

NAC

Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Novembre 1970 / L. 400

2

I fatti / Se la critica tace / Assemblea AICA / Dieta di Montepulciano / Tra manierismo e masochismo / Biennale di Rimini / Fuoco e schiuma / Interventi a Zafferana / Premio Acireale / Merello / Jones / Genova 1910-'20 / Rambelli / Ruffini / Miroglio / Merz e Boetti / Rassegna Ramazzotti / Rassegna Avezzano / Picasso / Nuove correnti russe / Sculture ad Arandjelovac / Gruppo Keks / Poesia '70 / Fiera di Francoforte / Deflorilegio / Svoboda / Inediti di Klee / Libri / Riviste / Taccuino mostre / Notiziario.

scritti di: Natali / Maltese / Tazzi / Vergine / Menna / Masini / Fagone / Bossaglia / Giuffrè / Crispolti / Cesana / Caroli / Bandini / Comi / Vincitorio / Orienti / Fossati / Schönenberger / Caramel / Reale / Trini / Perissinotti / Barilli / Altarocca / Apuleo / Cova / Farinati / Sborgi / Spera.



annata: 1970
 imbottigliato dalla Casa
 denominazione d'origine
 controllata
KOH-I-NOOR ROTRING

Di colore brillante, di "stoffa" perfettamente coprente, di scattante fluidità offre all'intenditore il piacere sottile di usare nel lavoro un inchiostro di qualità sicura, costante, controllata. Si presenta in taniche, bottiglioni, bottiglie, cartucce.

Viene fornito in 6 colori: nero / rosso / blu / verde / giallo / seppia.
 Per dipingere, disegnare, scrivere.



Nuova Serie

<i>Editoriale</i>	La torre di Babele	1
<i>Redazionale</i>	I fatti	3
<i>A. Natali</i>	Se la critica tace	4
<i>C. Maltese</i>	Assemblea dell'AICA	5
<i>P.L. Tazzi</i>	La Dieta di Montepulciano	6
<i>L. Vergine</i>	Tra manierismo e masochismo	7
<i>F. Menna</i>	Rimini: un messaggio dall'arca	8
<i>L. Vergine</i>	Fuoco e schiuma	9
<i>L. V. Masini</i>	Interventi a Zafferana	10
<i>V. Fagone</i>	Premio Acireale	11
<i>R. Bossaglia</i>	Rubaldo Merello	12
<i>G. Giuffrè</i>	Allen Jones	13
<i>E. Crispolti</i>	Genova 1910/'20	14
<i>E. Cesana</i>	Le equazioni di Rambelli	14
<i>F. Caroli</i>	Giuliano Ruffini: memorie del tempo	15
<i>M. Bandini</i>	I totem di Valerio Miroglio	16
<i>R. Comi</i>	Merz e Boetti	17
<i>F. Vincitorio</i>	Rassegna Ramazzotti	17
<i>S. Orienti</i>	Rassegna di Avezzano	18
<i>P. Fossati</i>	L'ultimo Picasso	19
<i>Schönenberger</i>	Nuove correnti russe	20
<i>F. Vincitorio</i>	Sculture ad Arandjelovac	21
<i>L. Caramel</i>	Il gruppo Keks	22
<i>B. Reale</i>	Poesia degli anni '70	23
<i>V. Fagone</i>	Libri d'arte e posters a Francoforte	24
<i>T. Trini</i>	Deflorilegio	25
<i>L. Perissinotti</i>	Le scenografie di Svoboda	26
<i>P. Klee</i>	Storia naturale infinita	27
	Rubriche	30

La Torre di Babele

*Commenti al primo numero della nuova serie:
è una torre di Babele!*

Da Celant a De Micheli, da Valsecchi a Trini! Più di uno si è chiesto come farà il lettore a raccapezzarsi fra tante voci discordi.

In verità questa « discordia » non è che la prosecuzione e l'accentuarsi della nostra vecchia linea. Il tentativo di una dialettica fra vari orientamenti. Non per un atteggiamento qualunquista della rivista, bensì per la convinzione che soltanto attraverso questo scontro diretto, aperto, leale, è possibile stimolare nei lettori un approccio critico agli avvenimenti artistici.

Rifiuto dunque di qualsiasi catechismo e desiderio di un dibattito spregiudicato che stimoli la gente a chiedersi, a comprendere quale problematica sostanzialmente i fatti artistici d'oggi. Ed, in particolare, solleciti una conoscenza diretta di questi fatti, una verifica de visu che unica può portare al formarsi di libere opinioni.

Ma a questa dichiarazione di programmatica « confusione » è necessario aggiungere che, a nostro avviso, un comune denominatore lega queste posizioni così disparate. Ed è la comune consapevolezza del significato dei problemi che andiamo dibattendo. Della loro incidenza sociale se si riuscisse, realmente, a diffonderli attraverso la sensibilizzazione dei grandi organi d'informazione, delle autorità, del pubblico.

Una torre di Babele dove c'è coscienza che, come è stato detto la volta scorsa, « la realtà è complessa e a guardarla da più parti non c'è che da guadagnare ». Dove c'è — soprattutto — civile rispetto per le opinioni altrui.

Direttore responsabile: Francesco Vincitorio *Redazione:* Via Orti 3, tel. 5461463 Milano 20122 *Grafica e impaginazione:* Bruno Pippa-Creativo LBG, *Amministrazione:* edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, tel. 241919/246157 Bari 70124 *Abbonamento annuo* lire 3000 (estero lire 5000) NAC, pubblica 10 fascicoli l'anno. Sono doppi i numeri giugno-luglio e agosto-settembre *Versamenti sul conto corrente postale* 13/6366 intestato a edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, Bari 70124 *Pubblicità:* edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, Bari 70124 *Concessionaria per la distribuzione nelle edicole:* Agenzia giornali Parrini, Piazza Indipendenza 11/B Roma. tel. 496908/4959397 *Stampa:* Dedalo litostampa, Bari *Registrazione:* n. 387 del 10-9-1970 Tribunale di Bari

Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%

NAC

è una rivista indipendente
non legata ad alcun interesse
nel campo del mercato dell'arte.

Questa indipendenza
è dovuta anche alla partecipazione
Koh.I.Noor Hardtmuth SpA - Milano
che ha concretamente contribuito
alla realizzazione della rivista
nella sua nuova veste.

I fatti

Private gratitudini

La mostra alla Sala delle Cariatidi, a Palazzo Reale a Milano, del pittore Federico Spoltore che, come spiega il lussuoso catalogo, fatto a spese del Comune, « dal 1932, per oltre un decennio, fu il ritrattista ufficiale dello Stato italiano, ed, in questo ambito, dei componenti della Casa Reale, di Mussolini e delle più alte autorità del Governo, della Giustizia e della Chiesa » e che nel corso di quegli anni « ha ritratto ufficialmente quasi tutti i personaggi storici del XX secolo, fra i quali Re Boris di Bulgaria, il Maresciallo Pilsudsky Presidente della Polonia, Hitler, Stalin, ecc. », merita senza dubbio una visita. O, quanto meno, basta leggere le due prefazioni.

Mentre Lino Montagna, ex Assessore all'istruzione, si congeda con una « lettera » pastorale « all'illustre Maestro » che meriterebbe di essere trascritta per intero, il nuovo Assessore alle istituzioni e iniziative culturali, Paolo Pillitteri, si presenta con una pagina traboccante d'entusiasmo per queste « forme dello sperimentalismo artistico più interessante del Novecento », per « la sua pittura basata sulla tendenza policroma », per « una capacità di suggestione intima e una purezza espressiva assoluta ».

Se il buon tempo si vede dal mattino, la Sala delle Cariatidi continuerà ad essere la sala-tomba della cultura artistica milanese.

Ma, forse, il discorso trascende i confini della capitale lombarda e investe il problema dell'utilizzo delle attrezzature pubbliche in ogni « città ben ordinata », come dicevano i greci. Mezzi che dovrebbero essere gestiti o autogestiti con intenti disinteressati e rivolti allo sviluppo culturale della comunità. E che non possono essere più lasciati all'arbitrio degli amministratori civici per le loro private « gratitudini ».

Il Signor Conte

In occasione della mostra di Rubaldo Merello, organizzata a Genova dall'En-

te manifestazioni genovesi, è avvenuto un « curioso accidente ». Il Conte Renzo Bruzzo di Rapallo, che pare possieda la più cospicua raccolta di opere del pittore, non solo si è rifiutato di prestarle, ma persino di farle vedere a chi era incaricato di organizzare la mostra e quindi stava conducendo uno studio sull'artista.

Gianfranco Bruno ha già denunciato nel catalogo questa « proterva ostinazione », perciò non c'è ragione di infierire su questo concetto della proprietà privata delle opere d'arte, oggi, a dir poco, antidemocratica. Ci sia soltanto consentito rimarcare la coerenza del Signor Conte. Dato che in occasioni di questo tipo è invalsa, da parte dei collezionisti, la gara a chi sollecita di più (e spesso anche spregiudicatamente) perché le loro opere siano prescelte ed esposte, non c'è dubbio che egli abbia voluto continuare ad andare, sdegnosamente, protervamente, contro la storia.

Caruccio

Non passa giorno che nel mondo dell'arte non se ne senta una nuova. Stavolta è la notizia di un noto e riverito critico che, pregato gentilmente da qualche artista di fargli visita in studio, da un pò di tempo ha incominciato a chiedere una parcella per l'incomodo. E pare che, ogni volta, si tratti di un conto assai caruccio. Così salato da rassentire quello di certi baroni della medicina. Ma forse ha ragione lui. Perché quegli artisti che sottostanno a simili forme di ricatti sono, effettivamente, da manicomio.

La Feluca e il Capitano

Quando due anni fa, a Lignano, si dette inizio ad una Biennale d'arte, furono parecchi a sperare che, finalmente, anche la Regione Friuli-Venezia Giulia avesse qualcosa di buono in fatto di arte contemporanea. Infatti, grazie alla scelta di una commissione internazionale di critici, ne venne fuori una rassegna tutt'altro che disprezzabile.

Poi, però, sorsero questioni tra le autorità locali e la commissione e anche questa iniziativa sembrò far naufragio. Impressione suffragata dal modo come è stata organizzata, quest'anno, la seconda edizione, rivolta, come spiegava il catalogo, alla « maggioranza delle clientele turistiche straniere » che affollano quella spiaggia e perciò « riservata ad artisti austriaci, svizzeri e tedeschi residenti in Italia ». Com'è facile capire: uno squallore! Stando però all'ultimo comunicato stampa, ci sbagliamo. Alla Biennale ha arriso un gran successo. È stata visitata da « 44.800 persone e da una cinquantina di critici e studiosi » e « infine c'è stato anche un notevole rendimento di mercato ». E sull'onda di questo successo si stanno formulando progetti grandiosi: una biennale dell'arte del Friuli-Venezia Giulia, mostre speciali da intercalare tra la seconda e la terza, la mostra « Lignum » dedicata all'arte del legno, rassegne di arte popolare in legno in zone di tipica produzione e una mostra a Trieste dal titolo « Il tempo di Svevo ».

Ci sarebbe da riaprire il cuore alla speranza se, scorrendo il catalogo, non ci si accorgesse che i « motori » di questo decollo si incentrano in un'unica famiglia: Vittorio Querel, proprietario della Galleria La Feluca di Roma e sul figlio Capitano Marco. Ci guardi Iddio da peccare di sfiducia nei riguardi della « Feluca » e del Capitano. Ma non pare un po' curioso per una istituzione come la Regione, ente pubblico e collettivo, organismo del futuro per eccellenza?

Se la critica tace

di Aurelio Natali

L'articolo di Germano Celant, « Per una critica acritica », pubblicato la volta scorsa, ha suscitato, come era prevedibile, varie reazioni. Il problema dei compiti della critica è oggi acutissimo e, secondo noi, di grande importanza. Ed è perciò che desideriamo aprire un dibattito su questo tema. Interviene per primo Aurelio Natali. Ma per dar modo al lettore di afferrare subito la complessità della questione, riteniamo utile accompagnare questo intervento con altri tre articoli (di Maltese, Tazzi e Vergine) che, pur muovendo da occasioni diverse, si riallacciano, in qualche modo, alla situazione della critica.

« Come per il borghese la cessazione della proprietà di classe significa cessazione della produzione stessa, così cessazione della cultura di classe è per lui lo stesso che cessazione della cultura in genere. La cultura di cui egli deplora la perdita è per la enorme maggioranza degli uomini il processo di trasformazione in macchina ».

Marx-Engels

1) Il discorso di Celant sulla critica apparso sul numero scorso di Nac non ci trova consenzienti. Il suo rifiuto all'interpretazione, al giudizio, alla ricerca delle motivazioni che sottintendono sempre alla creazione artistica, ci sembra una sorta di rinuncia alla ragione, l'inclinare verso una posizione romantica che propone l'artista non nei termini di un uomo calato anch'egli nei condizionamenti della realtà, ma come figura magica, creatrice di verità, di atti irripetibili, estranea al suo stesso tempo storico. Semmai la negatività del critico la troveremo in uno spazio esterno alla sua operatività, uno spazio che non sempre egli è in grado di controllare. Alludiamo alla mediazione che compie tra l'artista, la struttura mercantile e il pubblico. In sostanza l'opera si qualifica culturalmente solo con l'avallo del critico il quale si rivela, il suo tipo di lettura sia esatto o no (e molto spesso non lo è), una delle componenti indispensabili della mercificazione dell'arte. Anche quando la sua lettura risulta « libera », essa viene comunque « assorbita » dal meccanismo di vendita e tradotta in quotazioni. Il conflitto, attorno alla figura del cri-

tico, si presenta dunque drammatico: da una parte, abbiamo detto, la necessità di dare una ragione (e può essere la più avanzata e acuta possibile) al prodotto artistico; dall'altra la coscienza che qualsiasi tipo di catalogazione porta a un processo di qualifica mercantile. Esistono possibilità di rottura di un simile meccanismo? Si potrebbe dedurre a questo punto che il minore dei mali, se l'analisi si trasforma sempre in collaborazione col mercante, è quello suggerito da Celant: lasciare operare l'artista relegando la critica alla funzione di catalogatrice di reperti o fatti, evirandola di ogni possibilità di giudizio e di motivazioni nei confronti del fatto artistico. Posto che tale utopia si realizzasse, il mercato creerebbe altri elementi per qualificare il prodotto artistico e definire poi una scala di valori. Con il risultato di proporre un nuovo meccanismo non controllato dall'intelligenza in sostituzione dello specialista sovente serio e ben informato. Ma è realmente il problema arte contro mercificazione che Celant propone nel suo scritto, o non soltanto la richiesta per l'artista di una libertà non controllabile, una sorta di purezza non contaminata dalla ragione di individui in qualche modo estranei al lavoro creativo?

