buongiorno MENNEN ...per noi uomini!

MENNEN

una serie completa di prodotti usati nel mondo da 100 milioni di uomini.

Presentata da L'ORÉAL

Collezionista

DE CHIRICO NON CONVINCE

di TITANIA

DUE gallerie italiane, la Brera di Milano e la Falsetti di Prato, hanno organizzato a Firenze, al circolo Borghese e della Stampa, una vendita all'asta di dipinti di maestri contemporanei. Questa vasta rassegna di 300 opere, messe all'incanto nel corso di tre serate da Emilio Sasso, comprendeva tra l'altro diverse tele di De Pisis, come una "Parigi" del 1937, una "Natura morta" del '40 che fu esposta alla personale della Strozzina di Firenze nel 1952 e, sempre del 1940, il "Teatro di Rimini", una natura morta con "Bottiglie e bicchiere", eseguita nel 1943 e una veduta di Venezia dell'anno successivo. Guttuso era presente con una quindicina di opere, qualche olio come "La spiaggia" del '50, la "Donna algerina" del '62 e, dello stesso anno, "Barattoli e limoni", e qualche acquatinta, acquarello e disegno a china come una "Figura" del '55, "Edera" e "L'edicola" di dieci anni dopo. Numerosi i dipinti di De Chirico tra cui i "Gladiatori" del 1918 e "Le Muse Inquietanti" e di Viani presente con "Il leporino" del '34, "Il viandante" e il "Gruppo di anarchici" del '10. Di Rosai sono state presentate più di venti opere tra disegni e dipinti a olio di nature morte, paesaggi, ritratti: i "Quattro amici", una tela del '53, esposta alla personale di Bologna lo stesso anno, una "Composizione futurista" del '15, un "Ritratto di giovane" del 1933 e una "Strada di campagna" del '54. Non si può dimenticare infine le opere di Casorati, presente con un "Nudo" del 1938, di Buffet di cui è stata offerta una "Donna col cappello", olio esposto alla mostra personale dell'artista alla galleria "La Barcaccia" di Roma nel gennaio del '63, di Campigli con la "Ville du Midi" del '56 o il "Ritratto di Jole" d'un anno dopo, di Morandi con numerose nature morte, di Carrà con "Capanni sulla spiaggia", un olio del '57 e un "Paesaggio in Versilia" del '63, di Mafai con "La dama dal guanto bianco", dipinto del 1950, di Degas con "Deux danseuses" e di Renoir con "Gabrielle".

Giorgio De Chirico: "Cavallo e palafreniere" Lire 2.500.000

La gara svoltasi al circolo Borghese non è stata molto vivace, sebbene Sasso cercasse inutilmente di stimolare i compratori un po' distratti che neppure il luccichio dei grandi lampadari che pendono dal soffitto affrescato toglieva dal torpore. La maggior parte dei quadri erano di prim'ordine, ma i Rosai o i De Pisis, che durante la mostra molti visitatori avevano saputo apprezzare, non suscitavano più tanto interesse. « Non mi presterei a mettere in vendita dei quadri di dubbia autenticità », diceva Sasso. « E tanto meno la galleria Brera o Falsetti potrebbero permettersi un simile rischio ». Ma il pubblico rimaneva diffidente e spesso mancavano gli offerenti per la gara, tanto che il lotto veniva ritirato. E se non vi fossero state molte vendite per commissione, diverse opere non avrebbero trovato un compratore. Ma ecco qualche prezzo: "Il viandante" di Viani è salito a 1 milione 200.000 lire. "Natura morta con candele", una gouache di De Pisis, ha fatto 300.000 lire; 340.000 un olio di Bueno del 1965: "Ragazzo". Una composizione del 1960 di Campigli è arrivata a 3.200.000 lire, mentre "Cavallo e palafreniere", un olio di De Chirico, ha ottenuto 2.500.000 lire. Ancora Viani, con un "Gruppo di anarchici" del 1910, ha raggiunto 1.400.000 lire. "Figura di donna", un olio di Campigli, è stato venduto per 3.800.000 lire; 1.200.000 lire un "Autoritratto a Venezia" del '52 di Rosai e 1.500.000 lire un "Nudo" del '55 di Mafai. Tomea con "La raccolta delle patate" ha ottenuto 500.000 lire, mentre una "Natura morta" del '60 di Cassinari ha fatto 580.000 lire.

