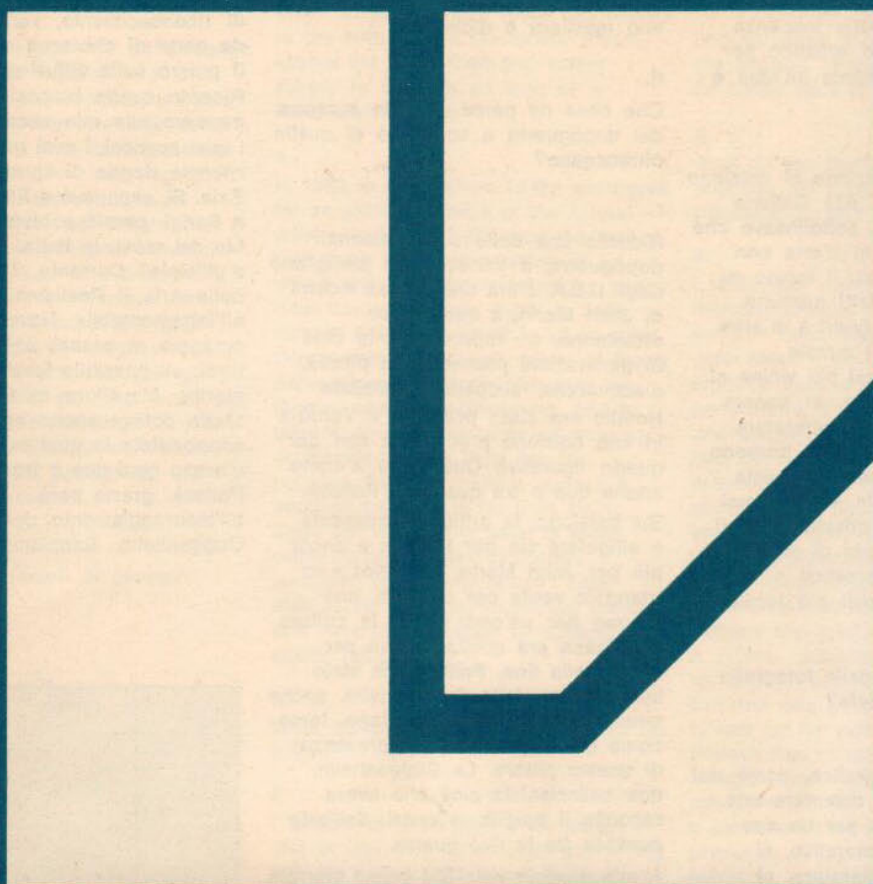


5



**galleria
lorenzelli**

**notiziario
news and comments**

mario nigro

intervista fatta in occasione della mostra personale di Mario Nigro alla galleria Lorenzelli di Milano. Novembre 1977

d.

Che cosa ne pensi delle forme d'avanguardia, di quelle tendenze che negano l'oggetto artistico per sviluppare semplicemente un'idea o un comportamento?

r.

Nel 1969, nella prefazione al catalogo per una mia mostra alla Galleria dell'Ariete, a Milano, sottolineavo che esistevano espressioni d'arte non riconosciute come tali: il tempo mi ha dato ragione: infatti nessuno parlava, allora, di body-art o di altre cose. Certo molte di queste espressioni sono assai più vicine al teatro, alla scenografia, in genere allo spettacolo o alla letteratura che non alla pittura e non possono certo soppiantarla perché questa non è affatto esaurita, ma semmai sono esauriti certi cosiddetti artisti che non sono in grado di portare avanti un discorso plastico e si rifugiano in cose assai più facili.

d.

Che cosa ne pensi della fotografia come esperienza d'arte?

r.

Credo nell'arte fotografica, come del resto ogni cosa può diventare arte, la fotografia, proprio per un suo certo valore commemorativo, si appresta più alla letteratura, al contenuto di un sentimento poetico di richiamo, di nostalgia, di rievocazione, che non altre espressioni d'arte.

Quest'estate, al mare, al Forte di Bibbona, avevo gran voglia di dipingere, o ridipingere, paesaggi: quelli toscani, belli, con quelle colline dolci, gli ulivi e i cipressi e quella terra bruciata dal sole e quelle case vecchie di quei paesi che li vedi appena, fra un poggio e l'altro, in mezzo al verde degli alberi. Se fossi stato, tecnicamente, un bravo fotografo e se avessi avuto

di bruno lorenzelli jr.

pellicole ideali che mi riproducessero fedelmente certi colori, avrei fatto centinaia e migliaia di foto, perché ogni momento ne vedevo il motivo.

Poi non so se avrei raggiunto quello che desideravo. Certo non potrei fotografare una linea colorata su un supporto di un altro colore. Forse il mio mestiere è dipingere.

d.

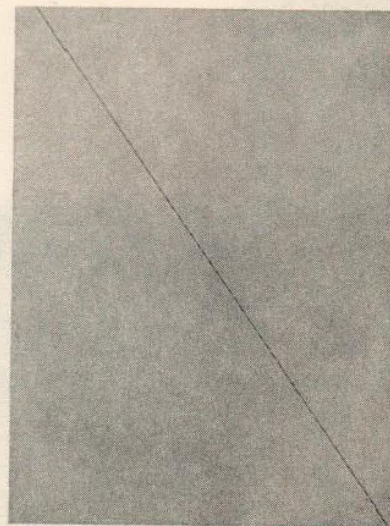
Che cosa ne pensi dell'arte europea del dopoguerra a confronto di quella oltreoceano?

r.

Ricordo una delle prime biennali dopoguerra, a Venezia: nel padiglione degli U.S.A. c'era una grossa mostra di John Marin, a quell'epoca ottantenne, un rappresentante cioè di generazioni passate: una pittura, d'acquarello, simpatica, sensibile. Rothko era stato presente a Venezia in una edizione precedente con dei quadri figurativi. Quell'anno c'erano anche due o tre quadri di Pollock. Sul catalogo, la critica interessante e singolare sia per Pollock e ancor più per John Marin, esempio: « un triangolo verde per un pino, uno zig-zag per un'onda ». Ma la cultura americana era quella lì: non per niente, alla fine, Pollock era stato incoraggiato dalla Guggenheim, anche questo era scritto sul catalogo, forse come giustificazione della presenza di questo pittore. La Guggenheim, una collezionista cioè che aveva raccolto il meglio, o quasi, dell'arte europea fra le due guerre.

A mio giudizio nel 1964 venne sferrata l'offensiva del colonialismo culturale americano proprio a Venezia, con il lancio della pop-art, che così chiudeva le porte al mercato francese dell'informale. In Europa, e in particolare in Italia, mi pare sia stato accettato tutto supinamente e con particolare solerzia. Basti pensare, ad esempio ad arte povera come somiglianza letterale, e ad altre cose di idee, comportamenti, mezzi fotografici etc. di modo che, se a un certo momento si possa parlare di dissenso culturale, mi pare che prima di fare una rassegna, a Venezia, sul

dissenso culturale dei pittori russi, sarebbe assai più logico e veritiero farne uno su quello di quegli artisti europei, e in particolare italiani, anche se pochissimi, che portano avanti un discorso di vera cultura europea, in un clima di quasi clandestinità o per lo meno di mancanza assoluta di riconoscimento, vedi oscurantismo, da parte di chiunque abbia in mano il potere sulla diffusione della cultura. Ricordo quelle biennali a Venezia, pensavo alle mie cose: i miei ritmi, i miei scacchi, i miei reticoli, non ritenute degne di figurare in quelle Sale. Sì, esponevo a Réalités Nouvelles a Parigi, perciò potevo fregarmene. Ma del resto, in Italia, cosa c'era d'ufficiale? Corrente, il Fronte Nuovo delle Arti, il Realismo Sociale, oltre all'intramontabile Novecento, in omaggio ai passati imperialismi. Oggi direi: un possibile futuro compromesso storico. Ma allora, mi sembra, John Marin poteva anche essere sopportabile in quel contesto e poi c'erano quei due o tre quadri di Pollock, grazie però all'incoraggiamento della Guggenheim. Sappiamo che Pollock



Agamennone, 1977
acrilico su tela cm 110x178

mario nigro

by bruno lorenzelli

si uccise per disperazione. Il più grosso e forse l'unico vero artista americano.

d.

Come definiresti il tuo lavoro?

r.

Il mio lavoro lo definirei un dissenso per antonomasia e quindi, a priori, contrario, o meglio opposto, ad ogni compromesso, o compromissione, in senso storico no. Una pittura sempre più chiara e semplice, nello spirito, come potrebbe essere quella di Chagall, fatta forse, no, fatta senza non forse, per le persone semplici che sentono la poesia e il valore dell'amore, fatta per i bambini che sanno ascoltare il canto dei grilli e seguono il volo di quegli uccellini che ogni volta che sbattono le ali per darsi la spinta nel volo fanno cip. Nella prefazione al catalogo di una mia mostra alla Galleria dell'Ariete, a Milano nel 1975, parlavo di 'metafisica del colore'.

d.

