



P. P. Rubens, Dejanira con la Furia

Le celebrazioni per il centenario

Rubens e Genova

NON SI SONO ancora concluse le celebrazioni per il centenario della nascita di Rubens: alla fine dello scorso anno si sono aperte a Parigi due mostre che proseguiranno fino a metà marzo («Il secolo di Rubens» al Grand Palais e «I disegni di Rubens» al Louvre), e in Italia è in corso a Genova, al Palazzo Ducale, una mostra dal titolo «Rubens e Genova», aperta fino al 12 febbraio, mentre a Napoli si è inaugurata una mostra sulle incisioni rubensiane.

C'è da rammaricarsi che proprio a Roma, dove Rubens soggiornò in anni determinanti per la sua formazione e dove ha lasciato opere importantissime, come quelle della Chiesa Nuova, sia stata mancata l'occasione di una grande mostra di originali rubensiani, che avrebbero potuto documentare...

In questa sezione sono esposte le varie edizioni del volume di Rubens sui «Palazzi di Genova» (esaminate da Ida Maria Botto), opera nella quale l'artista sembrava voler sottolineare, oltre la magnificenza degli edifici, la specifica funzionalità urbana, con un implicito riconoscimento, dunque, per il lavoro dell'Alessi.

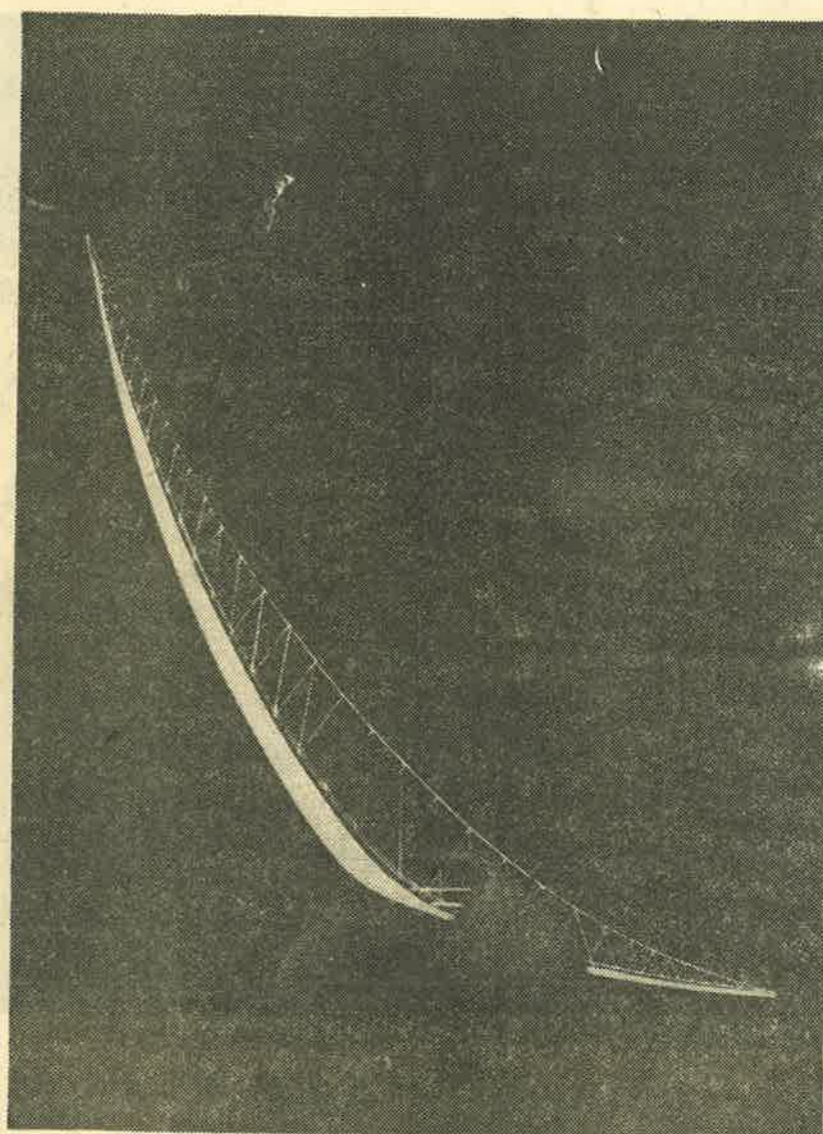
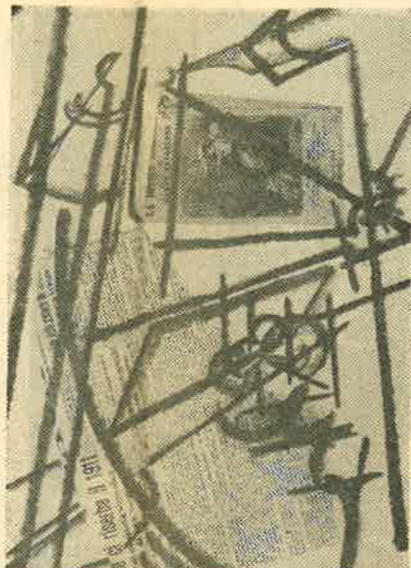
L'ultima parte della mostra è dedicata alla presentazione e alla ricognizione dei quadri «genovesi» dell'artista (quelli realizzati nella città o ad essa destinati, e quelli conservati nelle antiche quadriere). Gli originali esposti sono pochi, dato che, per una documentazione completa, si sarebbe dovuto far ricorso a musei stranieri, soprattutto a quelli inglesi dove sono conservati molti dei dipinti appartenenti un tempo alle collezioni genovesi.