Lorenzo Viani: "Viandante" Lire 1.200.000

CERAMICHE

L'ANTIQUARIATO sta conquistando un pubblico nuovo. Si direbbe che da qualche anno l'oggetto antico stia inserendosi in quei settori un tempo estranei e del tutto insensibili alla sua bellezza. Si allestisce una mostra d'arredamento contemporaneo? Anche in questo caso non manca l'angolo tradizionale, il salotto foderato di boiseries del '700, dichiarate autentiche seppure facciano pensare il contrario, comunque usate come sfondo di mobili, quadri, porcellane della stessa epoca. Si vuole rappresentare in qualche modo l'eclettismo dell'arredamento d'oggi? Non c'è soluzione migliore dell'accostamento di mobili scandinavi, librerie di teak, sedie disegnate da grandi architetti viventi con arazzi "millefleurs", frammenti di ceramiche del XV secolo, vasi da farmacia, brocche umbre e toscane. Perfino nei grandi magazzini oggi c'è uno stand dove gli appassionati del mobile antico possono essere appagati. A parte le manifestazioni d'alto livello come la Biennale di Firenze, la "Mostra del Barocco Piemontese" di Torino, o quella della maiolica svoltasi a Faenza, dedicate esclusivamente a oggetti antichi o ritenuti tali, s'assiste infatti sempre più spesso a una specie di compromesso tra arte contemporanea e arte tradizionale. La mente va alla "Mostra dell'antiquariato nella casa moderna" che si tenne a Firenze nell'ottobre del '62 e in cui si vollero presentare al pubblico le straordinarie soluzioni che offre l'unione di mobili e oggetti antichi e moderni.

Ottone Rosai: "Giovane seduto" Lire 140.000

E' in un'atmosfera di vasche da bagno, lavatrici, macchine da cucire, modernissimi articoli da bambini (s'è pensato anche al confort per l'infanzia), che s'arriva agli stands dell'antiquariato, inseriti nel "Salone internazionale delle arti domestiche" di Torino dove, proprio in questi giorni, si sta svolgendo una sorprendente mostra d'arredamento. C'è da credere che il pubblico anche questa volta non resterà indifferente di fronte allo sfarzo che una decina d'antiquari sono riusciti a creare nel reparto adibito all'arredo antico. Seguendo l'esempio della scorsa Biennale fiorentina, gli organizzatori della mostra hanno poi voluto creare, nel palazzo delle esposizioni di Torino, una piccola mostra-mercato, esponendo un migliaio di pezzi tra ceramiche, porcellane, mobili, tappeti, quadri, in vendita a cifre abbastanza ragionevoli, la cui autenticità è garantita dall'Associazione Piemontese Antiquari.

