

CAL  
EA944  
C11

Nov. / Dec.  
1983  
DOCS

# canada contemporaneo

LIBRARY E A / BIBLIOTHÈQUE A E



3 5036 01029951 2

**TRUDEAU:  
PROPOSTE PER  
LA PACE**

**LIONA BOYD  
CHITARRISTA**

**ARCHITETTURA  
E CONVIVENZA**

**LE SCULTURE DI  
ROBIN BELL**

**CINEMA:  
PRODURRE A LIVELLO  
INTERNAZIONALE**

ANNO IV - N. 12  
NOVEMBRE-DICEMBRE 1983  
Spedizione in abbonamento  
postale Gruppo IV/70  
Pubblicazione edita  
dall'Ambasciata del Canada





In copertina:  
Liona Boyd  
(foto di Roloff Beny)

**canada**  
contemporaneo

Anno IV - N. 12  
NOV.-DIC. 1983

## Sommario

Politica: proposte di Trudeau per la pace (pagg. 2-3)  
Architettura e convivenza (pagg. 4-5-6)  
SARSAT per la salvezza (pag. 7)  
Robin Bell: sensualità della materia (pagg. 8-9)  
Denis Héroux, produttore internazionale (pagg. 10-11)  
Liona Boyd, chitarrista classica (pag. 11)  
Tom Thomson e il Gruppo dei Sette (pagg. 12-13-14-15)  
L'arte di Vittorio Fiorucci (pag. 16)

**Pubblicazione edita dall'Ambasciata del Canada in Italia.**

**Amministrazione:**  
Pierre Granger,  
Consigliere d'Ambasciata.

**Produzione editoriale**  
Gilbert Reid.

Direttore responsabile:  
Sandro Baldoni

Redazione e servizi  
di Simona Barabesi

Realizzazione grafica:  
Hilde Micheli

Litotipografia  
Arte della stampa

Il Primo Ministro canadese, Pierre Trudeau, è seriamente preoccupato dal pericoloso deterioramento della situazione mondiale e delle relazioni internazionali.

Il 27 ottobre, all'Università di Guelph, nell'Ontario, ha passato in rassegna i vari problemi ripromettendosi di avanzare proposte atte a migliorare la situazione. Ai primi di novembre, ha fatto un viaggio lampo in Europa per discutere tali proposte con i capi dell'alleanza NATO, con Giovanni Paolo II e con la Regina d'Olanda. Al ritorno in Canada, in un discorso a Montreal il 13 novembre, ha enunciato nei particolari le sue idee sulla pace e la sicurezza, prima di ripartire per il Giappone, dove il 19 novembre ha incontrato il Primo Ministro Nakasone, e di proseguire poi per l'India per partecipare alla conferenza del Commonwealth a New Delhi, iniziata il 23 novembre.

### Divorzio tra strategia militare e obiettivi politici

A Guelph, il Primo Ministro ha dichiarato: «Vi confesso senza indugio che sono seriamente preoccupato per il clima di acrimonia e di incertezza del momento attuale, per lo stato allarmante delle relazioni Est-Ovest, per i rischi di uno scontro tra le grandi potenze e per la crepa che si sta aprendo tra strategia militare e obiettivi politici».

È difficile, ha aggiunto, capire cosa sta succedendo nel mondo, e analizzare le crisi in modo abbastanza rapido e preciso da poter agire con efficacia per contenerle. La crescente interdependenza — ha aggiunto — fa sì che i problemi diventino sempre più complessi. Per esempio, per poter alzare la «soglia» che comporterebbe l'uso delle armi nucleari, è importante ristabilire l'equilibrio delle armi convenzionali tra la NATO e il Patto di Varsavia. Ma questo si può fare limitandoci soltanto ad aumentare l'arsenale NATO delle armi convenzionali o è possibile raggiungere un accordo per la riduzione reciproca di tali armi? Questo richiederebbe un progetto politico preciso che ristabilisca una mutua fiducia. Naturalmente vari negoziati sono in cor-

# Per ristabilire la reciproca fiducia

**Trudeau indica la via d'uscita per alleggerire la tensione internazionale e stabilire un positivo colloquio tra Est e Ovest per il mantenimento della pace**

so a Ginevra, Vienna e presto anche a Stoccolma. Sembra però che manchino di un impulso e di un progetto politico forte e globale.

### Mancanza di un impulso politico globale

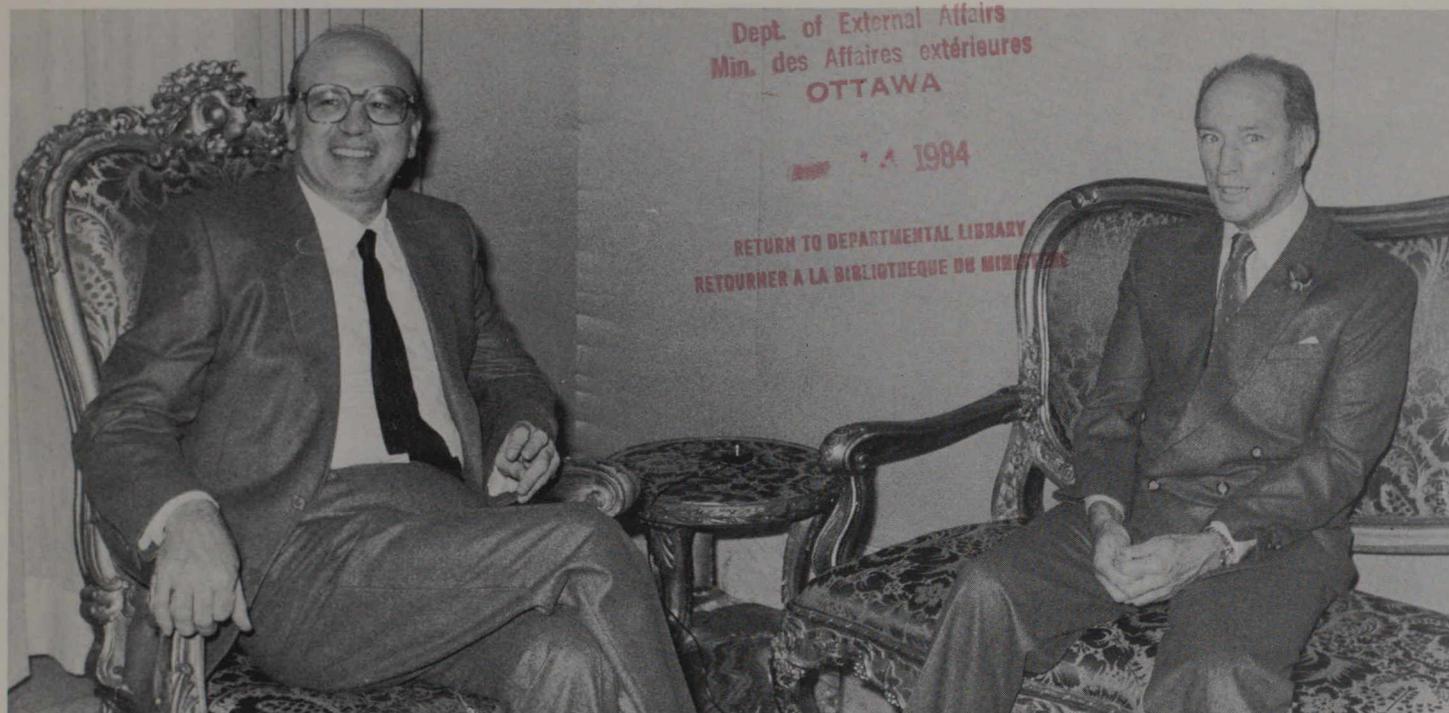
...«non si tratta di un gioco — ha detto Trudeau — di cui potremmo essere entusiasti spettatori. Qui è in causa la sopravvivenza stessa della razza umana». La distensione degli anni 70, ha proseguito, era stata fragile ed effimera, ma aveva creato un dialogo utile e permesso la con-

clusione di una serie di accordi sulle armi strategiche, sul Vietnam, sul posto della Cina nel mondo, e sulla cooperazione spaziale. E può aver avuto effetti benefici — anche se è ancora difficile stabilirlo — sugli atteggiamenti della «leadership» sovietica.

La fine della distensione ci ha però portati ad un inquietante stato di cose ... «nelle relazioni tra Est e Ovest ... sembra che ogni traccia di fiducia nelle intenzioni della controparte ... sia sparita». Manca inoltre l'impronta di un genio politico e di un'immaginazione adoperata per migliorare le intenzioni altrui. Si

**Il Primo Ministro canadese Pierre Trudeau. A destra: Trudeau insieme al Presidente del Consiglio Bettino Craxi.**





constata attualmente una compiacenza inquietante, una tendenza ad adattarci al peggio piuttosto che esercitare la nostra influenza per migliorare le cose. In poche parole, stiamo per depolitizzare le nostre più importanti relazioni politiche.

### Aggiungere un terzo binario alla decisione a doppio binario della NATO

In risposta allo spiegamento dei missili sovietivi SS20, la NATO ha adottato la famosa decisione «a doppio binario» ... «Abbiamo deciso di adottare una strategia a due valvole che implica, da una parte, lo spiegamento dei missili e, dall'altra, il negoziato».

Ma, si è chiesto il Primo Ministro, i militari nell'Unione Sovietica non stanno forse sfuggendo al controllo della leadership politica? Alcuni aspetti della tragedia del Boeing coreano starebbero a dimostrarlo. E forse non rafforziamo questa tendenza rifiutandoci di parlare con la «leadership» politica sovietica?

«... Si potrebbe, alla vigilia dello spiegamento dei missili, aggiungere alla nostra strategia una terza valvola imperniata su un intervento politico ad alto livello destinato ad attivare i colloqui in vista di un accordo». «I rischi di un incidente o di un calcolo sbagliato sono troppo

grandi perché non si comincino a riparare le vie di comunicazione con i nostri oppositori». Uno scambio di opinioni profondo e libero tra i membri dell'alleanza occidentale è prerequisite essenziale per sviluppare un dialogo proficuo ed atto a creare più fiducia tra Est ed Ovest. Di qui il rapido viaggio di Trudeau in Europa. Una tale iniziativa — ha detto — è essenziale perché «al momento attuale ... i negoziati sugli armamenti, così come la strategia militare, hanno tendenza a sottrarsi all'azione politica dei partecipanti. Negoziati individuali, a Ginevra, Vienna, o Stoccolma, non possono raggiungere proficui risultati se non riflettono una determinazione politica a raggiungere un accordo e non riflettono un'atmosfera di stabilità e comprensione tra Est ed Ovest.