Quali consigli daresti ai giovani d'oggi?

r.

Non è compito mio.

Milano, 10 ottobre 1977

Interview granted on the occasion of a one-man exhibition of Mario Nigro's works at the Lorenzelli Gallery in Milan, november 1977

q.

What do you think of those tendencies in the avant-garde movement which ignore the *objet d'art* and prefer simply to develop an idea or a behavioural pattern?

a.

In 1969, in the preface to the catalogue for an exhibit of mine at the Ariete gallery in Milan, I stressed the fact that there were expressions of art which are not acknowledged as such: time has proved me right. In fact nobody talked about body-art or such things then. Of course, many of these expressions are much closer to the theatre and stage-designing, and in general to the entertainment industry or literature, than they are to painting, but they cannot replace it, because painting is far from being dried up. If anything, what is really dried up is the work of certain so-called artists who haven't been able to think ahead in plastic terms and have taken refuge in much easier things.

q.

What do you think of photography as a form of art?

a.

I believe in photography as an art, and in any case practically everything can become art. Photography, because of the commemorative element in it, is much closer to literature, to a poetic feeling of recollection, to nostalgia and remembrances than it is to other forms of art. This summer, at the seaside at Forte di Bibbona, I was itching to paint, or paint again, those lovely Tuscan landscapes with their low hills, olive groves and cypresses, with their sunbaked earth and the old houses of those small villages that you can just catch a glimpse of, between one hillock and another, in the midst of the green trees. If I had been technically a first-class photographer and I had had

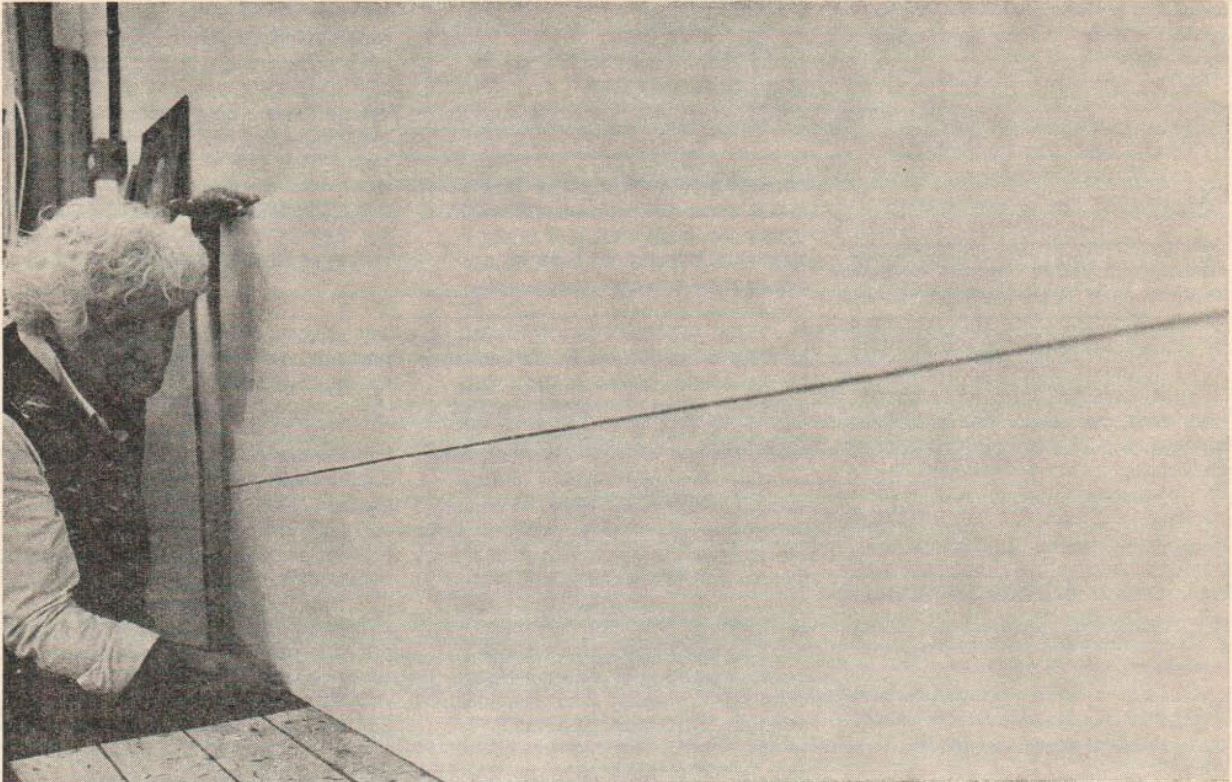
an ideal film capable of faithfully reproducing certain colours, I would have taken hundreds and thousands of photographs, because every minute I saw a new reason for one. But even then, I'm not so sure that I would have got what I was looking for. I certainly couldn't have photographed a coloured line with the support of another colour. Maybe I'd better stick to painting.

q.

what do you think of European post-war art compared with transatlantic art?

a.

I remember one of the first post-war biennial exhibits in Venice: in the U.S. pavilion there was a big exhibit of John Marin's work. Marin was in his eighties then, a representative of past generations. I rather liked his pleasant and sensitive water-colours. Rothko had been present in Venice during a previous exhibit of the biennial and shown some figurative paintings. That year there were also two or three of Pollock's pictures. In the catalogue one found some rather interesting and indeed singular critical comments on Pollock and even more on John Marin. A typical example: « a green triangle for a pine, a zigzag for a wave ». But that was American culture then. It was not for nothing that, in the end, Pollock had to rely on Peggy Guggenheim's encouragement, a fact mentioned in the catalogue perhaps as a justification of this painter's presence at the exhibit, Guggenheim being an art-collector who had gathered up the best (or almost) contemporary work being done in European art between the wars. In my opinion it was in 1964, and there in Venice, that American cultural colonialism took the offensive with its launching of pop-art, which closed the door on the French market of non-representational art. In Europe, particularly in Italy, all this seems to have been accepted far too resignedly and even eagerly. Just think of minimal art, for example, with its literal likenesses, and of other gimmicks, behavioural works, the use of photographs, and so on.



Mario Nigro, Milano 1977

Well, I say that if we must talk about cultural dissent, before staging an exhibit in Venice on the cultural dissent of Russian painters, it would be far more logical and truthful to stage one on those European artists, particularly the Italians, who have been carrying on the burden of true European culture almost in a climate of secrecy or, at least, without the slightest acknowledgement, which amounts to a policy of obscurantism on the part of those responsible for the spread of culture.

Yes, I remember those biennials in Venice: I thought about my own work: my rhythms, chessboard patterns, networks... none of them considered worthy of being exhibited in those salons. Well, yes, I did exhibit at the *Réalités Nouvelles* in Paris, so I could even afford to forget Venice. And, for that matter, what was official in Italy?

Corrente, il Fronte Nuovo delle Arti, Social Realism, as well as the inevitable 20th century work, paying homage to past imperialist regimes. Today I would suggest a future historical compromise.

In such a context there might even be place for John Marin, and then there were those two or three pictures of Pollock's, thanks to Guggenheim's encouragement. We know that Pollock killed himself out of desperation. The biggest and perhaps the only true American artist.

q.

How would you define your own work?

a.

I would call my work the very quintessence of dissent and so, by definition, contrary to or rather opposed to all compromises or half-measures,

whether historical or not. Paintings that are ever crearer and simpler in spirit, not unlike Chagall's, made perhaps... forget the 'perhaps'... made for simple people who feel the poetry and the value of love; made for children who know how to listen to the chirping of crickets and follow the flight of birds that with every flap of their wings cry 'cheep'. In the preface to the catalogue for one of my exhibits in the Ariete Gallery in Milan in 1975, I spoke about the 'metaphysics of colour'.

q.

What advice would you give young people today?

a.

that's not my job.

Milan, 10 oct. 1977 (translated by James Pallas)

Concetto costruttivo elementare geometrico. Nuova astrazione geometrica.

Oggi una concezione costruttiva elementare geometrica può rappresentare un'uscita dall'equivoco di una certa nuova pittura a carattere informale o post-informale. In definitiva l'informale fu un fenomeno psicologico collettivo che coinvolse, in un certo determinato momento storico, la gran parte di artisti d'avanguardia, ma che poi lasciò le cose al punto di partenza (vedi una mia intervista con Dorflès pubblicata su Marcatré nel 1964 in occasione della biennale di quell'anno).