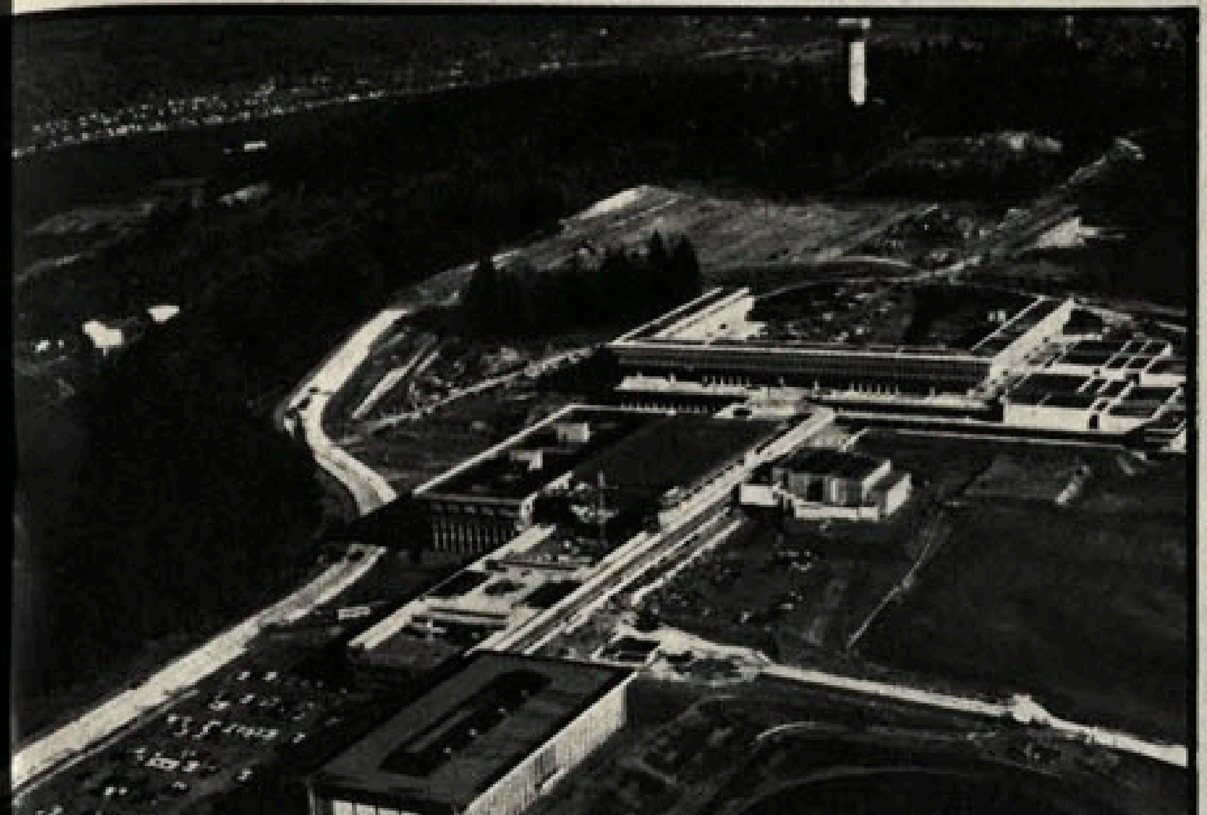
Fresco, freschissimo... spegne il fuoco del rasoio!