2) Se questo è il solo motivo del suo scritto lo contestiamo non tanto sul piano della lettura dell'opera che ci sembra oggi problema assai secondario (su questo argomento ci soffermeremo più avanti) quanto sui significa-

ti, sulla definizione del personaggio artista confrontato alla società in cui opera. Non consideriamo l'artista uno sradicato o un essere superiore ma una delle spie più sensibili ed esemplificatrici della realtà contemporanea. Come ogni altro uomo egli è un prodotto socio-culturale calato al di dentro di complessi travagli storici e come tutti gli altri uomini egli trascina con sé le contraddizioni del mondo che lo ha prodotto. Al limite diremmo che, caduto egli nell'ingranaggio, la sua dimensione ideologica risulta predeterminata; una predeterminazione che si trasferisce poi direttamente nel termine espressivo. Quale ragione d'essere, ci chiediamo ora, ha oggi, in un paese a capitalismo monopolistico, l'opera d'arte? Il dominio dei mezzi di comunicazione ha distrutto qualsiasi forma di cultura popolare; per le masse, sia il dilaniato mondo contadino che quello operaio delle megalopoli, non esistono più forme culturali autonome, valori recepibili, significati spontanei. Ad esse la classe dominante propone in continuità degli pseudo-valori, i grandi « circhi » della televisione e dei meeting sportivi e, innestati su un substrato culturale quasi inesistente, i « pocket books » e le enciclopedie a dispense, modelli esterni che consentono il loro totale condizionamento ideologico e, quel che più conta, politico. Tra i termini di comunicazione, l'immagine, proprio per il suo alto potenziale di sfruttamento, ha subito le manipolazioni maggiori, col risultato che le più facili traduzioni di essa, fotografia e cinema, hanno

sostituito nella quasi totalità quella artigianale. L'avvento della fotografia determinava una crisi profonda negli artisti che, unici documentatori della realtà sino a quel momento, furono costretti a interiorizzare sempre di più la loro indagine. L'arte, almeno da qualche millennio, siamo convinti sia stata un fatto di classe; solo che la sua leggibilità la proponeva, pur in forme differenti di fruizione, a vasti gruppi umani. L'interiorizzazione del termine espressivo, dietro cui sta l'esplosione della civiltà industriale e la caduta dei precedenti valori, sottolineava una crisi dell'artista che nella rottura delle forme precedenti trovava il modo di esprimere la rivolta contro la società. Se in certo periodo — ci riferiamo alle Grandi Avanguardie — tale rottura assunse un significato reale e motivato, essa si trasformò più avanti in una sorta di fuga, congelando ogni problematica nella sublimazione formale, nel gioco e, al limite, nella gratuità. Fu un'involuzione prodotta non solo dalla matrice borghese dell'artista che non seppe sfuggire alle contraddizioni della sua classe, ma dalla diversificazione culturale proposta dalla società borghese così ben attenta a frantumare un discorso che risultava valido soltanto se unitario; ad allargare il solco tra i livelli si inserì poi il mercantilismo le cui tecniche spregiudicate di vendita, di saturazione e desaturazione, condizionavano le scelte critiche e le imposero, con una serie minima di possibilità, al collezionismo. È in questa area e nella frangia minima degli « addetti ai lavori » che si svolge oggi il dibattito artistico, ormai enucleato dalla totalità del corpo sociale, chiuso nel ghetto di un linguaggio codificato che nasconde sovente il vuoto e, nei casi migliori, la neutralità.

3) Considerato, seppur rapidamente, il meccanismo oggettivo che condiziona oggi la produzione artistica ci chiediamo qual è lo spazio reale dell'« operatore estetico ». Secondo Celant, se i critici si facessero graziosamente da parte, esso risulterebbe infinito o, meglio, libero; siamo convinti invece che il tipo di struttura sociale in cui viviamo ha soffocato, brutalmente, gran parte della potenzialità dell'artista. In che

senso? Delimitandogli innanzitutto lo spazio d'intervento e imponendogli un linguaggio che copre solo l'area concessagli. Siamo convinti che, oggi, il termine espressivo non sia il prodotto di una liberazione (ma lo è mai stato?) bensì la proiezione dei valori di una precisa organizzazione sociale. Esistono, è vero, alcune forze oppostive che tendono a mettere in crisi tale struttura ricollegandosi a immagini facilmente decodificabili; esse non possono comunque superare i confini che il sistema impone loro con la sua serrata rete distributiva da un lato e con il vuoto culturale che ha operato nei confronti delle classi subalterne. In questo quadro quale sola operazione può compiere il critico? Non tanto, direi, perdersi nella lettura di valori squalificati, bensì cogliere tutti i nessi politici, sociali, economici che producono quei valori. Trasformare, in sostanza, la critica in un'arma per demolire un artificioso edificio culturale che tende a perpetuare il dominio di classe.

4) E l'artista? Non ha orizzonti aperti dinanzi a sé. Qualcuno tende a saltare il recinto recuperando valori linguistici sorpassati. Ogni tempo storico ha il suo termine espressivo. L'attuale è totalmente condizionato. Meglio quindi non dipingere. O dipingere sui muri voci e immagini di rottura, fuori dai circuiti di mercato e dagli schemi estetici del sistema. O ancora confondersi nella folla e organizzare happening che siano provocatori e di mobilitazione generale quale, ad esempio; quello di S. Angelo Lodigiano segnalato in questo numero dalla Vergine. È il solo modo per dare ancora un senso possibile alla libera creatività dell'artista.

In Canada

Assemblea dell'AICA

di Corrado Maltese

Bisogna ringraziare gli amici e colleghi canadesi. Ai critici convenuti da ogni parte del mondo hanno offerto lo spettacolo di una ospitalità cordiale, di una organizzazione eccellente e di uno scenario ambientale grandioso; infine la sensazione di vivere, pur nel Nuovo Mondo, in un prolungamento dell'Europa, in una sua naturale dilatazione. Ma i problemi sono apparsi gli stessi — per l'arte e gli artisti — anche se meno drammatici e pressanti; forse sono anche apparsi più ricchi per una dimensione che qui nella vecchia Europa manca: la vitalità o il rispetto o la salvaguardia, e talvolta addirittura la moda, per tradizioni e forme figurali aborigene (indiane o esquimesi) autonome rispetto alla cultura figurativa dei colonizzatori bianchi. Certo, il « sistema » tende a fare e fa di quelle — anche nel Canada — un'appendice folcloristica della moderna « civiltà » urbanizzata, meccanizzata e automatizzata, ma al di sotto spesso serpeggia il riconoscimento tacito di un valore positivo, voglio dire della bontà di un mondo che per sua fortuna non aveva o non ha ancora imparato il culto dell'accumulazione avida e ad ogni costo delle eccedenze dei beni materiali che caratterizza il capitalismo dell'uomo bianco.

Il tema scientifico del congresso era « arte e percezione visiva » e molto opportunamente non si è badato molto alla stretta professione della critica d'arte nella scelta dei relatori. A Ottawa hanno parlato Rudolph Arnheim e Abraham Moles e, il giorno dopo, Harold Rosenberg e Marshall McLuhan; a Toronto ha parlato, con altri, Lawrence Alloway. Di questi solo Rosenberg e Alloway passano per critici d'arte in senso stretto. E naturalmente la critica d'arte, nel senso tradizionale almeno, è stata attaccata e messa più volte alle corde: dal punto

di vista tecnico e dal punto di vista « politico ». E ciò è apparso facile in un ambiente culturale dove i musei svolgono una attività che non si limita alla raccolta di oggetti artistici ma si estende in ogni direzione e verso tutti gli strati del pubblico, dalla presentazione di films alla rappresentazione di happenings e sketches di vario genere e all'allestimento di sequenze didattiche in cui tutti i mezzi audiovisivi sono messi in opera. Insomma la distinzione, quasi stintiva in Europa, tra arte come oggetto di collezione e ornamento di una dimora signorile e arte come mezzo di comunicazione ha scarso credito: l'accento batte sostanzialmente sul secondo termine ed è, naturalmente, un gran bene. Certo qualche contributo, qualche linea avanzata della vecchia Europa è apparso trascurato o ignorato. Il presidente dell'AICA, René Berger, e altri convenuti hanno contenuto con efficacia gli attacchi partendo dalle linee avanzate di un criticismo che, almeno per ora, è sostanzialmente europeo. Comunque i problemi sono stati posti.

Muta l'oggetto stesso della critica d'arte così come mutano le « opere » prodotte dagli artisti. Se si nega l'oggetto-messaggio come fine dell'operare artistico, se il « messaggio » è nell'operare stesso, nel momento del suo farsi o nelle tracce anche caduche che se ne possono trarre o nel processo dell'ideazione e progettazione che precede l'operazione materiale, l'attività critica è possibile solo nella con-presenza, nella con-partecipazione, quindi addirittura nella con-creazione. Dunque cade ogni barriera e divisione « professionale », ogni « specializzazione », e l'operare critico sembra doversi identificare in un operare strutturalmente « politico ». Questa con-presenza, questa « globalità » sembra confermare in certo senso le profezie di Mc Luhan e la sua diagnosi dell'era dell'elettricità come di un'era in cui dal tipo stesso dell'energia sfruttata nasce necessariamente un nuovo atteggiamento, « globale » appunto, e un nuovo modo di partecipare ciascuno alla vita di tutti. Il che può sembrare ardito o semplicistico, ma è indubbiamente stimolante.

Ad ogni modo a Vancouver, nel nuovo planetario, una splendida esposizione didattica sulla formazione della nebu-

losa del granchio è stata presentata sotto forma di un happening celeste e in sostanza come un'opera d'arte visiva, e nella Galleria d'arte moderna di quella città il pubblico è stato coinvolto in uno sketch in cui è sembrato davvero, per un momento, che uno studente indiano presente nell'aula (contestatore e propugnatore del « red power »), uccidesse a colpi di pistola un attore del gruppo di indiani che si era rifiutato di interrompere la danza rituale che eseguiva per i congressisti. A Montreal era stata presentata una nutrita rassegna di films di Norman McLaren alla presenza dell'autore col quale sono stati discussi.

I temi organizzativi dell'AICA erano stati affrontati nei primi giorni a Montreal: è stato rinnovato il Consiglio Direttivo, sono stati eletti tre nuovi vice presidenti (Frenca, Romero Brest, Pedrosa), sono state affidate altre cariche, sono stati esaminati i rapporti con l'Unesco, ecc. cosa importante: è stato confermato ufficialmente, in accoglimento della proposta dell'impareggiabile H.L.C. Jaffe, che la prossima assemblea generale si terrà in Olanda tra il 20 e il 26 settembre sul tema « Le visage de la terre ». Il che vuol dire che sarà presa in esame per il meglio e per il peggio la trasformazione operata dall'uomo sul modo naturale, con evidenti addentellati per l'ecologia e l'antropologia e in risposta (forse tardiva, purtroppo, e certamente dotata di forza modesta) alla cieca distruzione e allo sperpero dei beni naturali della terra operati dalla « civiltà » meccanizzata, urbanizzata ecc. di cui siamo corresponsabili.

È un segno che la critica d'arte si orienta davvero in una direzione che qualche anno fa poteva sembrare impensabile.

La Dieta di Montepulciano

di Pier Luigi Tazzi

Corollario di Amore Mio, la Dieta di Montepulciano si è tenuta sotto il patrocinio dell'A.I.C.A. nei giorni immediatamente seguenti l'inaugurazione della mostra e ha goduto di riflesso di quel clima e di quella atmosfera particolare che tutta la manifestazione aveva suscitato. Solo in parte tuttavia e, appunto, di riflesso. Non più sorretti e guidati dai percorsi artefatti e obbligati, ma di una obbligatorietà così poco vincolante che invitava alla trasgressione, dell'architetto Sartogo, gli interventi dei critici e degli artisti hanno dimesso il carattere di vitale presenza in una situazione socio-culturale che desta le più ampie preoccupazioni circa la sopravvivenza dell'uomo e delle sue libertà. L'aureo limbo, che Amore Mio aveva identificato e oggettivato nelle sale di Palazzo Ricci e il cui accattivante umore era promanato fuori, nelle vie e nelle piazze, nelle salette, cripte, palestre, improvvisati locali di esposizione per le piccole mostre collaterali, questo limbo a luce vespertina (twilight time), percorso tuttavia da correnti più o meno sotterranee, rancorose e inquiete pur accennando nell'insieme ad una accorata, ma non stanca, accettazione degli eventi, contemporaneamente, definendosi in ghetto esemplare, si poneva ipoteticamente come base di lancio per imprevedibili e imprevisibili avventure future. Eppure tutto questo non mi sembra abbia trovato né la propria giustificazione ideologica, né la analisi « lucida e ironica », critica appunto, nella Dieta.

Questa, pur nel tentativo di adeguarsi alla formula e al clima di Amore Mio, ne è rimasta distante e si è assistito ad uno scadimento di tono, tanto più significativo data la riuscita sul piano generale di tutta la manifestazione. Era comunque prevedibile che, nel quadro di questo grande happening in provincia, quella della Dieta fosse la parte più difficile e di minor spicco. Molti dei critici invitati erano assenti e si è avuto la sensazione che prevalessero i « romani », come di ispirazione « ro-

mana» era anche tutto il resto, con un vago accento partenopeo (vedi in questo senso: l'onnipresente Bonito Oliva, Menna oltre che con la sua attivissima partecipazione al convegno anche come precursore alla lontana di certi dati informativi della manifestazione poliziana, e infine un buon numero di espositori di cui si erano viste personali in questo ultimo anno alla napoletana Modern Art Agency). Comunque il convegno ha avuto luogo: certe cose sono state dette e, in assenza di un corposo dibattito, gli argomenti toccati sono stati veramente molti. Ma come in un bel comizio da Festa dell'Unità, dove si parla spesso più della NATO e dell'imperialismo americano e meno, molto meno, della polizia nostrana, dell'amico in carcere, del disagio personale e sociale all'interno dell'ambiente in cui concretamente viviamo e operiamo. E ben pochi nodi vennero allo sdentato pettine. Qualcosa pure c'è stato, anche se in sordina, senza clamore: una sorta di abdicazione effettuata in uno stato di perplessità e, a volte, di rassegnato compiacimento, senza entusiasmo (buttar la tonaca alle ortiche) e senza paura (Varennnes), e, dopo l'abdicazione, l'annuncio dell'attesa, un'attesa che ci è sembrata quanto mai statica e socialdemocratica. E si tratta dell'abdicazione del critico d'arte ai suoi ruoli tradizionali: bando alla «specializzazione professionale» intesa secondo i canoni della efficienza voluta dalla società industriale» (Menna); bando alle aspirazioni di coscienza ideologico-politica in fase critica sul fronte delle operazioni estetiche, e ciò facendo leva sulla concezione comune che tecnica e politica hanno portato ad una totale manipolazione dell'uomo. Allo stesso modo, via il critico come mediatore tra artista e pubblico, poiché «l'opera comunica per via di contagio, di effetto a lunga scadenza» (Calvesi). E allora o si ha il caso estremo del silenzio (vedi la comunicazione inviata da Fagiolo: «Ritengo superflua la critica qui ed ora /... perché non può valutare più arte, ma comportamenti che hanno tutti una loro giustificazione. /.../ Nell'atmosfera resa irrespirabile dal flusso di parole può costituire linguaggio anche il silenzio». E Marisa Volpi lo minaccia: «se non ce la fanno a seguire il labirinto, peggio per loro»), oppure posizioni come quella di Calvesi, secondo cui, resa sempre meno probabile una critica come progettazione, rimane un tipo di «arte-analisi» nel senso di «verifica scientifica su un fenomeno, che

ha in sé delle altre motivazioni di carattere psicologico, cioè altri obiettivi», ma che diventa sempre più difficile per le opere di oggi. Dall'altro lato, tutta la schiera, guidata da Menna, di coloro che tendono a porsi in una zona «nuova», o perlomeno insolita, di operatori paralleli rispetto agli artisti, dopo aver messo in evidenza «l'autonomia e la specificità dell'intervento critico in concomitanza, ma anche indipendentemente dall'opera d'arte in senso stretto» (Boatto), svincolato inoltre dalla vera e propria operazione storica. È ancora Menna che accentua e definisce più chiaramente, quindi con discreto coraggio in tempi così anarcoidi, la teorizzazione di una nuova assiologia: «Sono tutte le estetiche normative che si riferiscono a un valore alle spalle. Noi non sappiamo che cosa è un valore. Noi sappiamo soltanto quello che vorremmo essere noi, voi, la vita, il futuro. Tutto ciò che riteniamo aumenti, incrementi questa direzione, è il *valore*: questa è la critica». Su posizioni distaccate, più combattive e meno riflesse, Bonito Oliva e Trini, anch'essi tuttavia reciprocamente assai distanti. Per quel che riguarda Bonito Oliva, l'ampio sforzo organizzativo da lui esercitato nell'arco di tutta la manifestazione esemplifica già di per sé, e anche abbastanza eloquentemente, questo nuovo ruolo del critico d'arte sul piano di una intensa operatività a più livelli.

