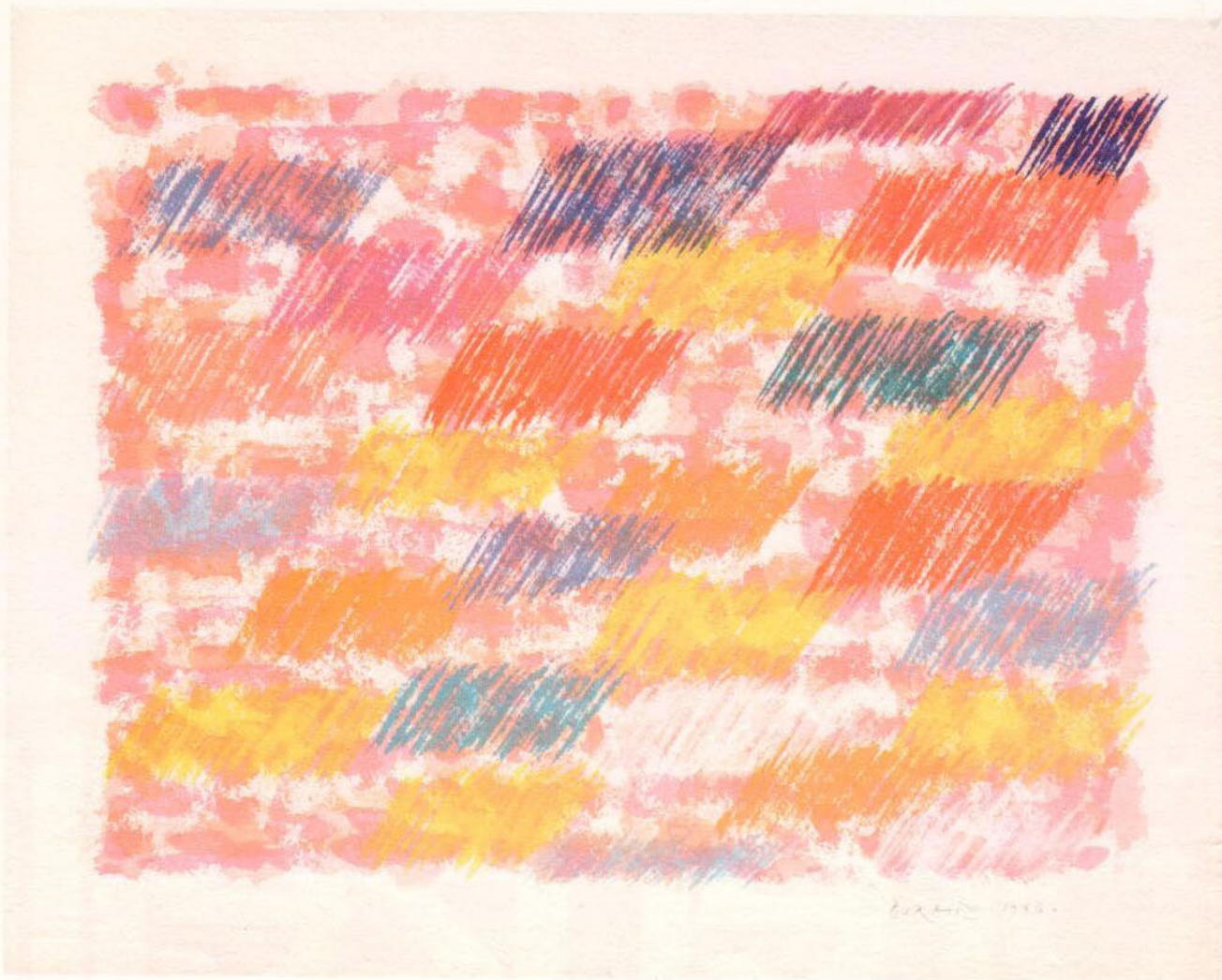


17

lorenzelli
arte

notiziario
news and comments





1980 - cm. 53 x 42

« Che direzione prenderà l'arte moderna secondo voi? 'La luce'. Splendida nella sua laconicità, la risposta che Matisse diede nel 1953 alla domanda di un giornalista di « Look » torna alla mente guardando queste carte recenti di Piero Dorazio.

C'è una ragione, una coincidenza affatto esteriore. Ad appena un anno di distanza, nel 1954, il giovane Dorazio pubblicherà un libretto intitolato « La fantasia dell'arte nella vita moderna », da cui proprio Matisse, con la sua ricca logica del colore/luce, traspare come uno degli imprescindibili « maîtres à peindre » del nostro tempo.

Ma c'è un motivo ben più sostanzioso. La luce, che il grande francese predicava come attributo sostanziale dell'arte a venire, quel valore che non è solo un risultato tecnico-espressivo ma soprattutto una dimensione interiore dell'artista, quella trasparenza e quell'intensità di senso che deve travasarsi pienamente nell'opera, palpita proprio tra queste stesure trepide, di impudica felicità, in cui il colore si fa forma stessa dello spazio, funzione e decorazione, qualità autonoma e compiuta della pittura.

D'altronde è in questi fogli, che hanno l'onestà limpida dell'esercizio minore e « privato », dove non è

luogo per i birignao del mestiere e per gli eccessi di civetteria intellettuale, che Dorazio dispiega senza remore i flussi della sua maturità solare. Dopo quasi quarant'anni di ricerca ostinata, maniacale, di una continua e germinante — e quanto fertile! — insoddisfazione (che è un dato tipico delle personalità autentiche, l'inquietudine di voler toccare l'estremo delle proprie possibilità), l'artista romano è ora nel momento in cui il ventaglio delle certezze del fare è completamente aperto, e si rivela in una produzione di sontuosa ricchezza, in grado di misurarsi solo con se stessa, con le proprie

di flaminio gualdoni

potenti ragioni interne.

Si è accennato, sopra, al raggiungimento di una fondamentale e piena consapevolezza interiore.

In effetti, se c'è un dato che caratterizza con il massimo di evidenza il percorso di Dorazio non è la ricerca della propria possibile « storicità », ma piuttosto il tentativo di riconnettersi pariteticamente al grande patrimonio della tradizione europea, per rivitalizzarne non tanto i modi esteriori quanto la carica di intelligenza critica che pulsa nel cuore dell'opera.

Borges, nell'« Esame dell'opera di Herbert Quain », racconta: « "Sono come le odi di Cowley", mi scrisse da Longford il 6 marzo 1939". Non appartengono all'arte ma alla mera storia dell'arte. Non v'era, per lui, disciplina inferiore alla storia ».

Appartenero all'arte senza passare sotto le forche caudine della sua storia: ecco invece l'impulso che determina la scelta di campo, unica e definitiva, di Dorazio. Fin dagli esordi, in quello scipito secondo dopoguerra che in Italia non riusciva a proporre, in un dibattito culturale ridotto a tabula rasa, che il meccanico contrapporsi tra il vieto contenutismo dei realisti e i balbettii di troppi post-cubisti di maniera.

Riguardare il senso della tradizione per cogliere non i suoi tempi e i suoi ritmi da minare, ma la verità essenziale della pittura, in quell'idea "meeting of minds" la cui inattualità è la possibilità più suggestiva e tipica dei territori dell'arte. Ecco allora Dorazio lavorare su Magnelli e Severini, su Balla e su Klee, su Seurat e Signac, su Matisse e Kandinskij, su Mondrian e Delaunay, non con l'occhio passivo di chi proietta sul passato le proprie mitologie, e invece con la sicurezza cleptomane e non cinica di chi vuole carpirne il segreto vivo, con la sovrana indifferenza di una mano che non dipinge citando la pittura, che non si guarda fare, ma che persegue solo la più bruciante densità del fare, la qualità.

Non stupisce, in questo senso, ritrovare sotto le spoglie delle sue

scansioni serenamente classiche, sotto il suo usare del colore come elemento funzionale e ad un tempo come valore decorativo, addirittura certi sapori della pittura di Piero della Francesca e di Antonello: nella terra di Piero, oltretutto, vive da sempre, e quella « commensuratio » la respira addirittura nell'aria.

Stante questa scelta di fondo, è evidente che Dorazio instaura con la pittura un rapporto di complicità a ogni livello, dal mentale al fabril, che si produce in processi di ricerca naturalmente integrati, in una « disciplina » che è atteggiamento complessivo della pratica artistica, senza gerarchie interne. Ciò lo mette al riparo sia dalla tentazione, tipicamente europea, di un cerebralismo che si risolve in formulazione progettuale dell'immagine e attribuisce al fare una mera funzione strumentale, sia da quella, prettamente statunitense (e con gli U.S.A. e la loro grande scuola degli anni Cinquanta Dorazio ha avuto più tangenze, dirette e indirette), di una pittura totalmente retinica, di superficie, ostentamente non problematica.