MENNEN dopo barba

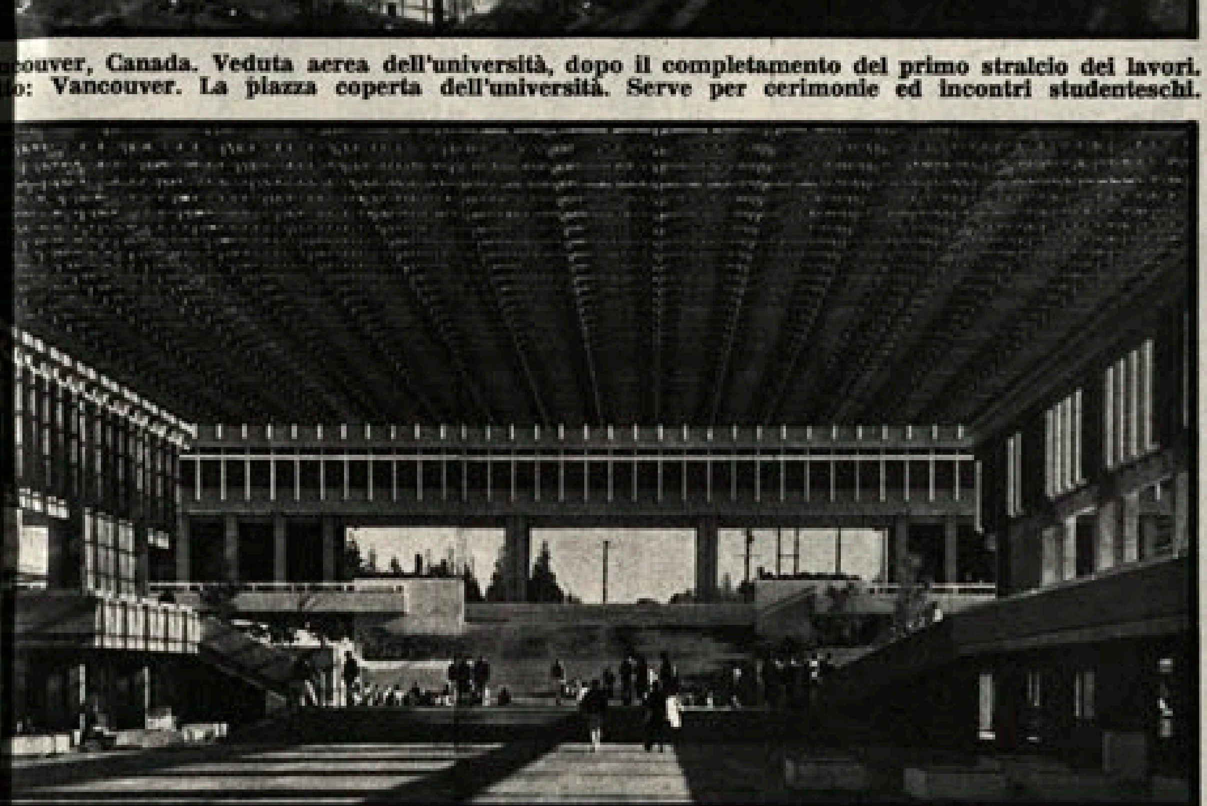
È il colpo di freschezza che spegne il fuoco del rasoio.
Il suo eccezionale potere rinfrescante è dovuto alla giusta dose di **mentolo** presente nella sua formula esclusiva.
Mennen dopo barba dona al viso un vigoroso benessere e un aroma sobrio e maschile che piace anche a "lei".

MENNEN - NEW-YORK - PARIS - TORINO

ATA 1466



Vancouver, Canada. Veduta aerea dell'università, dopo il completamento del primo stralcio dei lavori. Sotto: Vancouver. La piazza coperta dell'università. Serve per cerimonie ed incontri studenteschi.



Il campus di Vancouver

UNA CITTÀ PER SOLI PEDONI

di BRUNO ZEVI

ABBIAMO esaminato, pochi mesi fa, in questa rubrica, la nuova città universitaria sorta a Chicago, nei pressi del Loop ("L'Espresso", 31 ottobre 1965), ed è utile richiamare l'idea generatrice poiché costituisce un diretto precedente dell'esperimento in corso di attuazione nel Canada, su un crinale boscoso ad est di Vancouver.

L'impianto di Chicago riveste un carattere rivoluzionario in quanto elimina le facoltà intese come unità edilizie autonome e, sottolineando l'importanza della cultura interdisciplinare, ne raggruppa le funzioni e i servizi. Un blocco prismatico centrale contiene gli auditorii e le aule di lezione; un grattacielo riunisce gli uffici e le sale per i seminari; i laboratori scientifici, quelli destinati al "design" e l'unione studentesca occupano il resto dell'area. I difetti di questa soluzione sono stati denunciati, come riferimmo, dallo stesso architetto Walter Netsch. Distrutti i compartimenti stagni delle facoltà, si sono ipostatizzate le "funzioni" involucrandole in fabbricati separati, anelastici, inadatti a recepire le trasformazioni suggerite dall'evolversi del pensiero pedagogico. E' vero che una sopraelevata collega i vari settori del "campus", ma non riesce ad integrarli in un insieme organico.

L'università di Vancouver segna un deciso passo in avanti nel processo di revisione del "campus" nord-americano. Presenta una struttura edilizia continua, incentrata su una spina attrezzata, una specie di ponte pluripiani che si estende dai dormitori studenteschi al corpo quadrangolare degli uffici accademici ed amministrativi. L'accento non sta più sui fabbricati, come a Chicago, ma sul percorso che include viali pedonali a vari livelli, spazi pubblici coperti ed ambienti a disposizione degli allievi. La biblioteca, il teatro, la palestra e la sala da ballo s'innestano nella spina, mentre le aule e i laboratori sono disposti a gradoni ai lati del nucleo accademico.