Sul catalogo, che ho citato sopra, scrivo: «... in conclusione mi posso considerare un pittore nel senso più classico ed essenziale del termine perché l'obiettivo, reso sempre con maggiore evidenza nel progredire, o comunque nell'evolversi, delle mie ricerche, è quello di valorizzare l'elemento fondamentale della pittura, cioè il cromatismo, di liberarlo da tutto quel bagaglio di cultura pregiudiziale che ne ostacola l'individuazione poetica e di dargli il valore di aderenza alla psiche umana per cui la sua essenzialità alienante non è altro che il riflesso dell'esigenza dell'alienazione dell'amore; cosicché si può parlare di metafisica del colore ».

Nella concezione costruttiva elementare geometrica non vi è nessuna rappresentazione prospettica, né bidimensionalità, né suddivisione architettonica del supporto. Delineo una linea trasversale secondo le derivazioni della sezione aurea o punti di riferimento con esso. Non vi può essere sensazione di tempo o di spazio.

Questa linea avrei potuto semplicemente tracciarla anche trent'anni fa quando da un'astrazione empirica mi indirizzavo in riferimenti prima geometrizzanti, e poi geometrici, e, in verità, l'ho anche fatto, ma non

potevo trovarvi quella giustificazione che possa essere valida solo dopo aver ampiamente indagato ed esaurito le esperienze dello 'spazio totale', del 'tempo totale' e delle 'strutture fisse con licenza cromatica' attraverso quella metodologia strutturale, di cui ho sempre parlato e scritto, come ricerca storicistica di identificazione progressiva della poetica autonoma del plasticismo.

Riassumendo

Ancor oggi, non di rado, l'astrattismo viene considerato un movimento come tanti altri che nasce e finisce.

Si parla così di astrattismo, di concretismo, di non-oggettivismo, di informale e così via. Conclusi, si può tornare a parlare di figurativo e via. La pittura figurativa è finita con l'avvento dell'astrattismo, anche se ciò può suscitare reazioni di vario genere, e quindi ogni rigurgito e ogni sofisticazione di simbologie figurative non ha senso. Si può parlare di altre espressioni d'arte, ma non di pittura.

Il cammino di questa espressione artistica non può tornare indietro come non possono tornare indietro indagini scientifiche, filosofiche etc.

Come non può tornare indietro la musica ed altro. Una polemica, si dice sorpassata, io direi da non tornarci sopra, semmai, ma i rigurgiti e le sofisticazioni sono continue e per questo è bene tener presente un punto fermo.

Ho detto: mi piacerebbe ridipingere paesaggi, ma questo è un sentimento romantico, di rievocazione, d'amore, che non appartiene però alla ricerca, ma semmai vi pone fine e fa parte di quelle sensazioni come bruciarsi di sole, camminare sulle zolle, guardare il cielo, le nuvole, le foglie, le pozzanghere, la donna che si ama.

Non a caso, fra il '46 e il '47, da una pittura figurativa di paesaggi, di bottiglie, di ritratti, mi indirizzai istintivamente a fare quadri astratti, in un modo assai più casuale che non per conoscenza, in una città tagliata

fuori dai centri di cultura e dopo un periodo di tanti anni di oscurantismo culturale. La geometrizzazione prese subito il sopravvento: una conseguenza logica, forse, di assimilazioni cubiste e futuriste.

Certo il futurismo, nella sua teoria inventiva, assai più avanzato del cubismo: che si limitava a sostituire i Santi con le chitarre, in una composizione centralizzata, questo futurismo non era stato, al solito, incoraggiato, e ancor meno capito, era invece sfruttata la retorica manicheista letteraria per altri fini.

A me, l'assimilazione ritmica, derivata dall'invenzione dinamica del movimento e dalla simultaneità del futurismo, mi aiutava ad andare oltre le problematiche neoplastiche e suprematiste, sulle quali i concretisti, fra le due guerre, avevano realizzato aggiornamenti di sostituzione dei tradizionali elementi compositivi di paesaggi, nature morte, ritratti, con figurazioni geometriche arbitrariamente colorate. Per questo, per me, Van Doesburg, Mondriaan e Malevitch rimanevano ancora una lezione valida. Così potevo realizzare i miei ritmi continui, i miei pannelli ottici a scacchi, con le loro serialità simultanee, i miei reticoli di quello che chiamavo 'spazio totale'. Nel secondo scritto sullo 'spazio totale', per il catalogo di una mostra di astrattisti toscani alla galleria 'La Strozzi' a Firenze, nel 1955, riassumevo il mio lavoro di quegli anni, dal '48 al '55, in alcune righe:

«... Il problema di un'espressione astratta che non fosse più la solita ricerca spaziale bidimensionale o tanto meno la formulazione di un oggetto astratto (ritratto all'oggetto astratto, surrealismo di oggetti), mi si pose in termini concreti quando, rifeci Mondriaan, sia pure non in semplice enunciazione spaziale, ma in forma e sostanza costruttive... ho indagato sulla essenzialità degli elementi, nelle loro ripetizioni, variazioni, coincidenze, nelle loro possibilità simultanee. Sono potuto così arrivare alla formulazione,

o meglio semplicemente ad accorgermi dell'esistenza di uno 'spazio totale' di cui si può avere sensazione, nel quadro, solo attraverso elementi studiati nelle loro variazioni, nelle loro simultaneità e, di riflesso, attraverso le concezioni del relativismo scientifico ».

Un letterato, per l'inaugurazione di quella mostra, a Firenze, mi disse: « Tu non sei dans l'avangarde, ma à l'avangarde, perciò potrai avere un po' di riconoscimento quando altri ti avranno scopizzato e ne avranno preso i meriti ». Ciò che però mi interessa è che non mi sono fermato su quelle cose e circa dieci anni dopo realizzavo il 'tempo totale' e quindi 'le strutture fisse con licenza cromatica', si ci sono state anche altre cose come i 'collages vibratili' e i 'componibili ambientabili', ma ho sempre continuato in questa metodologia di ricerca. Che cosa farò oltre le 'concezioni elementari geometriche'? Penso che ho tanta voglia di dipingere e ho anche tanta voglia di quelle tutte quelle piccole cose della vita umana e semplice.

Milano, 25 ottobre 1977

An Elementary Geometrical Constructive Concept. A New Geometrical Abstraction.

Today, an elementary geometrical constructive concept might point the way out of the blind alley into which a certain new school of « informal », non-figurative or post-figurative art seems to have wandered.

Non-figurative art was quite definitely a collective psychological phenomenon in which, at a given historical moment, most avant-garde artists were involved, but eventually things were left more or less as they were before. (See my interview with Dorfles, published in *Marcatré* in 1964 on the occasion of the biennial exhibit that year).

In the catalogue that I mentioned above I wrote: « ... To conclude, I consider myself a painter in the most conventional and elementary sense of the term, because the object of my exploration (which became increasingly evident as I progressed or, at any rate, developed) has been to point up the fundamental element of painting — that is, colour, in order to redeem it from all its previously acquired cultural encrustations, which conceal its poetic identity, and to give it the quality of adhering to the human mind so that its alienating essence will be seen to be nothing more than the reflexion of the need for the alienation of love; hence, one can legitimately speak about a metaphysics of colour ».

In the elementary geometric constructive concept there is no representation of perspective or two-dimensionality, nor any architectonic subdivision of the support. I delineate a transverse line according to its derivations from the golden section or its points of reference.

There can be no feeling of time or space. I might very well have traced such a line as early as 30 years ago when, working in empiric abstraction, I began to move towards referential material which was first vaguely and

then definitely geometric. Indeed, I actually drew such a line, but I could find no justification for it of the kind that is really valid only when one has widely experimented in and exhausted such concepts as « total space », « total time », and « fixed structures with chromatic license », through the structural methodology that I have always been talking and writing about: the historical method applied to the investigation and gradual discovery of the autonomous poetic quality of plasticism.

Even today, abstract art is not uncommonly considered just another movement which is born, flourishes, and dies. So one speaks of abstract art, concrete art, non-representational and non-figurative art, and so on. Once they have ended, one can go back to talking about figurative art and the like. But figurative painting was finished with the advent of abstract art, however one chooses to react to the latter, so that a revival or sophisticated play of figurative symbols is now quite meaningless.

One can talk about this as another expression of art, but not as painting.