### I pericoli

Nel discorso pronunciato a Montreal, il 13 novembre, al ritorno dal viaggio in Europa, Trudeau ha innanzi tutto enumerato i sintomi e i pericoli. Con sempre maggiore frequenza la forza militare viene usata per risolvere dispute internazionali. Dal 1945, ha ricordato il Primo Ministro, nel mondo ci sono stati circa 130 conflitti risolti con le armi, che sono costati qualcosa come 35 milioni di vite umane.

In secondo luogo, le barriere imposte alla proliferazione di armi nucleari, indicate nel trattato del 1970, diventano sempre più fragili: le cinque potenze nucleari continuano a migliorare i propri arsenali, rendendoli più sofisticati e diversificati; e molti altri Paesi, anche tra quelli in via di sviluppo, possiedono ora la tecnologia e le infrastrutture necessarie a produrre armi nucleari. Terzo, le relazioni Est-Ovest sono rapidamente scadute ad uno stato di quasi totale incomprendimento e di minima comunicazione. Ciò significa che conflitti periferici e locali possono facilmente portare ad un coinvolgimento globale.

### Proposte per la Pace

Alla luce di questi fatti, Trudeau ha avanzato quattro proposte per ridurre i pericoli inerenti alla situazione attuale.

1) Il primo punto è quello di istituire, il prossimo anno, *un foro* ove le cinque dichiarate potenze nucleari possano condurre trattative sui limiti globali agli armamenti.

2) La seconda parte del programma dovrebbe consistere *nell'appoggio concreto al trattato di non proliferazione nucleare* tra i cinque stati firmatari, rafforzando la posizione di questi ultimi, e di fornire incentivi ai paesi terzi per dissuaderli dall'uso delle armi nucleari. È in-

dispensabile istituire un rapporto diretto tra disarmo e sviluppo. Il Primo Ministro ha successivamente affrontato il problema urgente dello squilibrio di forze in Europa e ha parlato della preoccupazione derivante da questo stato di cose. «Finché durerà questo squilibrio tra le forze convenzionali — egli ha detto — sussisterà sempre il rischio del ricorso alle armi nucleari nella fase iniziale di qualsiasi conflitto».

3) Il terzo punto del programma consiste, alla luce di quanto sopra, nel dedicare rinnovata attenzione, ad alto livello politico, ai negoziati in corso a Vienna per una reciproca ed equilibrata riduzione di forze, ed alla Conferenza, indetta a Stoccolma nel prossimo gennaio, sulle misure volte a ristabilire fiducia e sicurezza nonché ad incoraggiare il disarmo in Europa.

4) Il Primo Ministro ha detto che il quarto punto del suo programma mira a porre in atto tre misure specifiche. Egli ha proposto di proibire la sperimentazione e lo spiegamento di dispositivi antisatellite ad alta quota. Ha inoltre dichiarato la sua intenzione di inviare pressanti appelli affinché venga raggiunto un *accordo internazionale volto a limitare l'eccessiva mobilità degli ICBMS* — si da permettere controlli più rigorosi — e di esigere che i *futuri sistemi di armi strategiche* possano venire controllati con mezzi tecnici nazionali. \*



1

# ARCHITETTURA E CONVIVENZA

**Un armonioso rapporto tra edificio e ambiente, l'uso di piante, ampi spazi pubblici interni sono alcune delle caratteristiche architettoniche dell'opera di Macy DuBois**

*D. Atri e piante hanno un ruolo importante nelle sue strutture. Può spiegarcelo il motivo?*

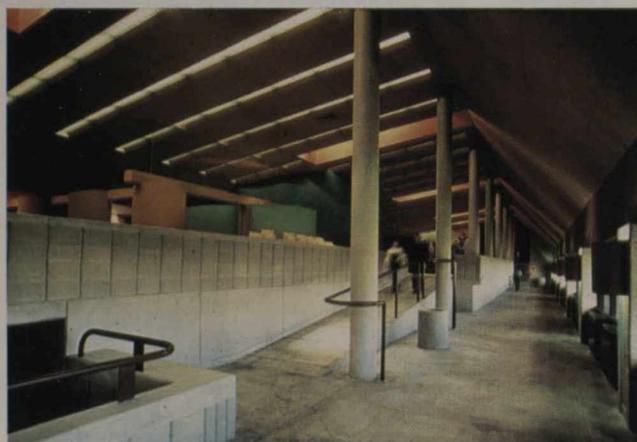
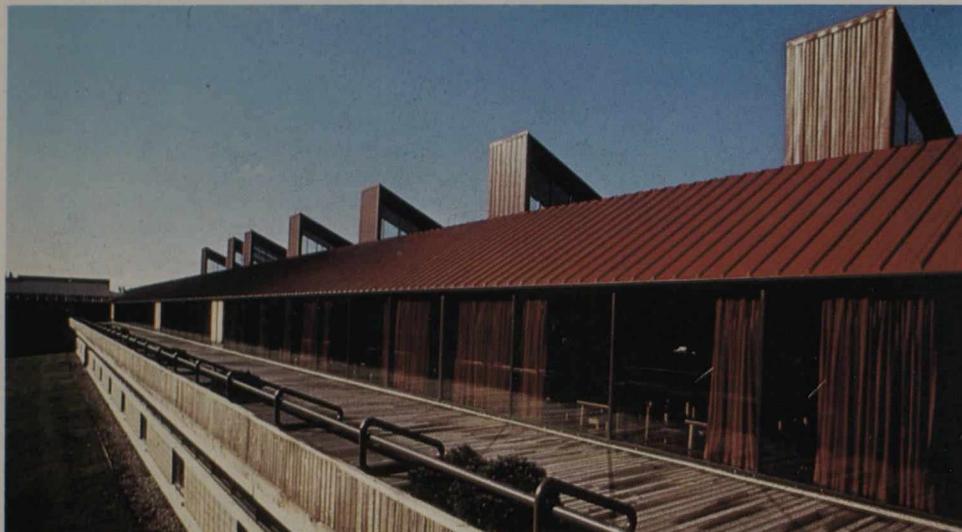
*R.* Nel nostro progetto per il concorso per il Municipio di Toronto, agli inizi degli anni sessanta, noi avevamo previsto un enorme atrio. Sentivamo che la società aveva bisogno di grandi spazi pubblici, dove la gente potesse incontrarsi, stabilire un contatto senza preclusioni o barriere. Il Canada ha un clima rigido e un grande spazio pubblico per adempiere alla sua funzione di punto di incontro frequentabile tutto l'anno deve essere al chiuso, al riparo dal freddo. È un esempio, il nostro, seguito in quasi tutte le

strutture pubbliche canadesi, e anche in quelle private. Questo stile si è inoltre diffuso negli Stati Uniti, dove, al Sud, hanno il problema opposto, quello del caldo. Gli spazi al chiuso, come ho detto, creano un senso di intimità, e quando gli uffici si aprono su un atrio, si stabilisce uno stretto rapporto tra pubblico e privato, tra ufficiale e non, tra lo strettamente funzionale e il comportamento disinvolto e rilassato della gente. È qui che la comunità si ritrova e si arricchisce.

*D. Questi larghi spazi costituiscono uno sviluppo abbastanza recente dell'architettura moderna?*

*R.* Le tecniche del nostro secolo e i materiali disponibili ci permettono di creare larghi spazi su più piani senza pericolo, e questo è uno dei motivi per cui lo stile è proliferato. Le basiliche dell'antica Roma, le cattedrali gotiche d'Europa, ci forniscono i primi modelli, ma queste erano estremamente costose e la loro costruzione richiedeva tempi lunghissimi. Un importante esempio del secolo scorso sono le gallerie di Roma e di Milano. Ora la costruzione di grandi spazi interni è relativamente economica.

*D. Il suo concetto che gli edifici debbano essere «buoni vicini» ha influito in parte sul suo stile?*



1. Padiglione dell'Ontario per l'Expo '67
2. Otonabee College
3. Otonabee College, interno
4. Le Oaklands, complesso residenziale a Toronto



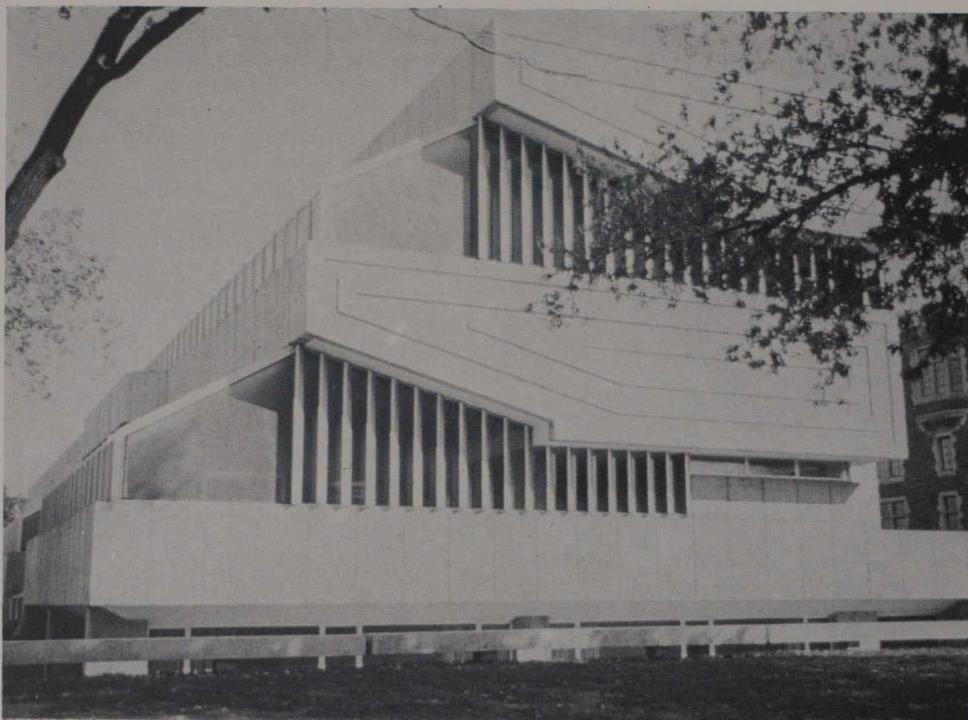
R. La premessa è che noi usiamo le stesse linee, gli stessi materiali, lo stesso «alfabeto», se vogliamo, sia dentro che fuori. Esterno ed interno non dovrebbero essere elementi distinti idealmente, ma complementari, ambedue ugualmente attraenti. Per quasi vent'anni, per esempio, abbiamo arredato gli interni con piante, soprattutto piante semitropicali. Esse, oltre a creare un'atmosfera «naturale», creano un legame col mondo esteriore. Questo espediente, col tempo, è stato adottato da tutti. Nell'*Otonabee College*, progettato e costruito per l'Università di Trent a Peterborough, abbiamo usato, come elementi architettonici, il paesaggio, una larga collina degradante, e gli alberi che ne circondano la cima; è una unità residenziale lunghissima circondata da alberi e aperta alla natura, costruita per catturare la luce. Spesso, nei nostri progetti, usiamo forme sinuose per contrastare la tendenza vigente di grandi blocchi squadrati; le curve danno sollievo visivo e consentono all'edificio di assecondare il paesaggio circostante.