Il progetto è il risultato di un concorso vinto dallo studio Erickson-Masey nell'estate del 1963. I lavori sono eseguiti a tempo di record. Nell'autunno scorso erano già stati realizzati metà della spina, la palestra, la biblioteca, tre bracci del quadrangolo, le aule per gli insegnamenti scientifici, e tremila studenti hanno potuto inaugurare il complesso. Il secondo stadio dei lavori prevede il completamento del percorso, l'edificazione dei dormitori e di numerose aule, la chiusura del blocco amministrativo; gli studenti saliranno allora a settemila. L'ultima fase consentirà di raggiungere il traguardo di quindicimila allievi.

Benché sia difficile formulare un giudizio definitivo sulla validità del "campus", il collaudo iniziale si è dimostrato positivo. Lo schema incorpora due principi didattici essenziali: il superamento dei rigidi confini tra le discipline, già acquisito a Chicago, e la nozione dell'università come centro comunitario diretto a favorire scambi intensi e costanti.

L'organismo delle università nord-americane ha subito radicali mutamenti nel giro di pochi decenni. In un primo tempo era concepito come una serie di nobili edifici disseminati in un ampio contesto paesaggistico; più tardi, si è tentato di configurarlo mediante episodi architettonici omogenei, capaci di offrire entità urbanistico-spaziali coerenti; l'aumento degli studenti, delle facoltà e dei servizi ha poi indotto a costruire grattacieli isolati, estranei e spesso offensivi rispetto alla fisionomia tradizionale e alla sua scala. L'orientamento per il "campus" moderno è chiaramente indicato dall'esempio di Chicago, ma l'obbiettivo perseguito a Vancouver è assai più impegnativo ed ambizioso: spezzate le barriere tra le facoltà, riguarda soprattutto la reintegrazione sociale della vita universitaria. Precisiamone i pregi ed i limiti.

L'autostrada proveniente dalla città penetra nella "spina" in un punto mediano, tra la palestra e il teatro. Tutti i veicoli scompaiono nei parcheggi sotterranei, e da qui in poi l'università appartiene al pedone. Il percorso non è più un semplice asse di collegamento; diviene il fulcro vitale, drammaticamente animato da scale e rampe, ristoranti e caffè, corridoi vetrati a vari livelli, molteplici ambienti dell'unione studentesca; e culmina in una piazza coperta che serve per cerimonie, riunioni ed incontri. Soffitti luminosi, espedienti plastici, tagli di finestre che inquadrano splendide vedute panoramiche qualificano in ogni sua articolazione la spina.

Di fronte ad un'impostazione così originale, il significato artistico dei singoli edifici appare secondario. Il critico Donlyn Lyndon ha notato come la fretta con cui è stato realizzato il progetto si rifletta sull'architettura che appare troppo diagrammatica e meccanicistica. Lo studio Erickson-Masey è responsabile del coordinamento esecutivo dell'opera, ma ha ottenuto l'incarico di costruire soltanto il percorso e i dormitori. Gli altri fabbricati sono stati affidati a professionisti che hanno accettato lo schema senza persuasione. Da qui la monotonia del linguaggio ossessivamente ritmato dai moduli di cemento armato.

L'errore principale riguarda però il contenuto programmatico e si rivela immediatamente sul terreno figurativo: le aule, che a Chicago formano l'elemento focale del complesso, sono qui ubicate in modo indeterminato, non si ancorano al blocco sospeso degli uffici né sfruttano le occasioni topografiche per caratterizzarsi spazialmente. Un discorso dinamico, fondato su un tragitto, doveva permeare le sue componenti architettoniche rifiutando volumi regolari e masse statiche; invece ci si è preoccupati di "fermare" la spina tra due poli vistosi. Le aule e i laboratori sono così rimasti fuori gioco, il che attenua l'efficacia di un impianto peraltro straordinariamente eloquente.