Per Trini, che, assente, aveva però inviato una comunicazione cui fu data lettura, «in un'arte impegnata /.../ non c'è spazio per falsi problemi fra critici e artisti, perché in essa il momento creativo si fonde in quello critico — teorico senza la mediazione del giudizio estetico», e questa ci sembra la posizione più chiara e sicura, al riparo di ogni altro insorgere autoritarismo e contro ogni spirito di provinciale polemica: e conclude «le innovazioni di metodo nel fare arte, nel fare teoria sono per l'artista una mera appendice a quello che dovrebbe essere il sussulto fondamentale: rimettere in discussione tutta l'arte storicamente costituita».

Tra manierismo e masochismo

di Lea Vergine

I due fronti. Quello della produzione artistica e quello della lettura critica di tale produzione.

Sul primo, proposte assorbite in individualità sempre più accidentali, distillazioni manieristiche.

«La maniera — scriveva Kant — è una specie di contraffazione, la quale consiste nell'imitazione dell'originalità in generale e quindi nell'allontanarsi per quanto possibile dagli imitatori, senza però possedere il talento di essere per sé stesso esemplare». È la condizione dell'arte che viviamo da più di un anno. Da quando cioè sempre più spesso si «producono» comportamenti, progetti e mediazioni. Ora, — è innegabile, mi pare — i comportamenti sono stati intesi come messe in scena a carattere magico-rituale (nei quali coabitano una visione della natura non redenta da una morta oggettività e un'acculturazione misticheggiante ed esoterica da mistero coribantico); i progetti si sono limitati a scenografie di ipotetici paesaggi col recupero di elementi folk; le mediazioni non sono andate al di là del luogo d'evasione decadentistico, buono a praticare la nostalgia della vitalità smarrita. E questo, ben inteso, per quanto riguarda le mostre e le situazioni più progressiste. Mostre e situazioni che, per quanto ridimensionate e «ammodernate», continuano ad essere al servizio di quel mercato della cultura cui si dice di volersi rifiutare. Sappiamo tutti che le «modifiche» si rivelano extrastoriche e che le contraddizioni, sulle prime dirompenti, vengono riassimilate a livello di sovrastrutture nel momento stesso in cui queste manifestazioni patentano chi vi partecipa e chi vi collabora.

Quella che possiamo indicare come «la

nuova occupazione dello spazio», nasce dall'assillo di una fisicità ossessiva, di un contatto il più possibile sensorio con il reale. Qual'è la sua intenzionalità, il suo accento assiologico? Nel tastare ansiosamente il mondo circostante punta sulla estaticità di una dotta ignoranza; l'«arte», allora, forza i confini dell'estetico per dar luogo a pagine di antropologia culturale, che presentano una tensione bizzarra come quella dello Zen. Come lo Zen vorrebbero aprire la via della conoscenza in maniera diretta e immediata, eliminare il contrasto fra apparenza e realtà, escludere la dialettica degli opposti.

Per tutte queste ragioni, abbiamo lo stravolgimento — e solo quello — di strutture visive tradizionali, con esiti di estetismo terroristico (e non di terrorismo estetico); opere, cioè, che hanno i caratteri di un'ironica classicità e la concisione di un aforisma, ma nell'ambito di una posizione che vede nello stravolgimento stesso lo attributo primo dell'avanguardia.

Sul fronte della critica d'arte invece ecco il trionfo del masochismo (l'esibizionismo inibito di Reich). I militanti si stanno trasformando in soldati che tirano sul proprio reggimento.

Il critico vive oggi in uno stato profondamente conflittuale, sente che resocontare un gesto o emettere un « parere di valore » è del tutto insignificante rispetto alla dimensione dei problemi di fondo: reagisce proclamando le sue insufficienze, quasi ammette di non essere altro che la controfigura dell'artista, si gratifica con l'ostentazione del proprio atteggiamento dimissionario si rifugia in un esibizionismo alla rovescia come se fosse stata indetta una gara a « l'orgoglio viene dopo il disonore ».

È ormai indilazionabile trovare un'ubicazione « altra » per il critico; ma essa non può certo scaturire da connivenze empatiche né da affinità tribali con gli artisti, né da una passiva sottomissione, né dall'estasi piccolo-borghese della propria irreparabilità: tutte pratiche illecite, cui si approda spinti dal desiderio di espiare la propria

intromissione nel mondo dell'arte, frequentato in veste d'«amatore».

Non serve a niente deporre le sgraziosità del ruolo critico per farsi, in uno slancio autofustigativo, complici e succubi di quanto non si riesce a mediare. Non è così che si risolve il problema del paternalismo della critica, né quello del suo estraneamento. L'idea di subordinazione (rispetto all'artista), che sta diventando la copertura della nostra cattiva coscienza, si va diffondendo senza altro risultato che il passaggio (per la figura del critico) da parassita inconsapevole o mimetizzato a parassita confesso. La «salvezza» non verrà dall'atto di contrizione. Se è vero che l'arte è la lunga rivoluzione della vita quotidiana, che l'arte è il coronamento della tattica e della strategia innovatrici, che l'arte è l'azione di rovesciamento di una prospettiva e soprattutto se è vero che l'arte ormai diserta le arti poiché si identifica con la ricerca di un nuovo stile di vita, quale può essere il compito del critico? Divulgare la necessità del rifiuto e della ristrutturazione, accelerare il processo di deflagrazione dei «sistemi», tenere un comportamento nel senso di condotta includente elementi anticipatori e normativi (progetto, previsione, scelta, ecc.).

Siamo tutti troppo intelligenti e coltivate per non capire questo.

Rimini: un messaggio dall'arca

di Filiberto Menna

Il convegno dedicato a «Le forme dell'ambiente umano» ha avuto soprattutto il valore di una denuncia concorde della progressiva e gravissima degradazione dell'ambiente in cui viviamo. L'opinione pubblica e con essa gli amministratori e gli uomini politici (questi non sono mancati al consueto appuntamento inaugurale: ma ci chiediamo se riusciranno una buona volta a tradurre in operatività politica le indicazioni tecniche fornite dai convegni) sono stati posti di fronte a questo scottante problema, che ormai tocca l'intera area occupata dalle società industriali e soprattutto da quelle fondate sulla economia capitalistica e sul profitto privato. Il carattere predatorio della società industriale, così come è stato definito da Fornari in più di una occasione e confermato ancora una volta nel suo lucido intervento riminese, si fa infatti sentire maggiormente nei paesi capitalistici, dove il rapporto tra interesse pubblico e interesse privato non ha trovato un giusto equilibrio.

Naturalmente, il problema investe la intera società industriale, presa nella sua essenza: come ha detto Argan nella introduzione al convegno, la crisi attuale della progettazione è legata alla difficoltà della coesistenza tra attività creativa e forze produttive, entrambe indispensabili allo sviluppo armonico della società moderna.

Il convegno ha lucidamente registrato questa perdita di equilibrio con la conseguente perdita di armonia nei diversi campi dell'ambiente umano, da quello più ampio che riguarda le condizioni primarie del vivere connesse con l'ambiente naturale fino alle situazioni particolari dei diversi insediamenti. Ciò che appare compromesso è, in sostanza, l'equilibrio tra struttura psico-biologica dell'uomo e l'ambiente circostante. La situazione è grave

in quanto la direzione presa dalla società industriale sembra condurre a una progressiva spoliatura della natura, senza che l'opera predatoria sia compensata da adeguate tecniche riparative. La spoliatura è inevitabile: gli esquimesi attingono il loro sostentamento dal mare e operano una sottrazione. Ma restituiscono al mare una parte del bottino con un gesto di riparazione simbolico. La società industriale sta depredando l'ambiente da duecento anni, ormai, ma non sembra propensa a compiere nemmeno un gesto simbolico di riparazione. E se restituisce qualcosa alla natura, lo fa con i suoi rifiuti mortali, seppellendo (o illudendosi di seppellire nelle fosse oceaniche) le sue deiezioni velenose. La situazione è grave. Tra la *mala infinità* del progresso tecnico e le esigenze circolari di armonia e di equilibrio dell'uomo è necessario trovare un punto di equilibrio. Le attività creative, di cui parlava Argan, hanno affrontato da tempo questo problema e hanno proposto e propongono continuamente soluzioni alternative. Ma la loro è un'arma spuntata, inefficace, se non si accompagna a una volontà politica fermamente decisa a ristabilire un equilibrio, a piegare il ferreo economicismo dell'industria alle esigenze dell'uomo. Ecco che si ripropone il tema della coesistenza e del rapporto dialettico tra tecnologia, politica e creatività (dimensione estetica). Il convegno di Rimini ha dimostrato appunto la difficoltà di questa coesistenza: architetti, urbanisti, sociologi, psicologi, uomini di cultura hanno presentato non poche proposte alternative, ma nell'aria si avvertiva una sorta di diffuso scetticismo, una sensazione che i discorsi e le proposte non sarebbero mai usciti dall'ambito chiuso del congresso. Gli uomini politici avevano già tagliato i nastri e se ne erano andati ben presto, chiamati dalla grave incombenza delle loro piccole e miopi contese. Gli « intellettuali » rimanevano nel loro « ghetto » con un impegno strenuo e con una volontà di testimonianza a favore delle possibilità non totalmente perdute della ragione creativa. Lo scetticismo e l'impotenza si capovolgevano in una sorta di dolorosa lucidità intellettuale, in una accanita resistenza.

A S. Angelo Lodigiano

Fuoco e schiuma

di Lea Vergine

Il problema della progressiva degradazione delle condizioni ambientali (che coinvolge in maniera drammatica la nostra esistenza) è stato veicolato, per la prima volta, tramite un'operazione che potremmo chiamare anche a carattere estetico, dalla « pro-loro » di S. Angelo Lodigiano e dalla « Sincron » di Brescia, coordinate da Bruno Munari.

L'allarme a riguardo dell'inquinamento delle acque — nel caso specifico di quelle del fiume Lambro — è stato dato attraverso l'affissione di manifesti, l'esecuzione di messe in scena rurali-macabre, l'esposizione di elementi deteriorati, ad opera di un gruppo di giovani (italiani e non) recatisi nel paese lombardo, alla fine dello scorso settembre, in modo da richiamare l'attenzione della collettività su un dato di fatto estremamente grave e sulle raccapriccianti conseguenze.

A provocare un sentimento di acuto disagio nei lodigianesi e nei visitatori sono servite ottimamente le scritte « colera », « cancro », « epatite », « tifo », distribuite nei punti strategici dell'abitato e il cartello « anche aspettando la rivoluzione si può morire d'avvelenamento ». Così le immaginette riproducenti uno scheletro-lisca di pesce con la « preghiera » per esorcizzare l'inquinamento; i tagliandi da tenere in serbo per aver diritto, tra dieci anni, a un litro d'acqua potabile; la mostra di pesci avvelenati dalle acque tossiche; il buffet (allestito nel cortile del magnifico Castello) con cibi e bevande deteriorati e sofisticati accanto a quelli ancora sani, o per lo meno, ritenuti tali; la rete di nylon tesa attraverso il fiume e agganciata al parapetto del ponte, sotto il quale, verso le ore 18, la schiuma degli scarichi

industriali raggiunge il livello di due metri; le sfilate di protesta contro i danni arrecati dalle fabbriche; la mostra di contenitori di acqua inquinata di fiumi e laghi, dall'Arno alla Senna al Trasimeno, del golfo di Napoli e del mare di Genova.

I locali hanno collaborato con entusiasmo e intelligenza. Hanno allestito in piazza un mercato di bancarelle, dove era offerto tutto quello che viene pescato nel fiume in luogo della fauna e della flora naturale: hanno consegnato al pubblico, come omaggio-ricordo, centinaia di sacchetti di plastica contenenti l'acqua mefitica del Lambro, corredati di un cartellino con l'analisi chimica e fisica effettuata dall'Ufficio Provinciale d'Igiene di Milano; molti bambini hanno dipinto manifesti e striscioni per spiegare cos'è la coscienza ecologica.

Un eccellente quanto involontario esempio di « arte povera », poi, è stato prodotto da un contadino di una cascina periferica, il quale ha portato due campioni di prato collocati su di un carro agricolo: parte del terreno era stato irrigato con acqua ancora normale e le zolle erano ricche di erba verde e di trifogli; l'altra parte, innaffiata con acqua derivata dal Lambo, si presentava gialliccia e quasi spoglia d'erba.

Al posto della mostrina paesana di quadretti e di sculture, S. Angelo Lodigiano ha aperto un discorso realmente educativo.

Interventi sulla città e sul paesaggio

di Lara Vinca Masini

Non mi propongo di fare una relazione completa sull'incontro architetti, urbanisti, artisti, sul tema « Intervento sulla città e sul paesaggio », tenutosi a Zafferana Etnea, una cittadina a pochi chilometri da Catania, alle pendici dell'Etna, nei giorni 27-30 settembre, in occasione del contestatissimo (e quest'anno non assegnato) Premio Brancati; perché, essendo tra gli organizzatori della manifestazione, penso sia giusto lasciare ad altri il compito di revisione critica, riservandomi, semmai, qualche altra precisazione in seguito.

Quello che mi preme chiarire, che forse non è stato capito da tutti, e particolarmente dai testimoni locali, è che, per questo incontro, Zafferana Etnea non poteva essere che un pretesto, un dato campionario, una proposta di carattere sperimentale che non poteva, ovviamente, auspicare una risposta risolutiva e tanto meno decisionale sulla situazione della cittadina etnea, e sulla sua reale o presunta vocazione turistica, che venga a sostituirne l'ormai inefficiente economia agricola. Che è quanto dire, tenuto conto, naturalmente, delle caratteristiche particolari e univoche, variabili di caso in caso, sulla situazione di tutti i paesi in via di trasformazione economico-sociale della provincia italiana.

In questo senso si proponevano le eventuali azioni degli artisti e degli architetti, che intendevano costituirsi come fatto di rottura sul piano delle idee di una situazione (l'accezione consueta di un panorama urbano e paesistico acquisito) in quanto espressione di realtà diverse, modi di operazione e di manifestazione individuali di eccezione, non solo in quanto manifestazioni di carattere estetico, ma anche diverse perché svolgentesi fuori dei consueti canali di estrinsecazione, fuori dagli studi, dalle gallerie, dagli strumenti di mercificazione, immesse in quello spazio reale, quotidiano della città, divenuto intollerabile e alienante e per questo continuamente contestato e rifiutato dall'operazione artistica attuale e dalla ricerca architettonica

e urbanistica, spostata sul piano della proposta a distanza, scattante nell'utopia (nel senso della non attuabilità a tempi brevi per l'inadeguatezza delle strutture di base).

