

IL MONDO DELL'ARTE

UN PROTAGONISTA DELLA PITTURA CONCETTUALE

VIANI A BOLOGNA

Paolini, al di là del vedere

L'artista dei poveracci

Tra le mostre più interessanti a Milano, questa ben spaziosa rassegna dell'opera di Giulio Paolini dal 1961 al 1973 (galleria Marconi). Chi è Paolini? Un esponente di primo piano, ed anticipatore, dell'arte concettuale. Cos'è l'arte concettuale? E' un'arte che usa indifferentemente, o complementariamente, segni iconici e verbali, cioè immagini e parole (o numeri), con un margine di suggestione figurativa e formale minimo, o nullo.

E' un'arte che non tanto si guarda, quanto piuttosto si legge, e appunto, richiede un tempo di lettura, spesso lungo. L'arte tradizionale suscita e comunica attraverso il puro «vedere» sensazioni, sentimenti, emozioni, impulsi; l'arte concettuale produce, o intenderebbe produrre, uno scatto mentale, come al di là del vedere.

Simili aggiustamenti della mente, integrativi e correttivi, per così dire, della prima emozione visiva, han sempre giocato nel meccanismo di fruizione dell'opera d'arte; ad esempio se, dopo aver visto l'opera, ne leggiamo un titolo particolarmente illuminante, o ce ne vengono suggeriti certi significati: grosso modo, questi elementi si potrebbero considerare aggiuntivi o sovrastrutturali rispetto alla pura struttura formale dell'opera, anche se di fatto convergono con essa nel «messaggio» che l'opera emana. E grosso modo potremmo dire che nell'arte concettuale le parti invece si invertono: la struttura è data da questi elementi mentali, e l'eventuale sovrastruttura «ausiliaria» dagli elementi sensibili, figurativi.

L'immagine riflessa

Un caso tipico, e ormai classico: il «Giovane che guarda» di Lorenzo Lotto del nostro Paolini. Non è che una fotografia di un celebre ritratto di giovane eseguito dal Lotto. Le parole, in questo caso il titolo, creano un ribaltamento mentale del dato visivo, spostando l'attenzione da ciò che vediamo a ciò che non vediamo: l'immagine interna di questi straordinari occhi, ciò che stava davanti a loro che ora sono davanti a noi; nella loro retina c'è impressa l'immagine del pittore come in quella dell'ucciso l'immagine dell'uccisore.

Un simile scherzo può essere valutato in tanti modi, come uno scherzo appunto, o un giochino; o invece — come è, e come risulta specie nel contesto di tutta l'opera di Paolini — la sottile, garbata e lunga miccia di un perché filosofico. Anzi, di tutta una esplosione di perché recuperati da quell'area originaria del filosofare, dove l'ontologia, o teoria dell'essere, fa corpo con il mito e quindi con l'arte.

Lotto, è l'apparenza invisibile, non meno reale o irreale, dell'apparenza visibile, il giovane; tutta la dubbiosa e poetica speculazione di Paolini fonda sulla dialettica realtà-apparenza, concludendo sulla sua relatività, e come ironizzando sul kantiano «principio di identità», secondo cui «ciò che è, è»: una perfetta tautologia. Invece le tautologie visive di Paolini sembrano insinuare che l'identico non esiste.

Per Platone (il più consen-

guente degli «concettuali», perché negava l'arte!), delle apparenze non si può avere conoscenza razionale e certa. Per i neo-platonici il mondo sensibile — in quanto manifestazione del mondo intelligibile che è a sua volta l'apparenza — di Dio — «non è che l'apparizione dell'apparente, la manifestazione dell'oculto» (Scoto Eriugena).

Guardacaso, Duchamp affermava che un quadro è «l'apparizione di un'apparenza»: è una delle tante citazioni filosofiche mimetizzate nel contesto enigmatico delle sue note. Dico Duchamp, in quanto egli è il riconosciuto profeta dell'arte concettuale, colui che ha introdotto la parola come sussidio dell'immagine degradata a «segno», a fotografia, magari di un celebre dipinto (la Gioconda) da «correggere» o da interpretare.