Se è vero che a Dorazio, forse unico — insieme a Burri — degli artisti europei, è riconoscibile una dimensione di puro prestigio formale, ed è riferibile il noto motto di Barnett Newman secondo cui « l'estetica è per gli artisti ciò che l'ornitologia è per gli uccelli », è anche vero che la sua pittura più che retinica è ottica, implicante una dimensione conoscitiva interna, un « farsi guardare » più che un « farsi vedere », e che la sua superficie è il punto di affioramento di una trama complessa di spessori linguistici ed espressivi, fino ai limiti della suggestione simbolica. Pensiamo alla sua prima prepotente uscita con il gruppo di « Forma 1 ». Oltre alle ragioni contingenti della polemica artistica, vi si ritrova una formulazione insistita e affatto particolare del formalismo. « Riconosciamo nel formalismo l'unico mezzo per sottrarci a influenze decadenti, psicologiche, espressionistiche. [...] Il quadro, la scultura, presentano

come mezzo di espressione: il colore, il disegno, le masse plastiche, e come fine un'armonia di forme pure ».

Citare tutto il testo del manifesto del 1974 sarebbe fuor di luogo. Ciò che importa osservare è che, al di là del suo ovvio radicalismo, pone il problema della forma pura non come esito statico, chiuso, del processo pittorico (ché sarebbe comunque venato di sfumature idealistiche), ma come campo dinamico di sperimentazione all'interno del quale reperire il senso stesso del fare, un grado di coerenza linguistica che possa fare a meno di motivazioni surrogate da altri territori.

Ecco, lo svolgimento di Dorazio è tutto in quella premessa, che nel suo stesso formularsi implica la presunzione, il rischio sollecitato di operare sempre entro i confini della pratica totale ed esclusiva dell'arte, del suo grado di intensità. Con i risultati che ben sappiamo, e che non tien conto ricordare per l'ennesima volta. Piuttosto, quel che occorre in questa sede è mettere ben in evidenza un carattere che, retrospettivamente, possiamo considerare assolutamente tipico dell'artista romano.

Se la superficie è lo spazio dei puri eventi pittorici, se essi si configurano come continua tramutazione dei valori di struttura e dei valori di colore in un procedere aperto, germinativo, è certo il colore a possedere sempre una priorità problematica, a porsi come nucleo di espansione dell'intera operazione pittorica.

Dorazio ha ben chiara una cosa, che il colore è una questione di scelta e non di quantità, e che dai suoi rapporti dipende tutta l'organizzazione della superficie: secondo meccanismi che trovano il loro campo di più stretta analogia con la musica, come proprio la grande avanguardia del nostro secolo ha messo nettamente in chiaro.

Se osserviamo il suo lavoro degli ultimi anni, di cui queste carte sono i rivelatori, vi osserveremo che non solo il colore ha valore di timbro, ma addirittura che la pennellata,



1981 - cm. 58 x 45

nel suo curioso colpeggiare (e la memoria va al 'far di macchina' degli antichi), assume quello di unità minima e altamente significativa di organizzazione formale, che si articola complessivamente secondo assetti ritmico/armonici per i quali non pare eccessivo spendere il termine 'sonorità'. In effetti, non solo il colore è una qualità, ma lo è la pennellata stessa, che fa scaturire valori puri anziché forme: di intensità, di trasparenza, di luminosità, di dimensione compositiva.

E' per questo che la struttura, anziché porsi come una griglia costruttiva entro cui far irradiare gli accenti delle stesure, si scarnifica fino al punto di diventare puro meccanismo di iterazione regolare, non importuno né sterile, che non fa mai dimenticare la superficie come primo momento di unità che è anche decorativa. Essa ha la serenità tranquillizzante di una semplicità quasi banale (anche se, in realtà, è frutto di un controllo attentissimo e assai sofisticato, che vi innesca sottili ma fondamentali alterazioni), ma non è certo per riduzione e per minimalizzazione ideologica: è invece per valorizzare appieno l'inesauribile qualità delle

variazioni coloristiche, il flusso dinamico del loro prodursi come eventi stessi di pittura, in tutta la gamma possibile dei rapporti genetici. Dorazio è un colorista puro, si dice. E' vero. Ma a differenza di molti suoi compagni di strada, non è certo un pittore di quelli che, parafrasando Leonardo, vivono sulla bellezza dell'azzurro e oro. Il momento di massima decoratività coincide con quello del massimo senso in un'apparente, distesa naturalezza. E' la forza più autentica della tradizione, troppo spesso occultata dal facile nominalismo in voga, e che pure non manca mai di trovare nuove forme di incarnazione. Esse, ed esse sole, rappresentano il vero progresso consentito in arte, il suo vero essere nella storia, che non ha nulla a che vedere con le 'magnifiche sorti' di cui si fanno professori i troppi catalogatori inadempienti oggi in circolazione.

Da questa pratica, da questo procedere, scaturisce quel sentimento dello spazio mediante il colore (sentimento, cioè qualcosa di più complesso che una logica rigida) che, a ben vedere, è la traccia unificante le esperienze di tutti

gli artisti che abbiano citato come punti di riferimento della formazione di Dorazio.

Uno spazio che non è supporto illusionistico, dunque, che non ha dimensioni fisiche ma mentali, che assume tanto valore quanto è quello dei rapporti che vi insistono: uno spazio, anzi, che si dà solo come trama di rapporti, come nodo di qualità pittoriche. Il suo campo, in fondo, è la soglia stessa della pittura, il mondo del puro guardare anziché del dire.

Sia consentito un altro, inevitabile riferimento a Matisse: « Troppo spesso si è inclini a dimenticare che gli antichi lavoravano solo coi rapporti. La questione capitale è lì. Non appena i rapporti sono espressivi, tutta la superficie diventa modulata, animata, la luce si esalta, il colore viene portato al suo massimo grado di purezza e di smalto ».

Dorazio di tale questione, non si è mai dimenticato neppure per un istante.

Milano, 24-28 ottobre 1981

Tutte le opere esposte sono dipinte da P. Dorazio su carta fatta a mano dall'Atelier Lafranca di Locarno

piero dorazio. recent paper

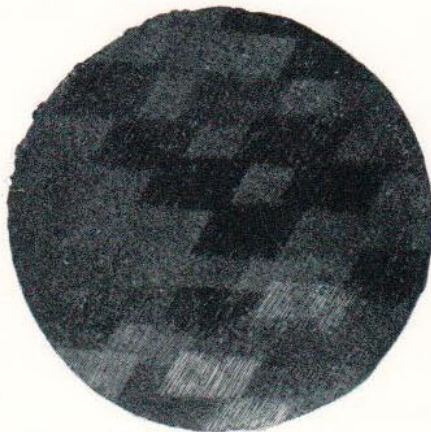
« What direction will modern art take in your opinion? ». « Light » was Matisse's splendidly laconic reply to a question put to him by a reporter from *Look* in 1953; all of which comes to mind on looking over these recent paintings by Piero Dorazio. There is a reason, a by no means superficial coincidence. Hardly a year later in 1954 young Dorazio was to publish a slim volume entitled *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, in which this same Matisse, with his rich logic of colour/light, was to figure as one of the indispensable « maîtres à peindre » of our time. But there is also a much more substantial reason - the light, which the great French artist predicated to be a substantial attribute of the art of the future, a quality which is not only a product of technique and expressivity but above all an inner dimension of the artist, that transparency and intensity of the sense which inevitably spills over into the work of art, pulsating between these trembling fields of colour with wanton felicity, in which the colour becomes the form itself of space, the function and decoration, and the autonomous and complete quality of painting. Moreover, it is in these pictures, which reveal the honest clarity of a minor and 'private' exercise, and where there is no room for the affected touches of the profession or for any excesses of intellectual whimsy, that Dorazio effortlessly lets flow the fullness of his evident maturity. After almost forty years of obstinate and obsessive search, marked by continuous but germinating (and richly fertile) dissatisfaction (which is a typical characteristic of authentic personalities - the disquietude that come from wanting to touch the furthest reaches of one's possibilities), the Roman artist has now reached the moment when the range of certainties achieved in his work is wide open and can be seen in a production of sumptuous richness that can only be measured against itself, against its own powerful inner rationale. We referred above to the achievement of a fundamental and full inner awareness. In fact, if there is anything that characterizes more clearly Dorazio's progress, it is not any quest for his possible 'historical' place,