*D. Oaklands è un progetto residenziale inserito in un sobborgo tradizionale di Toronto.*

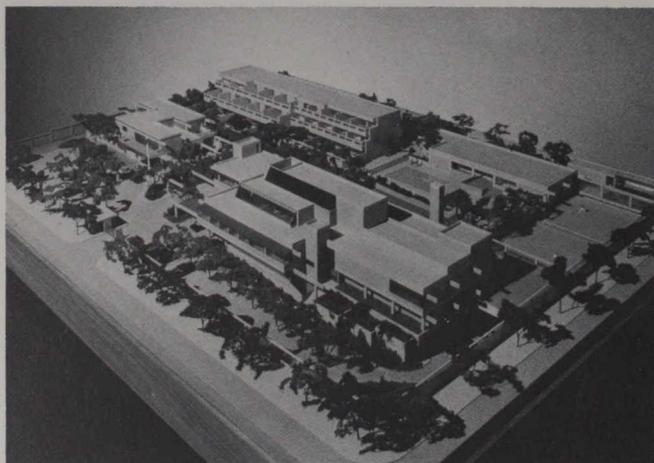
R. Sì, è un progetto interessante. Per anni sono stato un rappresentante di quella circoscrizione. Volevamo assicurare lo sviluppo di quell'area senza che perdesse il suo carattere residenziale. In questo senso avevo tracciato delle direttive di massima. Quando, in seguito, un cliente mi ha chiesto un progetto nell'ambito di queste indicazioni, ho disegnato *Oaklands*, un complesso di bassi edifici con tetti spioventi, che teneva in considerazione lo stile del luogo e manteneva un giusto equilibrio tra densità e verde pubblico. Su un lato — da nord a sud — il progetto guardava su Avenue Road, che è la strada di Toronto con maggior traffico. Così, per proteggere le abitazioni dal rumore e dall'inquinamento, da quella parte abbiamo eliminato i balconi e costruito grandi gallerie di vetro come una lunga veranda che riceve aria dal soffitto. Questo lato dell'edificio serve da schermo per proteggere l'intero vicinato dal traffico di Avenue Road. Sul retro invece c'è molto verde che dà un senso di spazio arioso.

La *Central Technical School di Toronto*, invece, è un edificio sobrio, costruito in cemento e vetro con pavimenti di piastrelle. Fu un'innovazione abbastanza rivoluzionaria e contribuì alla mia affermazione come architetto: in pratica, ho applicato il disegno prettamente industriale alla costruzione di una scuola.

Le classi d'arte, che sono un importante elemento dell'edificio, guardano a nord, in uno spazio aperto e sono illuminate da luce indiretta e riflessa, mentre la parte amministrativa e i corridoi sono sul lato sud. I corridoi interni e le sale di riunione sono stati semplificati eliminando quegli orribili scaffali che coprono le pareti delle scuole nord-americane e raccogliendoli tutti in un posto; questo lascia i muri a disposizione degli stu-



1



2

- 1) Central Technical School di Toronto
- 2) Plastico della Ambasciata Canadese a Pechino

## MACY DuBOIS

Nato a Baltimore nel Maryland, Macy DuBois emigrò in Canada nel 1958 e qui da allora ha vissuto e lavorato. Prima di fondare, nel 1975, uno studio architettonico in proprio, ha collaborato con molte ditte del settore. Come tanti suoi colleghi, anche Macy DuBois partecipò con un suo progetto all'asta per la costruzione del nuovo municipio di Toronto, un avvenimento che segnò una svolta nell'architettura canadese. Nonostante quella volta non si fosse aggiudicato l'appalto, si è affermato col tempo come uno dei migliori architetti operanti in Canada.

Fra le sue opere di particolare rilievo sono il Central Technical School Art Centre di Toronto e il Padiglione dell'Ontario per l'Esposizione '67. Una delle sue teorie principali è quella dei «buoni vicini» con ciò intendendo che le strutture architettoniche si devono integrare con coerenza nel paesaggio e nel tessuto urbano e che spazio pubblico e privato devono essere compenetranti così come lo devono essere interno ed esterno, spesso attraverso l'uso di grandi atri e di piante.

denti per appenderci i loro disegni e i loro progetti. Credo che gli studenti amino la sobrietà di questo edificio di cui, in un certo senso, si sono appropriati. L'ho visitato recentemente, dopo molti anni, e l'ho trovato in perfetto ordine, senza tutte quelle scritte sui muri che deturpano oggi le nostre scuole. Il progetto fu elaborato in parte con una nozione abbastanza realistica di quello che può passare per la testa a uno studente.

*Il Padiglione dell'Ontario per l'Expo '67*, che doveva durare solo 6 mesi, è rimasto in piedi dieci anni. Volevo che la gente avesse un'impressione esatta dell'Ontario anche senza entrare nell'edificio e volevo sfruttare la tecnologia edilizia al massimo, creando nello stesso tempo un'atmosfera allegra e festosa, adatta ad una esposizione mondiale. Da qui, le strutture simili a una tenda, slanciate verso il cielo, come montagne o nuvole... Il paesaggio doveva trovare l'espressione giusta e Sasaki e Strong Associates che hanno disegnato il giardino hanno fatto un ottimo lavoro: avevo detto loro che volevo un disegno astratto e imponente che potesse incarnare lo spirito del paesaggio dell'Ontario; non volevo una semplice riproduzione della realtà.

L'edificio, come ho detto, fu concepito tenendo conto di tutta la tecnologia disponibile. Il risultato è miracoloso se si pensa che le superfici sono tutte in tela, senza una grinzia.

Ci siamo avvalsi di un computer per evitare un possibile avvallamento, allentamento, sventolio indebito. La stoffa doveva essere modellata tenendo presenti tutti questi eventuali inconvenienti.

*L'Ambasciata Canadese a Pechino* che è ora in costruzione ci ha posto un problema interessante: il governo canadese voleva una costruzione canadese ma che ben si inserisse nel contesto architettonico locale e nelle sue tradizioni. Così abbiamo deciso di servirci di tecniche di costruzione e di materiali cinesi, senza tuttavia adottare lo stile del luogo. Speriamo così che il materiale e le tecniche ci facciano riconoscere come buoni vicini, lasciando invece alle forme il compito di denotare la nostra identità straniera.

L'architettura canadese si è sviluppata enormemente negli ultimi vent'anni. Ora siamo in grado di esportare la nostra esperienza e sentiamo il bisogno di ampliare i contatti con i nostri colleghi, soprattutto in Italia. Abbiamo bisogno di farci conoscere meglio a livello internazionale e di scambiare i nostri punti di vista. Credo che per l'architettura canadese sia stata molto importante — più di vent'anni fa — la gara per il nuovo Municipio di Toronto. Anche se l'appalto fu vinto da un finlandese, fu per noi di grande stimolo poter confrontare le necessità e le possibilità di progetti creativi su larga scala. Anche i nostri clienti, da allora, cominciarono ad accettare un approccio più creativo. Sì, direi senz'altro che il 1960 e il concorso per il municipio di Toronto hanno segnato una tappa fondamentale per l'architettura moderna canadese.

\*

# SARSAT per la salvezza

**Una rapida identificazione del luogo di una sciagura permette un pronto intervento in aiuto delle vittime.**

**È questo il risultato di un progetto congiunto tra Canada-USA-Francia-URSS sull'uso dei satelliti.**

Quando un aereo cade o una nave sta per affondare spesso non è facile individuare subito il luogo dell'incidente per dare inizio alle operazioni di salvataggio; soprattutto in un paese come il Canada che si estende da una costa dell'oceano all'altra, con una bassa densità di popolazione, una topografia accidentata e un clima inospitale che rende ogni ricerca lunga e costosa. Eppure è provato che il 50% dei sopravvissuti ad un incidente aereo possono essere salvati se sono rintracciati entro otto ore, mentre le probabilità diminuiscono via via che passa il tempo. È un campo questo in cui il progresso tecnologico ha permesso negli ultimi anni di fare grossi passi avanti, grazie anche all'interessamento governativo. Attualmente radiotrasmettitori di emergenza sono impiegati in tutto il Canada. Queste emittenti a bassa frequenza, che si mettono in azione automaticamente in caso di difficoltà, sono impiantate fin dal 1975 su tutte le aeronavi canadesi. Inoltre molti piroscafi sono dotati di radiofari, installati su boe galleggianti.

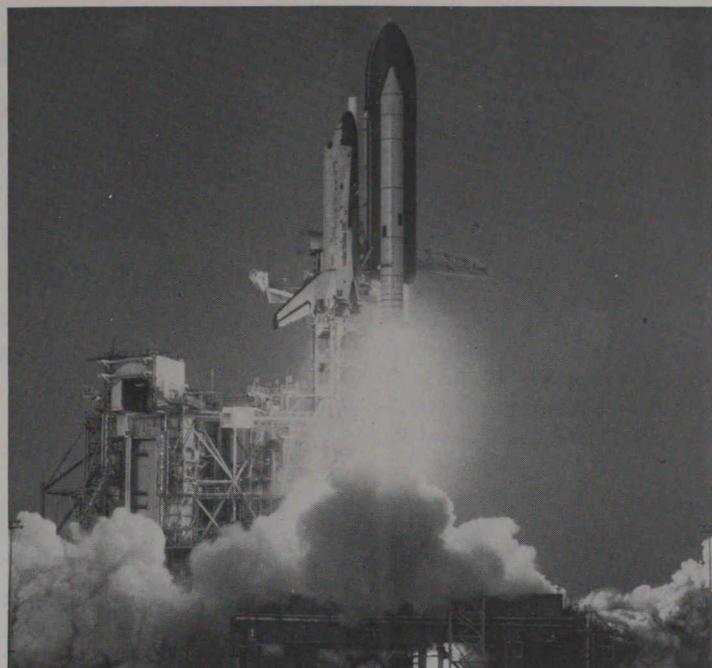
Il maggiore problema fin'ora era costituito dalla difficoltà di captare i segnali, soprattutto quelli dei radiofari delle navi, perché per percepirli era necessario essere sintonizzati sulla stessa frequenza, cosa che poteva capitare solo casualmente.