Paolini però non condivide affatto il gusto di Duchamp per l'«oculto», e la sua pittura filosofica poggia su uno spessore sensibile (a causa del quale è giudicato spurio dai concettuali rigorosi) che ne rivela l'impegno e l'inno-

cenza: i bianchi, i punti, le vibrazioni, che appoggiano questa sua metafisica, od ontologia, della sensazione non sul puro dato mentale, ma sull'esperienza sensibile, dirottando Platone verso l'empirismo moderno, secondo cui la sensazione «è il principio per conoscere gli stessi principi».

Riduzione al bianco

C'è semmai un esercizio di rarefazione del sensibile, di riduzione al bianco, che è luce e spazio, principio e veicolo fondamentale della percezione. E il rarefatto allude al labile, e il labile ancora all'apparente, a ciò che è e non è. Ecco la magia di Paolini, che ha dunque la naturalezza del silenzio e della luce, ma insieme la purezza della filosofia e della matematica.

La foto di un uomo che guarda verso l'alto e lontano, e lungo il tragitto del suo sguardo due righe di centimetri, il primo di dimensioni «a contatto», l'altro rimpic-

ciolito, per cui un centimetro diventa, poniamo, mezzo centimetro: si configura così, non visivamente, ma mentalmente, la nozione di lontananza. Ma quale di queste due apparenze, il lontano o il vicino, il piccolo o il grande, è più reale? L'uomo, non il metro, è metro delle cose.

E cosa c'è dietro all'apparenza? Se il quadro è l'apparenza, dietro all'apparenza c'è il telaio del quadro, che Paolini espone: rovescio enigmatico di un'enigmatica medaglia: espone o fotografa, mettendo a confronto questa od altre immagini ad immagini simili od identiche, una accanto all'altra, una dentro l'altra, come nel godeliano paradosso dell'infinito. L'arte, o la filosofia, come processo di confrontazione all'infinito del sensibile con il sensibile, dell'apparente con l'apparente.

Ma davanti ad ogni immagine occorre aver la pazienza di sostare, cercando lo «scatto», attendere la piccola illuminazione, far sì che la sottile miccia possa produrre l'insinuante scintilla.

Maurizio Calvesi

Una domanda malevola

Giulio Paolini, trentadue anni e faccia da diciottenne aggravata dal fatto che adesso si è anche tagliati i capelli cortissimi. Sicuramente il più coccolato e ricercato fra i «concettuali» italiani, rifiuta quasi con ostinazione (è un genovese cresciuto a Torino) il cliché dell'artista: occhiali cerchiati d'oro, abbigliamento impeccabile appena appena volutamente stonato (colleghi artisti malelingue dicono che si veste come un ragioniere a cui hanno detto che bisogna vestirsi all'inglese), estrema precisione nel linguaggio. Detesta essere frainteso e detta parola per parola le risposte, con una estenuata e estenuante puntualità molto simile al suo modo, diciamo così, di far pittura. Verso il linguaggio dice di avere un atteggiamento «di grande rispetto che si identifica con una certa sfiducia; non ho mai considerato il linguaggio (sia verbale, sia pittorico - n.d.r.) un veicolo di comunicazione di qualcosa d'altro, ma semplicemente un fatto in sé».

Dal linguaggio la prima domanda. **DOMANDA.** — Signor Paolini, il suo modo di far dell'arte è sicuramente difficile. Ad un pubblico di non addetti ai lavori la lettura di una sua opera, l'impatto con una mera riproduzione fotografica, con un insieme di tele bianche, con un minuscolo collage, può essere ostico, può addirittura creare una aprioristica anche se immotivata reazione negativa. Questo la imbarazza?

RISPOSTA. — No, sono convinto che il rapporto tra artista e pubblico non debba far parte dell'atteggiamento creativo dell'artista: è, semmai, una condizione dialettica. Ammesso che si possa parlare di un rapporto arte-società, se ne parla come di un dato sociologico, non come di un atteggiamento dell'artista verso questo o quel problema.