paintings, colours, and other reflexions

but rather an attempt to reconnect, at the same level, with the great heritage of the European tradition, in order to revitalize not so much its exterior modes as the charge of critical intelligence which pulsates in the heart of the work. In his « An examination of the work of Herbert Quain », Borges writes: « 'They are like Cowley's Odes', he wrote me from Longford on the 6 March 1939. 'They do not belong to art, but merely to the history of art'. For him, there was no discipline lower than history ». To belong to the world of art without having to suffer the bitter humiliation of its history: this was the impulse that determined Dorazio's single and definitive choice of field. From the very beginning of his career, in the insipid post World War II Italy where, in a cultural debate reduced to a tabula rasa level, no one managed to propose anything more than the mechanical confrontation of the stale old 'contentutismo' of the realists and the babbled claims of too many mannered post-cubists. What Dorazio wanted was to retrieve the sense of tradition not in order to grasp its tempi or mimic its rhythms, but to sound the essential truth of painting, in that ideal meeting of minds whose impossibility is instead the most suggestive possibility and typical of the territories of art. Thus, we see Dorazio working on Magnelli and Severini, on Balla and Klee, on Seurat and Signoc, on Matisse and Kandinskij, and on Mondrian and Delaunay, not with the passive eye of

di flaminio gualdoni

one who projects on the past his own mythologies, but with the non-clinical cleptomaniacal self-confidence of one who would seize its living secrets with the sovereign indifference of a hand which does not paint quoting painting, which does not look at its own work but pursues only the most seering density of the work itself, quality. In this sense, it comes as no surprise to discover that hidden under the veneer of his serenely classical rhythms and his use of colour in both a functional and decorative role lie certain redolences of Piero della Francesca and Antonello: after all, he has always lived in Piero's country and he absorbs that 'commensuratio' with the very air he breathes. Given this basic choice, it is clear that Dorazio has established a relationship of complicity with painting at all levels, from the mental to the manual, and that this relationship is produced in processes of naturally integrated research, in a 'discipline' which is an overall attitude towards the practice of art without any internal hierarchies. This protects him from the typically European temptation to indulge in a cerebral approach which leads to a planned formulation of the image and attributes a merely instrumental rôle to the actual execution; but it also helps him to avoid the typically American temptation (And Dorazio has both directly and indirectly felt the influence of the U.S.A. and their great school of the fifties) to limit itself to a purely retinal and superficial approach to painting utterly devoid of problems. While it is true that Dorazio - and Burri - are perhaps the only European artists in whose work one perceives a dimension of purely formal prestige, and that one can apply here Barnett Newman's well-known motto to the effect that « aesthetics is for artists what ornithology is for birds », it is also true that Dorazio's painting is not so much retinal as optical, and implies and internal dimension of awareness, more a matter of 'having one's work looked at' rather than 'having it seen'; nor can it be denied that his surfaces represent the point where a complex fabric emerges of linguistic and expressive strands drawn out to the furthest reaches of



1981 - cm. 64 x 64

symbolic suggestion.

We are thinking of his first powerful presentation with the « Forma 1 » group. Besides the contingent arguments advanced in the controversies of art, one finds an insistent and quite particular definition of formalism.

« In formalism we recognize the only means for avoiding decadent, psychological, and expressionistic influences. (...) Paintings and sculptures present themselves as means of expression; colour, design and, plastic masses, however, aim at a harmony of pure forms ».

This is hardly the place to quote the whole 1947 manifesto. But the important point is that besides its obvious radicalism it poses the problem of pure form not as a static, or closed end of the pictorial process (because, it would in any case be veined with traces of idealism), but as a dynamic field of experimentation within which to seek out the very sense of the artistic act and a degree of linguistic coherence that can very well do without motivations borrowed from other territories.

All of Dorazio's procedure, then, is to be found in that premise, the very formulation of which implies presumption and the grave risk of operating only within the confines of the total and exclusive practice of art, and of its degree of intensity. With results that we know all too well and that need no repeating. Instead, the point that should be made here is that of a character which, on reviewing it, we can consider quite typical of this Roman artist.

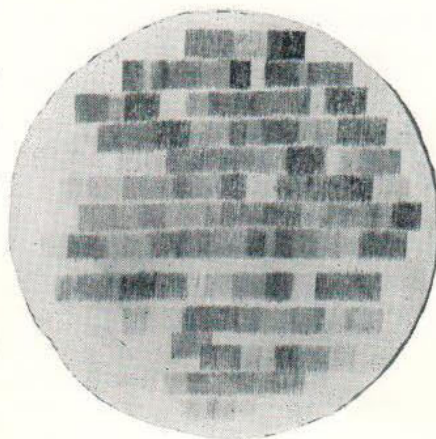
If the surface is the space of pure pictorial events, if these shape up as the continuous transmutation of the values of structure and of colour in an open and germinative procedure, it is undoubtedly colour which always enjoys a problematical priority and presents itself as a nucleus of expansion for the whole pictorial operation.

Dorazio has a very clear idea of one thing: that colour is a matter of choice and not of quantity, and that the whole organization of the surface depends on its relationships, structured according to mechanisms which bear

a much closer analogy with those operating in the field of music, as the great avantgarde of our century has made perfectly clear.

If we observe his work during the last few years, of which these paintings give evidence, we see that not only does colour have the value of timbre, but that even a brush-stroke with its curious tapping (and one's mind goes back to the 'spot-making' of the old painters), takes on the value of a minimum and highly significant unit of formal organization, which by and large is articulated according to rhythmic-harmonic patterns that it would not be too much to call 'sonorities'. In fact, not only colours but also brush-strokes are qualities, for these strokes release pure values instead of forms: intensity, transparency, luminosity, and compositional dimensions.

This is why the structure, instead of presenting itself as a constructional grid within which to irradiate the accents of the fields of colour, is stripped down to the point of becoming a pure mechanism of regular interaction, neither insistent nor sterile, which never lets one forget that the surface is the first moment of a unity which is also decorative. It has all the tranquillizing serenity of an almost banal simplicity (although, actually, it is the result of a very careful and highly sophisticated control involving subtle but fundamental alterations), but this is by no means for the purpose of reducing or



1981 - cm. 64 x 64

minimalizing the ideological factor.

Instead it is meant to give full value to the inexhaustible qualities of the variations in colour and the dynamic flow of their production as being themselves events in painting, throughout the whole possible range of genetic relationships. Dorazio is a pure colourist, they say. And it is true.

But unlike so many of his fellow-painters, he is certainly not one of those painters who, to paraphrase da Vinci, live on the beauty of blue and gold. The moment of maximum decorative effect coincides with that of maximum sense, in an apparent and relaxed naturalness. This is the true strength of tradition, which is all too often overshadowed by a facile fashionable nominalism, but which nevertheless unflinchingly discovers new forms of incarnation. These forms, and they alone, represent true progress in art, its real existence in history, which has nothing to do with the 'magnificent destinies' recorded by too many inept cataloguers and self-styled experts now in circulation.

Out of this practice and this procedure springs that feeling of space through colour (a feeling, that is, somewhat more complex than any rigidly logical process) which, on close examination, proves to be the factor unifying the experience of all the artists that we have mentioned as points of reference in the formation of Dorazio.

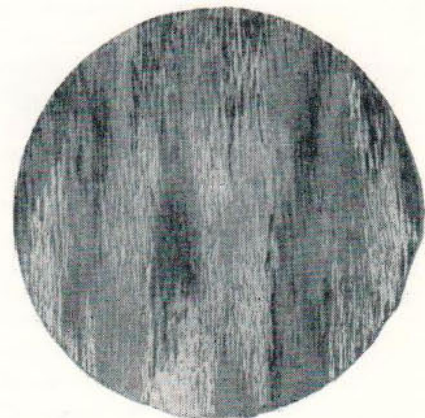
A space, then, which is not an illusory support, whose dimensions are not physical but mental, which takes on as much quality as that of the relationships subtending it: a space, indeed, which is offered only as a web of relationships, as a knot of pictorial qualities. At bottom, its field is the very threshold of painting, the world of pure looking instead of saying.

Just one more inevitable reference to Matisse: « There is too often a tendency to forget that the old masters worked only with relationships. This is the most important point. Once these relationships become expressive, the surface becomes modulated, animated, the light is intensified, and the colour is carried to the highest level of purity and splendour ».