La mostra di Marino Marini

SORRISI ETRUSCHI SU VOLTI MODERNI

di GIULIANO BRIGANTI

SE vogliamo essere sinceri, dobbiamo ammettere che non è facile oggi — partendo da quei presupposti della problematica attuale nei quali siamo necessariamente coinvolti — affrontare con la dovuta chiarezza il caso di Marino Marini. Forse perché non fa parte di quei casi che la suddetta problematica attuale suole più frequentemente chiamare in causa evocandoli da un passato appena trascorso, al che di conseguenza si finisce quasi involontariamente a confinarlo fra i casi risolti o quanto meno archiviati. Per non dire elusi. Il fatto è che siamo abituati, da tempo ormai, a considerare Marino Marini partecipe fortunato e felice di quell'Olimpo consacrato dal gusto (e dal mercato) internazionale, dove hanno diritto di cittadinanza solo i maggiori artisti europei della generazione e della generazione che immediatamente lo ha preceduto.

Che vada ripetuto anche per Marino, come mi sembra si propende a fare, il noto detto "nemo propheta in patria", ammesso pur che sia vero, è constatazione che oggi ha un valore leggermente retrospettivo.

Ha meno senso di quanto poteva averne, mettiamo, venti anni fa, o prima ancora. Voglio dire che al tempo del suo riconoscimento attualmente inserito nel fare dell'arte contemporanea si sovrappone il tempo del riconoscimento storico, che è quanto a dire della celebrazione, anche se si tratta di un artista che ha, dopo tutto, solo sessantacinque anni. Infatti la grande mostra antologica dedicata all'artista, sapientemente organizzata da Giovanni Carandente negli austeri saloni di Palazzo Venezia, vuole soprattutto significare il tributo finalmente accordato dall'Italia ad uno scultore italiano del quale ormai tutti i musei del mondo si sono disputate le opere e che è fra i pochi a rappresentarla, con la maggiore autorità possibile, nelle grandi collezioni internazionali. Il doveroso riconoscimento della genialità di un artista sancita ormai da anni e in Europa e in America. Ma si sa che tal genere di celebrazioni "ufficiali" portano sempre con sé un'aura particolare: qualcosa di distante, di museografico, di poco attuale. E non possiamo quindi sottrarci anche noi a considerare questa mostra di Palazzo Venezia sotto tale aspetto: quasi come una succursale, un trapianto di angoli mariniani della Kunsthaus di Zurigo o del Museo d'Arte Moderna di Amsterdam, o della Tate Gallery di Londra, angoli gravidi della particolare atmosfera depurata ed esoterica che è legata ai severi criteri selettivi di quelle grandi raccolte internazionali. Più che una mostra un museo. E vien fatto di circolarvi con lo stesso religioso silenzio che sembra imposto, fra l'altro, anche dalla coscienza, che si respira con l'aria, del grande valore economico delle opere esposte. Nulla di male, intendiamoci, in questo aspetto della mostra, anzi. Ogni mostra ha la sua atmosfera. Ma se quanto ho detto potrà sembrare inutile e gratuito penso tuttavia che possa servire in qualche modo ad avvicinarci al problema di Marini.