D. — Questo non le pare un atteggiamento aristocratico?

R. — L'artista è tenuto ad avere una sua opinione, non a moltiplicarla.

D. — Tornando alla lettura della sua opera, lei pensa che richieda necessariamente la mediazione, sia pure didascalica, di un critico?

R. — Se posso citare Malagodi: la mia risposta è no. Guai a pensare che l'opera sia lo spunto perché il critico arrivi al significato. Certamente il critico ha la funzione di creare un certo tipo di sensibilità che renda più agevole l'avvicinamento all'opera d'arte, ma questo lavoro non deve interferire nel rapporto artista-opera-spettatore.

D. — Ma le reazioni del pubblico la interessano?

R. — Riguardano una sfera strettamente

personale. Non posso che rallegrarmi se vedo che il mio lavoro trova comprensione, ma non istituzionalizzo queste cose al punto da ritenere un ingrediente del mio lavoro in senso stretto.

D. — Levi-Strauss dice che l'equivoco dell'arte astratta e informale è di creare delle riproduzioni fittizie di una realtà fittizia. Lei è d'accordo?

R. — No, perché è un discorso che giudica le cose a posteriori, sul dato di fatto. Un discorso che parte da presupposti politico-sociologici la cui matrice è del tutto assente dal mio lavoro.

D. — Come reagisce quando il suo lavoro viene giudicato poetico?

R. — Cosa si intende? i termini sono sottoposti ad un logoramento ed è curioso che lei mi ponga la domanda con cautela. E' una domanda benevola o malevola?

D. — Malevola...

R. — A mio avviso il termine «poetico» si carica di un significato negativo (così come i termini «delicato», «sensibile») quando c'è un affinamento del dato stilistico, dello stile travestito da maniera e della maniera travestita da stile. E' proprio qui che si pone il problema di base: dimenticarsi ogni volta di quello che si è fatto un attimo prima. E' lecito ripetere, ma come se fosse la prima volta che lo si fa. La ripetizione è inevitabile in quanto ogni opera d'arte si propone sempre come successiva alla precedente. Il problema è di ritrovarla sempre intatta e attiva, di far sì che la riscoperta sia sempre nuova. Per me, particolarmente, il problema è di ritrovare sempre lo stesso significato, non perché voglio «quel significato», ma perché sono convinto che il significato sia sempre quello di una proposizione d'arte. Non lo è più solo quando ripete meccanicamente la proposizione precedente.

D. — E qui si arriva al punto dolente della maniera nell'avanguardia...

R. — Dopo ogni scoperta c'è sempre stato un certo assetamento manieristico; la storia dell'arte è sempre andata avanti così. E' vero che oggi c'è un'attenzione alteratamente macroscopica in certi modi di intendere l'arte, ma è solo un riflesso della aumentata diffusione commerciale.

D. — Signor Paolini, lei pensa di avere dei padri?

R. — Se devo proprio fare dei nomi, direi Fontana, Manzoni, Kline, Castellani, Twombly, Jasper Johns... Ma sarebbe più esatto dire: tutti i pittori che sono venuti prima di me.

Mario Perazzi

Una grande mostra come questa che la Galleria d'Arte Moderna di Bologna dedica a Lorenzo Viani, è nata da uno spunto abbastanza limitato e contingente: i diciotto disegni dell'artista che l'amministrazione civica acquistò in occasione di una sua personale bolognese nel 1920. E' stata un'occasione felice; il lavoro del comitato organizzatore composto da Franco Russoli — che ha curato criticamente la rassegna —, Edmo Albertazzi, Marcello Azzolini, Elvio Natali e Franco Solmi, metterà stabilmente sul tappeto i complessi problemi filologici sollevati dai centocinquanta quadri esposti, e contribuirà a far conoscere il pittore anche oltre i confini della Toscana, dove fino ad oggi la sua fama è per gran parte circoscritta.