Enrico Prampolini,
foto grande,
Progetto architettonico per l'Eur,
a lato,
Ritmi spaziali, 1913,
in basso e sotto il titolo,
Bozzetti per manifesti teatrali

L'INIZIATIVA su Enrico Prampolini che l'Assessorato alla cultura del Comune di Modena ha di recente promosso presso il Palazzo dei Musei interpreta il senso di una scelta metodologica operata alcuni anni or sono — che poneva fra gli impegni prioritari la programmazione continuativa di interventi a carattere storico — didattico — ed attorno alla quale si è venuto intensamente operando nella prospettiva di una qualificazione della Galleria civica come veicolo di informazione e di studio, in modo coerente e collegato alla azione che gli altri Istituti culturali civici (Musei e biblioteche) conducono in settori diversi di attività. Ed è nella duplice veste di omaggio ad uno fra i maggiori esponenti della cultura locale e di prosecuzione di un articolato lavoro informativo pertinente i momenti essenziali dell'arte italiana del XX secolo che «Continuità dell'avanguardia in Italia: Enrico Prampolini» si propone alla attenzione del pubblico.

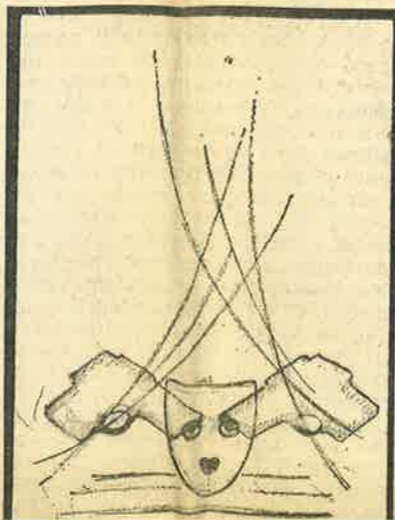
Inquadrata in tali termini di riferimento generale l'iniziativa assume poi, entrando nello specifico, una sua particolare rilevanza, a livello di contenuti, sia per l'impostazione che ad essa è stata data, che per la particolare tipologia dei materiali esposti. L'obiettivo di fondo era quello di fornire una esauriente visione della complessa e multiforme personalità dell'artista, andando a documentare con ampi spaccati, i diversi settori di ricerca.

La mostra si apre con un'ampia panoramica — composta di pezzi assai noti — pertinente la produzione pittorica di Prampolini, panoramica che coglie e propone le tappe fondamentali dell'evoluzione dell'artista dalla prima adesione al movimento futurista fino alle ultime opere del 1956: è questa, per così dire, l'ossatura della mostra cui è affidato il compito di fornire una prima complessiva chiave di lettura. Il discorso viene poi svolgendosi articolato per set-



Una mostra di Prampolini a Modena

L'avanguardia in Italia



nota magniloquenza di quelle occasioni celebrative) per le mostre di Roma e Napoli. Sfocia quindi nella ricchezza cromatica, nella arditezza modernissima delle soluzioni architettoniche progettate per l'erigenda «Città delle avanguardie». Progetto questo che, forse proprio per i caratteri tipologicamente inediti, per non essere allineato ai canoni estetici del regime — ed anche perché prevedeva il coinvolgimento di personalità artistiche sicuramente non gradite — non trovò realizzazione.