A matter which Dorazio has never for an instant forgotten.

mostre personali

- 1953 Wittenborn One-Wall Gallery, New York.
- 1954 Rose Fried Gallery, New York.
- 1955 Galleria Apollinaire, Milano
Galleria d'Arte del Cavallino, Venezia.
- 1953 Galleria La Strozzi, Palazzo Strozzi, Firenze.
Strozzi, Firenze
- 1957 Wittenborn One-Wall Gallery, New York.
Galleria La Tartaruga, Roma.
- 1959 Galerie Springer, Berlin.
Wittenborn Gallery, New York.
- 1961 Howard Wise Gallery, Cleveland
Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf.
Galerie Ad Libitum, Antwerpen.
- 1962 Galerie Müller, Stuttgart.
Galleria Quadrante, Firenze.
Galleria dell'Ariete, Milano.
"Studio f", Ulm.
Galerie Suzanne Bollag, Zürich.
- 1962-63 Galerie Rottloff, Karlsruhe.
- 1964 Galleria Il Segno, Roma.
Malborough Galleria d'Arte, Roma.
- 1965 Malborough-Gerson Gallery, New York.
The Cleveland Museum of Art, Cleveland.
Galleria dell'Ariete, Milano.
- 1966 Malborough Fine Art, London.
Galerie im Erker, St. Gallen.
XXXIII Biennale di Venezia, Venezia.
Galerie Heseler, München.
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart.
Galleria Ferrari, Verona.
- 1967 Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds.
Galleria del Deposito, Genova.
Galleria dell'Ariete, Milano.
Svensk-Franska Koonstgalleriet, Stockholm.
- 1968 Galerie Suzanne Bollag, Zürich.
Galleria Lorenzelli, Bergamo.
Malborough Galleria d'Arte, Roma.
Deutsch-Italienische Vereinigung, Frankfurter.
Westend-Galerie, Frankfurt.
Galerie Springer, Berlin und Köln.
- Galleria Barozzi, Venezia.
Galleria Flori, Firenze.
- 1969 Palais des Beaux-Arts, Brüssel.
Galleria dell'Ariete, Milano.
Galleria Boni und Schubert, Lugano.
Galleria La Bussola, Bari.
Kunststudio Westfalen-Blatt, Bielefeld.
Kunstverein Freiburg, Freiburg.
- 1970 Galleria Martano/Due, Torino.
Grafica Romero, Roma.
Galleria Alfieri, Venezia.
Muzej Savremene Umentnosti, Belgrad.
Galleria Il Centro, Napoli.
Städtische Kunstsammlungen, Ludwigshafen.
- 1970-71 Galerie im Erker, St. Gallen.
- 1971 Galerie d'Art Moderne, Basel.
Galerie Quattro Venti, Palermo.
Studio La Città, Galleria d'Arte, Verona.
- 1972 Deutsch-Italienische Vereinigung, Frankfurter.
Westend-Galerie, Frankfurt.
Galleria il salotto, Genova.
Marlborough Galleria d'Arte, Roma.
la nuova città, galleria d'arte contemporanea, Brescia.
- 1973 Marlborough Fine Art, London.
Marlborough Galleria d'Arte, Roma.
Galleria Godel, Roma.
Galleria San Gallo, Firenze.
- 1973-74 Marlborough-Godard Gallery, Toronto, Montreal.
Galerie Dr. Margret Biedermann, München.
- 1974 Studio Marconi, (acquerelli) Milano.
Ariete Grafica, Milano.
- 1975 Palazzo del Popolo, Associazione 'Piazza Maggiore', Todi.
Mantra Galleria d'Arte, Torino.
Galleria del Milione, Milano.
Galleria dell'Ariete, Milano.
Galleria Beniamino, San Remo.
- 1976 André Emmerich Gallery, New York.
Parametro Galleria d'Arte, Roma.
Galleria Bluart, Varese.
Galleria d'arte il Sole, Bolzano.
- 1976-77 Galerie im Erker, St. Gallen.
- 1977 Galleria La Piramide, Firenze.
Studio La Torre, Pistoia.
André Emmerich Gallery, New York.
Studio Effe, Aosta.
Galerie Springer, Berlin.
Galleria Lorenzelli, Bergamo.
Galleria Wirz, Milano.
Galleria Lorenzelli, Milano.
Galerie Biedermann, München.
- 1977-78 Galleria Piero della Francesca, Arezzo.
- 1978 Galleria Sanluca, Bologna.
Frankfurter Westend-Galerie, Frankfurt.
Kunststudio Westfalen-Blatt, Bielefeld.
Galleria Editalia, Roma.
Galerie Kornfeld, Zürich.
- 1979 Grafica Romero, Roma.
Kunst Galerie 63, Klosters.
Galerie Dr. Luise Krohn, Badenweiler.
André Emmerich Gallery, New York.
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.
- 1979 Albright-Knox Art Gallery Buffalo, New York.
- 1979-80 Nina Freudenheim Gallery, Buffalo, New York.
Sala Comunale d'Arte Contemporanea, Loano.
- 1980 Sala Comunale d'Arte Contemporanea, Alessandria.
Galerie Rademacher, Bad Nauheim.
L'angolo, arte contemporanea, Bra/Cuneo.



1981 - cm. 64 x 64

**p. dorazio di
umbro apollonio**

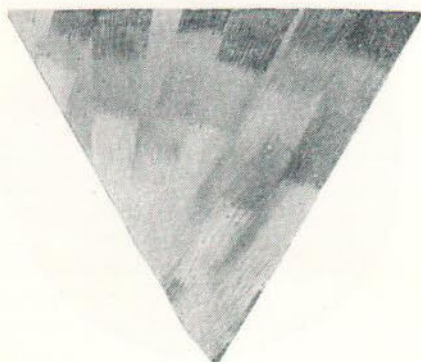
collezioni pubbliche

- Galleria Lorenzelli, Milano.
Galleria il Chiodo Arte Contemporanea, Mantova.
Galerie Dr. Margret Biedermann, München.
Galleria Sagittario, Perugia.
Galleria Planetario, Trieste.
- 1980 Darmouth College Museum, Galleries Hanover, New Hampshire.
Museum of Art, Fort Lauderdale Florida.
The Chrysler Museum, Norfolk Virginia.
Dayton Art Institute, Dayton Ohio.
Kranert Art Museum University of Illinois, Champaign Illinois.
- 1981 Expo-Arte, VI Fiera Internazionale d'Arte Contemporanea, Bari.
André Emmerich Gallery, New York.
Erker Galerie, St. Gallen.
Mira Godard Gallery, Toronto.
Museo Civico di Castelvecchio, Verona.
Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen.
Bayerischen, Staatsgemäldesammlungen, München, Neue Pinakothek.
Museo Palazzo Casali Cortona, Comune di Trissino, Vicenza Vicenza.
- 1981-82 Studio d'Arte Contemporanea Dabbeni, Lugano.
Galerie von Braunbehrens, München.
Lorenzelli Arte, Milano.

...Dorazio ha assistito con viva consapevolezza alle vicende artistiche degli ultimi quattro decenni, ma non ne ha ricavato testi teorici o ideologici, né tanto meno visualizzazioni di denuncia e di protesta oppure di divagazioni ludiche, bensì il suo intervento si è concretato nel continuo dare pittura. Fra consapevolezza e presenza egli continua ad ammonire e induce a riandare a momenti in cui l'arte era maestra di vita e specchio di risposte attese. La storia passa nei suoi quadri, li anima e rende testimoni di un vertice indimenticabile.

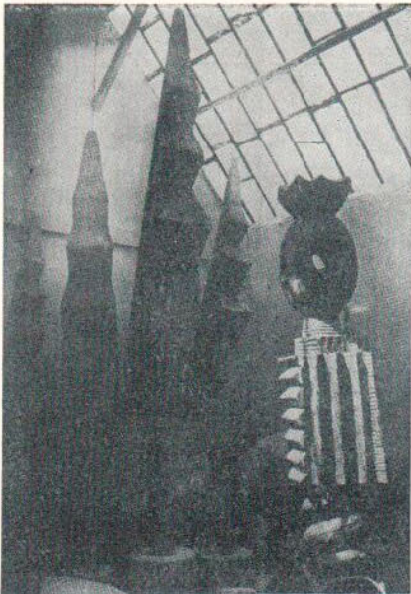
« Cat. Dorazio Trissino 1981 »