Che poi alcuni interventi si siano invece trasformati in gesti estemporanei, in happenings ritardatari, spesso contrari alla impostazione di metodo degli operatori stessi, dandosi come espressioni tipiche (e ripetitive) di situazioni e di contesti diversi da questo (esempi di interventi svincolati dal contesto delle città se ne sono già avuti anche troppi), o il caso dell'artista che scende in piazza, imitando atteggiamenti di altri protagonisti della scena politica attuale, o almeno in vesti diverse da quella per cui era stato chiamato — non escludo, sia ben chiaro, il gesto di contestazione dell'artista, ma lo faccia, intendo, coi mezzi e con gli strumenti che sono i suoi; liberissimo, poi, mancherebbe, di scendere in piazza da uomo del popolo, quando sia il caso — dimostrano, a mio avviso, che quell'impatto che l'operazione artistica doveva produrre, calandosi in una situazione reale, ha rimbalzato a ritroso provocando reazioni inutilmente moralistiche e mancanti di comprensione autentica. Gli architetti, per la grande maggioranza (erano presenti Portoghesi, Sacripanti, Gavagni, Viganò, Vercelloni, Crespi, A. L. Rossi, La Pietra, oltre agli architetti catanesi incaricati del Piano Regolatore di Zafferana — Piano Regolatore che da oltre dieci anni non viene a buon fine —) si sono rifiutati al gesto di improvvisazione, alla facile suggestione del progetto estemporaneo, del bel disegno, preda agognata di troppi, facilmente intuibili, interessi di sfruttamento privato. Ciò che è stato interpretato, anche da alcuni artisti, come una rinuncia troppo prudente e acquiescente a quelle pressioni politiche dall'alto, da parte delle quali, in realtà, si rifiutava ogni rischio di strumentalizzazione. E il documento che ne è uscito pecca semmai, più che di prudenza, di inutilità — si sa che scopo hanno, ormai, i « do-

cumenti » —. In realtà il rifiuto degli architetti, degli urbanisti e di molti artisti (Bassi, Zen, Vaccari, M. Apollonio, Colangelo, Alviani, Massimo e Maurizio Nannucci, Olivotto, Ori hanno firmato il documento) non è stato affatto rinunciatario, ma un rifiuto a rispondere nel senso in cui veniva posta la domanda. Gli architetti e gli urbanisti hanno, in effetti, dato il loro responso di tecnici, come in un consulto di esperti, rimandando ogni possibilità di decisione a livello locale alla definizione preliminare del piano territoriale etneo.

Si potrà obiettare che, purtroppo, il rimando rischia di diventare, non a tempi lunghi, ma all'infinito. È, in genere, il destino di queste cose.

Gli artisti che hanno aderito alla dichiarazione, dicevo, non hanno, per parte loro, rinunciato alla loro operazione nel centro cittadino o nel paesaggio. Solo che, ognuno di loro intendeva chiaramente di collocare la propria operazione come intervento allusivo, personale, non intenzionato e libero in un contesto col quale si proponeva di creare un impatto, per la diversità di percezione da quella abituale dell'ambiente. Il loro gesto non intendeva essere risolutivo di problemi di ordine assai diverso.

Altri artisti (erano presenti Morandini, Gentili, Campesan, Niero, Lunardi, Baldi, Masi, De Filippo, Tolu) e l'architetto Galvagni, invocavano la libertà del gesto dell'artista come fatto eccezionale, e perciò stesso, anche, risolutivo. Eludendo, a mio avviso, la responsabilità sociale di ognuno, in ogni caso, e maggiormente quando si trovi ad agire in un contesto comunitario.

Restano aperti altri temi che questa manifestazione ha messo in evidenza: il dialogo con la gente del paese, il dialogo architetti, urbanisti, artisti tra loro, il tema « spazio », incontro-scontro tra architettura e arte contemporanea (tema che voleva essere svolto, in maniera alternativa, dalla rassegna « 18 m³ x 23 artisti » che si è svolta ad Acireale).

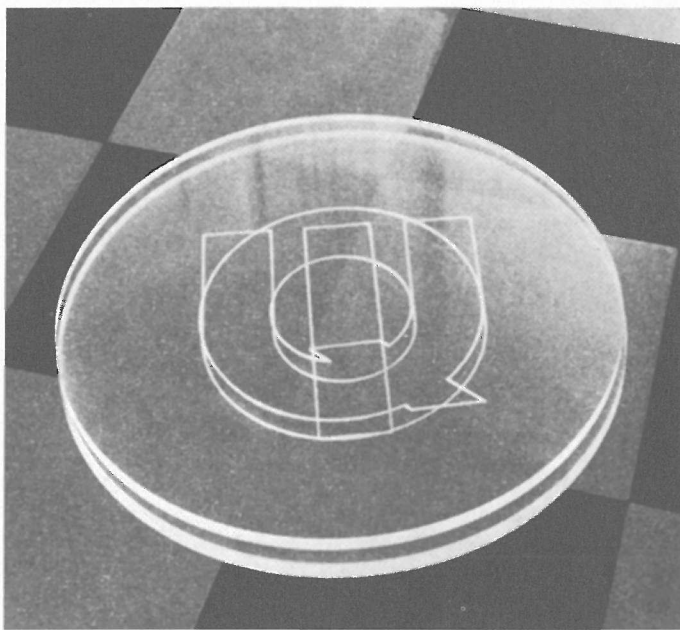
18 m³ x 22 artisti

di Vittorio Fagone

Alla quarta edizione, il Premio Acireale ha realizzato due notevoli innovazioni: si è trasformato in « rassegna », rinunciando al principio di qualsiasi premiazione (anche sotto forma di acquisti); ha abbandonato il criterio di una generica, pletorica e discontinua rappresentanza.

Lara Vinca Masini, Aldo Passoni e Nello Ponente, membri della commissione ai quali si deve il particolare « profilo » dell'esposizione, hanno cercato di differenziare la rassegna da ogni tradizionale manifestazione « intesa come puro e semplice allineamento di opere », con l'assegnazione a ciascuno dei 22 artisti invitati, di uno spazio « agibile » limitato (tre metri per due, per tre di altezza). Gli artisti (Barni, Bassi, Colangelo, Cunsolo, De Filippo, Fogliati, Giusti, Griffa, Indaco, Lorenzetti, Lunardi, Martelli, Nannucci, Paolini, Pappalardo, Patella, Santoro, Sesia, Sottile, Uncini, Zen) appartengono a aree « geografiche » ben delimitate: Firenze, Torino, Roma e Catania. L'inevitabile presenza « politica » e « dispersiva » di alcuni artisti locali fa peso sulla mostra, danneggiando gli altri artisti del luogo seriamente impegnati.

Il rapporto tra mostre « orientate » e « territorio », vale a dire tra panoramiche critiche e campo socio-culturale in cui vengono proposte, è certo un problema che, iniziative rigorose come questa rendono acuto: se l'artista — costretto da un dato modulo critico a muoversi in uno spazio di operazione angusto — riesce alla fine a manipolarne le dimensioni in una direzione costruttiva, ad annullarne cioè il senso-limite, a evitare insomma uno slittamento, lo spettatore « disarmato », quando non riesca a identificare lo spazio di ricerca, slitta dall'irritazione al rigetto, all'annullamento dell'esperienza estetica che l'artista è venuto a proporgli. I quindici giorni di apertura alla realtà dell'arte contemporanea aprono varchi che vengono facilmente rimarginati, che soprattutto non trovano un'elaborazione operativa, attiva nel contesto di una vita culturale che — l'annotazione vale non solo per Acireale o la Sicilia — delega al centro l'elaborazione dei modelli di ricerca, mentre essa conserva modelli delle arti visive reazionari e decaduti. Gli artisti, in questi casi, sembrano opporre risposte particolareggiate a domande non formulate, o formulate altrove e, molte volte, non necessarie. A questo livello il rischio di una contemplazione « kitsch » da parte del pubblico di uno spazio attivo di esperienza è innegabile. Tra la scelta, formalistica, dello spazio e quella dell'ambiente, coinvolgente anche una specifica identificazione di realtà, vale a dire di « spazio vissuto », è probabilmente la seconda quella più vitale e arrischiata; però a Acireale questa direzione è stata elusa. Ma il vero problema è il « salto » che si



Giulio Paolini: « Qui » 1970

realizza per l'arte contemporanea, polisensica nelle direzioni di ricerca se non nei « modi di intendere », nelle diverse sedi e ai diversi strati culturali. Noi chiediamo che l'opera sia demitizzata dal suo ruolo di feticcio culturale, di oggetto da contemplare, ma imponiamo il modello di una esperienza di cui fissiamo, se non i traguardi, i parametri. Irritandoci se il lettore scarta un campo di cui non è in grado di sentire-riconoscere le attivazioni, i momenti vitali.

La mostra di Acireale, tra le più acute e coerenti viste in Italia in questi ultimi tempi — a parte le rare cadute già accennate e delle quali non si può fare addebito a chi ha ordinato criticamente la mostra — soffre, in maniera esemplare, solo di quella distanza che oggi intercorre tra ricerca artistica e la possibilità che questa possa essere identificata ed esperita da parte del pubblico. Noi ci auguriamo che questa rassegna possa alla fine valere non come un « luogo deputato » della ricerca in Italia, ma come un termine vivo di confronto, uno spazio di azione. Le risposte dei diversi artisti alle proposte di operazione, nel senso di un intervento creativo sullo spazio (uno spazio non esterno, ma di costituzione, di organizzazione) appaiono in genere vitalmente reattive, tracciati di esperienze utili da misurare e verificare. Nel labirinto che ingabbia le 22 proposte in uno spazio rigido ma non artificiale, il lettore attento può compiere un percorso stimolante e fruttuoso.

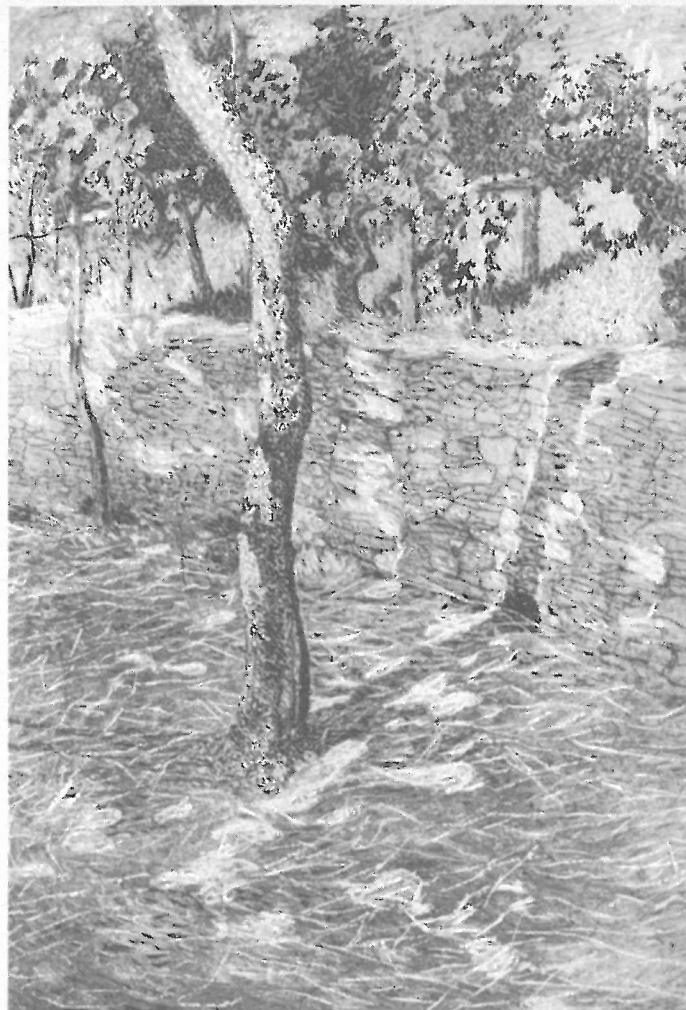
Rubaldo Merello

di Rossana Bossaglia

L'iniziativa, dovuta all'Ente manifestazioni genovesi, di proporre in una ricca documentazione l'opera di Merello, cade in un momento opportuno. Infatti, la recente mostra milanese del divisionismo, preceduta dall'antologica di Previati a Ferrara e da altre piccole mostre cronologicamente in argomento, buone e meno buone (si citano per esemplificare quelle di Chini ad Arezzo, di Bonzagni a Cento, di Sartorio e di De Carolis a Milano, di Morbelli ad Alessandria, di Cambellotti a Roma), si è rivelata non tanto il consuntivo di un periodo di ricerche storico-critiche sull'arte italiana a cavallo del secolo, quanto l'invito a un riesame sereno e approfondito di tale arte. Riesame che non consideri isolatamente i problemi del divisionismo, ma li metta in rapporto con tutto un clima figurativo e culturale; semmai sottolineando — e Merello ce lo conferma — che la pattuglia dei divisionisti fu da noi quella di maggior impegno morale. E riesame che, accantonata — o, se si preferisce, data per scontata — la questione del provincialismo delle nostre manifestazioni artistiche in quegli anni, le riannodi con coraggio a un discorso sul post-impressionismo europeo.

Il caso di Merello — e non si parla per ora della qualità — si presta bene a un'operazione del genere. Divisionista impaziente, e cioè tecnicamente non puntiglioso (i suoi risultati più precisi in questa direzione sono le parafrasi di Pellizza, una, il *Fienile*, assai buona, le altre discutibili), è piuttosto orientato a un suo « fauvismo » spontaneo, ma via, via corroborato da sollecitazioni culturali. Si vuol dire che, pittore dotato, istintivo, ansioso di trasmetterci il suo mediterraneo senso del colore — e anche, per contropartita, pittore spesso confuso, approssimativo, « buttato via » —, non è poi figurativamente un isolato, nel senso che trova il suo posto naturale nelle vicende della pittura europea del suo tempo; anche se, per lo più, in una posizione ritardataria, (ma la cronologia delle opere è molto incerta). Tornano ben a proposito i paralleli che sono stati condotti (e gli stessi estensori del catalogo, in particolare Bruno, riprendono) tra il suo modo di sentire la pittura e quello di un Denis o un Vuillard, per non dire dell'ovvio ricorso al nome di Van Gogh; si guardi specialmente al *Bosco di castagni*, tav. XIV del catalogo, che è uno dei raggiungimenti più equilibrati e puliti dell'artista; o alla tavolozza, come di un Gauguin giovane, del felice *Gialli a S. Fruttuoso*. Senza che di tutti costoro egli riesca mai a toccare, come di certi simbolisti di area tedesca che pure ha presenti (per esempio, Ludwig Hofmann), la catarsi nel decorativo: esemplare in tal senso la *Mareggiata a S. Fruttuoso*, che si regge su una fitta trama grafica e su un'accensione di colore sino ai limiti dell'astrazione, ma non ha lo slancio per uscire del tutto da un discorso bozzettistico.

E qui vanno a innestarsi le considerazioni sulla qualità, che non possono non tener conto delle frequenti « cadute » dell'artista (per questo non condividiamo il giudizio di Bran-



Rubaldo Merello: « Albero e muro » n. 6

di circa la superiorità di Merello su Marussig, quando di costui si apprezza soprattutto la costante elettezza della condotta pittorica); ma che devono, per contro, registrare la genuinità e comunicatività di un estro pieno di freschezza — e va citato ancora, come pezzo tutto godibile, la *Chiesa di S. Margherita* —: che l'allestimento della mostra, con le tele scorniciate entro pannelli, mette in giusto risalto.

Quanto alla grafica, essa conferma a Merello il carattere di artista dalla mano spedita ma non controllata, e anzi facile alle approssimazioni; ma insieme, di nuovo, il suo inserirsi in un preciso clima culturale: come dimostrano non soltanto gli influssi di Previati, ma quelli — e nel catalogo li avremmo visti volentieri puntualizzati — di De Carolis (alla cui influenza certo si debbono le parafrasi michelangeloesche), di Sartorio (il disegno n. 80, del '97, fra le poche cose datate dell'artista, sembra ispirato alla *Gorgone* sartoriana presentata lo stesso anno); e gli stretti parallelismi con il filone italiano d'ispirazione secessionista — la grafica di quegli anni di Boccioni, poi di Wildt —. Al cui clima si attiene anche la statua del *Dolore*, compiuta tra il '14 e il '19; pezzo assai interessante poiché qualifica Merello come scultore moderno, tra Martini e Andreotti, ben lontano dalla suggestione bistolfiana e pertanto in polemica con ogni residuo ottocentesco.