Negli anni '70 il Centro di Ricerche sulle Comunicazioni del go-

verno canadese ha studiato l'utilizzazione di satelliti, dimostrando che era possibile calcolare la posizione dei radiotrasmettitori di emergenza in un raggio di meno di venti chilometri e questo solo pochi minuti dopo l'emissione dei segnali via satellite.

Contemporaneamente anche la NASA portava avanti simili studi.

Verso la fine del 1976 il Canada e gli Stati Uniti giungevano ad un accordo per la realizzazione di un progetto congiunto sull'uso di satelliti per la ricerca e il soccorso. Poco dopo anche il centro nazionale di studi spaziali francese chiedeva di partecipare al progetto e nell'agosto 1979 i tre paesi firmavano un'intesa di



programma sperimentale, il SARSAT.

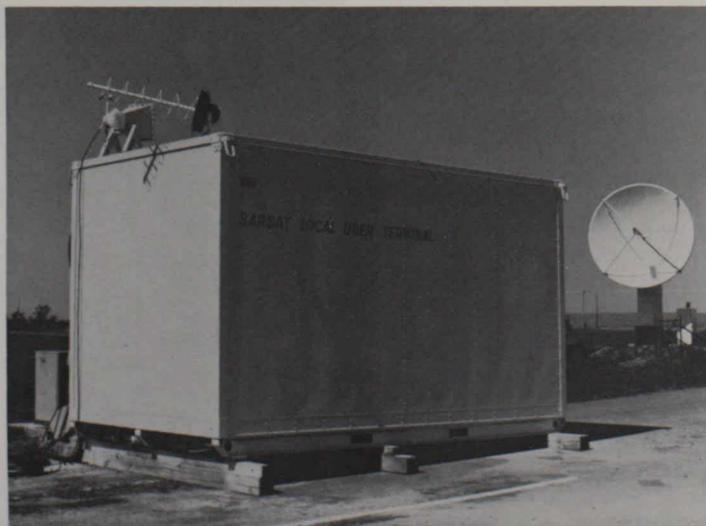
In seguito si sarebbe aggiunta anche l'Unione Sovietica che, per parte sua, era già in una fase avanzata di ricerca con un sistema simile, il COSPAS.

Il sistema SARSAT utilizza satelliti sull'orbita polare che coprono tutto il globo. Quando avviene un incidente e la radiotrasmettente lancia automaticamente l'SOS, il satellite lo capta e lo trasmette a una stazione a terra. Poiché ogni satellite della rete copre il luogo dell'incidente una volta ogni dodici ore, sono sufficienti tre satelliti per captare un appello entro quattro ore. Le informazioni trasmesse servono a individuare la località del sinistro. Via via che il satellite si av-

vicina alla fonte dei segnali, la loro frequenza cresce per poi diminuire quando si allontana.

La stazione a terra effettua dei calcoli complessi per correggere i dati ricevuti — che possono essere falsati da diversi fattori come interferenze, gli errori di posizione orbitale e gli effetti ionosferici — e per individuare la posizione del segnale. La precisione di questi calcoli permette alle squadre di soccorso di recarsi direttamente sul luogo dell'incidente senza perder tempo.

Il programma SARSAT vede coinvolte molte ditte a tecnologia avanzata: la Spar Aerospace Ltd di Montreal sta costruendo i ripetitori, la Canadian Astronautics Ltd. di Ottawa sta impiantando le stazioni a terra, quattro americane e una canadese — mentre un'altra società canadese, la Bristol Aerospace di Winnipeg, sta lavorando al prototipo di un nuovo tipo di faro che permetterà maggiore accuratezza. Contemporaneamente, gli Stati Uniti stanno modificando tre satelliti NOAA per portare strumenti SARSAT mentre la Francia sta mettendo a punto un sistema di bordo per la ricezione e la ritrasmissione dei segnali. Con questo programma che vede la stretta collaborazione di quattro nazioni e la partecipazione di altre, la tecnologia spaziale sta dimostrando il suo potenziale per la salvezza di vite umane. Il successo del SARSAT è solo il primo passo su questa strada. \*



D. *Le tue sculture spesso hanno maschere, facce vuote, buchi neri. Perché?*

R. È l'universalizzazione dell'icona. Se non c'è volto, non c'è identità precisa; non si può puntualizzare o categorizzare. Nel vuoto, il dio bianco è eliminato, così come il «fascino» superficiale, facciale, personalizzato. «La sguattera», per esempio, è un indovinello visivo. Ha un titolo, ma esiste anche in tre dimensioni; il piatto è un'estensione del marmo, ma molto fine, tanto da lasciare filtrare la luce.

Solidità e trasparenza, luce e ombra, identità e non-identità: è tutta un'interrelazione. Il «gioco» e l'indovinello non sono soltanto formali, ma anche concettuali.

Il piatto faceva parte del corpo prima che dessi un nome alla scultura. A volte il marmo pensa in tua vece. Il piatto è infilato nelle viscere; è un pezzo orale, credo. Parla di cibo: noi non pensiamo mai da dove viene, dove va, chi lo produce. La donna ha il piatto incorporato...

D. *È sensuale e forse un po' patetica?*

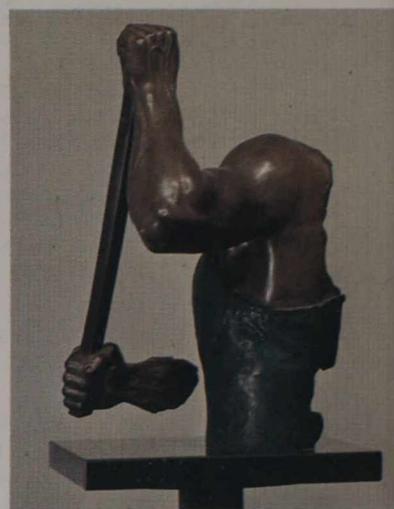
R. È una vera donna. Guarda i seni: belli, forti, veri, non «idealizzati», ma sensuali, pesanti, turgidi, con una storia. E guarda il viso: è di un nero intenso diviso in due parti da una linea rossa. È colla rossa; ho lavorato con colla e legno di sandalo. Ci sta bene e forma un triangolo perfetto. È una donna vera, forse patetica, ma misteriosa. Ti fa fermare a guardare e a interrogarti. Solo se c'è un interrogativo, un problema, la gente si ferma, guarda e capta: l'immaginazione comincia a lavorare, a pensare, a scoprire le implicazioni... Quando una scultura resta un enigma, la gente si chiede che cos'è e ha due scelte: o allontanarsi o soffermarsi e risolvere l'enigma. La scultura è come un'immagine teatrale, un fotogramma, più misterioso e indecifrabile della sequenza in movimento. È fuori dal contesto, non sai dove va e da dove viene. È un indovinello. Ti fermi, ci giri intorno, e cominci a percepire, a vedere...

## Robin Bell sensualità della materia

**Solidità e trasparenza, luce ed ombra, identità e annullamento, uso enigmatico di forme e materia, giochi concettuali in un discorso metafisico.**



Foto di Valter Mezzalana



1. Il Celtico  
2. Trofeo  
3. MCF 1

D. *C'è una tua scultura con tre trivellatori che denuncia una certa conoscenza del West.*

R. Ho passato quattro mesi a lavorare in un pozzo di petrolio laggiù nel West per pagarmi il viaggio in Italia. Lavorare con i trivellatori mi ha fatto cambiare molte idee sull'arte. Dopo tutto, l'arte è un mezzo di comunicazione. Volevo fare sculture che suscitassero una reazione nelle persone con cui lavoravo, creare un'opera che riflettesse la realtà contemporanea, una presa di coscienza da percepirsi e comprendersi a più livelli. Dei

tre operai, uno, il più vecchio, con il viso scavato da rughe profonde, vuole rappresentare un tributo alla sua stessa vita, a quanto di se stesso ha messo nel lavoro.

Il più giovane, invece, ha una mano libera, senza neppure un guanto — chi sa dire ciò che il futuro tiene in serbo per lui — e guarda nello spazio; il volto è liscio, di una bellezza astratta... L'operaio di mezza età è interamente assorto nel proprio lavoro, che per lui è anche vita; è nudo fino alla cintura con una bella muscolatura...

D. *Ti piacciono i muscoli?*

R. Muscoli, nervi, ossa e vene... Mi piacciono tessuto e forma. Mi piacciono gli enigmi visuali e i simboli.

Guarda questa scultura, «Spalla», tutta muscoli e pieghe, ma sotto, dietro, c'è il mistero del tempo, del sole, della piramide che sembra senza tempo anche se fatta dall'uomo, delle nuvole che vanno e vengono in un istante, anche se sono eterne, veramente eterne... e il gioco del fragile precario equilibrio delle spalle sulla piramide.

D. *Sembra che tu ami questo «precario equilibrio»...*

R. Sì, è parte della dinamica fisica dell'oggetto, così fragile eppure così forte o viceversa; è un paradosso. Ha una perpetuità drammatica. Se l'oggetto è, o sembra essere, sbilanciato, devi guardarlo due volte per cercare di rimmetterlo in equilibrio; così facendo proietti l'azione in avanti, la drammatizzi... E poi è un gioco tra il concetto di tempo e di eternità; un'azione congelata, scolpita, è fuori dal tempo, diventa eterna...

D. *Sembra che tu abbia un particolare interesse per la materia. Risalta da tutte le tue opere.*

R. Sì, guarda «Trofeo». Sono delle braccia e un frammento di busto, che spingono a tutta forza un remo... il «personaggio» indossa una specie di tunica, il suo interno è come lo scheletro di una canoa di legno. È tutto lì, nei muscoli, nelle vene che si tendono, in quella ruvida tunica. Ho adoperato solo bronzo, in sei qualità diverse e con sei patine differenti. Ho lasciato alcuni se-

gni abbozzati che servono a dar movimento al gesto...

Ho ricoperto quelle parti prima di passarvi la sabbatura e la patina.

D. *Hai uno strano rapporto con il volto umano, o piuttosto con la personalità che nasconde...*

R. Credo di sì. Il volto spesso diventa la maschera; dietro la maschera non c'è volto... come in «Guerriero» e in «MCFI». È una bella pietra quella di «MCFI», di un bianco un po' sul beige, venato di rosso pallido, un rosso molto sensuale e suggestivo. È una pietra portoghese, bellissima. La statua è leggermente girata, a metà di un gesto appena suggerito e subito interrotto... e, come dicevo, il volto è la maschera che lo ha sostituito, lo ha divorato. Anche «Il guerriero» è impersonale, senza identità, uno strumento... anche se le superfici restano...