Viani nacque a Viareggio nel 1882 da una famiglia poverissima. Ben presto, si avvicinò all'ambiente degli anarchici, dei quali condivise la vita miserabile, le detenzioni e gli slanci umanitari almeno fino alle soglie della prima guerra mondiale. Il dato biografico è importante; questo mondo di derelitti, di reietti, di diseredati rimarrà il nucleo poetico della sua arte fino alla morte del 1936: «chiuso nel mio studio della Camera del Lavoro di Viareggio, contornato di bandiere nere, vermiglie ed eroiche, giuravo a me solo sulla mia volontà indomabile... che quanti avevano lasciato sui sassi della strada o sulle spine della siepe un brandello della loro carne, o nell'officina una fiore della loro giovinezza, o nel carcere il soffio di un vasto affetto umano, dovevano avere la loro gloria in una ferma visione di comune dolore e di comune terrore».

Spontaneista però colto

Con queste premesse, anche in pittura, Viani fu quello che si dice uno spontaneista: naturalmente dotato, e colto a modo suo, pensò di poter liberamente usare e stravolgere i più disparati esempi formali pur di dar corpo a questa ribollente ispirazione romantica e populista. La grande miniera cui attinse per il resto dei suoi giorni fu il soggiorno parigino fra il 1907 e il 1910. Lo interessò naturalmente pochissimo il cammino delle avanguardie, del quale ebbe peraltro una coscienza molto approssimativa; criticò Picasso per la scarsa «unità di visione» (nonostante tutto, una persistente remora della tradizione figurativa toscana), accusò l'impressionismo di negligenza e di sciattezza stilistica. Ma gli parve di toccar terra, di riconoscere i propri numi tutelari, quando incontrò le voci più disparate e varie dell'espressionismo ottonevicesco: le prostitute, i clochards, la vita dei miserabili lo riportavano ai temi «maledetti» dell'adolescenza toscana. In quella Parigi febbrile e tentacolare, che per il povero italiano aveva il volto sordido del lazzaretto per artisti e vagabondi della «Ruche», Viani non si pose troppi problemi; arraffò quello che trovò, saccheggiò Toulouse, Daumier, Kirchner, Gauguin, e altri meno nobili e famosi. E' appunto sintomatico che non esista un'evoluzione prevedibile del suo lavoro anche dopo il ritorno definitivo a Viareggio: con la più ampia libertà, Viani visse alla giornata, confondendo le pausate visioni della cultura toscana con il più stralunato espressionismo-sintetismo dei ricordi parigini. Non si può dire di lui che abbia ceduto alla moda e alla voga delle avanguardie.

Un compito difficilissimo

Con il pittore tanto discontinuo, non si stenta a credere che il compito degli organizzatori sia stato difficilissimo. La già scarsa bibliografia registra sbalzi di datazione per uno stesso quadro, di dieci anche di vent'anni; e mai nessuno che abbia osato assumersi fino in fondo le responsabilità di ordinare il catalogo ragionato di un'evoluzione così sfuggente e contraddittoria. In questo senso, la mostra apre ed espone dei problemi più di quanti non ne risolvano: sarebbe facile muovere delle obiezioni, ma, ripeto, il tema era intricatissimo, e un buon lavoro di documentazione è già un risultato utile ed importante.

La personalità è forte. Bisogna certo perdonarle qualche volgarità un accento vernacolare molto marcato, e se vogliamo un populismo in certi momenti un po' d'apprendimento. Ma quando Viani si abbandona alla vena quasi torbida di una pittura densa e calda di neri, di terre e di rossi profondi, quando capta il respiro morale di un poveraccio suo compagno di strada, è un poeta veramente ricco, potente e generoso. Certamente, il toscano non è l'artista colto e centrato che possa reggere le sorti dell'arte italiana in un passaggio notevolmente insidioso e difficile; ma è la voce robusta di un'Italia popolare «con la rabbia in corpo» che ha tentato faticosamente di esprimersi, malgrado le preclusioni di un emarginamento e di un abbandono culturale veramente gravissimi.