The advance of this new form of art cannot be turned back, just as there can be no turning back in scientific research, philosophical speculation, music, or what have you. Old hat as an argument, one might say, and best left alone; and yet revivals and sophisticated disguises of the figurative style go on, so perhaps we had better make things perfectly clear. I said that I would like to paint landscapes too, but that this is only a feeling of romantic recollection and of love which has nothing to do with aesthetic research and, indeed, would put an end to it. It is rather a part of such feelings as getting a sunburn, walking barefoot on the soil, looking at the sky, the clouds, the leaves, at a pond, or a the woman you love. It was no mere chance that from 1946 to 1947, after some figurative paintings of landscapes, bottles, and portraits I instinctively turned to abstract painting, quite casually and

biografia

not because of any previous knowledge of it, and in a city cut off from the centres of culture and after many years of cultural obscurantism. A geometric view of things immediately took control: a logical consequence, perhaps, of exposure to cubist and futurist influences. Certainly futurism was much more advanced in its creative theory than cubism, which only replaced saints with guitars in a centralized composition. As a rule this futurism was hardly encouraged and certainly not understood; but its manichaean literary rhetoric was exploited for other purposes. In my case, my assimilation of the rhythms set by the dynamic invention of the movement and by the simultaneity of futurism helped me to advance beyond neoplastic and suprematist problems within which, between the wars, concrete art had effected changes by replacing the traditional compositional elements of landscapes, still life, and portraits with arbitrarily coloured geometric configurations.

Consequently, for me, Van Doesburg, Mondrian, and Malevitch had taught something of value. Thanks to them I was able to work out my continuous rhythms, my chessboard optical panels with their simultaneous serial patterns, and the networks I called « total space ». In the second article I wrote on « total space » for the catalogue of an exhibition of Tuscan abstract artists held at the « Strozzi » gallery in Florence in 1955, I summed up my work since 1948 in a few lines: « ... The problem of an abstract expression which was not the usual exploration of bidimensional space and even less the formulation of an abstract object (a portrait of an abstract object or the surrealism of objects) came home to me in concrete terms when I reworked Mondrian, though not in a simple spatial statement but rather in a constructional form and substance... ».

I investigated the essential qualities of the elements in their repetitions, variations, coincidences, and in their

simultaneous possibilities. This is how I arrived at the formulation or, more simply, how I realized that there is a « total space » which can be perceived in a painting only through elements whose variations and, simultaneity have been carefully studied and, indirectly, through the concepts of scientific relativism ». A literary personality present at the inauguration of the Florence exhibition said to me, « You are not merely part of the vanguard but in the van of the vanguard, so people may begin to appreciate you when other artists copy your work and take all the credit ». But the important thing was that I didn't hold on to that formulation very long and, ten years later, I finally achieved my « total time » and the « fixed structures with chromatic licence ». Yes, there were also other things, like the « Vibrant collages » and « Arrangeable sectionals », but I've continued along this line of methodological research.

What will I be doing besides the elementary geometrical concepts? Well, I've got a great desire to paint but also a great desire to enjoy the simple little things of life.

Milan, 25 October 1977

(translated by James Pallas)

Mario Nigro nasce nel 1917 a Pistoia. Si laurea in chimica pura e in farmacia, è assistente incaricato all'Istituto di mineralogia dell'università di Pisa, pittore autodidatta.

Dopo esperienze neocubiste e astratto-concrete inizia, nel 1948, a Livorno, ricerche per un suo « spazio totale » in un superamento del concretismo.

Nel 1950 vince un premio, a Livorno, con un pannello a scacchi bianchi e neri.

Nel 1958 lascia il posto di farmacista, nelle funzioni di direttore della Farmacia degli ospedali riuniti di Livorno per trasferirsi a Milano e occuparsi esclusivamente di pittura. Nel 1965 inizia ricerche per un suo « tempo totale ».

Dalle ricerche del « tempo totale » arriva, nel 1967, alle « strutture fisse con licenza cromatica », di cui espone, nel 1968 alla Biennale di Venezia, il percorso: « le stagioni », componibile in quattro elementi per una lunghezza complessiva di dodici metri.

Nel 1972 realizza un complesso di dodici quadri in un unico lavoro: « lettera di un raro amore », tutti con struttura identica, dove varia solo la distribuzione cromatica.

Nel 1973 realizza un complesso di sette rombi in un unico lavoro: « sogno di un vero amore » e un altro complesso costituito da un quadrato, un triangolo e un cerchio, tutti con la medesima struttura cromatica: « trilogia ».

Vive a lavoro a Milano.

principali mostre personali

- 1949
Libreria Salto. Milano.
- 1953
Galleria Numero. Firenze.
Studio B 24. Milano.
- 1954
Casa della Cultura. Livorno.
- 1959
Galleria del Cavallino. Venezia.
Galleria Kasper. Losanna.
Salone Annunciata. Milano.
- 1966
Galleria Rizzato-Withworth (Inga Pin).
Milano.
- 1967
Galleria La Polena. Genova.
Galleria Notizie. Torino.
Galerie Suzanne Bollag. Zürich
- 1968
Biennale di Venezia (Sala personale).
- 1970
Galleria dell'Ariete. Milano.
- 1971
Westfälischer Kunstverein. Münster.
Zentrum für aktuelle Kunst. Aachen.
- 1972
Galleria M. Bochum.
Galleria Löher. Francoforte.
Galleria Toselli. Milano.
Galleria La Polena. Genova.
- 1973
Studio Carioni. Milano.
Studio Barozzi. Venezia.
- 1974
Galleria Marlborough. Roma.
Galleria La Nuova Città. Brescia.
- 1975
Galleria dell'Ariete. Milano.
- 1977
Galleria Lorenzelli. Milano.

Musei

- Pinacoteca, Livorno
- Galleria di grafica moderna, Ascoli
Piceno
- Galleria di grafica moderna, Pisa
- Galleria nazionale d'arte moderna,
Roma
- Museo d'arte moderna, San Paolo
- Museo d'arte moderna, Rio de Janeiro
- Galleria d'arte moderna, Torino
- Galleria d'arte moderna, Firenze

Elenco opere

Dalle costruzioni elementari costruttive
geometriche (Metafisica del colore).

- 1) Euripide, 1977, cm 68 x 178
- 2) Agamennone, 1977, cm 110 x 178
- 3) Elettra, 1977, cm 140 x 178
- 4) Grimilde, 1977, cm 68 x 178
- 5) Diana, 1977, cm 110 x 178
- 6) Giove, 1977, cm 140 x 178
- 7) Apollo, 1977, cm 68 x 178
- 8) Catullo, 1977, cm 110 x 178
- 9) Bibbona, 1977, cm 140 x 178
- 10) Gli Etruschi, 1977, cm 68 x 178
- 11) Il mare e le colline, 1977,
cm 110 x 178
- 12) L'amore, 1977, cm 140 x 178

tutte le opere sono acrilici su tela.

la disputa ciclica

Con l'aria primaverile del '77 si affacciavano al piombo di qualche giornale gli oroscopi per il futuro dell'arte. La stagione era favorevole alla fioritura dei termini del problema.

L'ipotesi più preoccupata recitava: i moti studenteschi del '77 rivelano che nel '68 era intervenuta una mutazione storica; in omaggio al mito della eguaglianza dei punti di arrivo l'Università italiana democraticamente aperta starebbe sfornando la prima generazione di cultura-tendente-a-valore-zero; le bombolette per scritte murali spray ne sarebbero il medium espressivo; per difendersi dalla formazione spontanea di individui di cultura superiore a zero, le nuove generazioni incolte impegnate nell'espressione artistica dovranno aggredirli autorizzando solo l'espressione nata nel e tesa al « sociale ». I preoccupati sostenitori di questa tesi assicurano che la lotta sarà senza quartiere, con sconfitta certa degli artisti isolati e crisi nera dell'arte non fondata su attività e risorse di gruppo. Gallerie, pittori soli davanti alla loro invenzione, godimento privato, tutto questo cadrà in disuso nel giro di pochi anni.

Sebbene la affascinante paura non regga in questi termini perché postula e ripropone nei mutanti una serie di comportamenti (aggregazione tribale, difesa territoriale, aggressività contro il leader) ereditati e praticati dalla società di origine, l'osservazione quotidiana delle tendenze e dei fatti, le notizie di gallerie famose che chiudono a Parigi, Londra e Roma, la mitizzazione degli aggregati e la condizione sperduta dei non accasati alimentano l'inquietudine. La preoccupazione dei critici è quella di individuare il senso di quanto accade; i più attivi propongono la formulazione di una strategia di intervento, tentazione questa non priva di merito se punterà all'attenzione a tutte le idee. Troppo poco si parla, invece, del clima da riservare alla libera produzione e al godimento altrettanto libero dell'arte nella mega-società umana della fine

secolo con i suoi quattro-sette miliardi di individui, le città esplosive, le campagne abbandonate e le comunicazioni rapide con iconografia da iper-massa.

Il passo del mondo è un moto accelerato: la curva della moltiplicazione umana è in impennata, sopravvive chi si attrezza per tempi decisionali più brevi, ogni avvenimento è conosciuto e assimilato in tempi ristretti per dare spazio a quello successivo, ogni messaggio che proviene dalla massa crescente di individui va trasmesso, anche se è una ideuzza, e i tempi si raccorciano.