D. *Anche il tuo «Celtico» è stranamente senza identità.*

R. Sì, gli occhi sono vuoti; ha una bellezza astratta, ovviamente. Anche se non ha occhi, guarda lontano, proprio come noi possiamo guardare attraverso lui... Abbastanza stranamente sono rimasti due segni particolari che appartenevano al modello, un neo e una cicatrice sopra l'occhio sinistro. Tuttavia, non mutano l'impersonalità dell'insieme. Anche questa scultura ha un bel colore, una bella patina... Il collare è mobile, teste di uomo e di serpente che quasi si toccano; è in bronzo con intarsi in alluminio. È staccabile, lo puoi togliere, se vuoi. Mi piace che la gente tocchi le statue, le sculture... la materia, la superficie, ed abbia delle sensazioni... è importante. Credo che mi laurerò in superfici...

D. *«Omaggio a Henry» è un'opera difficile da capire, scolpita molto meticolosamente, dignitosa, ma che tipo di simbolismo implica?*

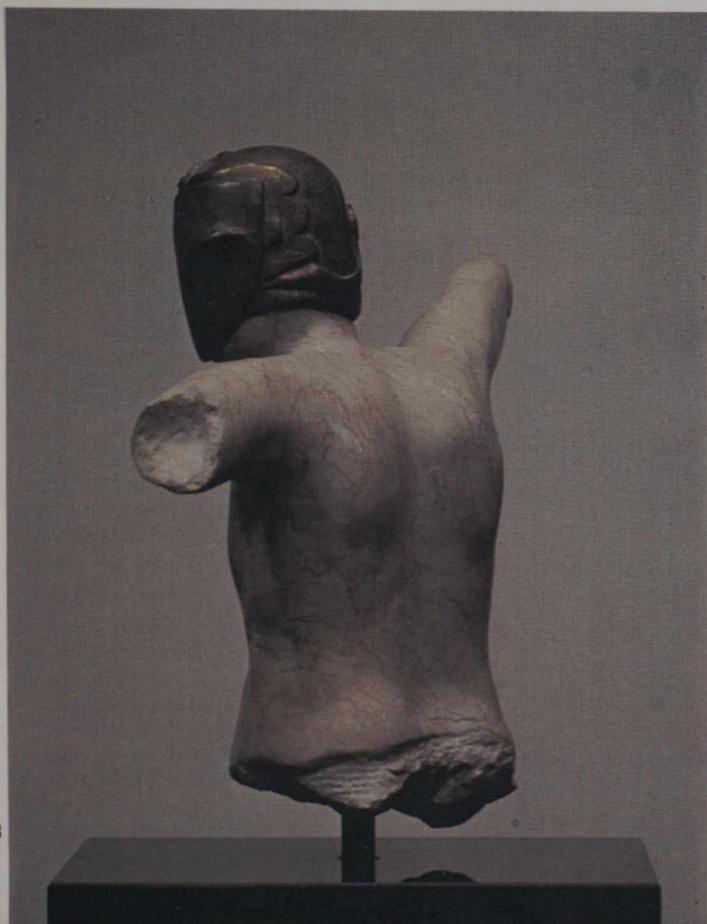
R. Io lavoro col modello davanti a me. In questo caso il modello era un vecchio barbone, neppure così vecchio dopo tutto, ma completamente sdentato. Ci sono quattro tipi di superfici e,

infisso nella testa, protuberante, il marmo, ambedue molto neri, uno venato di rosso. È in parte uno scherzo, in parte un accenno alla creatività... L'Henry del titolo è Henry Moore.

D. *E la giovane velata — o forse è un uomo? — intitolata «Qualcosa per Lawrence». A chi ti riferisci, allo scrittore o a Lawrence d'Arabia?*

R. Sta agli altri indovinare.

\*



## ROBIN BELL

Lo scultore canadese Robin Bell è nato a Seaforth, nell'Ontario, nel 1949. Ha lavorato molto in Italia, soprattutto a Carrara e a Pietrasanta, usando oltre che il marmo anche il bronzo. Scultore figurativo, con una tecnica da virtuoso e complessi interessi di carattere metafisico e simbolico che si riflettono nel suo lavoro, ha fatto numerose mostre a Toronto, Stratford, Pietrasanta, Londra, Parigi e Roma. Affermatosi come uno degli artisti canadesi più peculiari e inquietanti, ha ottenuto diversi riconoscimenti ed ha lavorato molto su commissione, soprattutto nel Canada Occidentale.

# Denis Héroux, produttore internazionale

**Cinema-verità, cinema a luce rossa, cinema di qualità: parabola dello storico Denis Héroux diventato regista e produttore.**

- 1) La guerra del fuoco (1982)
- 2) Valerie (1968)
- 3) Quelques arpents de neige (1972)
- 4) Denis Héroux



Affermatosi come produttore indipendente di livello internazionale con film come «La guerra del fuoco», «Atlantic City, USA» e «The Little Girl Down the Street», Denis Héroux può considerarsi uno storico che ha iniziato la carriera cinematografica giovanissimo, quando, ancora studente all'Università di Montreal, realizzò «Solo o con gli altri», le vicende banali di una ragazza che comincia l'Università.

Era il periodo della «rivoluzione tranquilla» nel Quebec e il film ebbe un'enorme risonanza; faceva uso della tecnica del cinema-verità unita a quella ereditata dallo stile documentaristico del National Film Board ed era montato in modo estremamente arditamente, mostrando la real-

tà quebecchese con una crudezza del tutto nuova. A stretto giro, seguirono «Fino al collo» (1964), un film sul terrorismo, e «Niente vacanze per gli idoli» (1965), pellicola basata sul fanatismo dei giovani per i loro eroi pop e che fu un grande successo commerciale.

Con lo slogan che divenne famoso — «Noi diventeremo veramente adulti solo il giorno in cui spoglieremo la piccola quebecchese» — Héroux diresse una serie di film a luce rossa come «Valerie» (1968), «L'iniziazione» (1969), «L'amore umano» (1970), e «Sette volte al giorno» (1971). Nel 1972, Héroux diresse «Un ragazzo come gli altri», sul fenomeno del piccolo Simard, cantante e poeta bambino

e quello stesso anno, un film sulla rivolta del 1837, «Quelques Arpents de Neige».

A metà degli anni '70, Héroux si rese conto che per avere in pieno il controllo artistico, era importante produrre innanzi tutto i propri film e poi quelli degli altri. Approfittando delle facilitazioni fiscali e con l'aiuto della moglie, Justine, e di un socio, Héroux divenne in poco tempo uno dei più grossi produttori internazionali.

D. *Lei ha debuttato con un film molto innovatore, come «Solo o con gli altri».*

R. *Si, diressi «Solo o con gli altri» insieme a Denys Arcand e Stéphane Venne. Erano giorni*

roventi, la sperimentazione era nell'aria, ci sentivamo pronti a tutto osare e lo facemmo.

Avevo letto che Michel Brault era il migliore operatore canadese e io — uno studentello — lo cercai e gli chiesi di girare il film. Il Quebec si stava risvegliando e aveva bisogno di scoprire se stesso. Il cinema verità era, da noi, qualcosa di nuovo e lo usammo abbinandolo allo stile documentaristico del NFB. Il risultato fu una visione del tutto nuova della realtà quebecchese. La gente — soprattutto i giovani — ritrovò in quel film se stessa.

D. *Dopo diversi altri film, lei alla fine degli anni '60, passò al genere «luce rossa». Una cosa piuttosto strana per uno «storico».*



R. *Si, sono stato abbastanza criticato per questo. L'idea era maturata per più motivi. Denys Arcand aveva analizzato un classico del cinema quebecchese degli anni '40, «La piccola Aurora, bambina martire» e vi aveva scoperto una latente vena erotica molto perversa, masochista. Fu allora che coniai lo slogan «Noi diventeremo veramente adulti solo il giorno in cui spoglieremo la piccola quebecchese».*

Negli anni sessanta la liberazione sessuale naturalmente era nell'aria, ma nel Quebec continuavamo ad importare ballerine e spogliarelliste da fuori, facevamo finta di ignorare la realtà in evoluzione. Solo la TV rifletteva alcuni aspetti del Quebec, poiché la sua introduzione agli

inizi degli anni cinquanta aveva ucciso il cinema di carattere popolare.

«Solo o con gli altri» aveva avuto successo, ma a livello di élite. Non c'erano film veramente commerciali in Quebec. Fu per questo che decisi di girare «Valerie». Ero stato influenzato anche da certi film svedesi dell'epoca, sebbene la situazione li fosse molto diversa.

Il Quebec era un paese cattolico, ma negli anni sessanta c'era stata una rapida secolarizzazione, un crollo di tutti i vecchi valori: la famiglia, la coppia. Si respirava sesso nell'aria. Il film forse scandalizzò la gente ma essa si riconobbe nella ragazzina quebecchese che aveva avuto una banale avventura ma che aveva finito con lo sposarsi come tutte le altre. Il film fu un



successo e io lo rifeci quattro volte: gli altri erano solo una ripetizione dello stesso modello.

D. In «Valerie», tuttavia, si ritrova qualcosa del Quebec. Si potrebbe dire che è una specie di passaggio tra l'erotismo represso e perverso di «La Petite Aurore, l'enfant martyre» e film tipo quelli di André Forcier, come «Bar Salon» o «Acqua calda, acqua fredda» con il loro linguaggio crudo e la loro sensualità?

R. Sì, i film di André mi ricordano un poco Henry Miller. Nel Quebec c'è, a volte, una sensualità cruda, rozza, diretta e un linguaggio forse offensivo ma che ben riflette la realtà.

Le nostre radici sono ancora nella terra; il che, ritengo, è una cosa positiva.

D. «*Quelques Arpents de Neige*» era un film storico, sulla rivolta del 1837; eppure, non ebbe successo. Perché?

R. Penso che ci fossero delle pecche, sia nella regia che nella sceneggiatura. È stata colpa mia. Non erano coerenti e incisive come dovevano.

Inoltre era alquanto pessimistico in un periodo, il 1972, in cui il nazionalismo quebecchese era assai forte e ottimista. La gente — gli intellettuali in particolare — non voleva saperne di una storia di fallimenti, non voleva guardare la disfatta e vedersi espropriata della propria terra, in una società governata da altri. Non voleva riconoscere la natura amorale e violenta della storia.

A volte penso che basandosi sui miei film e sulle reazioni che hanno suscitato si potrebbe scrivere un interessante trattato sociologico sul Quebec. Nel 1973, ho fatto delle commedie, tra le quali «*J'ai mon voyage*» su un francese che viene mandato a lavorare a Vancouver...