Flavio Caroli

CALENDARIO

MILANO
BOCCIONI E IL SUO TEMPO Il maestro futurista in rapporto alle altre avanguardie. Palazzo Reale.
102 DISEGNI DI ARTISTI EUROPEI DELLA COLLEZIONE DEL MUSEUM OF MODERN ART DI NUOVA YORK Da Cézanne a Boccioni a Tanguy. Rotonda della Besana.

MUSEO MARINO MARINI Personaggi del XX secolo, ritratti sculture pitture. Civica Galleria d'Arte Moderna, Via Palestro 16.

GIULIO PAOLINI Antologica di un protagonista delle ultime avanguardie. Studio Marconi, Via Tadino 15.

GERARD TITUS-CARMEZ Disegni criptici e cartentite dalla avanguardia pittorica francese. Galleria Schwarz, Via Gesù 17.

GIANNI MADELLA Nuova pittura astratta. Galleria Morone 6. Via Morone 6.

ALESSIO SOZZI Intercircolo, Amedei 2/a.
LUIGI BARTOLINI Incisioni, Square Gallery, P.za Liberty 8.

MARIO ROSSELLO L'uomo tra macchina e megamacchina, quadri e sculture Palazzo Reale. Sala delle Cariatidi.

GERHARD RICHTER Variazioni astratte su Tiziano. La Bertesca, Via del Carmine 9.

ANTONIO TAPIES Opera grafica - La Galassia, Via Ciovasso 4a.

MARC CHAGALL Litografie per «Exodus» Il Gabinetto delle Stampe, Via Montenapoleone 6a.

Continuano:
PIERO MANZONI (Luca Palazzoli, San Primo 4); UGO LA PIETRA (Jakob, Borgogna 2); OMAGGIO A XX SEICOLE (Bon à tirer, Fatebenefratelli 36); MARINO MARINI (Toninelli, S. Andrea 8); SALVO (Galleria Toselli, Melzo 34); MEMORABILIA AMERICANA (Galleria Milano, Manin 13); GIUSEPPE GUERRESCHI (Galleria Fante di Spade, Borgonuovo 24); SAUL STEINBERG (Mario Tazzoli, Bagutta 14); ALDO TAGLIAFERRO (L'Uomo e l'Arte, Brera 9); FOTOGRAFIA 1910-1913 (Salone Annunciate, Manzoni 46); ARTE NEGRA (Galleria del Naviglio, Manzoni 45); THE ART OF THE 60's (Multicenter Grafica, Verrì 1); OLLE BAERTLING (Galleria Lorenzelli, S. Andrea 19); ANGELO CAGNONE (Galleria Blu, Senato 18); BEN VAUTIER (Daniel Templon, Tadino 30); RECORD AS ARTWORK (Francoise Lambert, Bastioni Porta Nuova 11); MICHELE COSSYRO (Galleria Cortina, Fatebenefratelli 15); PIER ANTONIO FENILI (Galleria Sant'Ambrogio, Manzoni 41); GLI ANNI RUGGENTI (Galleria Bibliofili, Morone 6); NUOVA OGGETTIVITA' (Compagnia del disegno, Lanzone 5); BEPI ROMAGNONI (Galleria Solferino, Solferino 12); BOBO PICCOLI (Alberto Schubert, Bagutta 13); BRUNO CASSINARI (Galleria Levi, Montenapoleone 12); PINO SPAGNULO (Galleria Porta Ticinese, corso Porta Ticinese).

ROMA
CUBISMO. Galleria nazionale d'arte moderna, Valle Giulia.

CARAVAGGESCHI FRANCE. SI. Villa Medici.

CONTEMPORANEA. Parcheggio di Villa Borghese.

ARTE MOSANA. Palazzo Venezia.

FRANCO GENTILINI. Le Stagioni. Galleria Il Cigno, Monte de' Cenci 21.

ENRICO BAY. Condotti 85.
OTTO DIX. Opere grafiche. Galleria Giulia, via Giulia 148.

VIGNOLA
IACOPO BAROZZI DETTO IL VIGNOLA. Mostra documentaria. Rocca medievale.