Museo e Pinacoteca Civica, Alessandria; Stedelijk Museum, Amsterdam; Pinacoteca Civica, Ancona; Pinacoteca Provinciale, Bari; Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlino; Kunstmuseum, Berna; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo; Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds; Cleveland Museum of Art, Cleveland; Chase Western Reserve University, Cleveland; Detroit Institute of Arts, Detroit; Städtisches Museum, Leverkusen; Civica Galleria d'Arte Moderna, Lissone; Museo d'arte contemporanea, Locarno; Tate Gallery, Londra; Victoria and Albert Museum, Londra; Walker Art Center, Minneapolis; Milwaukee Art Center, Milwaukee; Museum of Modern Art, New York; New York University Art Collection, New York; B.S.N. Niigata Art Museum Niigata, Giappone; Nationalgalerie (Národní Galerie v Praze), Praga; Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma; Moderna Museet, Stoccolma; Collezione Civica, Termoli; Museo Civico di Torino, Torino; Museum des 20. Jahrhunderts, Vienna; Gallerija Suvremene Umjetnosti, Zagabria; The Marion Koogler McNay Institute, San Antonio, Texas; Pinacoteca d'Arte contemporanea, Museo Civico, Livorno; Ministero delle Finanze, Roma; The Municipal Gallery of Modern Art, Dublin; Kunstmuseum, Düsseldorf; Azienda Autonoma di Soggiorno, Lecco; Beth Shalom Congregation, Elkins Park, Illinois; Ambasciata della Repubblica Italiana, Tokyo; St. Louis University, St. Louis; The Joseph Hirshhorn Museum, Washington D.C.; Städtisches Haus der Kunst, Monaco di Baviera; Kunsthalle, Hamburg; Moderna Museet, Stockholm; Collezione Civica d'Arte Moderna, Firenze; Teatro alla Scala, Milano; Teatro Comunale, Firenze; Basel, Kunstmuseum; Ancona. Pinacoteca Civica; Krakow, Muzeum Narodowe; Livorno, Museo Progressivo d'Arte Contemporanea; Venezia, Collezione Peggy Guggenheim.



1931 - cm. 63,5 x 54,5

brancusi fotografo



Vue d'atelier, les Coqs, le Roi des rois, 1945-46

marco meneguzzo



Vue d'atelier, L'oiseau dans l'espace, vers 1923



Le poisson et trois Colonnes sans fin, après 1930

58 fotografie dal Centre Georges pompidou, de Paris con la collaborazione del Centre Culturel Français de Milan

Vedere oggi queste foto, testimonianze di uno dei più grandi scultori del secolo, non può non suscitare sentimenti di commossa emozione: il ricordo va alla « leggenda » di Brancusi, al viaggio a piedi dalla natia Romania, al solitario lavoro nel piccolo atelier, all'immagine patriarcale di questo « grande vecchio » — è strano come non si riesca ad immaginare Brancusi giovane ed inesperto — mentre lavora, attorniato da tutti i suoi figli, dalle opere cioè, affastellate una sull'altra, che egli curava, accarezzava, lisciava per anni e anni, continuamente.

Ma l'emozione, primo e più schietto approccio al lavoro dell'artista, non deve impedire la riflessione critica sull'opera, non può sostituirsi all'analisi filologica, alla sintesi intellettuale, pena la superficialità del giudizio.

Le lastre di Brancusi, stampate su carta di grande formato, comprendono tirages dal 1908/9 circa al 1945/6

e si potrebbero dividere in tre grandi filoni, secondo una partizione sommaria e forse un po' pedante: le sculture, l'atelier, lo scultore. Ma il rapporto che Brancusi ebbe con la fotografia fu un rapporto unitario, non parcellizzabile assoluto, come quello che lo legava alle sculture e alla loro materia: egli doveva seguire il processo fotografico dall'inizio alla fine, dallo scatto alla stampa, e forse c'era anche una reminiscenza animistica — come nelle sculture, peraltro — quando ad esempio, secondo la testimonianza di Man Ray, proibì la pubblicazione di un proprio ritratto fotografico, perché l'unico ritratto autentico avrebbe dovuto essere scelto da lui, tra le migliaia di fotogrammi di un film girato espressamente a questo proposito.

Nessuna immagine altrui delle sue opere lo soddisfaceva, perché nessun fotografo sapeva cosa fosse la sua scultura: certo, essi conoscevano la fotografia, la tecnica di ripresa, ma Brancusi non cercava questo.

Cercava l'essenza della scultura e con questa, di conseguenza, la ragione della propria vita. Ogni lastra, ogni

scatto dell'obiettivo, rubava all'opera riprodotta un aspetto della propria sostanza, e soltanto il suo demiurgo poteva « profonderla » in tal modo. Quando Brancusi nel 1921 installò la prima camera oscura nel suo studio, con l'aiuto di Man Ray, probabilmente non conosceva la fotografia, ma di certo sapeva perfettamente cosa voleva da essa.

E non si trattava soltanto di ottenere « de bonnes photographies de ses oeuvres » (Man Ray), ma di carpire il loro segreto, di svelarle e nel contempo di non sminuirle, di esaltarne il mistero pur mostrandole nella realtà quotidiana del piccolo atelier. Ecco allora le foto tecnicamente poco ortodosse, ma piene di pathos, dello scultore; da una zona d'ombra emergono le forme di « Eva » illuminata da un luce violenta, mentre lo spigolo di un muro dello studio diventa asse portante, architettura di angoli e di linee rette a confronto con la rotondità arcaica dell'opera; ecco « L'uccello nello spazio », forma pura, levigatissima che si innalza da un cumulo di pietre, materia bruta sovrastata dalla tensione ascendente

cinque domande a craig ellwood

della scultura; ecco una selva di « Colonne senza fine » che sembrano sfondare lo spazio angusto dello studio, trasformandolo in una foresta; oppure ancora la robusta « presenza » di due sezioni lignee della « Colonna » appena sbazzate, magica anticipazione di forme semplici, minimaliste; l'atelier, infine, apparente caos e reale cosmo, universo dove le sculture paiono nascere, crescere come forme biologiche autonome in un'atmosfera di religiosa sacralità. E poi, lui, i suoi autoritratti (usava l'autoscatto, visibile in alcune foto): al lavoro, tra legni e pietre, mentre taglia due enormi travi con una sega intelaiata, perfetta costruzione geometrica (dell'immagine), mitigata dalla presenza umana e dall'organicità della materia. Brancusi è la scultura, e queste foto ce lo confermano.



Brancusi travaillant à une colonne sans fin, 1924

Craig Ellwood per più di trent'anni è stato uno dei più famosi architetti californiani: razionalista, amico di Josef Albers, docente in molte università statunitensi, ha vinto anche il primo premio all'International Exhibition, of Architecture. Poi, nel 1977, al culmine della carriera, il cinquantacinquenne architetto ha deciso che la pratica dell'architettura non gli offriva più motivi di crescita interiore, e ha abbandonato la professione, per dedicarsi completamente all'arte. I suoi lavori in questo campo risentono molto del clima razionalista proprio della sua precedente occupazione, spingendosi sino alle soglie di un costruttivismo senza cedimenti lirici e senza alcuna concessione alle mode imperanti oggi in pittura.

Domanda: Che cosa ha trovato nell'arte, che non poteva più ottenere dall'architettura?

Risposta: Ho fatto l'architetto per almeno trent'anni e, in questo periodo, mi sono accorto che la professione, almeno negli U.S.A., è cambiata considerevolmente. Quando cominciai la mia carriera, costruire un buon edificio significava poterne costruire altri due o tre; poi, però, è cominciata la « caccia al cliente » e per poter mantenere un piccolo studio come il mio in crescita, dovevo sprecare gran parte del mio tempo in cerca di nuovo lavoro. Ero diventato così meno selettivo rispetto ai clienti, per poter tenere occupato il mio staff. Inoltre il credo che la vita sia un naturale, costante progresso, ed in architettura

a cura di marco meneguzzo

mi accorgevo che non si andava oltre, non si progrediva e che un cambiamento era necessario. Così cambiai, e diventai un artista.

D.: Qual è, se esiste, la relazione tra arte e architettura?

R.: Io credo che il mio lavoro sia « architettonico », costruttivista come la mia architettura. Penso che esista una relazione, soprattutto con la mia scultura: quando mi trovo di fronte ad una mia scultura, costruita secondo un progetto, mi accorgo che è « architettonica », anzi è architettura.

D.: Che cosa pensa dell'architettura «post-moderna» o «post-razionalista»?

R.: E' stata chiamata architettura *post-moderna*, ma io credo che si tratti di un cambiamento drastico, totale, per l'architettura. Attorno al 1959-60, quando stavo insegnando alla Yale University, alcuni giovani architetti cominciarono a progettare cose nuove, gratuite, il nuovo per il nuovo, forme molto forzate d'architettura. Costoro hanno abbandonato le forme logiche e giocano con la forma per la forma. E' chiaro dunque che io non amo il « post-modern », perché è illogico, e io non posso accettare nulla di illogico.