L'effetto sull'espressione artistica è già noto, c'è l'uso del tempo reale che confina produzione e godimento nelle ristrettezze del tempo di esecuzione (salvo tenersi un video-tape per testimonianza), ci sono i contributi deformanti a un'opera già codificata dove la labilità dei primi si sovrappone alla seconda per indicarne e squalificarne il carattere di permanenza. In perfetta sintonia con il nuovo passo tecnologico del mondo, l'arte si è già data ritmi nuovi nei quali viene sacrificato lo **statement**, durevole e serbevole, a favore del **messaggio** esauribile attraverso la testimonianza limitata ai pochi presenti, nel quale l'artista non si consuma e si conserva disponibile a qualsiasi recupero.

L'opera scompare nella molteplicità dei protagonisti e se il protagonista è solo non potrà non essere un estroverso o un clown.

Sappiamo che questo accade quasi dappertutto e non solo in Italia dove, per il fatto che la frattura generazionale non è tanto questione di ritmo quanto di modello politico, è abbastanza facile accettare il sillogismo provinciale: i giovani vogliono una cultura per le masse, l'arte è esito di cultura individuale, i giovani rifiuteranno l'arte individuale, e, tout court, l'arte. In realtà dobbiamo abituarci a considerare l'esistenza di una cultura planetaria nella quale,

a pulsioni sempre più ravvicinate, si formano nuclei di rottura e di resistenza, infiltrati intossicanti e disintossicanti. Tutto sta ad indicare che siamo nel gorgo della disputa ciclica e, in Italia, di una pulsione di rottura.

Anche se oscure perché estrapolate da un testo complesso e ricchissimo, due osservazioni-profezie di Lucio Saffaro nella sua **Disputa Ciclica** ci possono assistere a qualificare il momento: « Asservirono l'attitudine dell'attesa e respinsero l'origine della anteriorità » e « Conobbero la disgiunzione della distanza e furono resi partecipi di atti non orientati ».

Tempo e libertà individuale — e di gruppo, vuoi come funzione assommante, vuoi derivata — sono le condizioni nelle quali l'artista si misura chiedendo e dando partecipazione. Alcune citazioni dal saggio **La Critica Letteraria** di Jean Starobinski fissano una condizione che non è solo di una società primitiva « L'idea un poco ingenua della 'creazione collettiva'...

dipende dal fatto che, pur consentendo un certo grado di libertà, l'invenzione del canto o del testo rituali non implica quei gradi supplementari di libertà che autorizzano i destinatari a godere, a loro volta, di una piena autonomia di valutazione nei riguardi dell'opera, ed a costituirsi così in « pubblico » libero di elargire a suo piacere favore e biasimo. Al posto dunque della dicotomia autore/pubblico; c'è l'insieme dei « fedeli » dove gli uni parlano e gli altri ascoltano. Nulla ha inizio nell'istante presente; l'autorità è sempre antecedente...

nella formulazione iniziale viene stabilito il rituale per la riproduzione fedele di una parola suprema dettata e rivelata... non ci si può sottrarre ad esso e l'apparizione di una critica significherebbe l'abolizione del rituale. La comunità di per sé non dispone di alcuna libertà, poiché non distingue tale rituale dalla

coscienza che prende di sé stessa.

Così, la critica nei riguardi del rituale, per quel tanto che si manifesta, è assimilata alla rivolta nei riguardi della comunità ».

Cattolici o marxisti, i rituali castrano la critica e riportano l'espressione artistica in condizioni di illibertà. Ma i tempi sono brevi, le pulsioni rapide, non ha più senso riferirsi al Medioevo, Alto o Basso, oppure alla Rivoluzione Francese, le purghe e i roghi durano sette anni di calendario (in democrazia). Siamo adulti e giovani quasi contemporaneamente.

La strada indicata alla critica è chiara. Essa non ha tempo per rileggere le pagine chiuse e deve permanentemente e senza soste contestare il rituale. Al critico occorrerà il coraggio di essere, ma pubblicamente, Marsia (l'originalità) e Socrate (la filosofia) e porsi in squilibrio stabile proprio in rapporto al proprio credo politico per contribuire personalmente a creare il clima necessario al « grado di libertà supplementare » che nasce dalle combinazioni imprevedute di linguaggio e dal cantore rivale. Dalla parte del pubblico, il critico favorirà le strutture atte a garantire l'ascolto, la visione e la scelta. Nel prezzo, c'è il ritorno al rischio sia per la critica che per la società che vorrà identificarsi negli inventori plurimi e diversi, individui oltre il rituale.

Saremo ottimisti quando i ruoli siano svolti appropriatamente e con sensibilità. Con la sensibilità si può distinguere nella nuova generazione egualitaria la cultura tendente a zero da quella rituale da cui ci si può attendere una seminazione arcaica su terreni esausti. Non per strategia, ma per definizione appropriata, l'attenzione va sempre all'altro cantore.

In 1977, together with the springtime air, certain newspapers set type for horoscopes that dealt with the future of art. The season was propitious for a blossoming of ideas about various aspects of the problem. The most concerned prognostic concluded that the student agitation of early 1977 revealed how in 1968 a historic change had taken place and that as a result of the myth concerning the sameness of goals, Italian universities, open to all in a democratic way, would produce the first generation of graduates who would have a cultural level of near zero. The spray-can for writing on walls would be the new means of expression.

This cultureless generation, in order to protect itself from any individuals whose cultural preparation might be above zero level, would attack the culturally superior and neutralize them.

Furthermore, only those types of expression that had begun as social and not individual and that been kept that way would be authorized. The concerned believers in this concept assured everyone that the struggle necessary as a result would be waged without thought of a quarter. Certain artists who persisted as isolated persons would be defeated. A fearsome crisis for all art that is not the result of group activity or group resources would arise. Galleries and painters who remained sole and individual with their wares as well as their private satisfactions would fall into disuse and neglect within a few year's time.

Even though this fascinating fear does not bear up under scrutiny when it is considered in these terms because it postulates and proposes over again a series of behaviour patterns (like tribal conglomerations, territorial defenses, aggressions against the leader) inherited from and followed since the time of the original social structure, daily observation of tendencies and facts, as well as the news concerning the closing of famous galleries in Rome, Paris, and

London, feed anxiety. In addition, the mythical status of the conglomerations and the hopeless condition of all those without group identities add to the apprehension.

The concern of the critics is to identify what is really taking place.

The most active of these propose a strategy of participation, which is a temptation that is not without its merit, if it directs attention to all the ideas. Too often, however, they are talking about the climate that is to be set aside to free production and to equally free enjoyment of art in the human mega-society of the coming end of the century with its four to seven billion individuals, its exploding cities, abandoned countryside and rapid communication of hyper-mass image codes.

The world proceeds at a pace of accelerated motion. The curve of the multiplication of human beings is climbing. Whoever survives in this must be equipped for decision making in the shortest time. Every event becomes known and assimilated in a limited time to give room to the subsequent event. Every message that comes from the growing mass of individuals, even if it is a mere smattering of an idea, will be transmitted, and the time will be shrunk. The effects of this on artistic expression are already known: there is the use of real time that confines production and enjoyment within the limits of the execution time (short of keeping a videotape for record); there are the altering contributive elements to a work that is already codified when the transience of the elements conflicts with the work to underline and disqualify the permanent nature of it. Attuned to perfection with the new technological progress of the world, art has already adopted new rhythms in which durable and unfading statement is sacrificed in favour of the message that can be used up by means of the public witnessing of the limited few who are actually present, and in which

the artist does not use himself up completely but preserves himself for any possible future renewal. The work disappears in the multiplicity of the protagonists. If the protagonist is a single one, he can only be an extrovert or a clown.

We know that this is taking place almost everywhere, not only in Italy.

In Italy it is not so much a question of rhythm, owing to the fact of the generation gap, but of political model.

It is rather easy to accept for Italy the provincial syllogism: youth wants culture for the masses, art comes out of individual culture, youth refuses individual art, and with it, all art. In reality, we must get used to consider the existence of a planet-wide culture in which, coming in ever-more frequent waves, cell centres of breaking with and of resistance to, of intoxications and disintoxications, are evident. Every sign indicates that we are in the whirlpool of the cyclic controversy and in Italy, in the wave of the breaking with.

Even though obscure because extrapolated from a very complicated and rich textade, two observations and prophesies of Lucio Saffaro in his **Disputa Ciclica** can help us to tell what the moment in which we find ourselves really is: «They enslave the posture of awaiting and reject the origin of priority», and «They knew the uncoupling of distance and were made part of acts that were not directed».