LE MOSTRE

DOMENICO CANTATORE
Inchiostri e guazzi
Galleria dell'Orso
via Dell'Orso 7/a MILANO

La mostra raccoglie i trentacinque originali che sono riprodotti nell'elegante volume monografico, con estroso brogliaccio di Raffaele Carrieri, dedicato all'artista pugliese. E' il lavoro grafico di questi ultimi cinque anni; sono gli esiti splendidi di una ricerca lunga ed assidua, di cui Carrieri colloca gli inizi nella prima stagione di Cantatore, e che l'ha sempre impegnato, fino ad oggi, arricchendosi di esperienze e di novità (c'è stata la parentesi fervorosa dei mosaici), anche se i temi sono rimasti sempre quelli, legati alla natura ed alla poesia dell'autore, che è anche scrittore ricco di qualità visive e di proiezioni morali. Dunque: nudi sanguigni e violenti, paesaggi sulfurei o di verdi linfe, con il cielo basso, quasi solido; ulivi della sua terra (ma che fanno pensare a quelli scavati da Pirandello), fiori esotici di bellissima fantasia, ragazzi vicino al fuoco (con uno stato sociale preciso, una simpatia umana); pinete in controcultura (il segno, a volte forte come un'impiombatura, s'è fatto meno schematico, più sinuoso, come per un approfondimento, una adesione più stretta all'idea); nature morte e oggetti, nei quali la fantasia opera scopertamente; figure, volti di contadini, con lunghe storie scritte sulla pelle, seduti su panche di pietra, nel sole caldo, ma che non basta più. Il paesaggio s'allarga oltre il giro di casa: c'è una struggente memoria delle «favelas», e, dietro, il suono, dolente e fiero, delle pagine di Carolina Maria de Jesus, dal «quarto de despejo», la stanza dei rifiuti.

AL. SA.

GALLERIA ARISTIDE SARTORIO
Galleria dell'Emporio Floreale
via delle Carrozze 47
ROMA

La Galleria dell'Emporio Floreale vuole essere, com'è giusto che sia, fedele al nome che porta. Che il gusto del floreale e del liberty in genere, nell'arricchimento e simili, sia oggi tor-

nato di moda, è risaputo. E si capisce che un pittore come Sartorio (1860-1932), e non solo pittore, ma poeta e romanziere ed eroe dannunziano, in questo gusto ci rientri benissimo. Di Sartorio non staremo nemmeno a riassumere la storia. A questo provvede, con encomiabile scrupolo filologico, Pasqualina Spadini, nella presentazione al catalogo. Diremo solo che fu osannato in vita, ed ignorato «post mortem». Francamente, non ci sentiremmo di dar torto ai posteri. Limitandoci agli «ultimi olii» esposti, dipinti verso la fine degli anni Venti, sono quasi tutti di soggetto familiare e balneare, ma idealizzati o per meglio dire «trasognati» al modo, prima ancora che del liberty, dei preraffaelliti. Eppure, nonostante le suggestioni esotiche e gli estri decorativi, il disegno resta descrittivo, con un fondo di accademismo. Ed il colore, per quanto preziosamente intonato, conserva sempre qualcosa di inesperto, di greve o di posticcio. Riusumiamola pure, questa pittura: ma almeno guardiamola con un certo distacco, come la testimonianza di un tempo che non può tornare ad essere quello che fu.

V. R.

OLLE BAERTLING
Galleria Lorenzelli
via S. Andrea 19
MILANO

L'artista, sessantenne, è svedese, ed espone quadri d'impianto neoplasticista dal 1950 a oggi. Nella Parigi del dopoguerra, a contatto con Herbin, Magnelli e soprattutto Léger, Baertling dà respiro europeo alla sua ricerca non figurativa, tesa più alla spiritualità che alla materia, come Malevic, Abbandona la base geometrica, il cerchio, e dal '51 modula «linee nere dritte, ma non proprio dritte» tra campiture di colore, dinamiche, ad angoli aperti: si definirà «creatore della forma aperta». Così Baertling ha introdotto la percezione del movimento oltre l'armonia statica di Mondrian, e lo ha fatto con un'individualità prepotente e visionaria.

T. T.