Allen Jones

di Guido Giuffrè

Dire che al solo nome dell'espositore si è già in possesso di una serie di dati che vanificano in buona misura la visita alla mostra è affermazione magari scontata ma da non prendere sotto gamba; si tratta infatti di dati non riferentisi all'individuale esperienza di Jones (e denunciati in tal modo un immobilismo che i fatti invece smentiscono) bensì relativi a tutta un'area figurativa — che muove dalla così detta pop europea — tanto estesa orizzontalmente quanto fatalmente, almeno dopo il suo slancio iniziale, povera di reale profondità di significati.

E sì che proprio Allen Jones all'interno di quest'area ben caratterizzata, e che per la verità para brillantemente il collo assumendo programmaticamente la citata 'povertà di significati' come punto di merito, — proprio Jones reca contributi singolarmente personali, in quel senso di lirismo favolistico, in « rapporto fra analogico e divagatorio rispetto alla pressione dell'iconosfera 'cittadina' », di cui parla il prefatore Crispolti.

Il discorso, come avviene per troppe manifestazioni dell'arte di oggi, sta a questo punto in bilico tra due livelli pur troppo divergenti: quello iniziatico, di una milizia critica che presuppone il già avvenuto ingresso in una spirale di motivazioni che può condurre ovunque, e quello conclusivo, radicale, tanto conclusivo e radicale da tagliar corto su ragioni pure promettenti che non mostrino tuttavia sufficiente evidenza di peso specifico, che non possano liberarsi dei mille puntelli 'interdisciplinari'. Spingendo la bilancia nella prima direzione osserviamo che questa dell'inglese è una bella mostra e che Jones ci ripete con brio, con rara intelligenza e con istinto assai acuto, ciò che, con il fecondo contributo di giovani inglesi italiani francesi, sapevamo sull'ironia applicata ai mass media, sull'eroticismo e su quanti altri demitizzanti miti oggi, in quell'area appunto, restano di moda.

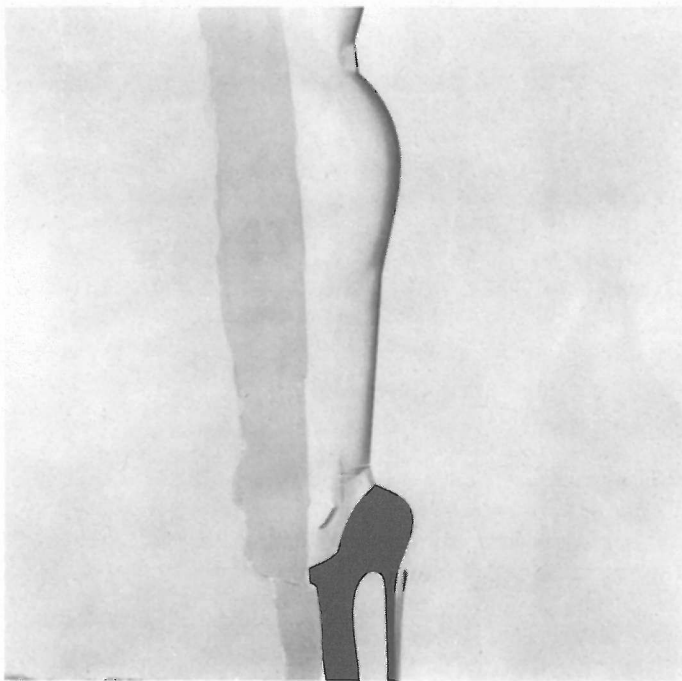
Nella evidente maggiore intenzionalità critica (e nella assai più ricca fantasia) che caratterizza la pop art europea rispetto a quella nordamericana, e che ne ha consentito infatti una non monotona elaborazione a livello ancora di intelligenza e di gusto, Crispolti riferisce alla sfera inglese un'inclinazione verso il criticismo sociologico di Hogarth, di Rowlandson, « e di tutta una caricatura che sottolineava le tensioni di una società industriale »; vi si può aggiungere, in relazione ai due spregiudicati oggetti qui esposti da Jones (una sedia sorretta dalle gambe nude di un manichino femminile ed un tavolino, nel cui sostegno un uguale manichino ostenta una posa erotica che gli indumenti intimi sottolineano), vi si può aggiungere una segreta apertura ad una funzione utilitaristica che riprende, con un aggiornamento culturale che consente di smentire l'ipotesi nell'atto stesso di affermarla, le aspirazioni sociali che furono delle Arts and Crafts.

È funzione utilitaristica in cui naturalmente Jones si guarda bene dal credere e che azzarda per ridere di ciò che

il riso dello spettatore viene a mascherare; siamo come si vede in una catena di rimandi socio-psicologici che la fantasia, quanto vuoi gaia e favolistica, stenta sempre di più ad ancorare e sostanziare. Più libere in fondo, contro ciò che l'evidenza sembrerebbe suggerire, sono le opere vicine al Jones di qualche anno fa, in cui le allusioni ai miti correnti, le implicazioni cui in un modo o in un altro (ed è inevitabile) nessuno riesce a sottrarsi, restavano suggerimento filtrato dalla mediazione sognante, tanto puntigliosamente obiettiva quanto agganciata in fine alle sole ma invidiabili risorse di un estro capace di sgambettare felicemente ogni residuo contenutismo sociologico.

Troviamo anche qui, in qualche tela che Jones si compiace ancora di dipingere o in qualcuna delle sagome femminili che la plastica restituisce ad un artificio ove è già ammiccante giudizio, una ricchezza inventiva che giustifica la notorietà del giovane inglese. Ma troviamo altresì, così almeno ci sembra, i sintomi di una stanchezza, di un insistere nell'esplorazione di un mondo percorso da tempo in ogni direzione possibile; con la tentazione di coinvolgere uno dei giovani certamente più brillanti dell'arte europea in una di quelle drastiche sciabolate dell'altro livello di discorso cui si accennava più sopra, che decapiterebbero ben altri campioni prima d'arrestarsi dinanzi a ciò che di duraturo il nostro tempo ha espresso davvero.

Allen Jones: *Dipinto* 1968



Galleria Rotta

Genova 1910/'20

di Enrico Crispolti

Quella che poteva essere una semplice e piana mostra d'avvio di stagione, uno dei soliti *accrochages* d'occasione, si trasforma alla Galleria Rotta, a Genova, in un rapido ma quanto mai stimolante « taglio » sulla situazione genovese dei primi due decenni, circa, del nostro secolo.

Non starò a parlare di Cominetti (presente anche con quei dipinti delle *Ore* che ebbi occasione di pubblicare io stesso in *L'Arte Moderna* dei Fabbri, vol. VIII). Vorrei soffermarmi invece un momento su tre personaggi singolarissimi, quanto mal noti, e che mi hanno colpito in modo particolare, e sui quali pure andrebbe fatto perno per una ricostruzione della situazione genovese — analogamente a quanto ha compiuto in modo egregio Guido Perocco per l'avanguardia veneziana (o non) gravitante attorno a Ca' Pesaro — e cioè: Cornelio Geranzani, Sexto Calegalo, ed Enrico Castelli. Non è difficile avvertire in tutti i tre un denominatore di parossismo visionario, più o meno accentuato: « nero », o invece lirico. Ma questo forse è il denominatore genovese, sotterraneo, che si potrà avvertire correre dal primo Cominetti addirittura a Giannetto Fieschi. Geranzani intorno al 1910 è un visionista *sui generis*, che però ha conosciuto e praticato a Parigi il Severini imbevuto di Seurat: ma quelle calibrature di profili formali che poi Severini introdurrà nelle compenetrazioni dei suoi stessi primi dipinti futuristi, in Geranzani tendono come a risalire ad una matrice di chiavi formali simboliste mitteleuropee, che evidentemente ha conosciuto (non so se direttamente): ne consegue un gremirsi di cristallizzazioni simboliche — a livello appunto visionario — entro il tessuto di per sé ordinatamente visionista. E questo è un caso già notevolissimo, anche qualitativamente. Ma le sorprese non sono finite: ecco

che nel 1918, in *Sirena*, Geranzani ci dà, con vertiginoso anticipo addirittura, un dipinto di squisito sarcastico otticismo *Neue Sachlichkeit* (che sfida, anche nel *Kitsch* uno Schlichter o uno Hubbuch, o un Lachnit, e magari uno stesso Schad).

Calegalo — del quale all'inizio del '68 la Galleria Rotta ha già presentato una grande e memorabile retrospettiva — è il visionario per eccellenza. Il suo processo, che si serve a volte di una sorta di analitica lineare a cadute verticali, rettilinee, oppure ondulate, oppure a veri risucchi vorticosi, e che è il *medium* figurale immediato dello spaesamento visionario, ha una sua origine culturale ad evidenza simbolistica. Ma ciò che per lui conta — più ancora che per Geranzani, pur da lui molto diverso — è il modo di dissolvere quegli stilemi simbolisti in una nuova fluttuazione dell'immagine, che spesso assume proprio impalpabilità e al tempo stesso urgenza fantomatica, come quel suo *Un uomo finito*, del '20, che fa trasalire, quasi all'incontro di un Bacon *ante litteram*. E altre volte invece l'esito è completamente astratto, in un violento vorticare lineare-cromatico, che pone sul tappeto l'ipotesi di una matrice addirittura teosofica (e qui forse Calegalo potrebbe essere un'altra tappa in una linea italiana di tali commerci, a cominciare da Ginna, pittore e teorico).

Infine Castello ad evidenza « parafuturista », nel senso che addussi per Dudreville, con il quale (come del resto con Romolo Romani, che ha frequentato), ha chiari punti di contatto: il Dudreville dei grandi dipinti delle *Stagioni*, dico, pubblicati alcuni da me, altri da Marco Rosci). Ed aviatore di fatto, Castello è stato un « aeropittore » anche qui *ante litteram*, con opere che hanno per concorrenti tematici, a quel livello cronologico, soltanto gli studi del *Caproni* di Balla.

Amilcare Rambelli: Scultura 1970

Salotto di Como

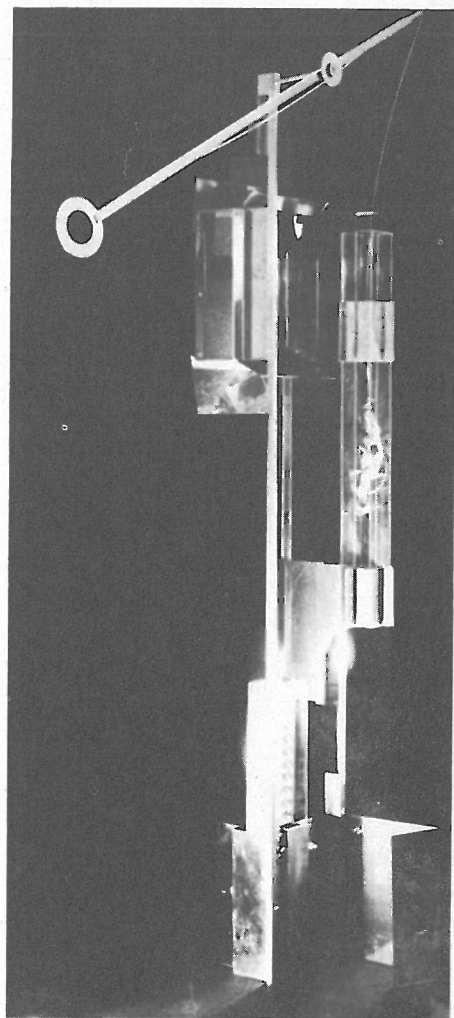
Le equazioni di Rambelli

di Eligio Cesana

Con accorata cattiveria, Amilcare Rambelli provoca sommosse dentro il sistema dei sinonimi e dei contrari. La contraddizione diventa motivo di coerenza; l'imprevisto è una costante del programma; proposizioni di disarmato empirismo, si risolvono in esiti tecnologicamente qualificanti; la licenza ha rigore di metodo.

Nel linguaggio (sempre più) polimerico e politecnico di Rambelli, i simboli sembrano divergere per affinità e sposare per antagonismo; l'impegno razionalistico si manifesta con la leggerezza del gioco, ma il gioco ha pure sottintesi inquieti.

I simboli di significato naturalistico, trapiantati dentro strutture schemati-



che, ripetono gli eventi geobiologici già mimati da Rambelli nelle sue prime prove plastiche: quindi, sul significato referenziale originario, c'è un innesto alienante di memorie. Poi, la loro forma, presenta serie di modulazioni isocrone, che inducono al sospetto di un condizionamento meccanico della genesi naturale.

Al clangore dialettico espresso dall'ecentrico concerto strumentale, nelle opere più recenti, si aggiunge la tendenza a provocare il divorzio tra veicolo e segnale.

Così, il momento naturalistico, compare adesso per il tramite di un fotogramma. Il segnale più congenialmente tridimensionale, perché nasce da manipolazione plastica, perde dunque ogni concretezza tattile: quasi per anteporre il concetto informatore, all'opera e, proprio a proposito di un'espressione, inconcepibile senza un'operazione materiale.

Questo visualizzare catene di reazioni dialettiche polarizzate in ogni direzione e a tutti i livelli dell'essenza, della conoscenza e della comunicazione, importa la lucida intelligenza di una crisi globale e irreversibile, che ara lo spazio esistenziale circostante e interno all'operatore. Una situazione a cui sarebbe ingenuo proporre rimedi e di cui sarebbe arbitrario, ordinare le componenti secondo una gerarchia di valore, dettata dalla ragione o da empatia; ma sarebbe anche abdicatorio rinunciare (afflitti o compiaciuti) al tentativo di prendere coscienza, che è la sola cosa possibile ma neppure è poco. Ne riesce un discorso policentrico, insieme sistematico ed eversivo, icastico e ridondante, che recepisce per confonderle, le categorie assolute convenzionali (del razionale e dell'emotivo, del reale e del fantastico, del programmato e dello spontaneo...). Per non dire delle tendenze estetiche, tutte ritenute e nessuna adottata come modulo guida. Ma, a questo proposito, neppure avrebbe pregio parlare di atteggiamento eclettico, perché la varietà degli idiomi e la contraddittorietà delle scelte di gusto, si fivelano dimensioni essenziali in ragione dei moventi e in funzione di risultati. E, alla fine, tutti i fattori si organizzano in una lucida equazione.

