

BOLLETTINO

N. 30 - MARZO

1982

della Galleria delle Ore - Milano - Via Fiori Chiari, 18 - Telefono 80-33.33

Alcune considerazioni sulla mostra degli «Annitrenta»

Sulla mostra degli «Annitrenta» organizzata dal Comune di Milano pubblichiamo la conclusione dell'articolo di Gillo Dorfles comparso sul Corriere della Sera del 24.1.1982 facendolo seguire da alcune riflessioni.

... Che dire, in definitiva, della mostra degli Anni Trenta? A prescindere dall'elogio che va rivolto ancora una volta allo sforzo compiuto dal Comune nel promuovere e organizzare grandi manifestazioni culturali, non posso esimermi dal riaffermare la mia preoccupazione circa l'odierna smania « neoarcheologica ». L'attuale vezzo revivalistico, l'attuale caccia ai capolavori sommersi d'un immediato ieri, troppo spesso risulta pretestuoso; tanto più quando si tratti non di rivendicare, come giustamente è stato fatto di recente, l'importanza storica e artistica della Pittura Metafisica o d'un artista come De Chirico o quella del Futuri-

smo o del Liberty, ma invece quella d'uno dei periodi meno « gradevoli » e meno graditi al ricordo di chi lo conobbe; e tale da non meritare una esibizione, tutto sommato, esaltatrice di valori troppo equivoci che potrebbe capovolgere alcune delle poche convinzioni acquisite dalle generazioni più giovani: quella dell'effettiva mediocrità di molte operazioni artistiche legate al fascismo.

Chi di noi ha vissuto gli anni del fascismo in Italia, non può aver dimenticato, non solo la tronfia retorica del « regime » — con i suoi apparati fastosi e funerei, con le sue repressioni spesso incoerenti e provinciali — ma la ristrettezza di buona parte della cultura italiana ...

Già diversi critici, e ricordo in particolare Giorgio Seveso e Gillo Dorfles, hanno messo in luce l'ambiguità di fondo di questa mostra, Seveso facendo un discorso più pacato rispetto a Dorfles che avendo vissuto il ventennio fascista

si è sentito ribollire il sangue davanti a una manifestazione che per tanti aspetti può condurre il pubblico delle generazioni successive a dare un giudizio errato su cosa veramente sono stati gli «Anni Trenta».

Dorfles cita a sostegno delle sue in parte giuste tesi il futurismo e la metafisica, due episodi dell'avanguardia storica non a caso avvenuti prima della nascita del fascismo e in una temperie culturale vivacissima e a maggior sostegno della sua tesi avrebbe potuto aggiungere che i grandi del «novecento» lo furono anche perché formati prima del fascismo, prima cioè della opprimente atmosfera che il fascismo instaurò nel nostro paese.

Se alla cultura italiana e all'arte in particolare non fu messo

il bavaglio, certamente una pressione sottilmente coercitrice fu fatta sugli artisti soffocando ogni loro spirito di libertà. In poche parole c'era un clima melmoso che attornia-va tutti e tutto, e dal quale era difficile sollevarsi per prendere il volo. Per questo Dorfles avrebbe dovuto fare una valutazione più serena nei confronti degli artisti nati nei primi anni del '900 che in un clima simile tentarono di realizzare qualcosa che fosse espressione di una pur piccola libertà creativa, perché è un fatto che le opere di Del Bon, Lilloni, Mafai, Scipione, Levi ecc. aprirono uno spiraglio dal quale presero l'avvio gli artisti di «Corrente» ed altri, e dopo la guerra in parte gli avvenimenti artistici di cui siamo stati testimoni.

Giovanni Fumagalli

25 anni dopo

La Galleria delle Ore nel prossimo ottobre inaugurerà la prima di quattro rassegne consecutive che saranno la verifica dei suoi 25 anni di attività. Ecco brevemente il programma:

1° rassegna dove nel limite del possibile verranno esposte le stesse opere che nel 1957 furono esposte nella mostra di inaugurazione della galleria;
2° rassegna con opere di scul-

tori che hanno tenuto la loro personale e disegni degli artisti che hanno vinto il 1° premio nelle tredici edizioni del Premio del Disegno Galleria delle Ore;

3° e 4° rassegna dove verranno presentati con un quadro la maggior parte degli artisti che hanno tenuto la loro personale oltre ad un gruppo di artisti amici che ci sono stati vicini nella nostra storia.