Time and individual liberty, and of the group, either as collective function or as derived function, are the conditions in which the artist measures himself, asking for and giving participation.

Several quotations from the essay **Literary Criticism** of Jean Starobinski, establish a condition, which is not only that of a primitive society: «The rather ingenuous idea of 'collective creation' ... depends on the fact that, eventhough granting a certain degree

of liberty, the invention of song or of ritualistic texts does not imply those additional degrees of liberty that authorize the persons to whom it is directed to enjoy, in turn, a full autonomy of judgment in regard to the work, and thereby make up a free « audience », free to bestow, at its pleasure, praise or blame. In place, therefore, of the dichotomy author-audience, there is the group of the faithful, where some speak and others listen. Nothing begins in the present instant. The authority is always prior in nature... in the initial formulation there is established the ritual for the faithful reproduction of a supreme word, dictated and revealed... no escape from this is possible, and the appearance of criticism would signify the abolition of the ritual. The community in itself does not have any liberty at all, since it does not distinguish such ritual from the consciousness it has of itself. Thus, criticism as regards the ritual, for whatever amount evidenced, is assimilated in reverse as regards the community ».

The rituals render critics impotent, whether they be Catholics or Marxists, and bring artistic expression to conditions of a lack of freedom. But time is short, and the waves swift, there is no longer any sense in referring to the Middle Ages, Early or Late, or to the French Revolution, purges and burnings at the stake last seven calendar years (in a democracy). We are adults and we are youths almost at the same time.

The way shown to criticism is clear.

Criticism has no time to read pages of closed books. It must battle ritual continually and without pause. The critic must have the courage to be, and to be so in public, Marsyas (for originality) and Socrates (for philosophy), and put himself in a stable unbalance in what concerns his own political creed in order to contribute personally to the creation of the necessary climate for the « additional degrees of liberty » that

arise from the unforeseen combinations of language and of rival singer. For the audience's part, the critic will favour the structures that are apt for the ensuring of a hearing, for a viewing and for a choosing. As a price, there is the return to the risk for either the critic or for society itself that would identify itself with manifold and varied inventors that are individual over and beyond the ritual.

We shall be optimists when the roles are justly and sensitively played out.

With sensitivity there can be distinguished, in the new equalitarian generation, the culture with a tendency to be zero level from that of the ritual one from which one can expect archaic sowing on exhausted ground. Not by using new strategy, but by appropriate definition, the attention always goes to the other singer.

Milan, 15 september 1977

(translated by Charles Matz)

Ringraziamo G. F. Venè per averci concesso questo testo in occasione della mostra « Omaggio a Guareschi » 80 disegni bianco-nero e colorati dal 1944 al 1958 alla Galleria Lorenzelli Milano nell'ottobre 1977.



Per i professionisti della cultura Giovanni Guareschi (1908-1968) è un autore inesistente. Eppure, negli anni '50, non ci fu in Europa e forse nel mondo scrittore italiano popolare come lui. Se poi parliamo della notorietà mondiale dei suoi personaggi Don Camillo e Peppone il solo confronto possibile è quello con Pinocchio, benché le fiabe di Don Camillo siano state tradotte anche in giapponese e Pinocchio no.

Rispetto a Don Camillo e a Peppone, Renzo e Lucia sono soltanto insegne di ristoranti lacustri.

Dalla metà degli anni '60 la cultura europea, compresa quella italiana, si dette allo studio della narrativa popolare, della letteratura di consumo. Si coniarono formule nuove per distinguere l'opera letteraria popolare (« paraletteratura ») dalla « letteratura con la L maiuscola »; si organizzarono convegni internazionali, si scrissero serie di saggi sulle tecniche e la struttura di romanzi obsoleti come *I Beati Paoli*.

Ma neppure in questa occasione ci si occupò di Giovanni Guareschi.

Nell'ultimo capitolo di questo libro cercheremo di capire alcune delle

di gian franco venè

ragioni sul silenzio assoluto della sociologia della letteratura sul caso Guareschi: è un fatto che, a parte le ragioni sociologiche, l'indifferenza dei letterati per questo scrittore è tanto odiosa quanto greve di odio inconfessato. Esiste forse un altro sentimento che porta alla cecità e alla negazione più ottusa?

Dicono che quando nel 1954 Giovanni Guareschi fu condannato al carcere per aver attribuito — in buona fede ma sbagliando — all'allora presidente del Consiglio Alcide De Gasperi certe lettere che invitavano gli angloamericani a bombardare Roma durante la guerra, un gruppo di scrittori radunati al ristorante Bagutta di Milano celebrarono la sentenza con un brindisi.

L'«abusivo», colui che da solo aveva venduto più libri di tutti gli scrittori italiani messi insieme, era stato fatto fuori! Non c'è storia della letteratura contemporanea che lo nomini: la bibliografia è scarsa e soprattutto funebre. Scrittore internazionale come nessun altro tra gli italiani, ebbe amici ed estimatori solo fra gli intellettuali della sua regione o tra chi gli lavorò gomito a gomito, come Giovanni Mosca.

Il disprezzo per Giovanni Guareschi è tutt'uno con il disprezzo dei letterati italiani per il «popolare»: è facile a dirsi, lo so, ma è anche vero.

Guareschi, però, ebbe dalla sua un'aggravante non lieve. Il suo essere popolare non teneva in alcun conto le interpretazioni delle tendenze «popolari» date dalla cultura autorizzata. Guareschi non conosceva, non voleva conoscere e sicuramente dileggiava nell'intimo, gli sforzi fatti da una cultura tradizionalmente aristocratica per «andare verso il popolo». In questo modo egli non si poneva come cantore di alcuno strato sociale interpretato dalla cultura ufficiale per via di formule e con la sua stessa presenza, avvolta in un successo di pubblico senza precedenti, irrideva quella che la letteratura italiana riteneva la sua

maggior vittoria: l'essersi posta il problema del «popolo» attraverso ideologie non più divise tra borghesi e antiborghesi.

Non è questo il luogo per parlare dei condizionamenti culturali piccolo borghesi sulla moderna letteratura italiana. Di sicuro ogni scrittore di serie «A» si fece scrupolo di dichiararsene immune esercitando quella critica dall'interno e dall'esterno della piccola borghesia che è tra le manifestazioni salienti della nostra letteratura. Guareschi, a mio parere, capì che nel dopoguerra la piccola borghesia non era più distinguibile, nei fatti, dal «popolo», che era una desolata terra di nessuno, deserta di illusioni ma viva e capace di essere veramente «popolo»...

Scrisse diversi libri, il meno diffuso dei quali lo fu più del *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa: *Italia provvisoria*, *La scoperta di Milano*, *Il destino si chiama Clotilde*, *Il marito in collegio*, *Diario clandestino*, *Corrierino delle famiglie*, *Lo Zibaldino*, *Vita in famiglia*, *La favola di Natale*.

Ma l'opera fondamentale è la tetralogia di *Mondo piccolo*, ossia i volumi dedicati alle fiabe di Don Camillo e di Peppone: *Don Camillo*, *Don Camillo e il suo gregge*, *Il compagno Don Camillo*, *Don Camillo e i giovani d'oggi*. È una tetralogia assolutamente casuale: sono raccontini che Guareschi scriveva settimanalmente per il giornale politico-umoristico «Candido» che, nel dopoguerra, arrivò a 400 mila copie e fu una delle trincee internazionali dell'anticomunismo. (Dal presidente degli Stati Uniti Harry Truman all'ambasciatore USA Clara Luce al capo del governo francese Auriol, al futuro papa Giovanni XXIII allora nunzio apostolico Giuseppe Roncalli, in molti puntarono su Guareschi e su «Candido» per arginare il comunismo in Italia e in Europa.)

La genialità di Guareschi è condensata nei due primi libri della tetralogia: *Don Camillo e Don Camillo e il suo gregge*. Il che non è

casuale affatto né riguarda il precoce invecchiamento fisico e morale del nostro straordinario autore.

Il compagno Don Camillo è un romanzetto fuori dalla storia, basti dire che è scritto nel 1959 quando nessuna delle ragioni vitali della piccola borghesia coincideva più con quelle del dopoguerra.

Guareschi compie qui una elementare operazione di *collage*: appiccica le ragioni vitali della piccola borghesia di allora a una nuova realtà che gli è estranea, quella delle alleanze tra potenze industriali, dove l'URSS non è più soltanto il paese dei rossi anticristi ma anche quello degli scienziati che si apprestano ad andare nello spazio. Dall'esame di questo breve e pessimamente riuscito romanzo o racconto lungo si può dedurre tutt'al più la degenerazione implicita nel «dialogo» preannunciato da Guareschi nei suoi due libri del dopoguerra: esposti a una nuova realtà Don Camillo e Peppone, i cui rapporti, come vedremo, sono condizionati da un'esistenza semplice, agreste, sicché i loro nemici sono «quelli di città», si alleano nella difesa di un «antico» mitologico, si oppongono al mondo qual è, e davvero confondono la loro simpatia per la vecchia Russia rurale con un rigurgito di fascismo.