Palazzo dei Diamanti a Ferrara

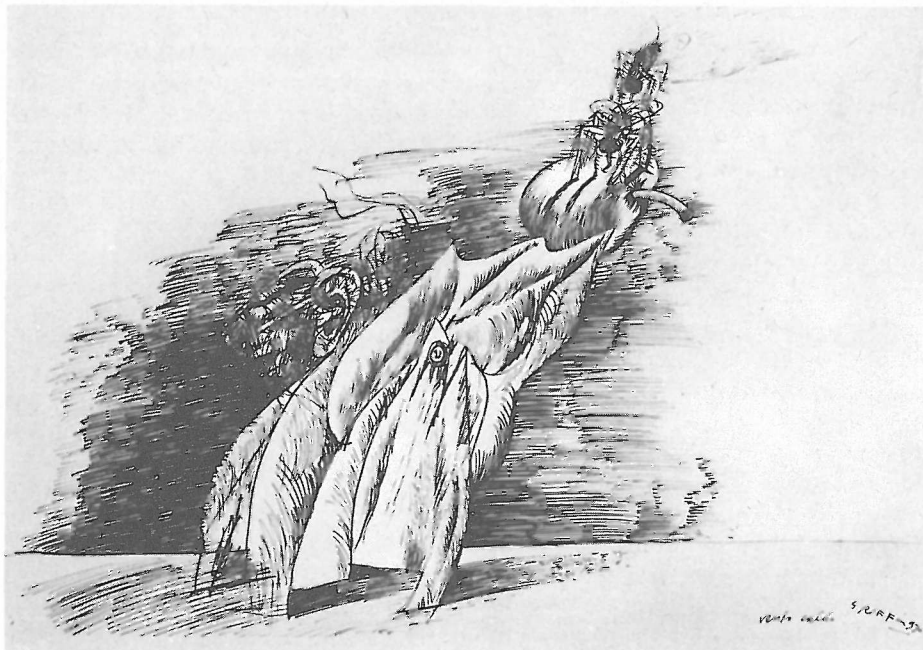
Giuliano Ruffini: memorie del tempo

di Flavio Caroli

Girando le sale del Centro attività visive, fra il centinaio di disegni di Giuliano Ruffini, ho ripensato con insistenza, senz'ombra non pure di ragioni, ma di stimoli formali, a Courbet. Prima di tutto perché mi ha sempre stupito un poco che un artista inesorabilmente legato a quel mondo della campagna romagnola, ai contadini e ai braccianti della propria terra, un artista colto per di più, che in anni di puntigliose e caparbie ricerche ha amato e studiato Goya, Picasso, Guttuso, gli espressionisti tedeschi fino a Dix e Grosz, ed è stato insomma ben più che un pedissequo imitatore di formule neorelaistiche, non abbia mai tradito interessi particolari per il francese: se pure non si abbia diritto, ovviamente, di giudicare ciò che non è stato, piuttosto che gli interessi inoppugnabili. Ma l'esempio del « provinciale » Courbet mi sembra possa valere, alla lontana, come parametro su cui aggiustare il giudizio, per

definire, in bene o in male, un orientamento sentimentale, come dire, un mondo poetico appunto « di provincia ». Quel senso per cui le persone e le cose, i contadini di Ornans, e anche poi le modelle di Parigi, sono precisamente, duramente così, vita e storia, e non si ha più che da parteciparle ed amarle per quel che sono: una serenità orgogliosa di giudizio che per Courbet è maturata certo nella capitale, ma ad esprimere pienamente il patrimonio sentimentale della giovinezza campagnola. L'obiettività caparbia che a Ruffini, su altro piano beninteso, è sempre mancata un pò, senza colpe ripeto, per capire: e certo viverle ogni giorno le cose di provincia, col sospetto sempre di essere un pò ai margini della storia, può ben indurre qualche allucinato disagio. Una impronta espressionista, poco o nulla neppure impressionista, bonnardiana o simili, è difatti già nei quadri neorealistici, fin dentro gli anni sessanta:

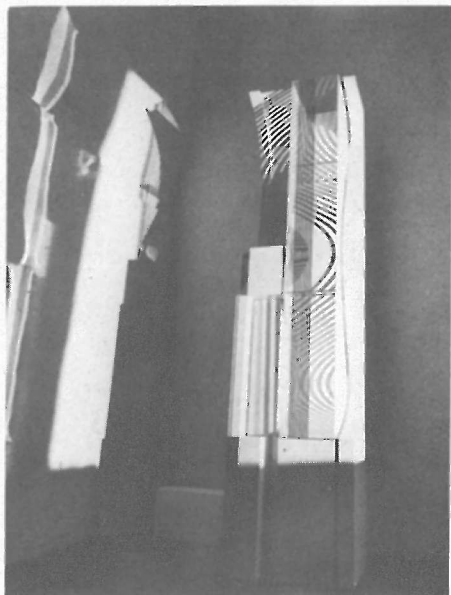
Giuliano Ruffini: « Vento caldo » 1970



per un impulso a illividire gli impasti, a comporre il dramma appartato, eroico a suo modo, di quell'umanità contadina.

Da espressioniste le suggestioni si sono fatte per lo più surrealiste nelle prove grafiche recenti: la maturazione, l'irrobustimento fantastico vi è evidente, ma la tendenza a contorcere, sia pure icasticamente, a stravolgere la realtà rimane puntualmente. Figurativamente, per capacità tecnica di dar corpo ed evidenza a quelle fantasie arrovelate, Ruffini è poco meno che straordinario; obbedendo alle suggestioni che gli arrivano più direttamente da Dalì, come osserva nella bella presentazione Luigi Carluccio, e anche da Moreni poi, nell'alito affocato ed estuoso sull'orizzonte basso di Romagna. Meno precisi, conclusi, sono forse gli « Studi per l'Italia », di una arguzia appena generica, di un rovello quasi colloquiale, discorsivo. Ma negli sfondi piatti e assillanti di quasi tutte le opere, nello « spaesamento », davvero furente, di un'esplosione di un'attenzione stranita, la fantasia di Ruffini si aggiusta compiutamente; nel soffio putrido e malsano di un « vento caldo » sulla terra, come l'incubo di un ristagno senza speranze, di un ciclo della vita paludoso e inesorabile.

Valerio Miroglio: « Juke-box per voci gialle » 1970



Quaglino - Incontri di Torino

I totem di Valerio Miroglio

di Mirella Bandini

Le opere presentate dall'artista astigiano si inseriscono nell'attuale momento della situazione artistica, rivolta a unificare la progettazione dell'oggetto con quella dell'ambiente umano.

L'oggetto (la cui crisi attuale si identifica con quella della pittura e della scultura) diviene così struttura-modello trasferibile nella progettazione dell'ambiente visivo urbano ed extraurbano.

La fruibilità dell'ambiente creato da Miroglio alla Quaglino-Incontri con parallelepipedi modulari componibili in plexiglas, inox e legno e con l'inserimento di sagome antropomorfe a misura e segnale, è in funzione delle fonti fisse della luce artificiale, la cui incidenza e angolazione distorcono e amplificano all'interno e sulle pareti le linee nere rette tracciate sui contenitori trasparenti. Le introflessioni ed estroflessioni delle curve modulari degli elementi, dipinti all'interno con colore a spray, dinamizzano, in tensione e rilancio elastici lo spazio-ambiente, sensibilizzato inoltre da elaborazioni di musica elettronica di Maderna.

Questo processo sinestetico (in quanto associazione contemporanea di percezioni visive, acustiche e tattili) coinvolge lo spettatore-attore in stimolazioni e situazioni percettive non di tipo ottico-cinetico, ma basate essenzialmente su un sensibilismo di tipo simbolico.

La ricerca di Miroglio in tal senso è orientata verso un recupero del design che, secondo le sue stesse parole: « condizionato oggi da una simbologia aggressiva a fine mercantile, può essere riscattato in chiave di simbologia magica ».

Un recupero del « fantastico » quindi, nel « tecnologico », tentato sui nuovi materiali e media artificiali (il totem juke-box o distributore di benzina),

il cui fine, anziché tendere ad un parallelismo di evoluzione tra ricerche estetiche e ricerche scientifiche, potrebbe anche sterilmente circoscriversi in espressività suggestive ed emotive di tipo formale e pittorico.

Miroglio giunge a queste strutture dalla pittura. Egli dipinge da venti anni: iniziò come astratto dopo la guerra rifiutando il neorealismo dilagante, e dopo un certo intervallo riprese a dipingere servendosi di procedimenti meccanici. E meccanica è anche la visualizzazione di questi quadri (di derivazione pop): a iterazione di sequenze, zebbrature televisive, flash fotografici.

Il passaggio a questi elementi ambientali, da Miroglio intesi anche come modelli sperimentali per arredamento, è quindi coerente: il dinamismo percettivo meccanico delle opere pittoriche si trasmuta nella mutevolezza visuale del materiale sottoposto all'incidenza fissa della sorgente esterna luminosa.

L'indagine dei programmati è portata all'interno della realtà inglobata dell'attuale civiltà industriale, in un'analisi dei suoi elementi costitutivi e in rapporto alla tecnica scientifica; in Miroglio la ricerca visuale, non imperniata sul problema della visualizzazione del movimento e del suo inserimento nell'opera per mezzo di un movimento reale o virtuale, è oppositivamente basata sulla carica simbolica, in un epidermico sensibilismo e compiacimento edonico. Questo orientamento verso un'osmosi tra fantastico e tecnologico, anzi ad una prevaricazione del fantastico sul tecnologico, si può inserire in un certo filone delle ricerche attuali, di cui un esponente è Gino Marotta: con un procedimento per un certo senso affine persegue infatti un recupero dell'immaginazione attraverso i materiali artificiali.

I procedimenti mentali di Merz e Boetti

di Ricky Comi

Dopo Berna, Lewerkusen e le mostre in vari altri musei, il boom del momento è indubbiamente costituito dall'arte concettuale.

Tutti ne parlano: dall'artista al gallerista, dal critico al collezionista, dal fruitore abituale a quello occasionale, ma parecchie sono le interpretazioni gratuite e, conseguentemente, tanti gli equivoci.

Cos'è dunque, in poche e semplici parole, l'arte concettuale? È un concetto, un'azione, un progetto, un oggetto, un procedimento operativo che non si qualifica mai sul piano della mera percezione visiva ma su quello mentale. L'artista non si pone, in prima istanza, problemi estetici e di linguaggio, agisce senza precisi schemi e programmi e cerca di vivere, momento per momento, le proprie esperienze, ignorando, quando occorre, il reazionario principio della coerenza, al fine di realizzarsi meglio e soprattutto con l'intento di non essere ipocrita. Il risultato del suo operare è così un'arte libera e non mercificata, essenza di un procedimento che sposta l'attenzione dall'oggetto (ridotto a semplice mezzo di rappresentazione dell'idea) alla sua persona, fulcro e centro-motore dell'esperienza estetica precaria.

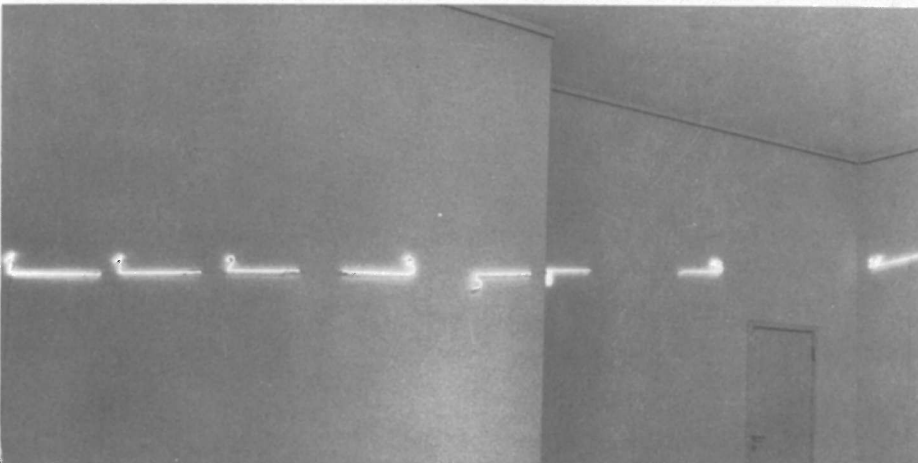
Non si ha quindi più un'estetica oggettuale, ma un'estetica nuova e rivoluzionaria che procede dall'artista, come specchio del suo comportamento e del suo fare.

Ormai non è davvero difficile vedere delle mostre di arte concettuale: anche le gallerie tradizionali, fiutato il « buon vento », cercano di sfruttare la congiuntura favorevole, senza essere in grado, comunque, di chiarire la situazione con senso critico. A Milano, le Gallerie Lambert e Toselli sono le uniche, in questo settore, ad aver svolto un'attività seria e impegnata, contribuendo così alla formazione e alla chiarificazione di una situazione nuova e vitale, e il recente inizio della corrente stagione artistica dimostra, la precisa volontà di continuare sulla medesima strada. Infatti dopo la mostra di Kienholz, alla Lambert, è seguita

quella di Merz; e Toselli ha cominciato col presentare Boetti. Simpaticamente, queste ultime due mostre, inaugurate la stessa sera, han dato modo di vedere, contemporaneamente, le opere di due dei principali animatori di quel movimento che, iniziato nel '67, è conosciuto comunemente col nome di « arte povera ».

La mostra di Merz, imperniata sui suoi ormai famosi lavori sulla serie di Fibonacci, (celebre matematico pisano dal '300) e quella di Boetti, imperniata su un manifesto del '67 (realizzato con nomi degli artisti suoi amici in quell'epoca, accanto ai quali vi sono segni tipografici particolari), di cui ha recuperato e firmato 50 esemplari, possono dare solo un'idea dell'importanza del lavoro di questi due interessanti rappresentanti di un'arte nata in reazione a una condizione psico-fisica frustrante e degradante come quella della società repressiva. Nello spazio vitale della Serie di Fibonacci di Merz che s'ingrandisce, man mano che i numeri della serie continuano a progredire mentalmente all'infinito, e nei segni del manifesto di Boetti, al limite del gioco che però lascia, comunque, campo aperto all'immaginazione, vi sono due esempi di una condizione estetica che si realizza su basi nuove.

Mario Merz: « Plant Proliferation: Numeri di neon » 1970



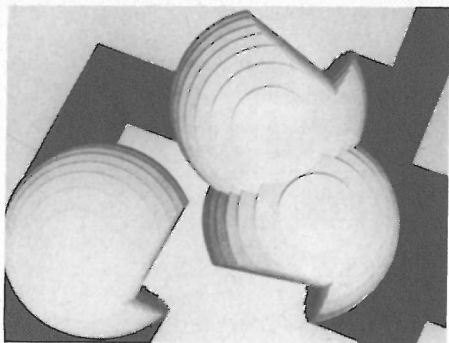
Rassegna Ramazzotti

di Francesco Vincitorio

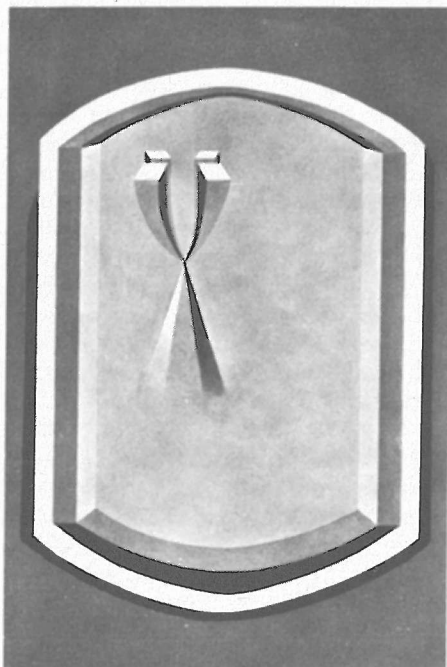
Per qualità è, probabilmente, la migliore delle 14 edizioni finora svolte. Scelti da una commissione composta dai critici Calvesi, Marchiori, Valsecchi e Volpe, coadiuvati dall'assessore Montagna e dal presidente dei mercanti d'arte, Gian Ferrari, sono stati presentati 182 quadri di 66 artisti. Il livello qualitativo, come si è detto, è obiettivamente buono. Non che manchino scivolate e buchi (anche considerando gli altri 39 artisti invitati che non hanno aderito) ma, nel complesso, l'impressione che se ne ricava è quella di una rassegna abbastanza selezionata. Come di buon livello mi sono parsi — eccezion fatta per le opere di Bendini — gli acquisti di cui hanno beneficiato Marotta, la Masselli, Radicioni, Saffaro e Vago.

Tutto questo però prescindendo dalla « formula », sulla cui bontà esprimo ampie riserve. E non sottotacendo la furberia di quegli « acquisti a pari merito », per sfuggire alle graduatorie e al concetto di « premio ». Una falsità che in questo caso si somma ad una altra ambiguità: quella di aver voluto, implicitamente, proporsi come alternativa alla Biennale di Venezia. Vale a dire, a fronte dei 7 artisti italiani di quest'ultima, i 105 inviti del « Ramazzotti »; di fronte agli « oggetti » di Venezia, la « pittura » di Milano.