Altre notazioni interessanti emergono dall'insieme di oltre cento schizzi per illustrazioni librarie, bozzetti di manifesti, disegni diversi. Rinvenuti nell'archivio della famiglia Prampolini questi bozzetti di avanguardia per la fra-

nota magniloquenza di quelle occasioni celebrative) per le mostre di Roma e Napoli. Sfocia quindi nella ricchezza cromatica, nella arditezza modernissima delle soluzioni architettoniche progettate per l'erigenda «Città delle avanguardie». Progetto questo che, forse proprio per i caratteri tipologicamente inediti, per non essere allineato ai canoni estetici del regime — ed anche perché prevedeva il coinvolgimento di personalità artistiche sicuramente non gradite — non trovò realizzazione.

Altre notazioni interessanti emergono dall'insieme di oltre cento schizzi per illustrazioni librarie, bozzetti di manifesti, disegni diversi. Rinvenuti nell'archivio della famiglia Prampolini questi bozzetti di avanguardia per la fra-

Completa la rassegna una raccolta di testi teatrali, pubblicati in...

Il cammino interiore della pittura

NEL SUO libro «L'invention de la liberté», pubblicato nel 1965, Jean Starobinsky affermava la necessità di una riconsiderazione del Settecento che ponesse in evidenza la sua reale complessità, il gusto per i grandi principi e per la tabula rasa, soprattutto perché «dietro tutte le nostre imprese attuali, dietro tutti i nostri problemi, noi ritroviamo la sua presenza». Il Settecento, nelle sue stesse iconografie pittoriche, era stato infatti, a giudizio di Starobinsky, il secolo dell'idillio impossibile, quello in cui Ossian e Shakespeare avevano fornito i motivi e le suggestioni per il rinnovamento della pittura di storia, e quello in cui gli artisti inglesi, primi fra tutti, erano andati a cimentarsi con forze che erano al di là di loro stessi, che sembravano soverchiarli: le potenze inumane delle tempeste, della magia e della stregoneria.

L'attenzione che ora Giuliano Briganti ha portato sugli sviluppi di una problematica e di una tematica che proprio nel Settecento hanno origine (G. Briganti, «I pittori dell'immaginario», Electa editrice, Milano 1977), e che egli ha ridestato in se stesso attraverso un lungo lavoro di scavo, di precisazioni storiche e filologiche, di ricostruzioni in parallelo di poetiche, mi sembra che corrisponda a quella necessità di cui parlava Starobinsky. Anzi, la trasformazione di iconografie e linguaggi che avviene nella seconda metà del Settecento, è sollecitata da una volontà di «dannoetismo», come appunto afferma Briganti, e che potrebbe essere, a parer mio, la premessa sia pure lontana, di quel concetto di opera d'arte totale che è fondamento delle poetiche e dei comportamenti di una certa età del decadentismo.

Del resto, quello che Briganti definisce come «l'affermarsi della consapevolezza e della genesi emozionale dell'arte», quel «cammino misterioso verso l'interno» di cui parlava Novalis, è atteggiamento e introspezione che non riguardano soltanto le poetiche del romanticismo. Li ritroveremo, in un certo qual modo, e sia pure con logiche trasformazioni concettuali, in parole che verranno pronunciate dai teorici e dagli artisti del nostro secolo (particolarmente in ambito espressionista): parole appunto come «Seele» (anima), «Geist» (spirito). Il «cammino misterioso verso l'interno» andrà a ripercorrerlo anche Kandinskij, spinto da quello che chiamava «la necessità interiore» e che non a caso (tornia-

Completa la rassegna una raccolta di testi teatrali, pubblicati in...

Una grande fortuna critica

mentre proprio alcune delle manifestazioni a lui dedicate per questo centenario hanno posto la attenzione in modo particolare sui suoi rapporti con l'Italia. Infatti, come sottolineava Burchardt nella sua eccezionale monografia dell'artista, è l'Italia che ha agito su Rubens «più liberando che determinando».

Molto importante e significativa, in questo senso, è stata, tra tutte, la mostra che si è tenuta alla Kunsthalle di Colonia. Vi erano esposte circa 90 opere tra grandi dipinti, bozzetti ad olio e disegni (una ampia sezione, che costituiva già di per sé una mostra, era poi dedicata all'incisione), che ci fornivano un panorama completo della attività di Rubens in Italia, mentre la vasta documentazione critica, contenuta nel catalogo, illustrava, momento per momento, i diversi rapporti iconografici e le citazioni dall'antichità classica e dai grandi maestri.

