo: lo spazio pubblico. Chi si imbatte in una mia opera in una piazza o in una stazione non è attaccabile poiché non ha scelto di «vedere» questa opera, cosa che invece accade a chi entra in un museo o in una galleria. In realtà io non sono cambiato poi tanto, è un mutamento soltanto superficiale. Se prima sceglievo di attaccare il pubblico dei musei o delle gallerie per trasmettere il mio messaggio, ora preferisco con maggiore sottigliezza, che siano coloro che guardano a scoprirlo da soli» (a.g.).



Vito Acconci, Boat-House, 1988. barche in alluminio, acqua, pesci, piante, remo, 300x372x370 cm. (courtesy galleria Il Ponte)

LA NUOVA MANIERA

Gli artisti etichettabili sotto il comune denominatore di Anacronismo, Ipermanierismo e Pittura Colta, ovvero della Nuova Maniera Italiana, teorizzata dai vari Maurizio Calvesi, Giuseppe Gatt, Giorgio Tempesti, Italo Tomassoni e Sergio Guarino, non sembrano aver accusato il colpo della loro esclusione dalla Biennale veneziana.

Mostre personali e di gruppo sono tenute un po' in tutta Italia, con crescente attenzione della critica e del più vasto pubblico. E' il caso della interessante rassegna di Pratola Peligna (L'Aquila), ove sono contemporaneamente esposti i lavori di Antonio D'Acchille e della sua Scuola (vale a dire gli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Roma), nonché le tele di una ventina di artisti di altri Paesi, molti dei quali sono attestati su una figurazione neo-manierista.

Di Antonio D'Acchille, oltre al grande cartone dell'Apotheosi delle virtù (compositivamente bloccato con una dinamica tensione di plastiche figure allegoriche, sottesa metafora della strenua lotta tra Vizi e Virtù), sono esposte le principali tele di questi ultimi anni. Da ricordare, subito, lo scenografico Passo di Acheloo, con i tipici gialli algidi e l'aggressività di corpi e volti «bruti» nelle loro posture classicheggianti. Di D'Acchille fa subito presa una terribilità tutta contemporanea, grazie alla quale viene annullato il pericolo di retoriche evocazioni arcadiche: per tale via, il ritorno alla buona (più che alla bella) pittura, al mestiere, non scade mai in virtuosistiche o gratuite citazioni. La prorompente ascesa del Ganimede di Raptus o l'inarrestabile caduta di Interdicta mihi cernitur Italia, così come il pacato Narciso di Il fiume, confluiscono unitariamente in una ritrovata e rinnovata Grande Maniera (a.g.).



Antonio D'Acchille, Raptus, 1987. Olio su tela, 128x180 cm.

ARTE CINESE



Wang Chuan, Ancient Laoist, inchiostro e colori su carta cinese

L'intelligente mostra sulla pittura cinese contemporanea, curata da Renzo Margonari e Chang Tsong-zung, chiarisce, per la prima volta in Europa, analogie e differenze tra la cultura pittorica occidentale ed orientale.

Se molto espressionismo astratto americano o la stessa Action Painting (pensiamo a Mark Tobey, Morris Graves, Hans Hartung) ha riproposto gli ideogrammi e la gestualità segnica di un'arte tutta concentrata sull'«ascolto percettivo» del Vuoto, molti artisti cinesi contemporanei - e bene lo documenta questa rassegna - si sono allontanati dalla tradizionale iconografia (paesaggi, piante ed animali) e tecnica (inchiostro, pennello e carta), assimilando e rielaborando i dettami occidentali dell'astrattismo e della pittura ad olio.

Nel solco della tradizione, a vari livelli rinnovata, sono riconducibili i calligrafici ed espressionisteggianti scorci di natura di Zhu Qi-Zhan, le mistiche montagne di Yu Cheng-yao e quelle surreali di Wong Wucius, le dirimpenti pennellate di Chao Shao-an o le scheletriche scene di Shen Yao-chu.

Il filone «occidentalizzato» può incontrarsi negli astrattizzanti paesaggi di Chen Wen-xi, Liu Kuo-sung e Tam Laurence, nelle libere geometrie ad olio di Han Chi-fun, nello sciamanico simbolismo di Chou Irene, nella forte strutturazione spaziale di Kuan Chih-Chung.

I quadri dei giovanissimi Huang Rui ('52), Wang Chuan ('53) e Li Mao-cheng ('53), sintetizzano infine il sincretismo linguistico in atto, che trova nella pittura «post» di Wang (parole, immagini e linee interagenti in una compatta e disarmonica scansione spaziale) il momento più radicale dei numerosi fermenti di rinnovamento (a.g.).

朱紀瞻	ZHU Qi-zhan
余承堯	YU Cheng-yao
陳福善	CHAN Luis
趙少昂	ZHAO Shao-an
沈耀初	SHEN Yao-chu
陳文希	CHEN Wen-xi
韓志勳	HON Chi-fun
周綠雲	CHOU Irene
管執中	KUAN Chih-chung
劉國松	LIU Kuo-sung
譚志成	TAM Laurence
王無邪	WONG Wucius
黃銳	HUANG Rui
王川	WANG Chuan
李茂成	LI Mao-cheng