Quattro domande all'Assessore alla Cultura del Comune di Milano

Perché, ammesso che in questi ultimi dieci anni si siano fatti acquisti di opere d'arte da parte del Comune, queste non vengono esposte con un cartellino su cui siano scritti oltre al nome e cognome dell'artista, titolo, data ecc., anche nome e cognome di chi ha consigliato l'acquisto, il prezzo pagato e a chi (autore o galleria o privato)?

Una mostra così avrebbe tutti i crismi democratici e porterebbe a conoscenza del pubblico lo sforzo del Comune per rinvigorire le nostre anemiche raccolte d'arte. Inoltre creerebbe una attiva e vivace partecipazione del pubblico, stimolandone gli interessi culturali e suscitando inevitabili discussioni e perché no, polemiche che possono essere un incentivo per operare di più e meglio.

Non mi si risponda, per carità, che nei bilanci annuali figurano le cifre stabilite per gli eventuali acquisti e che questi possono essere consultati. Di fronte a fatti culturali espliciti solo poche persone in mala fede si prenderebbero la briga di sfogliare i libri contabili del Comune anche se esposti a Palazzo Marino.

Non sarebbe opportuno limitare il patrocinio del Comune di Milano alle sole mostre di un certa importanza artistica anziché elargirlo copiosamente inducendo il pubblico a errate valutazioni?

Non sarebbe opportuno integrare la Commissione Consultativa per i problemi artistici (esiste ancora?) con degli artisti, così come avveniva nel passato? Perché questo ostracismo verso gli operatori visivi?

Perché non si costituisce una Commissione di studio formata da critici ed artisti milanesi per cercare di dare all'attività artistica del Comune un indirizzo specifico ed originale rispetto a quello di Roma, Torino, Bologna, Parigi e tante altre città, sottraendola all'anonimato che oggi la caratterizza?

Perché non riprendere in esame il progetto di Russoli di un legame con alcuni Musei d'Europa per uno scambio di mostre, evidentemente realizzate su un piano di parità, in modo da restituire a Milano quella funzione di centro internazionale che ebbe in passato?

Giovanni Fumagalli

Povero Del Bon!

Povero Del Bon proprio non lo meritavi. Ti hanno realizzato una mostra antologica con 150 opere, mentre alla comprensione del tuo lavoro creativo ne sarebbero bastate circa la metà, e l'hanno poi lasciata «marcire» soffocata dal clamore della inutile e brutta mostra di Mirò, troppo osannata e reclamizzata.

Una scelta più accurata delle tue opere avrebbe presentato con maggior rigore la novità della tua pittura nel clima milanese degli anni trenta, e comunque la mostra stessa poteva essere un'occasione d'oro per chiarire con conferenze e dibattiti l'importanza antinovecentistica della tua pittura, della tua reazione cioè a una pittura che aveva messo al bando il colore e gli «impressionisti» per un'arte cosiddetta «mediterranea» e in

sostanza quasi sempre retorica e vuota di valori poetici.

Hanno ignorato caro Del Bon la tua arte, espressione di intimi sentimenti comuni, ricca di gemme coloristiche che la luce infelice della Permanente ha sovente alterato, il tuo tocco leggero sulla tela, il brivido di una annotazione poetica.

Ti hanno tradito, così come tradiranno altri artisti fuori da interessi mercantili, ma se ti hanno tradito coloro che dovevano agire in favore del tuo lavoro, noi, e quando dico noi penso alle persone che hanno gioito davanti ai tuoi quadri, agli artisti giovani e meno giovani che ti hanno così conosciuto, ti diciamo grazie, grazie per aver portato una giornata primaverile nel nostro angustiato mondo.

Giovanni Fumagalli

Per le Edizioni di Vanni Scheiwiller è uscito «In fondo al corso» poesie di Luigi Broggin con due scritti di Vittorio Sereni.

Il volumetto è stampato in 300 esemplari dei quali 240 con numerazione araba da 1 a 240 e 60 con numerazione romana da I a LX con una acquaforte originale di Luigi Broggin.

Testimonianza

Dalla monografia edita dalla Galleria «L'Immagine» di Mendrisio per la mostra di Renzo Ferrari pubblichiamo questa sua testimonianza perché ci sembra emblematica di una situazione attraverso la quale è passato il lavoro creativo di molti artisti oggi sui quarant'anni, situazione troppo sovente dimenticata forse anche per il clima convulso in cui viviamo.