La mostra di Genova invece, per quanto di dimensioni più limitate, ha affrontato il problema specifico dei rapporti dell'artista con la città, sia per quanto riguarda le committenze ricevute e la produzione di Rubens a Genova o per Genova, sia per quanto riguarda la presenza di sue opere, successivamente acquisite, nelle quadrerie genovesi ed infine per la funzione che l'artista ebbe nei confronti della pittura del seicento genovese. Come avverte Giuliano Frabetti nella premessa al catalogo, la mostra risponde soprattutto ad un impianto didattico-documentario, che tende ad illustrare le molte relazioni intercorse tra Rubens e l'establishment genovese, collocandole all'interno di una determinata situazione storica ed economica.

L'analisi della città

Proprio in tal senso va individuato il contributo specifico dei curatori della mostra, che si articola in vari settori: una prima parte, curata da Giorgio Dorla, è dedicata alla analisi dell'importanza politica ed economica assunta dalla città anche nei confronti dell'Europa; segue un esame dettagliato, condotto da Laura Tagliarferro, dei rapporti di Rubens con i genovesi, attraverso i contatti diretti, le committenze e gli scambi epistolari che si protrassero ben oltre il ritorno dell'artista ad Anversa. Una sezione molto ampia (a cura di Ennio Poleggi) è incentrata sulla storia urbana della città, a partire dalla metà del '500, quando la presenza di Galeazzo Alessi aveva determinato un profondo rinnovamento, rispondente al grande prestigio economico e culturale che Genova si trovava ad avere in quell'epoca.

Claudia Terenzi

teatrali, le illustrazioni librarie, il lavoro teorico.

Appunto all'interno di queste successive sezioni è stato possibile grazie ad un lungo lavoro di ricerca e selezione, giungere ad operare taluni recuperi, anche importanti, che contribuiscono ad arricchire la conoscenza dell'artista offrendone angolature del tutto inedite. È il caso, ad esempio, della sezione «architettoneca». Qui sono raccolti, e per la prima volta esposti, alcuni progetti fra loro assai eterogenei, e per impegno e per destinazione, sui quali si apre la possibilità di una riflessione critica organica, tutta da realizzare.

Dai bozzetti per le ville di Marinetti databili attorno al 1935-1940, alle soluzioni decorative inventate per le Mostre del Minerale (Roma 1939) e d'Oltremare (Napoli 1940); fino ai progetti per la «Città delle avanguardie artistiche» (ca. 1940), qui documentati anche nella fase di impostazione teorica, il discorso si svolge, andando per appunti, fra il disimpegno inventivo che, tutto sommato, Prampolini manifesta nel disegnare gli edifici per Marinetti, e una più attenta ricerca di soluzioni ardite, formalmente ridondanti (adatte dunque alla

Luoghi fisici per lo spettacolo

NUOVE idee per nuovi luoghi dello spettacolo; questo il tema di una tavola rotonda svoltasi lunedì 23 gennaio in un «vecchio luogo» per lo spettacolo o per lo meno uno dei più tradizionali del teatrini romani (palcoscenico con sipario in velluto, sopra tavolo con drappo rosso, acqua minerale, microfono, oratori, platea con velluto comodo, galleria con velluto scomodo, pubblico). Al Teatro Flaiano assessori rappresentante dell'ARCI critico, presidente di Santa Cecilia e redattore della rivista Casabella, che ha recentemente varato un numero sull'ambiente dello spettacolo, tutti insieme appassionatamente ma perplessi, discutono sulle ragioni, le crisi e le speranze dello spettacolo ufficiale, alternativo, spontaneo o di base, nella complessa realtà romana.

Infatti è apparso logico non disgiungere il problema delle sedi dai temi generali di una politica delle manifestazioni culturali nelle quali il teatro comunque inteso deve rientrare in modo organico anche se dialettico. Tutto fa spettacolo certo, viviamo in una società dello spettacolo, lo ricorda Maldonado in apertura della rivista promotrice del dibattito, ma il perché e il come non possono essere casuali o immotivati, così come non lo può essere il dove.