D. Lei ha poi deciso di passare alla produzione.

R. Sì. Credo che sia l'unico modo per avere il controllo di quello che facciamo. Le facilitazioni fiscali sono state introdotte nel 1974 ed hanno dato molte possibilità. Era un mondo complicato, pieno di avvocati e di contabili.

Io ho fatto delle coproduzioni per capire cosa succedeva, per capire il sistema.

All'inizio, ovviamente, eravamo in minoranza, poi, gradualmente, ho voluto ottenere la maggioranza. Con mia moglie, Justine, e il mio socio John, siamo riusciti ad avere l'80% in film come «*Atlantic City, USA*» di Louis Malle, «*Les Plouffe*» di Gilles Carle, e «*La guerra del fuoco*» di Jean-Jacques Annaud.

Prima avevamo prodotto, da posizioni minoritarie, «*Blood Relatives*» di Claude Chabrol, un film inglese «*The Little Girl Who Lives Down the Lane*» con Judy Forster, «*Violette Noisette*» sempre di Chabrol, «*Homme en Colère*». Questo dimostra che riuscivamo a fare i film che volevamo. \*

## LIONA BOYD E LA SUA CHITARRA

Il nome di Liona Boyd è ormai noto agli appassionati di musica classica come una delle migliori chitarriste del mondo. Infatti, nel 1979, ha vinto il premio «Juno» come migliore strumentista dell'anno e nel 1981 si è classificata al secondo posto subito dopo Segovia, in un concorso internazionale indetto dalla rivista «Fret» fra tutti i suoi lettori.

Di genitori inglesi, Liona è nata in Inghilterra ma si è trasferita con tutta la famiglia in Canada molto giovane. Alla chitarra è arrivata tardi, quasi per caso. La rivelazione dei suoni meravigliosi che si potevano estrarre da una chitarra la ebbe quando Julian Bream fece un concerto a Toronto. «Fu a quel punto — ricorda Liona — che decisi di studiare la chitarra seriamente». Aiutata dalla madre che incoraggiava il suo talento, trovò un ottimo insegnante in Eli Kassner che le trasmise la propria passione ed esperienza.

Dopo tre anni di grande impegno negli studi, Liona fu scelta per un corso con Julian Bream, proprio colui che le aveva spalancato le porte della musica. La sua bravura era apprezzata dai maestri, ma Liona sentiva che era ormai l'ora di affrontare anche il pubblico e che se voleva emergere doveva darsi da fare per trovare l'occasione giusta. Un giorno vide sul giornale che la Biblioteca Pubblica di Mississauga, alla periferia di Toronto, stava organizzando una serie di concerti. Prese subito il telefono in mano e si offrì sparando una grossa cifra. Il suo interlocutore fu adamantino nella contrattazione e Liona dai duecento dollari richiesti inizialmente dovette scendere a 50. Fu un passo che non rimpiange perché quella sera la sala era gremita e per lei fu un vero trionfo. L'anno seguente fu invitata nuovamente, questa volta con un compenso di 300 dollari, il 600% di aumento.

Non c'era male per una principiante. Su pressione dei suoi insegnanti e con l'aiuto di borse di studio e l'incoraggiamento della famiglia, Liona continuò gli studi in Europa, applicandosi 10 ore al giorno con Lagoya, Bream, Narciso Yepes e Alirio Diaz.

Quando Liona tornò in Canada nel 1974, incise il suo primo disco «*La chitarra - Liona Boyd*» per Boot Records. Non ci sperava molto, forse poche copie vendute agli amici; invece sette anni dopo ne erano state vendute 30 mila, un vero primato per una chitarrista. Un contratto con la CBS per la quale incide tuttora ha suggellato la sua affermazione anche a livello internazionale.

Minuta, sottile, con lunghi capelli biondi, Liona è ora una delle artiste più contese e richieste in tutto il mondo. Ai tradizionali impegni di un musicista — concerti, tournées, incisioni — si aggiungono inviti a partecipare a serate straordinarie in qualche occasione particolare, come quando ha suonato davanti ai capi di governo convenuti alla conferenza al vertice di Montebello — Reagan, la Thatcher, Mitterrand, Schmidt, Spadolini, Suzuki e Trudeau.

Che cosa c'è ancora in serbo per lei? dischi, concerti, tournées e tanta, tanta musica. «Penso che la musica sia una bellissima parte della vita — dice Liona. — A me ha dato tanta gioia e se io riesco a trasmetterla agli altri, è tutto quanto desidero».



# TOM THOMSON E IL GRUPPO DEI SETTE

**Il mito del Nord  
e la scoperta del paesaggio canadese**

Mentre James Wilson Morrice e molti altri artisti erano all'estero, alle prese con le innovazioni pittoriche a livello internazionale e mentre alcune influenze come quelle di Barbizon, degli Impressionisti e della Scuola Olandese dettavano ancora legge in Canada, si formò un gruppo di giovani artisti guidato da ideali nazionalisti e destinato a rivoluzionare l'arte canadese: il Gruppo dei Sette, alla cui formazione contribuì un insieme di fattori.

Alcuni giovani artisti avevano cominciato ad esplorare la possibilità di una forma d'arte legata al paesaggio canadese. Le loro idee trovarono dei sostenitori in un oftalmologo di Toronto, il Dr. James MacCallum e in un ricco pittore, Lawren Harris, che li aiutarono a mettere su un atelier. Agli inizi del 1913 Harris e un altro pittore di Toronto, J.E.H. MacDonald, andarono a Buffalo a vedere una mostra di pittura scandinava contemporanea e scoprirono uno stile anticonformista e irrealista che poteva benissimo applicarsi alla sensibilità canadese.

Quello stesso anno, invitarono a Toronto il pittore di Montreal, A.Y. Jackson, che dipinse un quadro assai innovatore per l'epoca, *Terra Selvaggia* (1913) dove dimostrava le possibilità di applicazione di questo nuovo stile. Jackson incontrò Tom Thomson, lavorò insieme a lui e fu da questi spinto a esplorare il parco di Algonquin. Fu qui che nacque il culto del Nord che doveva contrassegnare la pittura del Gruppo dei Sette, che, diviso dagli avvenimenti bellici, si ritrovò nel 1920 quando fece la prima mostra collettiva destinata a trasformare la storia della pittura canadese.

**Tom Thomson** (1877-1917) che sarebbe diventato un mito e un simbolo dell'arte canadese, era il meno colto del gruppo. La sua carriera fu stroncata da una morte precoce in un incidente, prima che il Gruppo dei Sette si costituisse ufficialmente nel 1920. Cresciuto in una fattoria nei pressi della Baia Georgiana, era un uomo legato visceralmente alla natura della sua terra: i grandi bassi orizzonti, le miriadi di isolotti, le grandi ondate. Esuberante e impulsivo, con una scarsa



Tom Thomson:  
«Ghiaccio di primavera»

a destra  
Arthur Lismer:  
«Temporale di settembre,  
Georgian Bay» (1920-21)

a sinistra  
Fred Varley:  
«Ragazza in rosso» (1926)

a sinistra  
**J.E.H. MacDonald:**  
 «Giardino aggrovigliato»  
 (particolare, 1916)

◀ **A.Y. Jackson:**  
 «Prima primavera»

**Lawren Harris:**  
 «Lago Superiore» (1924) ▼

cultura ma un certo gusto per il bello, aveva lavorato prima a Seattle con due ditte di incisioni e poi era tornato a Toronto dove era entrato alla Grip Ltd, una casa di pubblicazioni illustrate, dove aveva incontrato molti dei futuri membri del Gruppo dei Sette.

Fino allora aveva dipinto opere commerciali in uno stile decorativo ispirato all'art nouveau, non scevro di un pizzico di umorismo; le sue donne dal collo lungo, altezzose e rigide nell'allora di moda «Stile Gibson», i suoi paesaggi che riflettevano le influenze più disparate, denotavano a sprazzi quell'intensità di visione che avrebbe in seguito trovato una espressività personale.

Thomson fece con i suoi colleghi diverse spedizioni nei dintorni di Toronto, nelle vallate dei fiumi Humber e Don, sul lago Scugog, nelle dolci colline dell'Ontario del Sud. Di questo periodo sono i quadri *Terra sommersa* e *Vicino a Owen Sound* che già riflettono una rapida ma incerta evoluzione. Il suo incontro con Jackson, con il quale mise su un atelier nel gennaio del 1914, fu determinante.

Il risultato più immediato fu la sua prima grande tela, *Fiume del Nord* (1914-15) che rivelava le misteriose profondità della foresta nordica e doveva diventare una delle immagini più espressive della cultura canadese. Le coraggiose semplicità di Jackson erano mitigate e rese più complesse dalla personalità di Thomson e dall'influenza che egli aveva tratto dall'art nouveau: l'intreccio dei rami in primo piano, l'oscuro ricamo riflesso nel fiume conservano una funzione decorativa e mettono in risalto il disegno del quadro, creando un'interrelazione tra la terra e il cielo, attraverso lo slancio verticale degli alberi.

Nei tre anni successivi, Thomson ebbe una rapida evoluzione. Ogni primavera si recava nel Parco di Algonquin per poi rientrare a Toronto in autunno avanzato. In estate lavorava nel parco come guida, custode, ranger, cosicché per dipingere gli rimaneva soltanto la primavera, quando gli alberi erano ancora spogli o l'autunno, quando le foglie disegnavano un astratto mosaico multicolore.

In *Ghiaccio di primavera*, l'azzurro cobalto del fiume al centro è bilanciato dai colori più tenui delle sponde, che appiattiscono la superficie del quadro, mettendo in rilievo la sua decorativa unidimensionalità in contrasto con la profondità e la tonalità dell'opera. In quadri come *Le rapide* la violenza dell'acqua che scorre è espressa da un impasto spesso e fluido che unisce il bordo dell'acqua alla riva, i tronchi e il ritmo della corrente in una forte cadenza.

*Vento dell'Ovest* (1916) e *The Jack Pine* (1916-17), in cui taglienti colpi di pennello uniti al delicato ricamo del disegno e all'elaborato primo piano — gli alberi e la riva — sono espressione dell'integrazione tra lo stile decorativo di Thomson con la sua successiva tecnica gestuale. Ambedue i quadri

sono stati riprodotti migliaia di volte e sono assurdi quasi a immagini sacre. Quando morì, nel luglio del 1917, Thomson, isolato da tutti i movimenti rivoluzionari dell'arte moderna, aveva avuto una rapida maturazione che lo aveva portato vicino a una forma di espressionismo naturale astratto.