A situarlo nella storia, in quella storia nella quale sembra si sia già prenotato un posto sicuro e permanente, a riportarlo dalle glorie internazionali all'ambito più concreto dello svolgersi dell'arte italiana dal '30 in qua, si corre il rischio di cadere in facili classificazioni che, d'altra parte, è altrettanto pericoloso evitare. Perché non c'è dubbio che Marino Marini non sia sfuggito, in realtà, al destino della cultura artistica italiana di quegli anni. Che era quello di un ritardo, assai notevole e determinante, nei confronti delle esperienze tentate da tempo ormai dalle avanguardie europee. Comincia in una sorta di parallelo con Despiau e Maillol che, si è tentati di dire, era quanto di più moderno potesse attecchire sul mal dissodato terreno della scultura italiana, prima dell'ultima guerra, dal seme della grande arte europea. Ma se Marino non poté eludere il clima culturale del Novecento, che era il primo transito obbligato che la cultura e il tempo gli predisposero, va detto subito che egli seppe, come pochi altri, svuotarlo di ogni retorica eludendo così il significato più estrinseco che era implicito a quel ritorno all'ordine, e se anche guardò all'antico non subì mai il peso morto della tradizione. La sua stessa attitudine a corteggiare una certa atmosfera da museo, ad amare gli etruschi per, esempio, presuppone un giuoco prospettico quanto mai sottile che pone i suoi modelli in una magica e remota sospensione. Non era il silenzio fuori del tempo e lo stupore metafisico, ma un garbato e moderno richiamo, non privo di scaltrita malizia, al mito dell'arcaismo che ne evoca soprattutto l'aura di totemica spoglia, direi una certa misteriosa essenza, insistendo sul sapore di scavo, di corrosione, su ogni segno accidentale che parli del concretarsi del tempo, come patina, sugli oggetti e nello stesso tempo ne annulli la distanza nella vitalità dell'espressione. Penso soprattutto a certi suoi primi ritratti scalfiti, graffiati, corrosi come certe pietre di Palmira, dove la suggestione di antiche civiltà diventa attiva e vibrante e provoca un felice innesto nato dalla viva calamitazione di passate esperienze formali.

Anche quando a quelle prime esperienze arcaizzanti (che non bisogna però intendere come miti del primordio) se ne aggiungono altre, soprattutto nel dopoguerra, che lo inseriscono più direttamente nelle vicende della cultura del nostro secolo, egli resta pur sempre nel pieno dell'atmosfera formalistica: un'atmosfera che non abbandona mai le sue ricerche. E non c'è dubbio che questo suo presentarsi nel mondo attuale « come il superstite vittorioso della spedizione ottocentesca nei campi minati della forma » (Brandi) — e non soltanto ottocentesca aggiungerei — anche se non deve intendersi solo come risultato virtuoso di una bravura quasi magica, è ciò che in fondo oggi maggiormente lo allontana dal fuoco degli interessi attuali. Ciò che lo consacra, a torto o a ragione, al museo.

Marino Marini. "Ritratto di Marc Chagall" 1962

Allo stesso modo deve intendersi il suo realismo. Un realismo epidermico, se si vuole, ma intensamente fisico e sensorio che vive e si esalta nella tensione delle superfici, nel peso delle solide masse che attirano verso la terra le carni della "Ragazza seduta" del '30, che infonde una straordinaria forza centripeta alle forme piene delle sue Pomone dal '41 al '47 dotando di estrema validità formale il limite fra quella forza endogena e il dilatato espandersi delle curve nell'atmosfera. Problemi formali, naturalmente, già intesi dal Maillol, dallo stesso Renoir scultore, ma cui Marini, si deve ammettere, seppe conferire una sensibilità più moderna, acutissima, galvanizzata. Il che lo ha portato sempre lontano da ogni formalismo di maniera o, anche, per intenderci, da risultati alla Laurens. E questo suo realismo, che è tesa sensibilità, acuta assimilazione di superfici che rivelano la tattile e più familiare essenza di certe forme naturali, lo ritroviamo soprattutto nei suoi numerosi cavalieri che, a mio parere, non devono intendersi tanto come gruppi di idoli misteriosi dell'età moderna quanto come il campo più fertile — proprio in virtù del primordiale rapporto fra uomo e animale — per quella sua intensa ricerca sull'essenza fisica delle forme della natura, e di quelle a noi più connaturate e atavicamente familiari. Vi si potrebbe anche riconoscere, in quei cavalieri così antimonumentali, "da camera" direi, pensando che nacquero intorno al '35, una voluta demistificazione di quella che era allora in Italia la più retorica e corrente concezione dell'uomo, se un'intenzione tanto "impegnata" non esulasse dallo spirito di Marino; il che non toglie tuttavia che, nei fatti, il risultato, anche se le premesse erano soltanto formalistiche, fosse poi proprio quello.