D.: Cosa pensa di queste « new waves » artistiche, gestuali, irrazionali?

R.: Conosco quel che succede in pittura, ma non posso accettare il termine « new wave »: per me l'arte deve mostrare il suo ordine interno, deve essere geometria. Non posso prendere il pennello per « gettarmi » sulla pittura, perché per me questo è disordine: forse è questo il motivo per cui non amo certa pittura astratta. Un pittore, diceva l'architetto Louis Kahn, è molto più libero di un architetto, perché può dipingere ruote quadrate, quando noi siamo costretti a progettarle rotonde, e questo secondo lui è il limite dell'architettura. Io invece azzardo un'opinione opposta: penso infatti di aver trovato

la mia libertà, proprio perché i miei quadri, i multipli o le sculture sono molto ordinati, molto architettonici.

D.: Non ha paura che in questo periodo, in cui è di moda l'irrazionale, le sue opere vengano considerate vecchie, obsolete?

R.: Credo che un mucchio di gente pensi che sono opere obsolete. Me lo dicevano anche a proposito dell'architettura, quando era di moda il post-modern ed io continuavo a progettare strutture logiche. Ciò potrebbe accadere anche per la mia pittura, ma davvero non me ne importa molto...

Craig Ellwood:

« La vera essenza della verità è che esiste a noi spetta scoprirla.

In architettura ho imparato da ogni nuovo edificio. In pittura è lo stesso.

Ogni tela finita mi insegna: il progresso è intrinseco. Meta da raggiungere un crescente intendimento della verità, perché possa sempre meglio esprimere creativamente l'innata perfezione che è di tutti ».

five questions to craig ellwood

Craig Ellwood for over thirty years was one of the most famous architect in California: rationalist, friend of Josef Albers, teacher in many universities of the U.S.A., he won, among other awards, the First Prize at the International Exhibition of Architecture. Then, in 1977, at the height of his career, the 55 year old architect considered that architecture couldn't offer more intrinsic progression. So, he closed his architectural office to devote himself totally to art. Now his works — paintings, multiples and sculptures — show traces of his former profession as rationalist architect: in fact, his artistic work is on the threshold of constructivist experiences without lyrical yieldings which does not bestow anything on up-to-date fashions.

Question: Why did you let architecture for art? What did you find in art that you couldn't get from architecture?

Answer: I was an architect for almost thirty years, and during this period I found that the profession, at least in U.S.A., changed considerably. When I started my work, to build a good building meant that you could build two or three more. Then, unfortunately, it started in America that what we call the « client-chasing », and to keep on a small office like mine, it was necessary to spend a great deal of my time trying to get new work, to keep ever busy my staff. I became less selective of my clients. Also I feel that life is a natural, constant progression, and I realized that in architecture has no longer progression. A change was necessary: so I changed and I became an artist.

Q.: What is for you the relation between art and architecture?

A.: I feel that my work is very architectonic, it is constructivist like my architecture. There is a relationship, especially with my sculpture. When I build a sculpture, according to design, I realize that it is architectonic. It is architecture.

by marco meneguzzo

Q.: What do you think about « post-modern » or, better, « post-rationalism »:

A.: It was called « post-modern » architecture, but I think that it is a drastic change in architecture. Back in 1959-60, when I was teaching at the Yale University, some young architects were beginning to design novelty for the sake of novelty, very forced forms of architecture. These architects let logical forms to play with form, for the sake of form. By that, I don't like « post-modern », because it is illogical, and I cannot accept anything of illogical.

Q.: And what about « new waves » in painting?

A.: I know what it happens in painting, but I can't agree with « new waves »: to me, art must show its intrinsic, secret order: it must be geometry. I could never just take a brush and dive on a painting, because for me this

means disorder: perhaps this is the reason for which I don't like certain abstract painting. Louis Kahn, the architect, thought that an artist has more freedom than an architect, because he can paint square wheels, and the architect must design round wheels, and, for him, this is the limit of architecture. I make an opposite guess: I found my freedom, because my paintings, my multiples, my sculptures are very ordered, very architectonic.

Q.: Don't you think that with your work, so far from up-to-date fashion, someone may consider you « obsolete », out of fashion?

A.: I think that a lot of people feel my work obsolete, also as an architect, because when post-modern was growing up I continued to design and build logical building, expression of structure. It could happen also for my painting, but I don't care for it...

« umanesimo comunità »

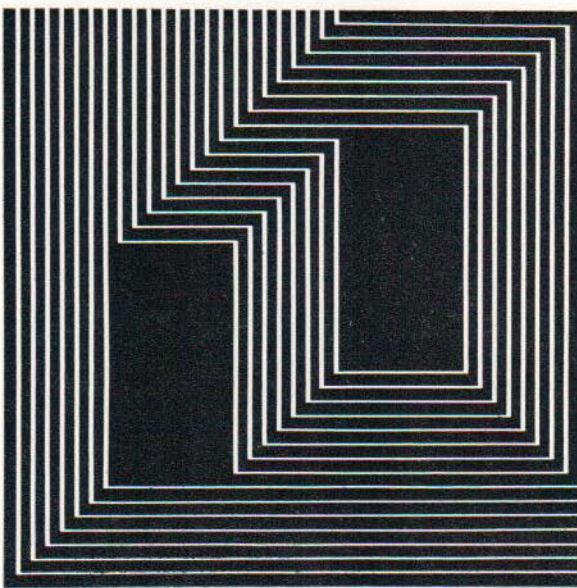
Comunità: termine ambiguo, Janus della vita sociale il cui volto porta le stigmate dei lutti fraticidi e delle rivoluzioni che hanno fatto la Storia, dalla quale l'altro contempla con serenità un'opera di solidarietà, di cultura e di straordinaria espansione umana. Le comunità hanno scatenato gli odii, le loro rivalità si sono esteriorizzate nel sangue, esse hanno fatto tremare i Re, ma esse hanno abbattuto i tiranni. Il Belgio è orgoglioso di avere, or sono nove secoli, conosciuto sul suo territorio i primi aggruppamenti umani organizzati sul piano interno dell'uguaglianza sociale e della libertà reciproca dei concittadini. Parallelamente al mecenatismo delle Signorie, esse sviluppano una cultura, un'arte e un umanesimo le cui espressioni trovano ancora un'eco perfetto nell'animo di tutti i popoli liberi.

Perché questa dualità? E' che le forze umane, quali esse siano, non si possono concepire al di fuori della solidarietà di alcuni.

Nessun genio avrebbe potuto esprimersi, pure, contro la società se essa non fosse stata là per permettere la sua sussistenza, il suo sviluppo per consacrare le sue virtù.

I pittori delle Grotte di Lascaux in Dordogna avrebbero essi potuto trasporre le loro aspirazioni verso il bello con altrettanta serenità, se altri uomini, nati come loro, e con loro, non li avessero sciolti dalle preoccupazioni vitali e materiali. Gli artisti dell'Asia minore avrebbero potuto lavorare con una tale profusione di ricchezza, se una comunità di mercanti e di barcaioli non avessero creato sui loro territori, poveri per natura, una ricchezza importata dai mari lontani. Il secolo di Pericle sarebbe stato concepibile senza l'organizzazione comunitaria spinta della Grecia antica? E perché non andare più lontano?

Le grandi opere religiose del mondo, di qualsiasi confessione



jean-pierre paulus - 1961

esse si proclamino, avrebbero potuto nascere se il fervore del creatore non avesse trovato davanti a lui una carriera, libera dalla fatica, dagli altri fedeli. Si potrebbe concepire Fra Angelico arare, seminare, e far pascolare le sue capre dieci ore al giorno?

E nelle arti, minori per certuni, maggiori per altri, come la guerra, i grandi capitani che sconvolsero la storia dell'umanità e provocarono coscientemente o no, il contatto di razze differenti, avrebbero essi potuto realizzare la loro missione senza queste comunità gerarchiche che è al seno delle collettività, gli eserciti?.

La natura umana è dunque fatta, che nessuna di queste creazioni può nascere senza la contestazione di un gruppo sociale che comporti il retaggio storico e costituisca il modo permanente, il terreno fertile delle nuove concezioni. Qualunque sia la sua estensione, è la sola realtà portatrice di tutti i germi. Che già, certi filosofi abbiano voluto qualche volta rivoltarsi contro la cappa storica del loro proprio contesto, la loro ribellione, essa stessa, non è che la conferma di una realtà implacabile che il loro scacco fa, di più, rinforzare. Se la rivalità delle città greche le ha indebolite fino alla loro perdita, essa non di meno ha assicurato al pensiero ellenico un ragionamento al quale la scienza moderna, la più spinta, deve ancora render un omaggio umile e deferente per la lucidità delle sue concezioni.