Il fatto per certi versi traumatico, per me e per altri artisti della mia generazione che fino allora avevano cercato di dare continuità alle ricerche informali, è stato l'arrivo alla Biennale del 1964 della pop-art. L'interesse veniva spostato soprattutto verso un «fuori». L'informale era stato una forma espressiva che riguardava principalmente la tensione esistenziale e la soggettività dell'artista, mentre le nuove tendenze pop rivolgevano l'interesse verso l'ambiente artificiale della città. Si è assistito così a una specie di rivoluzione del fatto espressivo: al passaggio da un modo caldo e interiore di portare l'esperienza del reale a un modo distaccato e freddo di elencazione delle forme tipiche del nuovo paesaggio urbano determinato dalle comunicazioni di massa. Per questo, la pop-art risultava per me traumatica.

Nonostante l'incidenza dei media introdotti dalla pop-art, continuava una ricerca legata a quella particolare situazione dei primi anni sessanta conosciuta col nome di «nuova figurazione», che cercava una possibile «immagine dell'uomo» sugli esempi di Bacon, De Kooning e Giacometti. Sotto questa denomina-

zione critica avevano però trovato cittadinanza anche cascami di cose vecchie lontane dalla radicalità e novità del linguaggio informale. In molti pittori, la visione diretta di talune esperienze pop raffreddò di molto le ricerche della «nuova figurazione». I frammenti del quotidiano urbano, le immagini di massa furono introdotti in modo violento nel quadro, anche attraverso tecniche meccaniche (fotografia).

Il problema fu per me di affrontare questa novità dell'immagine e dello spazio più oggettivi privilegiando l'ambiente artificiale anziché quello organico e esistenziale.

Cercai di muovermi direttamente nella nuova situazione, di entrare nella nuova esperienza. Ma dopo un tentativo di assimilazione e frequentazione di questa espressione fredda, oggettiva, mi sono reso conto di allontanarmi dalle ragioni espressive e più profonde degli esordi, legate al linguaggio informale. Ho provato allora a confrontare le differenti realtà: a far emergere nel quadro forme riconoscibili di questa natura artificiale, meccanica, accanto a segni più spontanei, interiori, naturali. Si è trattato di non rinunciare all'aspetto interno della espressione e di restituirlo attraverso un linguaggio più tradizionale, in grado di esprimere le contraddizioni ambientali, la conflittualità emergente. Mi ero reso conto come certe immagini oggettive, certe prevaricazioni del visivo artificiale avevano condizionato sensibilmente la mia ricerca e ne limitavano la libertà espressiva.

Era indispensabile tornare a proporre una immagine esistenziale, certamente difficoltosa e contradd-

ittoria, ma più ricca e complessa, più aderente al linguaggio specifico della pittura.

Nei primi anni '70, l'avvento della pop-art in Italia e il mio confrontarsi con essa costituiva un passaggio necessario, e il rapporto era dialettico e anche problematico, verso la fine del decennio il proliferare di sperimentalismi neoavanguardistici creò una divaricazione profonda tra chi, come me, fino a quel punto aveva tenuto conto anche delle ricerche esterne ai linguaggi e alle tecniche tradizionali. L'aspirazione dello sperimentalismo aveva provocato la «morte dell'arte», quale espressione legata all'individuo.

Negli anni '80, la situazione è di nuovo mutata. Si assiste da un la-

to a un lento declino della neoavanguardia, dall'altro all'emergere di esperienze che recuperano, in modo revivalistico e acritico, forme e linguaggi del passato: si parla di nuova pittura, ma io credo che non sia difficile scorgervi una volta ancora un'impronta consumistica.

In un contesto così congestionato, ho cercato e cerco di seguire le motivazioni più interne e segrete, al riparo dalle mode e dai sussulti artificialmente procurati, mantenendo una difficile continuità con quella «tradizione del moderno» che pone tra i suoi significati profondi la «soggettività» e l'«inattualità» del fare artistico.

Ottobre 1981

Renzo Ferrari

in galleria acqueforti e disegni di:
Basaglia Basile Bottarelli Brogini
Büssotti Della Torre Dominguez
Ercolini Ghinzani Mandelli Meloni
Mezzadra Notari Rubin
Spender Vaglieri