Decentramento, riappropriazione sociale, polivalenza sono stati i numi tutelari nella buca del suggeritore alla tavola rotonda, ma al di là delle formulazioni preliminari pur giuste non è stato facile individuare negli interventi le conseguenze operative. Un problema centrale, lo illustra chiaramente l'assessore alla cultura, è quello di capire come l'istituzione pubblica possa assorbire con una capacità di progetto e di organizzazione tutte le manifestazioni spettacolari che una città come Roma riesce a produrre. Solo dopo si può porre il compito di pianificare i luoghi identificando le strutture fisiche più con criteri di riuso urbano che di nuova edificazione. Ciò non solo per evidenti motivi di economia, ma per ridare funzionalità urbana effettiva a spazi che non l'hanno più, e che, anche se non sono nati per la particolare destinazione spettacolare, possono adattarsi con alternanze d'uso, rispondendo per la loro

Sergio Bracco

VI SEGNALIAMO

ROMA
Baldassarre Peruzzi e le Ville Senesi del Cinquecento, Palazzo Braschi, piazza San Pantaleo 10.
Disegni di Pietro da Cortona e Ciro Ferri. Gabinetto nazionale delle Stampe, Villa della Farnesina, via della Lungara 230.
Tavole parolibere e tipografia futurista. Calco della grafica nazionale, via della Stamperia 5.
Costantino Dardi. Tangenziale-Rapporto tra estetica e nuova architettura. Galleria Lastaria, viale Regina Margherita 240.
Arnaldo Pomodoro. Galleria 2RC, via dei Delfini 16.
Fotografie di Tina Modotti. Galleria L'Obelisco, via Sistina 145.
Man Ray: disegni 1914-1976. Galleria De Crescenzo, via dei Farnesi 72.
Sergio Bonifantini. Galleria Lo Scallino, via Capo le Case 6. Fino al 4 febbraio.
Giacomo Balla: sette opere sul sonoro e sul rumore. Studio Jartrakor, via dei Pianellari 20.
Paolo Cotani. Galleria Arco d'Alibert, via Alibert 19.
Ferruccio di Filippi. Galleria La Saffa, via Garibaldi 86.
Vanna Nicolotti. Galleria Arti visive via A. Brunetti 60.

FIRENZE
Giovanni Battista Foggini. Gabinetto del disegno e delle stampe degli Uffizi. Fino al 31 marzo.
Gianni Sani. Galleria A x A, via Cavour 42.
Fausto Pirandello. Galleria Santa Croce, piazza Santa Croce 13-r.
L'arte grafica di Luigi Russolo. Galleria Michaud, Lungarno Corsini 4. Fino al 7 febbraio.

LIVORNO

Omaggio a Courbet mostra fotografico-documentaria. Museo civico Giovanni Fattori, Villa Fabricotti. Fino al 18 marzo.
Un'altra Livorno. Casa della Cultura, Cisterino dei Poccianti, piazza Guerrazzi.

MILANO

Scultura romantica e fioreale nel Duomo di Milano. Museo del Duomo. Fino al 15 febbraio.
Genova tra simbolo e futurismo. Galleria del Levante, via della Spiga 1. Fino al 5 marzo.
Sculture di Arturo Martini. Galleria Stendhal, via Gesù 5. Fino al 20 febbraio.
Emilio Tadini. Banca Popolare di Milano, piazza Meda 4. Fino al 6 febbraio.
Architettura a Parigi 1848-1914. Palazzo della Permanente, via Turati 34. Fino al 12 febbraio.

REGGIO EMILIA

L'acquarello in Italia oggi. Ridotto del Teatro Municipale.

TORINO

Luigi Russolo. Galleria Martano, via Cesare Battisti 3.
Paul Jenks. Galleria Narciso, piazza Carlo Felice 18.
Giuseppe Banchieri. Galleria Davico, via Subalpina 30.

Catalogo — con la quale i curatori hanno inteso evidenziare un aspetto certo non secondario della attività dell'artista, ponendo l'accento sui contributi — talora determinanti, come nel caso di «Un'Arte nuova: costruzione assoluta di motorumore» (1915) o del «Manifesto tecnico: l'atmosfera scenica futurista» (1932) — che egli seppe dare alla cultura del tempo ricoprendo il ruolo di incessante animatore, sempre proteso alla ricerca di una modernità intesa non come vuoto rifiuto della tradizione, ma come continuo progresso, talora anche costruttivamente provocatorio, dell'Uomo sul contrastato terreno della comunicazione.