Di più, c'è una comunità più organizzata più potente e che è aumentata senza posa, quella di alcuni Romani che beneficiavano della cittadinanza che, conquistando il Mediterraneo, avevano facilmente diffuso il digesto dell'eredità egiziana e greca. Nell'ora della sua decadenza e dei suoi abusi, si sono ancora le prime comunità delle catacombe che hanno dato un soffio umano, la potenza e il fervore della rivolta

la cui nuova filosofia era nata nei gruppi religiosi delle rive del mar Morto. E allorché la rivoluzione di Cristo cominciò a degenerare, essa stessa sulle orme, paragonabili a quelle degli imperatori, è al seno stesso dei nuovi gruppi, creati per l'evoluzione sociale, che germoglia e si sviluppa la creazione dell'umanesimo in vista di una rinascita nuova che partendo dalle Fiandre, dall'Italia e dalla Francia doveva presto vincere in tutta l'Europa.

Il processo della nascita artistica lo stesso nei Principati Italiani e nelle comunità delle rive del Meuse dell'Escut, e se le comunità italiane ricevevano titoli di nobiltà, è perché quelli che li dirigevano si riferivano ad una eredità dello spirito sociale delle province del nord che malamente si contendevano.

Ma dappertutto si ebbe allora un complesso sociale di ricchezza materiale con i suoi grandi dirigenti, banchieri, capitani militari o capi artigiani, che permisero di dare a creatori il tempo necessario alle loro riflessioni e alla loro opera generatrice. Quello che i cacciatori di Altamura e di Lascaux avevano fatto per i loro pittori rupestri, fecero, i mercanti delle comunità per i loro ritrattisti e i loro filosofi. Si vede ben presto, grazie alla ricchezza delle comunità, fiorire una civiltà umanista che solo un regresso economico doveva ridurre, più tardi, ai soli luoghi dove la comunità ambientale permetteva la creazione artistica.

Ma l'opera non fu unilaterale.

Quello che i soldati e i mercanti avevano dato ai loro apologi, questi glielo resero aprendo i loro occhi su gioie più elevate e più degne.

Da questo scambio costante si formano delle collettività ogni anno più istruite, ogni anno meglio pensanti e lottanti senza posa per il miglioramento delle condizioni di vita della comunità. Esso è il risultato

di due conseguenze, l'una storica e l'altra sociale.

La prima, è che agli occhi meravigliati delle nuove generazioni europee si possono mostrare oggi dei tesori, comune eredità dei secoli passati e gelosamente conservati come le più alte epistole di nobiltà per le comunità attuali, le commissioni di assistenza pubblica, ereditate, la prima dalle comunità del Rinascimento, la seconda da società d'ospedali create per il benessere degli sfortunati...

... Dal punto di vista sociale, l'autonomia di comunità che è divenuta, oggi, una coscienza comunitaria, trova i suoi prolegomeni, pur, bene nell'organizzazione del mondo capitalista come nel mondo socialista.

Gli artisti di Parigi hanno pure la facilità a trovare la quiete materiale come quelli di Mosca. E questa, può essere, una delle grandi consolazioni e una delle speranze dell'epoca contemporanea, che a fianco di un militarismo e di un mercantilismo che mai la storia aveva raggiunto fino al presente, è rimasto nell'animo dei contemporanei civilizzati, abbastanza dell'eredità umanista creata dalle comunità antiche, per mettere i veri valori umani e permanenti ad un grado di considerazione ogni giorno più rispettata.

humanisme communal

par Jean-Pierre Paulus 1961

Commune: terme ambigu, Janus de la vie sociale dont une face porte les stigmates de luttes fratricides et de révolutions qui ont fait l'Histoire et dont l'autre contemple avec sérénité une oeuvre de solidarité, de culture et d'expansion humaine extraordinaire.

Les communes ont déchaîné les haines, leurs rivalités se sont extériorisées dans le sang, elles ont fait trembler les Rois, mais elles ont abattu les tyrans. La Belgique s'enorgueillit d'avoir, il y a neuf siècles, connu sur son territoire les premiers groupements humains organisés sur le plan interne de l'égalité sociale et de la liberté réciproque des concitoyens.

Parallèlement au mécénat des Seigneurs, elles développèrent une culture, un art et un humanisme dont les expressions trouvent encore un écho parfait dans l'âme de tout peuple libre.

Pourquoi cette dualité? C'est que les forces humaines quelles qu'elles soient ne peuvent se concevoir en dehors de la solidarité de certains.

Aucun génie n'aurait pu s'exprimer même contre la société, si celle-ci n'avait été là pour permettre sa subsistance, son développement et pour consacrer ses vertus. Les peintres des Grottes de Lascaux en Dordogne auraient-ils pu transposer leurs aspirations vers le beau avec autant de sérénité, si d'autres hommes nés comme eux et avec eux ne les avaient déchargés des préoccupations vitales matérielles.

Les artistes de l'Asie mineure auraient-ils pu oeuvrer avec une telle profusion de richesse, si une communauté de marchands et de bateliers n'avaient créé sur ses territoires, pauvres par nature, une richesse importée des mers lointaines. Le siècle de Périclès eut-il été concevable sans l'organisation communautaire poussée de la Grèce antique? Et pourquoi ne pas aller plus loin? Les grandes oeuvres religieuses du monde de quelque confession qu'elles se réclament eussent-elles pu naître, si la ferveur des créateurs n'avait trouvé

devant elle une carrière libérée par le labeur des autres fidèles.

Eut-on pu concevoir Fra Angelico labourant, ensemençant et promenant ses chèvres dix heures par jour?

Et dans les arts, mineurs pour certains, majeurs pour d'autres, comme la guerre, les grandscapitaines qui bouleversèrent l'histoire de l'humanité et provoquèrent consciemment ou non le contact des races différentes, eussent-ils pu réaliser leur mission sans ces communautés hiérarchisées que sont au sein des collectivités, les armées? La nature humaine est ainsi faite que rien de ces créations ne peut naître sans le contexte d'un groupe social qui comporte l'héritage historique et constitue de façon permanente le terrain fertile des conceptions nouvelles. Quelle que soit son étendue, il est la seule réalité porteuse de tous les germes.

Que jadis certains philosophes aient voulu parfois se révolter contre la chape historique de leur propre contexte, leur rébellion elle-même n'est que la confirmation d'une réalité implacable que leur échec ne fait, de plus, que renforcer.

Si la rivalité des villes grecques les a affaiblies jusqu'à leur perte, elle n'en a pas moins assuré à la pensée hellénique un rayonnement auquel la science moderne la plus poussée doit encore rendre un hommage humble et déférent pour la lucidité de ses conceptions. De plus, c'est une commune plus organisée, plus puissante et qui s'est accrue sans cesse, celle des quelques Romains qui bénéficiaient de la citoyenneté qui, en conquérant la Méditerranée, y a diffusé le digeste facile de l'héritage égyptien et grec. Lors de sa décadence et de ses abus, ce sont encore les premières communes des catacombes qui ont donné au souffle humain la puissance et la ferveur de la révolte dont la philosophie nouvelle était née dans les groupes religieux des bords de la Mer Morte. Et lorsque la révolution du Christ commença à dégénérer elle-même dans des errements comparables à ceux des Empereurs, c'est au sein

même de nouveaux groupements, créés par l'évolution sociale, que germa et se développa la réaction de l'humanisme en vue d'une renaissance nouvelle qui partant des Flandres, de l'Italie et de France, devait bientôt gagner toute l'Europe. Le processus de la naissance artistique est le même dans les Principautés Italiennes et dans les communes des bords de la Meuse ou de l'Escaut et si les communes italiennes reçurent des titres de noblesse, c'est parce que ceux qui les dirigeaient se référaient à une hérédité dont l'esprit social des provinces du nord se contentait mal. Mais, partout, il y eut alors un complexe social de richesse matérielle avec ses grands dirigeants: banquiers, capitaines militaires ou maîtres des métiers, qui permit de donner aux créateurs le temps nécessaire à leurs réflexions et à leur oeuvre génitrice. Ce que les chasseurs d'Altamira et de Lascaux avaient fait pour les peintres rupestres, les marchands des communes le firent pour leurs portraitistes et leurs philosophes.

L'on vit bientôt, grâce à la richesse des communes, fleurir une civilisation humaniste que seule une récession économique devait réduire plus tard aux seuls lieux où la communauté ambiante permettait la création artistique.