Don Camillo e i giovani d'oggi, libro che Guareschi scrisse quando aveva già tutti i segni della morte addosso, è la fine della parabola. Il «fascismo» (non quello storico) diventa una ossessione dinanzi allo sviluppo industriale e al consumismo che invadono la campagna. A voler essere ingenerosi si potrebbe partire da questa postuma opera abborracciata per negare qualsiasi valore nuovo alle figurine di Don Camillo e di Peppone: per dire che la loro amicizia, basata su qualità sempre riconosciute dal fascismo quali la forza fisica, il ribellismo, il controllo autoritario dei giovani, l'elogio della vita campestre tanto per avviare ai problemi posti alla civiltà industriale e capitalistica, non fu un avvio al «dialogo» o al

testimonianze

« compromesso storico » bensì il sigillo del passato e la lapide sull'evoluzione delle idee.

Ma non credo si possano rimescolare le opere fallite, obiettivamente fallite, di uno scrittore finito con le sue intuizioni più lucide.

È vero che anche *Il compagno Don Camillo* e *Don Camillo e i giovani d'oggi* raggiunsero nel mondo quote straordinarie di vendita, ma è questione di eredità. Le intuizioni di Guareschi, se esaminate dal punto di vista sociologico, valgono per il periodo storico del dopoguerra: quando la piccola borghesia si presentava come un immenso ricettacolo di idee che nessuno voleva coltivare...

... E qui, c'è poco da smentire: Guareschi precorre una serie di considerazioni che la sociologia avrebbe preso in esame solo in tempi molto successivi al trionfo delle sue favole, senza risolverle. Considerazioni che vanno ben oltre la società italiana per riguardare, per esempio, il Terzo mondo o il Quarto mondo dell'estremo oriente: tutti « mondi » la cui evoluzione non è passata né passa attraverso la fase industriale-capitalista...

da « Don Camillo Peppone e il compromesso storico » Sugarco Edizioni, 1977.



Raccogliamo qui alcune testimonianze dei suoi amici, ci dispiace di non pubblicare quella di Giovanni Mosca nonostante ci fosse stata promessa.

Lager di Beniaminowo (Polonia)
Guareschi ed io nello stesso « castello »; io, più vecchio, al piano nobile, Guareschi sotto, a livello terra.

Era organizzatissimo; all'altezza del viso una specie di siparietto che lo isolava dai compagni e lo proteggeva dalla luce, di fianco al castello un trespolo uno strano marchingegno con leggio che s'era costruito e dove si inseriva quando usciva dalla tana per scrivere e disegnare sui fogli trovati chissà come e che custodiva in una cartelletta pure composta da lui stesso; le ore eterne dell'internamento, a pancia semivuota, riempite dal lavoro. Intorno c'era chi stava con la testa fra le mani e lo sguardo fisso lontano, chi impegnato ad aggiustarsi le calze, chi a leggere, chi miseramente a cucinare.

Guareschi invece scriveva e disegnava, scriveva e disegnava per ricordare il caro mondo lontano e per sfottere i tedeschi.

Nostalgia e... E così, a sollevare lo spirito di tutto il campo sono nate quelle strofe che l'inseparabile amico Coppola musicava accompagnando il solista o il coro con la fisarmonica. Lo spiritaccio dell'umorista, che la fame anzi che sopire stimolava alle più argute trovate, esplodeva nel canto e nel disegno nella risata irresistibile. Questo dobbiamo a Guareschi internato.

Ma di tutto ciò che a nostro conforto in quei due anni Guareschi ha combinato, inesauribile forte e sereno, io voglio ricordare due momenti che direi del Guareschi sentimentale.

Il primo è quando apprese che gli era nata la Carlotta e compose quella graziosissima canzone dove la bambina si immagina il padre lontano che non ha mai visto e se lo figura nel modo più fantasioso e buffo (e il ritmo balzante di Coppola aderiva benissimo alla piccola favola) e

tutto il campo in questo pianto sorridente del papà prigioniero si ritrovò, sorrise, si commosse.

Il secondo ricordo è del Guareschi dopo la liberazione quando tutti, in attesa del ritorno giravamo e scoprivamo i campi tedeschi di prigionia vicini. In uno di questi campi avevamo trovato una orribile prigione interrata, con celle poco più di un metro quadrato, semibuie dove venivano segregati per punizione dei poveri infelici. Sul legno di quelle pareti le scritte dei reclusi, scritte di disperazione, di angosciosa certezza di una prossima fine, in tutte le lingue, russo, francese, armeno, ungherese Guareschi in una di quelle celle piena di tante disperate frasi, scopri incisa con mano sicura su di una lunga tavola, a caratteri cubitali: VIVA L'ITALIA, un povero ignoto recluso, in quella oscurità e in quella mortale sofferenza aveva avuto la forza di quel grido.

Guareschi si mise al lavoro, scavò, schiodò, scavò fin che riuscì ad estrarre dalla terra dov'era confitta quella lunga pesante asse, se la portò in baracca, se la custodì gelosamente fino al rimpatrio, ed alla partenza lasciò, come tutti noi tante povere cose che ci avevano aiutato a vivere in quei due lunghi anni, ma non quella pesante tavola.

Se l'è portata in Italia, gliela vidi nella sua casa di Milano, in bella vista, appesa come un quadro raro « Viva l'Italia ». Grande umorista, lo sappiamo tutti e tutti gli dobbiamo riconoscenza ammirazione e affetto per quello che ha fatto dopo l'internamento. Ma il gesto del Guareschi sentimentale che si riporta in Italia quel grido di fede del sepolto vivo mi rende l'amico ancora più caro e indimenticabile.

G. Novello

Milano, 10 settembre 1977

Del grande rimpianto lasciato dalla fine immatura di Giovanni Guareschi, della sua fama quasi universale,

delle sue solide e paesane qualità, del suo coraggio e della ingiusta e supponente indifferenza, e quasi disistima dei suoi libri da parte della critica e delle converticole letterarie, credo che tutto sia stato ormai detto.

Il mito Guareschi nacque nelle due stanzette della Rizzoli di piazza Carlo Erba dove l'altrettanto mitico Angelo Rizzoli raccolse un gruppo di scrittori e disegnatori noti e ignoti che crearono il Bertoldo. La scelta fu felice. E lo dimostra il fatto che sciolto il Bertoldo, la maggior parte dei suoi componenti, proseguendo per strade diverse il loro cammino, confermarono e accrebbero il loro successo personale (valga per tutti l'esempio di Saul Steinberg).

Guareschi, allora il meno noto di tutti, ma solido, tenace e fortissimo lavoratore, divenne a poco a poco la struttura portante del giornale.

Era un uomo sincero, niente affatto opportunista. Aveva il raro dono non italiano di non essere quasi mai simpatico, ma era schietto come il buon Lambrusco della sua terra.

La sua vita si svolgeva fra la scrivania della redazione e il tavolino di casa sua, un modestissimo appartamento a trecento metri da piazza Carlo Erba, dopo anni di lavoro riuscì a comprarsi una fiat 1100 e una rolleiflex.

Venne l'8 settembre e l'internamento in Germania. Il suo contegno fu ammirevole.

Il ritorno in Italia segnò il suo momento magico. Don Camillo e Peppone, felice intuizione e anticipazione del compromesso storico ebbero, grazie anche al fiuto infallibile di Angelo Rizzoli, un successo editoriale e cinematografico strepitosi. Con la celebrità Giovannino conobbe finalmente l'agiatezza.

Ma da quel momento cominciarono i guai. Uomo onesto e fondamentalmente ingenuo e dalle improvvise e imprevedibili impennate, si lasciò invischiare nell'oscuro affare

del carteggio De Gasperi, che lo portò dritto dritto in prigione, si comportò con dignitosa fierezza.

Nessuno degli uomini politici che i suoi disegni e i suoi scritti tanto avevano contribuito a portare al potere mosse un dito per aiutarlo.

Guareschi pagò fino in fondo, mentre la sua buona stella e la sua breve vita volgevano al tramonto.

Ciaci Mondalini

Milano, 21 settembre 1977

Giovanni Guareschi ha compiuto, nella sua vita, molte imprese coraggiose. Ma nessuna il coraggio glielo impegnò così a fondo come quella di venire, una quindicina di anni orsono, a Milano.

Milano, Giovannino Guareschi l'ha « scoperta » in un libro ormai famoso, che molti lettori, probabilmente, hanno considerato soltanto umoristico.