**J. E. H. MacDonald** (1873-1932) era nato in Inghilterra ma a quattordici anni si era trasferito in Canada dove aveva cominciato a lavorare. Avido lettore di Thoreau e di Whitman, con un senso del paesaggio poetico e quasi «moralista», MacDonald passava il tempo libero facendo bozzetti. Nel 1900 era entrato nella Lega degli Studenti d'Arte che organizzava continue escursioni per studiare la natura nei dintorni di Toronto.

Il suo *Sul fiume, inizio primavera* (1911), tratto da bozzetti di boscaioli che guidano tronchi sul fiume Humber, aveva tonalità scure in accordo con il gusto allora in voga di stile «Olandese», ma aveva anche una incisività particolarmente tagliente e fu ammirato per la tecnica e «l'ispirazione nazionale». In *Rotaie e traffico* (1912) che descrive un gelido mattino di Toronto con treni e nuvole di fumo e vapore, MacDonald aveva usato una combinazione di forti pennellate e di delicate tonalità di rosa e giallo, sull'onda dell'impressionismo francese. In verità, sia MacDonald che il suo amico Harris erano ancora alla ricerca di uno stile adeguato al risvegliarsi della loro coscienza nazionale. In seguito MacDonald si trasferì in un paesino fuori Toronto, dove poteva vivere a più stretto contatto con la natura. Quando scoppiò la guerra e molti dei suoi amici partirono per l'Europa, egli rimase in Canada e dipinse *Elementi, Georgian Bay* (1916) una composizione semplificata al massimo, cui seguì *Il giardino aggrovigliato* (1916) che attirò su MacDonald le ire dei critici più conservatori e scatenò una vera polemica.

Il quadro, un mosaico autunnale di girasoli e altri fiori, lasciava forse perplessi perché applicava il nuovo stile decorativo e irrealista a un soggetto familiare.

Nel 1918/19 il pittore visitò insieme a Harris, Johnston e Jackson, — quest'ultimo appena tornato dalla guerra, — la regione selvaggia di Algoma. Qui dipinse studi vivacissimi delle cascate, delle dighe costruite dai castori, dei piccoli laghi e paesaggi pieni di pathos, *Terra solenne* (1912) e *Autunno in Algoma* (1922). Quello stesso anno MacDonald fece un viaggio in Nova Scotia e nel 1923 dipinse *In riva al mare, Nova Scotia*. Tra il 1924 e il 1932 seguì i suggerimenti di Harris e si recò spesso sulle Montagne Rocciose. La sua personalità riservata e intimista non riuscì però ad afferrare pienamente la maestosità di quei paesaggi e la sua opera migliore di quel periodo rimane *Neve sulle montagne, Lago Oesa* (1932). Quello stesso anno MacDonald morì.

**Lawren Harris** (1885-1970) apparteneva a una ricca famiglia protestante di Branford nell'Ontario e dal 1904 al 1908 aveva studiato a Berlino dove era venuto in contatto con le dissertazioni metafisiche della scuola tedesca. Attratto dalle filosofie mistiche dell'antico oriente aveva fatto un viaggio anche in Palestina. Tornato a Toronto aveva continuato ad interessarsi alla filosofia orientale filtrata attraverso gli scrittori del Rinascimento Irlandese dell'inizio del secolo. *Case, Wellington Street* (1910) rifletteva la sua attrazione per le vedute cittadine. Dipinta con un lavoro di pennello molto meticoloso e con un tocco di colore puro, l'opera rivelava una certa malinconia. Era un periodo in cui Harris passava molto tempo nel vecchio quartiere ebraico di Toronto a

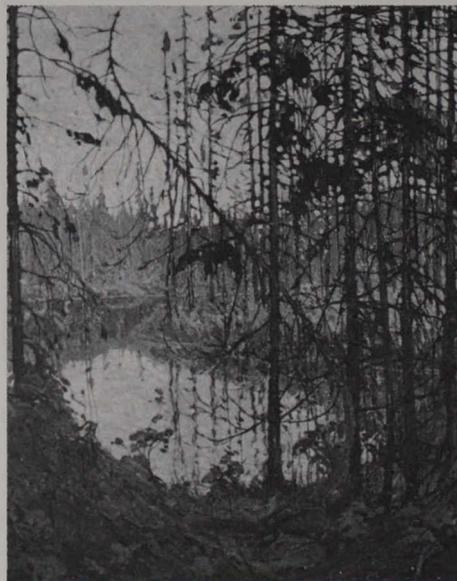
1) Tom Thomson: «Fiume del Nord» (1914-15)

2) A.Y. Jackson: «Algoma, novembre» (1935-36)

3) J.E.H. MacDonald: «Autunno in Algoma» (1922)

4) Tom Thomson: «Vento dell'Ovest» (1916)

Tutte le foto dei quadri sono di proprietà della Galleria Nazionale del Canada



1

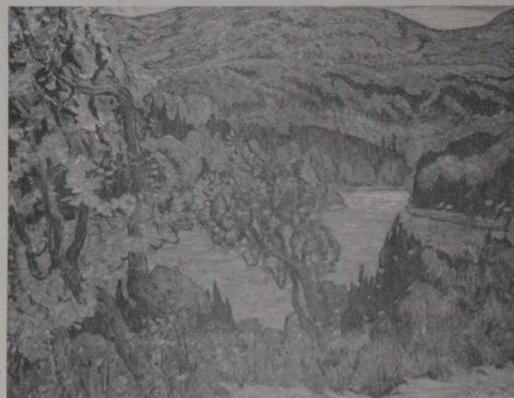
dipingere le facciate cascanti delle case nella luce cangiante delle stagioni e, a poco a poco, il suo approccio andò verso una semplificazione del disegno che perdeva in dettaglio acquistando in luminosità e colori stridenti; uno stile che si potrebbe definire post-espressionista.

Il 1912 e il 1913 furono per Harris anni cruciali. Nell'11 aveva visto la mostra di MacDonald e aveva discusso con lui la possibilità di trovare uno «stile nazionale». In seguito erano rimasti entrambi impressionati dall'esposizione di pittura scandinava di Buffalo. Nel 1913, insieme al Dr. MacCallum, Harris aveva messo su uno studio per gli amici artisti. Quello stesso anno su loro invito era arrivato a Toronto Jackson, che passò l'estate con loro e dipinse il famoso *Terra Selvaggia*

che ebbe grande influenza sul gruppo. Quando scoppiò la Prima Guerra Mondiale, molti partirono per il fronte, ma Harris fu riformato e rimase in Canada a dipingere la natura. Riduceva gli alberi a forme coniche elementari con una tendenza alla semplificazione e all'astrattismo. Verso la fine della guerra, cominciò ad interessarsi al Movimento Teosofico, in cui trovavano sfogo le sue tendenze metafisiche e mistiche e che lo portò sempre più verso l'astrattismo, la grandezza, e la sublimità del paesaggio.

Nel 1918 Harris visitò per la prima volta la zona di Algoma a est del Lago Superiore e la riva settentrionale di questo, con i suoi grandi spazi, le isole, i tronchi degli alberi spogli, le pareti rocciose. Qui la sua visione

2



3

si aprì ulteriormente e, grazie anche all'influenza del pittore e archeologo russo, Nicholas Roerich, lo portò a studi monumentali e solenni come *Il lago Superiore* (1924), *Riva nord, Lago Superiore* (1926), *Mattino, Lago Superiore* (non datato), dove le sfumature ambientali e le qualità della struttura cedono il posto all'imponenza.

Le isole assumono forme elementari, i cieli azzurri e gialli e i riflessi del sole sulla vasta superficie dell'acqua danno un senso di luminosità e di grandezza. Un successivo viaggio sulle Montagne Rocciose gli ispirò un altro quadro famoso *Maligne Lake, Jasper Park* (1924); i ghiacciai dell'Artico *Icebergs, Baffin Bay North* (1930).

Nel 1934 Harris lasciò Toronto e si trasferì

per un lungo periodo nel New Hampshire e poi a Santa Fé, nel Nuovo Messico, dove si accostò alla pittura trascendentale, diventando sempre più astratto. Tuttavia anche questo stile conservava gli echi del suo amore per i paesaggi e la natura del suo Paese.

**A. Y. Jackson** (1882-1974) ebbe influenza decisiva sulla evoluzione di Thomson e degli altri membri del Gruppo dei Sette dei quali rimase un fervente sostenitore tutta la vita.

Aveva studiato con Brymner a Montreal ed era stato in Europa dove si era convertito all'impressionismo. Tornato a Montreal aveva fatto una prima mostra nel 1910 cui ne seguì un'altra che per l'eccessiva modernità dell'autore rispetto al tradizionalismo vigen-

desi in Francia, continuando a dipingere. I soggetti delle azioni militari non gli si facevano perché il corpo umano non era certo il suo forte, ma egli seppe trovare ispirazione nei paesi devastati, nei campi di battaglia delle Fiandre, negli accampamenti. Dopo la guerra, tornò sulla Georgian Bay, e uno dei suoi quadri migliori di quel periodo, *The Freddy Channel* (1920) è un trionfo del disegno; le isole e l'acqua sembrano una tappezzeria e lo spazio pittorico è modulato dalla neve che cade ammorbidendo le linee del quadro e dando il senso della fredda anonimità del nord. All'inizio degli anni venti, Jackson si recò ad Algoma e nella zona dei grandi laghi nordici; qui preferì le ampie vedute con le colline degradanti disposte in un movimento ritmico contro la

del gruppo raccolto intorno a Harris e MacCallum, e aveva cominciato a dipingere nell'area vicino a Toronto. Nel 1916 andò a Halifax, dove diventò preside della Victoria School of Art and Design e dove, nel 1918, ritrasse in una serie di famose tele il trasporto delle truppe mimetizzate nel porto di Halifax. Le sue migliori opere risalgono al 1920-21, quando seppe catturare i forti elementi naturali dei paesaggi della Georgian Bay, come in *Temporale di settembre, Georgian Bay*. Dal 1919 al 1927 insegnò all'Ontario College of Art e le sue dottrine, basate sulle teorie del viennese Cizek, tendevano a promuovere la creatività, soprattutto nei bambini, e la ricerca di una sensibilità estetica. Egli divenne noto in questo campo e fu invitato a tenere lezioni alla Columbia University di New York e ad organizzare i corsi per bambini della Montreal Art Association. La sua teoria dell'arte vista come presa di coscienza ebbe una profonda influenza sul pensiero estetico canadese e sulla sua applicazione.