Mais l'oeuvre ne fut pas unilatérale.

Ce que les soldats et les marchands avaient donné à leurs apologistes, ceux-ci le leur rendirent en ouvrant leurs yeux sur des joies plus élevées et plus dignes.

De cet échange constant se formèrent des collectivités chaque année plus instruites, chaque année mieux pensantes et luttant sans cesse pour l'amélioration des conditions communes de vie. Il en est résulté deux conséquences, l'une historique, l'autre sociale.

La première est qu'aux yeux émerveillés des jeunes générations européennes peuvent s'étaler aujourd'hui des trésors communaux hérités de siècles passés et jalousement conservés comme les plus hautes lettres de noblesse par les communes

miromania

actuelles et les commissions d'assistance publique, héritières, les premières des communes de la Renaissance et les secondes de sociétés d'hôpitaux créés pour le bien-être des défavorisés de la fortune...

... Du point de vue social, l'autonomie communale, qui est devenue aujourd'hui une conscience communautaire, trouve ses prolongements aussi bien dans l'organisation du monde capitaliste que dans le monde socialiste.

Les artistes de Paris ont aussi facile à trouver la quiétude matérielle que ceux de Moscou. C'est là, peut-être, l'une des grandes consolations et l'un des espoirs de l'époque contemporaine, qu'à côté d'un militarisme et d'un mercantilisme que jamais l'histoire n'avait atteint jusqu'à présent, il est resté dans l'âme des contemporains civilisés assez de l'héritage humaniste créé par les communautés anciennes, pour placer les vraies valeurs humaines et permanentes à un degré de considération chaque jour plus respecté.

« Terre d'Europe n. 16 - 1961 »

Grandi feste a Milano per Mirò. Tutto bene. L'artista è importante, uno dei pochi protagonisti ancora viventi dell'avanguardia storica, e rivederlo fa sempre piacere.

Quello che suscita qualche dubbio sono però le modalità di organizzazione della mostra. Ma siamo certi che sono dubbi inconsistenti, che si scioglieranno come neve al sole.

Per esempio, non è chiaro quale critico o comitato scientifico ha operato le scelte per la mostra. Non c'è, oppure non si capisce bene chi sia, oppure non è né un critico né l'Ufficio mostre dell'Assessorato ad aver condotto l'iniziativa? Ma siamo certi che un responsabile c'è, e si sono solo dimenticati di metterlo in giusto risalto.

Inoltre, come mai oltre alle sedi pubbliche si sono cooptate anche tre sedi private? Per favoritismo o solo per pluralismo culturale? Ma siamo certi che è solo per pluralismo culturale. E ancora, le tre sedi private sono state scelte a sorte, oppure per camarilla politica, oppure perché sono le tre in Milano, che da sempre si occupano di Mirò? Siamo certi che è solo per meriti culturali, ci mancherebbe!

A proposito, le tre sedi private partecipano alla mostra con budget propri, o hanno ricevuto contributi pubblici? Ma siamo certi che ci hanno messo del loro. Del resto, è impensabile che non ne traggano vantaggi di mercato.

E infine, le opere esposte provengono da un rapporto diretto con l'artista oppure dai suoi mercanti italiani e franco-spagnoli? Se è giusta, come probabile, la seconda ipotesi, non è curioso che siano gli stessi mercanti che da tempo intrattengono fitti rapporti con gli spazi milanesi prescelti? Ma che diamine, è solo una coincidenza. Honni soit qui mal y pense.

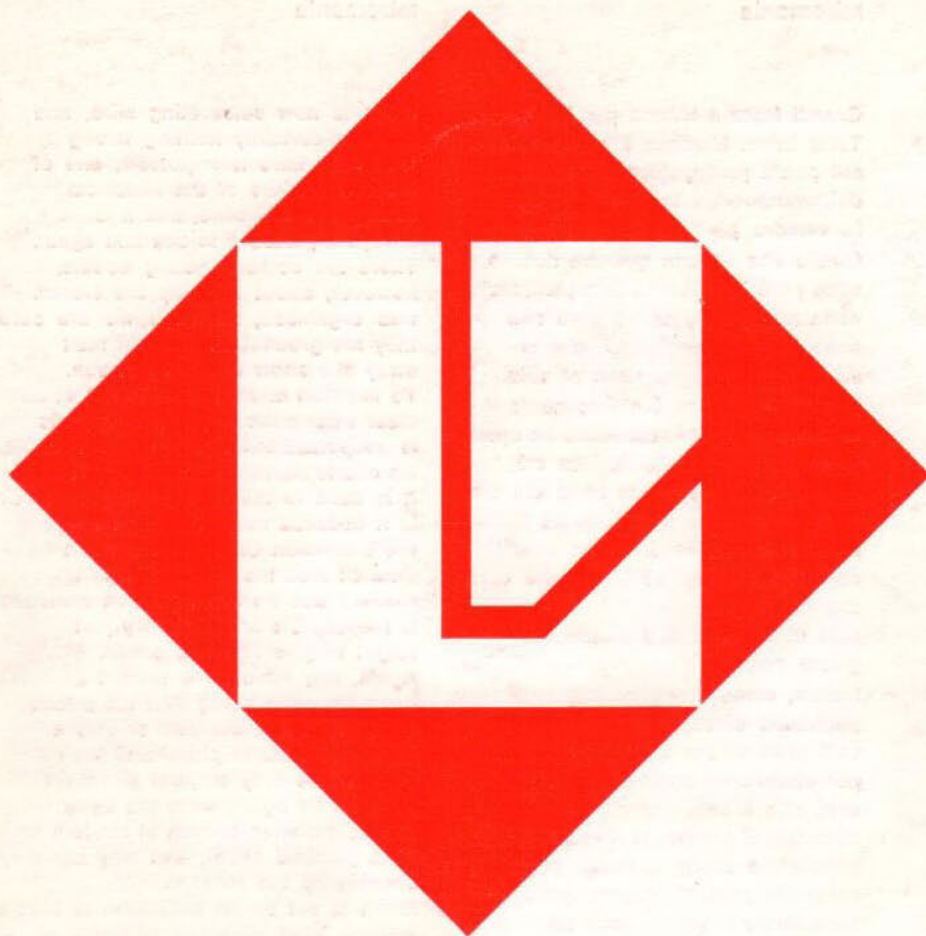
miromania

Milan is now celebrating Mirò, and there is certainly nothing wrong with that: Mirò is important, one of the few leaders of the historical avantgarde still alive, and it is always a pleasure to see him again. There are some lingering doubts, however, about the way the exhibit was organized, although we are sure they are groundless and will melt away like snow under a hot sun. To mention one point: it is not at all clear what critic or panel of experts is responsible for the choices made. No one is mentioned, or at any rate it is hard to tell who he might be. Or is it because neither a critic nor the Exhibition Office of the Town Council took the initiative in this matter? But we are sure that *someone* is responsible and that they just forgot to give him due credit.

Again, why have three private galleries been co-opted along with the public ones? Was it favouritism or only a matter of cultural pluralism? We're sure it was only cultural pluralism at work. Or again, were the three private galleries chosen at random or by a political cabal; and why are they considered the most in Milan to set up an exhibition of Miro's works? Most probably because of their outstanding cultural credentials. Of course.

A propos of this, are the three private galleries participating in the exhibit with their own funds or have they received some public appropriations? Most probably they have dipped into their own funds. After all, it is unthinkable that they shouldn't gain some advantages on the market after all this.

One last point: are the works on display the result of a direct accord with the artist or with his Italian and Franco-Spanish art dealers? If, as is most likely, the second possibility is true, isn't it strange that they happen to be the same dealers who have for so long had close relations with the elected Milanese galleries? Good heavens! What have I said? It's really only a coincidence. Honni soit qui mal y pense.



**lorenzelli arte
milano
19, via sant'andrea
tel. (02) 783035**

**giuliano barbanti
arturo bonfanti
enrico castellani
claudio cintoli
carlo ciussi
piero dorazio
giorgio griffa
franco grignani
vittorio matino
carlo nangeroni
mario nigro
claudio olivieri
bruno pulga
sergio sermidi**

**richard amend
olle baertling
max bill
james brooks
serge charchoune
günter fruhtrunk
jean gorin
victor pasmore
carl-henning pedersen
luc peire
gerard schneider**

aut. del tribunale di milano n. 44 del 31-1-77
direttore responsabile b. lorenzelli jr.
copyright lorenzelli arte milano
dicembre 1981
traduzioni prof. james pallas
stampa grafic olimpia milano
carattere helvetica
della linotipia aiello, cinisello