Non mi pare di essere un nemico della « pittura », come non credo di es-

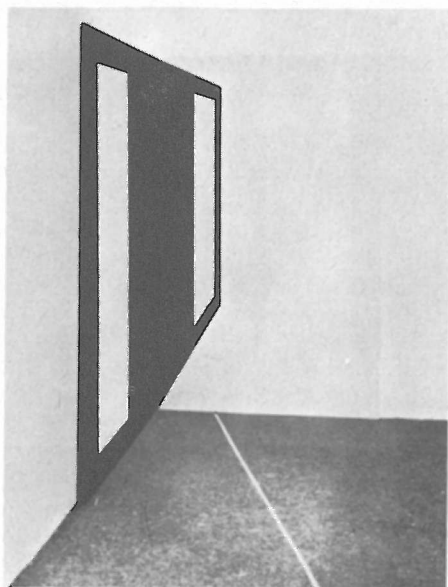


Romano Perusini: «Integralienazione» 1970



Lucio Saffaro: «Partizioni alethiniche dello spazio» 1967

Carlo Alfano: «Distanze»



sere un difensore della Biennale. (Sono infatti d'accordo con Fossati quando dice che il bubbone veneziano è *uno dei tanti* che urge portare in infermeria). Ma la trasparente contrapposizione Ramazzotti-Biennale mi sembra che aggiunga confusione a confusione. Il voler ristabilire distinzioni tra pittura, scultura, ecc., proprio in un momento che si caratterizza — non soltanto in arte — per la sua indeterminatezza, rischia, a mio parere, di presentarsi come un'operazione antistorica.

Lasciamo perdere i casi per i quali il termine pittura desta parecchie perplessità: penso ad Alviani, Marotta, Gandini, Legnaghi, Gentile, Perusini, ecc., presenti in questa mostra. Ciò che mi chiedo è se è giusto — oggi — una difesa d'ufficio, da parte della critica, della «pittura». E se, una volta accettata la formula della «rassegna», non sarebbe stato più utile al pubblico mostrargli proposte più radicalizzate. Proponendo, cioè, esempi di opere lontanissime fra loro: unico metro l'autenticità di esse. Per esempio, contrapponendo le «foto» di Patella alle «macchine» di un Fogliati, la «pittura» di Olivieri ai «concetti» di un Paolini, i «segnali» di Carmi alle «sperimentazioni» di un Colombo e così via. Questo sì, allora, un panorama «completo, variegato e obiettivo della situazione artistica italiana di oggi», per riprendere le parole della presentazione al catalogo.

Presentazione, per altro, curiosamente anacronistica (c'entra forse Freud?). Specie per quel richiamarsi alle raccomandazioni fatte due secoli fa dal Parini all'inaugurazione della cattedra di Belle Lettere a Milano: «lo scopo adunque (...) sarà quello di spargere e di promuovere il buon gusto (...) dirigendo (...) ammaestrando (...) a gustare il bello (...) la gloria della nazione». Col dovuto rispetto per l'abate brianzolo parole un pò vecchiotte. Appunto come la formula di questo Ramazzotti. La quale, mi sia permesso ripeterlo, proprio per il suo carattere di mostra collettiva e quindi incapace di proporre un discorso approfondito ed esauriente sugli artisti prescelti, rappresenta un tipo di manifestazione la cui efficacia presso il pubblico è ormai, secondo me, pressoché nulla.

La rassegna di Avezzano

di Sandra Orienti

L'iniziativa delle mostre di Avezzano torna in calendario con una nuova impostazione espositiva.

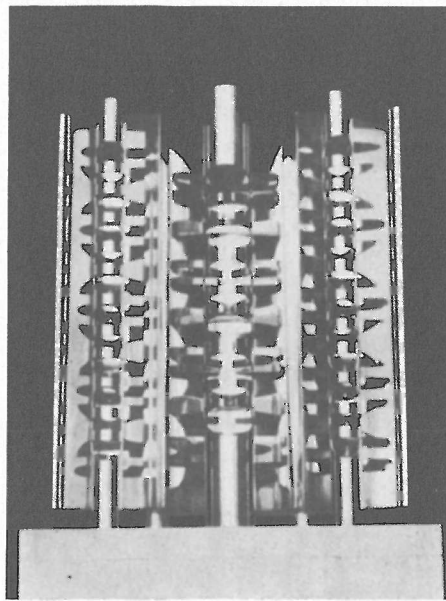
Si articola in tre sezioni: storica, informativa, d'Abruzzo. Nella prima figurano undici pittori tra i più rappresentativi nel panorama italiano del dopoguerra, dal '50 al '55. Nella seconda sono presentati, da sei critici, altrettanti artisti, con lo scopo di informare, in senso dialettico, su alcune delle poetiche attuali. Anche in quella d'Abruzzo sono proposti sei artisti che, in parte, hanno già ottenuto consensi fuori dell'ambito strettamente regionale. A questo proposito, di fronte alle opere degli abruzzesi — Bellei, Del Greco, Di Fabio, Di Fabrizio, Misticoni, Simone — vien fatto di chiedersi non tanto perché essi siano stati collocati, invece che, ad esempio, in quella informativa, in una sezione apposita — condizione che può costituire anche esemplificazione precisante di un 'rilievo' geografico - artistico — quanto, piuttosto, se essi debbano essere considerati in riferimento ad un ambito regionale oppure nazionale. Nel primo caso, la limitazione relativa ad un esame restrittivo sembrerebbe respingerli nell'area di rapporti di un provincialismo culturale che di per sé condurrebbe ad attribuire alla loro opera giustificazioni limitanti. Si deve rilevare, invece, che alcune di queste sei presenze regionali risultano notevoli anche a livello più ampio. È il caso, ad esempio, di Misticoni che persegue ed affina una ricerca sui valori cromatici e formali destinati ad esigere la partecipazione attiva e mobile di chi guarda, perché gli elementi rapportati, nella 'scatola ottica', all'incidenza ritmica del segno, ottengano l'intenzionale scatto fantastico; o di Del Greco, che esamina il rapporto tra forma e spazio in una dialettica appuntita entro la quale sono venuti man mano a decantarsi elementi marginali del suo

impegno compositivo; o, ancora, è il caso di De Fabrizio, che costruisce lucenti sculture in una elaborazione serrata di opposti solidi curvilinei.

La sezione storica ha il merito di allineare, con un'occasione assai rara, undici artisti significativi degli anni Cinquanta — Afro, Birolli, Brunori, Cassinari, Corpora, Morlotti, Santomaso, Scialoja, Scordia, Turcato, Vedova — e nel momento stesso in cui riconferma l'incidenza ed il peso che essi ebbero per la nostra cultura artistica, sembra esigere una attenzione particolare ed una verifica sul processo e sugli esiti della loro ricerca. È evidente, infatti, come in alcuni di essi sia venuta man mano ad allentarsi la tensione inventiva o l'intima fedeltà ad essa: la quale, se talvolta è serbata, pur nella ricerca di rinnovati mezzi espressivi, sembra cedere per altri casi in rischiose involuzioni, la cui fragilità è però sostenuta da affinatissima esperienza e da sorvegliata felicità pittorica. Tra gli undici, la breve ma serrata retrospettiva di Birolli ripropone l'autenticità di una posizione artistica e la validità di una presenza.

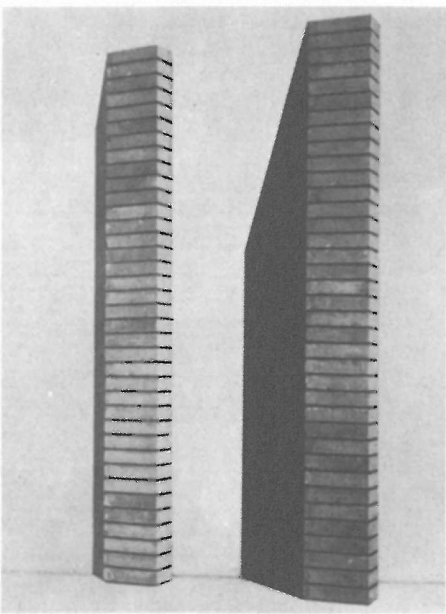
La sezione informativa non presume davvero, né lo avrebbe potuto per obiettive difficoltà anche economiche, di assolvere la sua funzione in maniera esauriente. Si tratta di presenze artistiche di varia estrazione, in alcuni casi tra le più incidenti nel tessuto operativo attuale. Carrino, nel nitido percorso che segna la ricerca degli ultimi cinque anni di lavoro, incardina e svolge il processo progettuale e costruttivo con una sempre più approfondita conoscenza dei mezzi e dei materiali scelti. La pittura di Chighine sembra volersi tenacemente riaffermare ai temi di una emozionalità naturale che risulta esausta; quella di Guerreschi si affida, come sempre, a valori moralistici e di denuncia, esacerbati dal raggelante e scaltrito virtuosismo tecnico. La ricerca pittorica di Saffaro, quasi contraltare integrativo del suo sapido 'furore' grafico e prospettico, cerca di sottrarsi al rischio di una rarefatta emblematicità; mentre Scanavino irrompe generosamente con la tensione del gesto che nel groviglio aggressivo dei segni coinvolge l'intera superficie. Anche Uncini, accanto ai pezzi della ricerca attuale, pone i riferi-

menti necessari allo sviluppo interno della sua storia: dall'emozione saldamente filtrata per il ferro e il cemento, Uncini, lavorando ormai su materiali come il mattone e il cemento, si propone una diretta verifica di conoscenza insieme costruttiva e spaziale. Forse proprio per non avere pretese competitive e senza presumere d'essere esauriente, la mostra di Avezzano sembra poter riproporre il suo schema di impostazione per future rassegne che continuino ad allargare il campo della documentazione e dell'informazione.



Luigi Di Fabrizio: «*Strutture modulari riflesse*»

Giuseppe Uncini: «*Colonne*» 1969



Avignone e Ferrara

L'ultimo Picasso

di Paolo Fossati

Estate picassiana su tutta la linea. L'ultima produzione del maestro catalano è stata in mostra ad Avignone, (nel palazzo dei Papi sono stati esposti in buon numero dipinti) e a Ferrara (la silloge pressoché totale delle incisioni dal '68). Ed è un complesso eccezionale di lavori: non solo per il numero enorme, ma perché viene a dimostrare che siamo di fronte a una stagione di grande interesse nell'arco della storia di Picasso, una stagione che riapre il discorso su alcuni punti di tenuta e di sviluppo dell'attività dell'ormai 90enne maestro.

Ci sono, in queste due mostre, un paio di temi cari a Picasso, quello del tour de force, vittoriosamente risolto, e quello dell'accumulo di un gran numero di varianti attorno ad un unico nucleo. Ma c'è, anche, un interno gioco combinatorio tra questa messa in evidenza di un simile nucleo (l'accumulo) e i temi figurativi minuziosamente dichiarati e sviluppati. Temi che son poi il sesso e la presenza del terzo, in figura di voyeur, nello scambio amoroso dei due amanti. Almeno in apparenza siamo di fronte a uno dei manuali di erotismo più ampio del nostro secolo, e dei più capillarmente indagati. Ma non si pensi a un'ars amatoria con le sue tecniche e i suoi riti. L'intento è di mostrare l'ampiezza di possibilità continuamente variate del mondo come fisiologia, con una ripartizione di gioco delle parti altamente simbolica. Il rapporto della coppia nei vari momenti è il rapporto fra uomo e natura, questa vista nella globalità delle sue possibilità, quello nella capacità di farle sue vittoriosamente nella progressione delle soluzioni proposte (a questo senso globale va ricondotta la serie di pose ginecologiche, per dir così, della figura femminile, che ne scoprono tutte assieme le potenzialità). Ma accanto a questo tema, che rielabora il nucleo uomo-natura e quindi il progressivo senso di storicizzazione caro a Picasso, c'è l'altro, quello del voyeur, del guardone che assiste alle imprese erotiche della coppia. Terza presenza, in varia figura, di hidal-

go, o di re o di pittore, o qualche volta di quadro sul cavalletto nei pressi del talamo. Quale valore attribuisce Picasso a questa figura di spettatore è difficile dire: l'ironizzazione di questo personaggio specie nelle varianti in cui l'immagine sembra alludere al volto stesso, o al contegno di Picasso, indurrebbe ad approfondire l'esame lungo l'arco di tutte le combinazioni. Certo è difficile sottrarsi a un collegamento tra questa proposta picassiana odierna e la ripresa di qualche anno fa di Las Meninas, cioè l'inserzione in un contesto di continuità storico-culturale, (qual'era data con la ripresa dell'opera di Velasquez attraverso il tema della citazione del tema del raddoppiamento autore-spettatore (entro-fuori l'opera, entro-fuori lo evento), l'inserzione, dunque, di un tema così aperto e incondizionato nel suo insieme, e dunque naturale, come quello attuale. L'artista perciò indossa (usiamo la proposta di Argan) con le immagini del proprio lavoro, dell'esser pittore, anche tutte le circostanze di un ciclo di natura indefinitamente aperta e, in tal modo, determina lo statuto dell'uomo storico. Tema questo che è continuo nel lavoro di Picasso: quell'indossare, cui si è fatto cenno, simbolizza nella riproposta della figura dell'artista, il bisogno di ritrovare un valore che non muti, che sussista qui e là, sul piano della realtà e su quello del mito, (secondo l'osservazione di Argan nella prefazione alla edizione italiana della biografia di Roland Penrose). La novità, o almeno l'impressione di un movimento interno nella più recente produzione picassiana, è un senso più lato dell'ironia e un allentamento nella tensione fisica della narrazione, quasi una misura di maggior distacco. Pensare a un colpo di timone o a una svolta mi pare andare fuori strada. Certo si assiste a una volatizzazione della violenza nel proporre la figura della propria esperienza d'artista e dunque nell'iscrivere quest'ultima nel significato del mondo, che non pare da attribuire solo alla veneranda età.

Lugano

Nuove correnti russe

di Gualtiero Schönenberger

Anche se la letteratura sovietica del dissenso è più conosciuta — per lo scalpore suscitato da processi e condanne di scrittori, recenti liberazioni e alcune fortunate pubblicazioni in Occidente — da qualche anno (e più esattamente dal 1956), critici, mercanti e collezionisti hanno incominciato a interessarsi all'esistenza di correnti non ufficiali, o « sotterranee », dell'arte russa. Alcuni nomi sono diventati familiari agli specialisti dell'arte sovietica « proibita », come Smirnov, Neizvestnyj, il gruppo luminocinetista « Dvigenije ». Dopo Brno (1954), Londra (Grosvenor Gallery, 1964), Vienna (incisioni di Neizvestnyj 1964), San Francisco (personale di Rabin, 1965), Ginevra (personale di Zverev, 1965), Parigi (personale di Bielutin alla Galleria Lambert, pure nel 1965), è l'Italia che in questi ultimi anni ha maggiormente contribuito alla conoscenza delle nuove correnti russe: nel 1965, a L'Aquila (Alternative Attuali II) e nel 1967 a Roma (disegni di 15 artisti moscoviti), infine, l'anno scorso, a Firenze, la collezione Pananti, ricca di ventisei personalità. Ciononostante, è questa vasta collettiva, apertasi l'11 settembre a Lugano, che raccoglie il maggior numero di artisti contemporanei russi non « allineati »: oltre una sessantina, rappresentanti tre generazioni della ricerca silenziosa, con un totale di quasi 400 opere fra oli, incisioni, disegni, schizzi: tutte di formato piccolo o medio, perché facilmente esportabili clandestinamente. In parte, il materiale presentato è costituito d'opere giunte in Occidente già da alcuni anni.