**Fred Varley** (1881-1969) era nato anche lui in Inghilterra. Trasferitosi in Canada nel 1912, prese parte alla mostra del Gruppo dei Sette nel 1920, anche se non ne condivideva in pieno lo stile. Egli infatti era più attratto dalle persone che dai paesaggi e il suo misticismo, che si sviluppò negli anni, era più allegro, personale e psicologico di quello di Harris. Durante la guerra, Varley vi prese parte attiva anche come pittore, ma diversamente da Jackson si dedicò più alle figure umane come denunciavano opere come *Per cosa?* e *Un giorno ritorneranno*. Ciò che lo interessava era l'estetica, non i sentimenti nazionalistici. Anche alcuni suoi paesaggi sono piuttosto impressionanti, come *Tempo burrascoso, Georgian Bay* (1920) ma diversamente dagli altri del Gruppo, egli non trovò mai ispirazione nelle sublimi vastità della regione di Algoma. Spesso amava animare i paesaggi con persone come in *Indiani che attraversano la Georgian Bay* (1920) e *Trasporto in montagna* (1925). Negli anni venti si fece apprezzare per i suoi ritratti, come quello di Sir John Parkin e dell'On. Vincent Massey. Nel 1926 si trasferì a Vancouver dove scoprì l'atmosfera orientale del quartiere cinese. I suoi contatti con l'oriente e le teorie freudiane ne accrebbero l'interesse per il misticismo e la psicologia. I suoi ritratti di donna sono misteriosi, teneri, enigmatici ed esplorano le implicazioni psicologiche di strani accostamenti di colori come in *Ragazza in rosso* (1926) *Nudo su una poltrona* (1931), *Dharana* (circa 1932). Anche i paesaggi riflettono gli interessi umani e psicologici di Varley. Dopo un viaggio all'Artico, nel 1938, egli dipinse eschimesi e icebergs, riuscendo a trovare anche nei ghiacciai una parvenza di forma umana. Varley era un bohemien, un maestro ispirato che mischiava Freud con le teorie estetiche dell'oriente e del moderno occidentale; uno dei più grandi e sensibili pittori canadesi. \*

(Terza puntata)



4 te a Montreal fu un fiasco. Disgustato Jackson aveva programmato di trasferirsi negli Stati Uniti quando da parte di Harris e di MacDonald giunse l'invito ad andare a Toronto. Contagiato dall'entusiasmo e dagli ideali di questi due, egli passò l'estate in contemplazione dei luoghi e divise uno studio con Thomson. Fu qui che dipinse il famoso *Terra Selvaggia*.

Stimolato dal culto del Nord inculcatogli da Thomson, Jackson visitò in pieno inverno il Parco di Algonquin e le Montagne Rocciose.

Questi viaggi gli ispirarono *Lago Ghiacciato, inizio primavera, Algonquin Park* (1914) e *L'acero rosso* (1914), ambedue splendidi e innovativi.

Arruolatosi nel 1915 seguì le truppe cana-

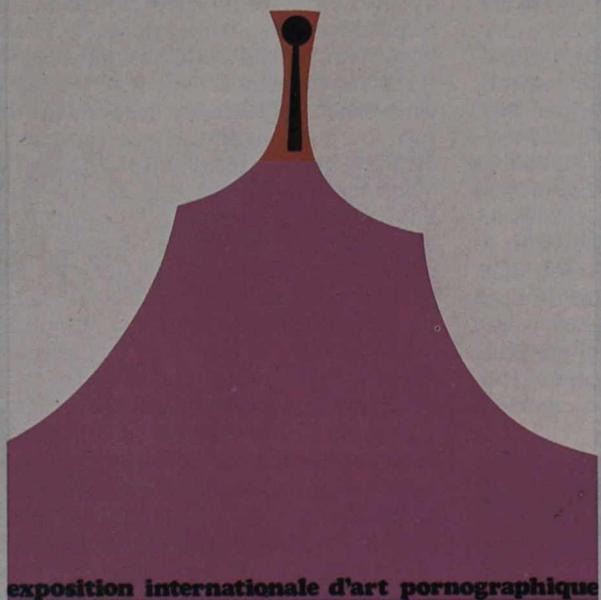
piattezza del lago. Un tardo esempio di questo stile è *Algoma, Novembre* (1935-36), un quadro in cui le ondeggianti linee dei primi piani, la riva lontana e le nuvole si susseguono attraverso una distesa d'acqua.

Jackson esplorò anche la riva nord del St. Laurence nel Quebec, e del Gaspé, ritrovando in questi paesaggi una nuova fonte di ispirazione. Di questo periodo sono *Fattoria del Quebec* e *Charlevoix County* (1933).

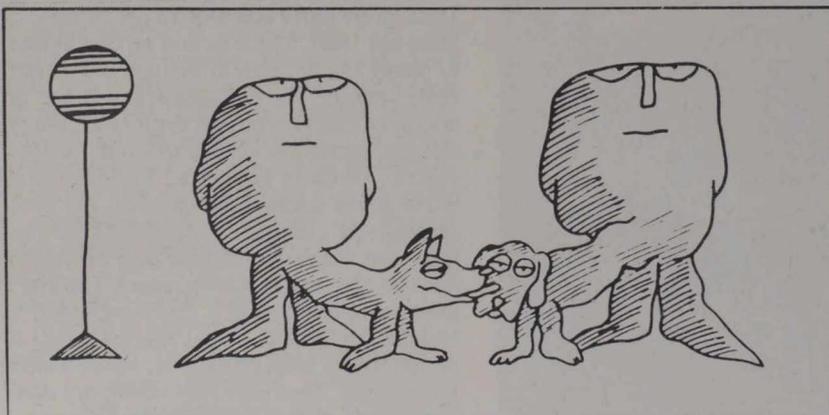
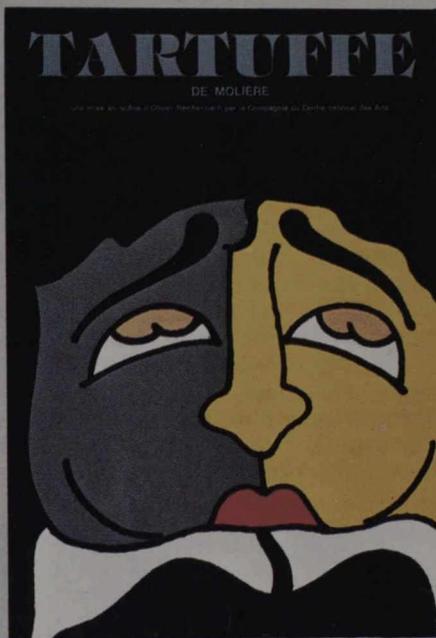
Il suo stile non subì mai grandi cambiamenti ma piuttosto una sottile evoluzione nell'ambito della paesaggistica. Già molto prima di morire, era diventato il grande vecchio dell'arte canadese, una specie di istituzione.

**Arthur Lismer** (1885-1969) era nato a Sheffield in Inghilterra ed era emigrato in Canada, dove nel 1912-13 era entrato a far parte

# Vittorio Fiorucci

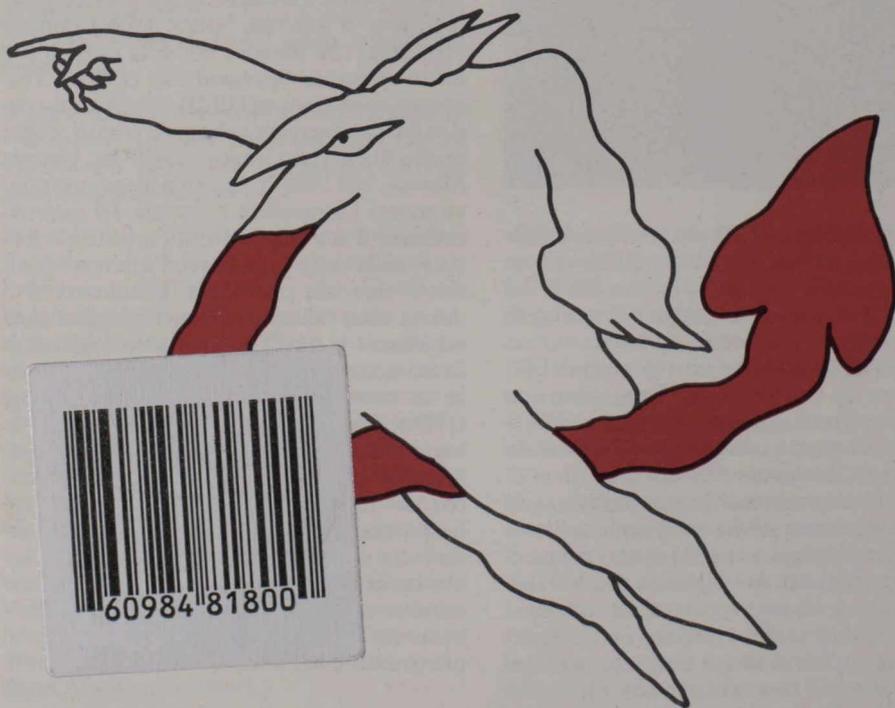


exposition internationale d'art pornographique



Virtuoso della grafica, Vittorio Fiorucci, nato a Zara, vive e lavora a Montreal dal 1952, dove si è creato una reputazione internazionale con la sua ricerca del segno essenziale, spesso legato al sesso, segno capace di molteplici metamorfosi e di una polivalenza allusiva, stilistica e formale, ma sempre immediatamente percepita e decifrata dallo spettatore.

L'impatto della grafica deve essere diretto, spesso mediante la riattivazione di antichi segni. Così, sia nella grafica che nei fumetti, Vittorio torna al primitivo: i suoi ominidi, con il loro sesso ingombrante, falli autonomi e spesso prepotenti, subiscono passivamente, per così dire, i vezzi e i capricci della loro libido, spesso incarnata nei falli-cani a lui cari. Ossessionato e scherzoso, Vittorio oltre ad essere un grafico bravissimo, è anche, con un piglio visibilmente aggressivo, un esemplare dell'uomo post-freudiano, con la sua labilità e le sue angosce.



Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 17983 del 30 gennaio 1980 - Periodico Trimestrale.

Se avete amici cui interessa ricevere Canada Contemporaneo, riempite questo tagliando e speditelo a:  
Canada Contemporaneo. Ambasciata  
Canadese, Via G. B. de Rossi 27,  
00161 Roma

NOME E COGNOME \_\_\_\_\_

PROFESSIONE \_\_\_\_\_

INDIRIZZO \_\_\_\_\_

NOME E COGNOME \_\_\_\_\_

PROFESSIONE \_\_\_\_\_

INDIRIZZO \_\_\_\_\_

NOME E COGNOME \_\_\_\_\_

PROFESSIONE \_\_\_\_\_

INDIRIZZO \_\_\_\_\_