Carlo Federico Teodoro

Una nuova rivista

LO SCOPO per cui è nata «MODO», rivista mensile di informazione sul design, ce lo spiega il suo direttore, Alessandro Mendini, scrivendo che essa intende discutere «tutti gli oggetti, grandi e piccoli, funzionali e no, che formano il paesaggio artificiale che ci circonda e condiziona... oggetti non solo giusti, necessari, anti autoritari ma pure allegri, divertenti, da comperare, vendere, scambiare, distruggere... con attenzione alle proposte alternative delle culture emergenti». Sempre meglio uno scopo che un cosiddetto ideale: lo diceva anche Joseph Roth.

La pubblicazione si articola agile e brillante: tale la rendono rubriche come «Cosa vista» o come «Archivio» o come quella sui cibi di Cristina Morozzi; i contributi di Enrico Regazzoni e Paolo Bettini; gli articoli sul fenomeno dell'usato, l'inchiesta di Nives Ciardi su lavoro e salute, le interviste intriganti o commose; le collaborazioni di Klaus Koenig, Gillo Dolfini, Ettore Sottsass Jr. e dello scienziato Eugenio De Rosa. La ciliegina della torta è rappresentata dal redattore Franco Raggi, mite e solforoso (ad un tempo) fiore all'occhiello della architettura post-sessantottesca.

Con tanto materiale a disposizione si poteva forse essere un tantino più audaci, un po' meno garbati, si poteva (e si potrebbe certo) tentare una impresa esplosiva e non solo realizzare, com'è stato fatto, un vivace periodico «giovanile», che sta tra «Re Nudo», «Linus» e la corretta rivista di architettura ed arti visive. Ma c'è veramente bisogno di vivere da eroi o da martiri quando si compie «un atto di fiducia in momenti storici difficili come questo»? Mendini (e Raggi) citerebbero, a questo punto, Gertrude Stein: «...a cosa serve far domande, o si conosce la risposta o non la si conosce, per lo più si conosce la risposta e certo nessuna domanda ha una risposta così perché domandare la risposta è rispondere alla domanda».

Lea Vergine

uno «quasi ar pambocismo») corrispondeva ad una precisa e contemporanea elaborazione teorica che, in campo musicale, andava facendo Schoenberg, tra «Notte trasfigurata» e «Pierrot lunaire».

È stato giusto, dunque, ricercare una linea che da Blake (o anche da Piranesi), passa quindi da Füssli a Friedrich, a Philipp Otto Runge, che attraversa il «sublime» persistente di Turner e che arriva al decadentismo e dal decadentismo al surrealismo. È stato giusto e metodologicamente fruttuoso, se così posso dire, riproporre alle origini il problema Füssli, e non perché l'artista non sia ormai stato studiato (da Antal a Gert Schiff), ma perché proprio da lui sembrano partire idee e concetti che investono il percorso dell'arte moderna. «Non chiedo al mio occhio corporeo o vegetativo — cita Briganti dagli scritti dell'artista — più di quanto chiederei ad una finestra per quel che riguarda una veduta. Io guardo attraverso di esso e non con esso».

Il che corrisponde a l'impulso interiore che crea l'opera addirittura all'insaputa dell'artista, come affermava Caspar David Friedrich, ma corrisponde anche alle «reveries» di Redon e, aggiungerei, naturalmente considerando la diversità di tempo, di luogo, d'azione, perfino alla dichiarazione di Malevic: «Io voglio essere colui che traccia i nuovi segni del mio movimento interno, perché in me è il cammino del mondo, e io non voglio né copiare né deformare il movimento dell'oggetto e delle altre varietà delle forme della natura».

In una nota come questa non sarebbe certamente possibile riferire della quantità di informazioni che fornisce il volume sui pittori dell'immaginario e tanto meno quella rinnovata Kulturgeschichte che accompagna le interpretazioni critiche sui singoli e numerosi artisti presi in esame. Una cosa va tuttavia sottolineata: un discorso su quella che chiamerei la «categoria dell'immaginario» è sempre stato un discorso pericoloso, in quanto ha sostituito spesso la corretta e necessaria lettura dello specifico linguaggio della pittura con un'interpretazione riduttiva a meri valori letterari (in questo senso, per esempio, gli equivoci su Blake sono stati molti). Briganti tiene presente proprio lo specifico valore pittorico, naturalmente con tutte quelle implicazioni, come ad esempio il pensiero psicologico contemporaneo, che portano ad una «progressiva modificazione assai evidente delle strutture espressive, e quindi linguistiche» in Füssli, in Blake, in Friedrich, in Runge e negli altri pittori dell'immaginario, o come quelle altre modifiche che un mito ritrovato suggerisce a Boecklin, a De Chirico e perfino a Matta.

Nello Ponente