Se quella particolare attitudine naturalistica iniziale non abbandona quasi mai del tutto Marino scultore ma sopravvive anche in certe deformazioni delle sue opere più recenti, anzi in un certo senso le giustifica, diverso è, in fondo, il caso delle sue pitture che rappresentano il lato più inedito della mostra. Nei dipinti che vanno dal '49 al '63, e segnano il vero e proprio inizio di una nuova attività, la metamorfosi poetica e stilistica della realtà avviene si secondo quelle regole di sensibilità che sono proprie di Marino scultore; ma essi risentono evidentemente della mancanza di quella specifica esperienza realistica che aveva in precedenza vissuto nella scultura. Vi ritroviamo soprattutto il suo gusto, il suo estro di colorista che si era ben presto rivelato anche in alcune sculture, la sua grande padronanza formale.

G. B.

I CAPOLAVORI DI IERI
I SUCCESSI DI OGGI
PER IL PUBBLICO DI SEMPRE

TUTTO IL TEATRO

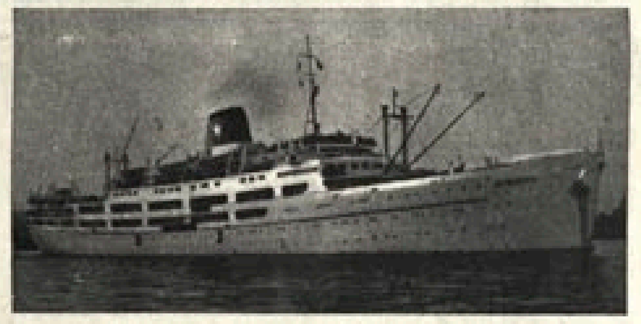
OGNI DUE SETTIMANE

UN VOLUME COMPLETO
UN GRANDE LIBRO
PER LA VOSTRA BIBLIOTECA

IN TUTTE LE EDICOLE L. 450

WILDE

introduzione e
presentazione di C. M. Franzero
GHERARDO CASINI EDITORE



A PASQUA UNA CROCIERA PER TUTTI

a bordo del transatlantico « ROMA » (18.000 tonn.) della Flotta LAURO

in GRECIA e TURCHIA

NAPOLI - PIREO (Atene) - SMIRNE (Efeso) - ISTANBUL - NAPOLI

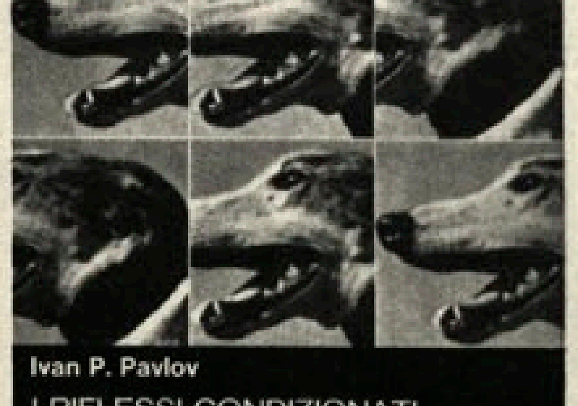
4-12 Aprile **Quote da Lit. 90.000**

Facilitazioni per comitive - gruppi aziendali - Pagamento rateale

Per programmi dettagliati e iscrizioni rivolgersi a « I GRANDI VIAGGI » - MILANO, Piazza Diaz, 2 - Telefono 896.604 - ROMA, Via del Tritone, 62 - Tel. 684.427 - 683.658 e presso i principali Uffici Viaggio e Turismo.

Due momenti cardine della ricerca contemporanea nella celebre opera di Pavlov e nella esemplare e accessibile esposizione di Tolansky

Universale scientifica Boringhieri
ogni volume lire 900



Ivan P. Pavlov
I RIFLESSI CONDIZIONATI

Samuel Tolansky
INTRODUZIONE ALLA FISICA ATOMICA