Non lo è, come non lo sono tutti gli altri suoi libri, in cui l'umorismo c'entra solo come condimento, o meglio come il velo sotto cui il pudore impone a quest'uomo timido e scontroso di nascondere il suo pathos. Egli collaborava a un settimanale ambrosiano, mi pare il *Secolo illustrato*, ma senza muoversi dal suo cascinale presso Busseto. E, a vent'anni, l'unica città che aveva visitato era Parma, la quale già gl'incuteva sgomento. Rizzoli notò i suoi disegni e gli offrì un contratto a settecento lire al mese, che per quei tempi erano quasi l'agiatezza.

Giovannino per lettera accettò ringraziando; ma, quando si trattò di prendere il treno e d'inurbarsi, non ne fece di nulla. Di lì a poco venne richiamato alle armi, e fu sotto una tenda di soldato, sull'Appennino, che Rizzoli junior, Andrea, lo scovò e gli rinnovò la proposta per il giorno in cui fosse stato congedato.

Guareschi stavolta tenne la parola e una bella sera si presentò nell'ufficio

del suo editore, in piazza Carlo Erba.

S'era d'inverno e Giovannino si teneva chiotto dentro un pastrano che la sua fidanzata gli aveva ricavato dalla mantellina militare. Ma non era soltanto il freddo che gli soffondeva sul viso un'espressione di scoramento.

Era Milano che gli aveva fatto e seguitava a fargli una paura birbona.

C'era arrivato sul far della sera, e la plumbea, solenne, sferragliante stazione, le luci che cominciavano a solcare la nebbia grigia, lo zigzagare dei tassi e dei tram, il flusso dei pedoni sui marciapiedi, lo scostante e insocievole sussiego dei metropolitani, lo avevano stordito...

... La Bassa di Busseto è una strana repubblica che ha poco a che fare con quella italiana e di cui Guareschi è, senza nessuno scrupolo costituzionale, il re. Un re al di sopra dei partiti, come tutti i veri re, e infatti è da lui che vengono, a chiedere consiglio e aiuto, anche i comunisti.

Non prese, il loro capo, parte attiva come comparsa nel film *Don Camillo*, che non è precisamente d'intonazione marxista? Un fiduciario di Togliatti fu spedito d'urgenza sul posto per svolgere una inchiesta su quel flagrante caso di deviazionismo. Ma i « compagni » locali ne ascoltarono le rampogne a bocca aperta. Cosa c'entrava Stalin in tutta quella faccenda? A Busseto, Stalin è Guareschi. che d'altronde gli somiglia. Perché a Busseto Guareschi è tutto: il re per i monarchi, il papa per i preti e Stalin per i comunisti. Giovannino è l'unico profeta in patria che registri la nostra storia nazionale, la quale non registra che profeti emigrati. Egli dirime i litigi fra Peppone e don Camillo, amministra la giustizia sotto l'albero di fico, cammina seguito da un codazzo di gente in cui c'è di tutto: comunisti e conservatori, ricchi e poveri, miscredenti e baciapile...

Indro Montanelli

Gli incontri, 1961 ed. Rizzoli, Milano
Milano, ottobre 1977

**mostre
exhibitions**

Carlo Ciussi

antologica dal 1964 al 1977
padiglione d'arte contemporanea nel
parco Massari Ferrara
dal 13 Novembre al 31 dicembre

Olle Baertling

Karsten Greve galerie, Köln
dal 30 Settembre al 24 Novembre

**Romanico Mediolanese, Strada
Città Ecclesia**

La mostra, allestita: (Sala delle
Scuderie e Sala dei Contrafforti a
Parma, Museo Lapidario del Duomo
a Modena, Palazzo gotico a Piacenza)
dal 6 novembre al 7 gennaio.

A. Z. Music

Zeichnungen 1945-1976
Fruehe Gemaelde
Kunstmuseum Basel
8. Okt. - 20. Nov.

Gulbenkian Foundation di Lisbona
olii dal 1947 al 1976
novembre-dicembre

Arte Italiana

du Futurisme au Spatialisme
peinture italienne de la moitié
du XX siècle
Museo Rath, Ginevra
sino al 30 gennaio 1978

British Painting 1952-1977

The Royal Academy of Art London
sino al 20 Novembre

Gustave Courbet

130 opere sono espote
al Grand Palais Paris
dal 6 ottobre al 31 dicembre.

Theo Van Doesburg

Jean Gorin (Dessin)
Centre Pompidou, Paris
dal 12 Ottobre

Victor Pasmore

Galerie Marlborough AG, Zürich.
dal 26 Ottobre al 2 dicembre.

Piero Dorazio

Galleria Lorenzelli Bergamo
11 novembre - 31 dicembre
nell'occasione verrà presentato in
anteprima il libro « Dorazio » di
Maria Volpi Orlandini ed. Alfieri

lettera a

Sig. Alberto Valerio, Presidente della
« Associazione Italiana Gallerie d'Arte
Contemporanea ».
Via Senato 22, Milano.

Caro Valerio,

Sono stato sensibile, e Ti ringrazio,
all'invito rivoltomi a partecipare alla
« Associazione Italiana Gallerie Arte
Contemporanea » di recente costituita
e tengo a ribadirti che le motivazioni
che mi hanno indotto a declinarlo non
sono ovviamente di carattere personale.

Al contrario mi farà — come
sempre — piacere collaborare di
volta in volta a quelle iniziative che
tendano concretamente « alla
promozione ed alla diffusione dell'arte
contemporanea », finalità che
costituiscono del resto obiettivo e
ragione del nostro costante impegno.

Per quanto viceversa riguarda « la
qualificazione, lo sviluppo e l'aumento
di importanza del ruolo dei mercanti
di arte e l'aumento della fiducia del
pubblico nei mercanti di arte »
lasciami ribadire la mia convinzione
che sia questo obiettivo non
perseguitabile collettivamente, ma
rimesso esclusivamente alla sensibilità,
serietà ed applicazione professionale
di ciascuno di noi come è vero che
la fiducia dei nostri clienti è un
patrimonio morale ed intangibile che
non si può acquisire con un semplice
atto di iscrizione.

A mio avviso queste forme gratificanti
di autoinvestitura peccano al tempo
stesso di immodestia e di semplicismo
e possono creare attese ed illusioni
pericolose inducendo i meno provveduti
a sottovalutare l'arduo e lungo
esercizio di coerenza, di
aggiornamento culturale e di totale
coinvolgimento a livello personale
che soli intitolano alla fiducia del
cliente. La quale fiducia — caro
Valerio — è, per nostra fortuna,
come il coraggio di Don Abbondio,
che chi non l'ha non se lo può dare.

Ciò detto auguro di cuore alla neonata
Associazione ogni successo e Ti
saluto con molta cordialità.

Bruno Lorenzelli jr.
Milano, 5 novembre 1977 - espresso

radio - tv

Teleradio Milano 2 - S.r.l.

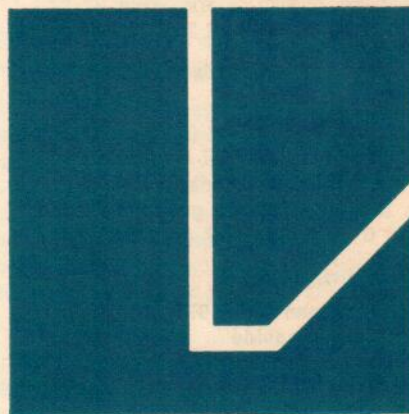
F.M. 100.700 Mc/UHF. 22-42
Attività culturali a cura
di Milo Goy - due giorni settimanali

Canale 96 - Milano

FM 95,5 MHz
Ogni giorno alle 12,30: « Alternativa » -
Notiziario sulle mostre aperte
a Milano.
Ogni giovedì alle 18,30: « Speciale
arti visive » - Servizi, inchieste, dibattiti
sui problemi dell'arte e della
comunicazione visiva.

Al Prof. Dott. Carlo Bertelli,
sovrintendente alle gallerie della
Lombardia, auguriamo la migliore
realizzazione di tutti i suoi progetti.

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



**richard amend
olle baertling
giuliano barbanti
max bill
arturo bonfanti
james brooks
serge charchoune
claudio cintoli
carlo ciussi
günter fruhtrunk
jean gorin
giorgio griffa
franco grignani
paul mansoureff
vittorio matino
marcello morandini
carlo nangeroni
mario nigro
victor pasmore
luc peire
gerard schneider**

direttore responsabile b. lorenzelli jr
aut. del tribunale di milano
n. 44 del 31-1-77

copyright galleria lorenzelli milano
novembre 1977

foto maria mulas, milano

stampa grafic olimpia, milano

carattere helvetica
della linotipia aiello, cinisello