« Zone bianche » sulla carta dell'arte figurativa mondiale, ha definito il critico cecoslovacco Arsén Pohribny — curatore della mostra luganese — quei territori che vegetano fuori dell'irraggiamento dei grandi centri artistici occidentali. Queste zone occupano più della metà del globo costituendo una sorta di « terzo mondo » della cultura e dell'arte che solo in qualche eccezionale circostanza riesce a penetrare nel mondo costituito dell'arte mercificata e catalogata criticamente. Si trat-

ta di un formidabile serbatoio di energie e di potenziale entusiasmo creativo da cui verranno sicuramente nuove linfe a rinvigorire — come osservava ancora Pohribny — le spesso troppo gratuite, esaurite, bizantine e secolarizzate produzioni del mondo capitalistico. E non v'è dubbio che una delle più vaste ed enigmatiche « zone bianche » della terra rimane l'URSS. Nei paesi europei passati nell'area comunista, la frattura fra arte occidentale di ricerca e arte al servizio dell'ideologia politica è meno evidente — malgrado i ricorrenti richiami all'ordine — perché in queste nazioni il ricordo delle scuole artistiche anteriori alla seconda guerra mondiale non si è potuto spegnere. È quanto appare anche in quegli artisti sovietici nati e formati nelle ex libere repubbliche baltiche — come l'estone Sooster e il lettone Rabin in cui sono riconoscibili gli echi rispettivamente del surrealismo e dell'espressionismo occidentali. In Russia la frattura è avvenuta prima, nel terzo decennio del secolo, nei primi anni del regime sovietico, quando le avanguardie già vittoriose venivano sconfessate dai gusti piccolo borghesi della classe dirigente in nome del « realismo socialista ». Da allora, i contatti con l'Occidente sono diventati precari; il ricordo delle avanguardie nazionali è stato quasi cancellato, ma non del tutto spento. L'aggancio alle ricerche passate avviene perciò in Russia in un modo confuso e frammentario. Accanto alla ripresa del più puro costruttivismo, in Andrejenco, e dei sogni di un'arte totale di indirizzo tecnologico, nel gruppo « Dvigenije », vediamo un prevalente e vigoroso riallacciarsi all'estetica simbolista del « Mir Isskustvo », alle dissoluzioni ritmiche e spiritualistiche della forma già perseguitate da Larionov, Gonciarova, Rodcenko. Le tendenze più « moderne » si intrecciano a esigenze simboliche che avevamo dimenticato: così il gesto generoso e lo squillo fauve dei colori, nella Pirogova, si carica di un'ingenuità fra l'infantile e il contadinesco; le scritte cirilliche e i labirinti grafici, in

Plavinskij, ricreano anche labirinti ossessivi richiamanti il surrealismo; le grandi pennellate « barbare » di Bielutin sono sormontate da larghi occhi luminosi, come aureole di santi; i « collages », arieggianti la « pop », di Kabakov, riecheggiano pure l'ironia giocosa dei cubofuturisti del periodo eroico delle avanguardie russe; la dissoluzione ornamentale della figura, in Kuk, innesta cadenze popolaristiche su un fondo di sensibilità indubbiamente orientale e bizantina. Insomma, le formule di identificazione cui ci avevano abituati il mercato occidentale e la critica che in gran parte lo sostiene, appaiono sconvolte.

Un comune denominatore, in questi prodotti di un'arte clandestina, è l'irrazionalismo. Il regime comunista, basato sulla razionalità, non è riuscito a sbarazzarsi dei fattori inconsci, delle aspirazioni religiose, della ricerca individualistica della propria verità.

Duramente compressi, questi fattori riappaiono, con virulenza ossessiva, in molte opere, fino ad assumere i colori di un tragico e crudele carnevale, negli oli di Smirnov. E anche quando la violenza è assente, la realtà appare trasposta, diventa il sogno fiabesco delle città di Sitnikov e di Charitonov, la fantascienza statica delle creature animalesche della Kropivnitzka; oppure, la distorsione dell'immagine, anziché presentarsi con immagini d'incubo (come nei « collages » di Brusilovski), riscopre il grottesco gogoliano: nelle figure di Kandaurov. Nei « computers » umanizzati di Jankilevski, l'osservazione del mondo tecnologico si fa scettica, pur non disdegnando soluzioni compositive e cromatiche di notevole interesse.

E anche la ricerca luminocinetista del gruppo « Dvigekije » si allontana dalla tecnologia, per riscoprire, tramite la tecnica, una nuova magia. In definitiva, questi artisti, rispetto a quelli del mondo occidentale, proprio per la loro difficilissima situazione all'interno di una società che li considera « deviazionisti », « pazzi » o « teppisti », costituiscono una carica contestativa di tutto un sistema (più che politico, filosofico) di un atteggiamento di fronte alla realtà e al mondo che, per la sua forza, a volte ingenua, a volte brutale, di persuasione trova riscontri solo in alcuni aspetti del dissenso americano.

Arandjelovac in Serbia

Un simposio di scultura

di Francesco Vincitorio

Nel fervore di iniziative che caratterizza l'odierna situazione artistica jugoslava, accanto ad interessanti sperimentazioni di autogestione da parte di alcuni gruppi di artisti, mi pare rimarchevole lo sforzo che vi viene fatto per ampliare e intensificare il cosiddetto rapporto « arte-società ». In realtà, le difficoltà, in questo campo non sono minori delle nostre, tanto più ardue, per l'esigenza di soddisfare prioritariamente — specialmente in provincia — impellenti bisogni sociali. Ma, a parte il maggiore e più sincero interessamento delle autorità, vi è a loro vantaggio una tendenza meno « premiaiola ». E — specie per quanto riguarda la scultura — queste iniziative sono volte ad arricchire i vari luoghi in cui le manifestazioni si svolgono, di opere all'aperto che diventano patrimonio pubblico. Basti citare il Simposio internazionale di scultura « Beli Vencac » ad Arandjelovac. E cito Arandjelovac perché, per le sue particolari caratteristiche provinciali, mi sembra indicativo di tutto un orientamento. Arandjelovac è infatti un paesino con meno di 20 mila abitanti, posto a una ottantina di chilometri da Belgrado, nel cuore della Serbia. Ha un parco, già residenza estiva dei Karagjorgjevic e nelle vicinanze c'è una cava di marmo chiamato Vencac. Appunto dalla presenza di questa cava ha preso le mosse il simposio, di cui è animatore un ottimo pittore del luogo, Alex D. Gionovic. Cinque anni fa si è incominciato ad invitare artisti jugoslavi e stranieri, offrendo a ciascuno di loro un blocco di marmo per ornare con delle sculture il parco. Il tutto in un clima festoso, punteggiato da concerti e spettacoli teatrali di alto livello. Gli anni passati vi hanno lavorato Giancarlo Sangregorio, l'austriaco Schagerl, i francesi Couturier, Selinger e Lost, l'israeliana Heiman e il cecoslovacco Hanzik. E tra gli jugoslavi: Radovani, Trsar, Kozaric, Logo, Glisic e altri. Quest'anno, per esempio, il nostro Carlo Ramous, che vi ha scolpito una delle sue cose più belle, Dzamonja che ha presentato una « nuova »



Vida Josić: « Uccello »

forma, anche rispetto alle opere viste di recente a Venezia, e Olga Jevric, una eccellente scultrice di Belgrado. Già Pomodoro ha inviato, invece, un progetto, realizzato poi da uno scarpellino locale.

Naturalmente non è possibile, qui, dilungarsi su come queste sculture trovino una loro idonea, ariosa dislocazione fra il verde del bellissimo parco. E, principalmente, quanta suggestiva familiarità abbiano questi « incontri » tra espressioni di moderna libertà creativa — e spesso di notevole valore, come nel caso del grande « Uccello » di Vida Josic — e la vita che si svolge all'intorno: i soldati in libera uscita, gli innamorati, l'omino con la bilancia che vende « pesate », un fitto via vai di bottiglie per attingere un'acqua minerale che vi sgorga liberamente da due fontane e pare sia la migliore della Jugoslavia.

Se la si guarda freddamente anche questa iniziativa potrà sembrare ancora troppo epidermica e senza grande incidenza sullo sviluppo della cultura artistica della popolazione. Ma, a parte che, come mi diceva uno degli organizzatori, in cinque anni non è apparso neppure un segno di matita sulle sculture, non c'è dubbio che si tratti di una promettente possibilità di contatto reale con la gente.

Il gruppo Keks

di Luciano Caramel

La conclamata necessità, oggi, della « educazione artistica » è indubitabile, qualora però si rifiuti ogni accezione riduttiva, convenzionale, non solo del concetto di « educazione », ma anche di quello di « arte » e, più largamente, di « estetico ». Solo infatti se riesce a non esaurirsi nella trasmissione statica di « valori » più o meno acquisiti ed in ogni modo già « dati », divenendo invece uno stimolo dinamico alla formazione ed allo sviluppo, nell'esperienza e nell'azione ed in una dimensione di attualità, delle facoltà inventive, costruttive e critiche dell'uomo, solo allora l'educazione artistica può assolvere compiti non particolari o addirittura marginali, come invece ancora di fatto spesso avviene, assumendo così una rilevanza fondamentale, al di là dei confini posti dalle diversità di cultura, di condizione sociale, di età.

Ed è appunto in una siffatta prospettiva che si è svolto a Venezia, nel quadro della 35ª Biennale, un esperimento di educazione artistica rivolto ai bambini inferiori ai 12 anni. Impostato dal gruppo *Keks* di Norimberga e Monaco — da tempo impegnato in questo campo di ricerche — e poi animato dalla giovane pedagoga italiana Loredana Perissinotto, esso ha inteso proporre alcune metodologie didattiche tendenti non a sollecitare premature vocazioni artistiche o a fornire una prima, specifica preparazione tecnica nel campo dell'arte, ma ad utilizzare l'esperienza artistica come insostituibile strumento per una educazione integrale, con l'incentivazione dell'osservazione, della creatività e della libertà comportamentale del bambino.

All'uopo è stata preparata una vasta sala (chiamata « Spazio attivo per l'azione didattica »), in cui materiali e mezzi i più diversi — scelti sia tra quelli « naturali » e tradizionali (legno, terre, colori, gesso, carte, pennelli...), sia tra quelli forniti dalla moderna produzione tecnica (plastiche, nylon, proiettori, elementi meccanici prefabbricati, macchine fotografiche, cineprese, registratori...) — sono stati messi a disposizione dei giovani ospiti affinché ne prendessero coscienza, li toccassero, li guardassero, li esaminassero, li usassero, e magari li distruggessero. Col che — lo hanno chiaramente affermato fin dall'inizio i componenti del gruppo *Keks* in una loro dichiarazione — si è inteso coinvolgere il bambino, più che nella produzione di oggetti (in ogni caso intesa nel suo essere un fare implicante l'estrinsecazione e lo sviluppo del maggior numero possibile di facoltà), in « processi e nuovi modi di comportamento », aventi come fine la promozione di un atteggiamento non passivo nei confronti dei materiali e dei mezzi operativi (ossia, in sostanza, nei confronti della realtà) e, più in profondità, « la modificazione del comportamento dei ruoli e della coscienza del singolo ».



In primo piano è quindi stata posta l'azione, che ha conseguentemente fatto debordare l'intervento dei bambini oltre la loro sala, nel giardino, in tutti i padiglioni della Biennale, ove era possibile imbattersi in sempre nuove situazioni e quindi in nuove possibilità di azione, sempre condotte in una fondamentale dimensione ludica, giocosa, che come sottolinea la Perissinotto nel testo pubblicato nel volume *Ricerca e Progettazione*, edito dalla Biennale ad integrazione della mostra « Proposte per un'esposizione sperimentale », nel cui ambito anche questo esperimento è stato promosso — « è il modo del bambino di accostarsi alla realtà e conoscere », e che è la più adatta a permettere al bambino un ruolo creativo, autonomo, il più libero possibile dai condizionamenti degli adulti. Un ruolo autonomo che, ovviamente, non esclude la funzione dell'educatore, che però, piuttosto che a condurre in modo vincolante l'agire del ragazzo, « è rivolta soprattutto a creare delle situazioni di stimolo, attraverso una determinata sistemazione del materiale o un accenno di azione possibile con le cose stesse, affinché divengano occasioni d'esperienza nuova e personale » (Perissinotto).

I risultati hanno naturalmente risentito — sia in senso positivo, sia in senso negativo — della eccezionalità delle condizioni in cui l'esperimento è stato svolto. Così, ad esempio, ha limitato il valore della prova la mancanza di continuità (inevitabile, dato il periodo di vacanze) nella partecipazione dei bambini, la cui presenza è stata spesso occasionale, limitata a poche ore e perciò non sufficiente ad un lavoro non epidermico. Mentre, d'altra parte, proprio la singolarità dell'ambiente in cui i bambini sono venuti a trovarsi è stata occasione di esperienze non attuabili in diverse circostanze. Ma il risultato maggiore, il più utile, ci sembra sia stato quello di aver portato questi problemi al di fuori delle aule e degli istituti pedagogici, mettendoli di fronte a molte migliaia di persone con l'evidenza del fatto tangibile.

Brescia, Museo del Castello

Poesia degli anni '70

di Basilio Reale

125 poesie visive disposte secondo una rigorosa scansione grafica nello spazio inconsueto del Museo del Castello di Brescia: una gigantesca operazione di « spaesamento » — progettata dagli organizzatori della mostra « Poesia degli anni '70 » (Sarenco, Tullia Densa, Frangipane) — che ha stravolto l'atmosfera del museo e caricato di espressività le opere dei settanta espositori italiani e stranieri. Una eccitante « Torre di Babele », in cui come era inevitabile, sotto l'ampia etichetta di poesia visiva, troviamo soprattutto esempi di poesia « concreta », cioè di quella tendenza poetica-visiva che dalla metà degli anni '50 — quando nasce in Svizzera e Brasile dal ceppo del concretismo artistico — « tiene banco » sul piano internazionale. Presenze indispensabili dal punto di vista storico e interessanti sul piano estetico (valga come esempio l'opera del francese François Bory in cui la parola « Seul » paurosamente incombente esprime la sopraffazione del linguaggio sull'uomo), ma che mettono anche in evidenza l'ambiguità di una ricerca che si propone di superare la crisi della parola, instaurando un nuovo codice poetico ancora basato sul predominio della parola, sia pure strutturata per una lettura « visuale ».

E non è certamente senza significato che alcuni operatori stranieri, fino a qualche anno fa di sicura fede « concreta », incomincino a dubitare delle impaginazioni programmate, delle scomposizioni permutazionali, di accumulazioni e giochi fonetici e tentino, sempre più esplicitamente, di immettere nelle loro opere altri « segni » oltre a quelli verbali. È il caso dell'argentino Edgardo Antonio Vigo, che ci dà una rappresentazione del tempo, facendo cadere un gruppo di lettere (il linguaggio) giù dal collo di una clessidra; del belga Paul de Vree, il quale costruisce la parola « Building » con la sezione retinata dei grattacieli; di Jochen Gerz che in « No word please » si dichiara contro il dominio della parola. E con loro, l'olandese Hans Clavin, il cecoslovacco Jiri Valoch e il giapponese Shimizu Toshihiko, le cui opere presenti qui a Brescia, tutte recenti, hanno evidenti punti di contatto con un momento preciso e databile della poesia visiva italiana.

Si cominciano dunque a riconoscere come più fertili le posizioni di quegli italiani — Bonito Oliva, Giorgi, Isgrò, Luca, Marcucci, Martini, Miccini, Ori, Pignotti, Tola, Vaccari, Ziveri — i quali fin dal '65, in contrapposizione al formalismo dell'avanguardia letteraria novecentesca e su presupposti innovatori rispetto alla poesia concreta, crederono nella possibilità di strutturare visivamente opere in cui parole e immagini — organizzate insieme in un rapporto nuovo — dessero vita a « manifestazioni estetiche organiche » (E. Isgrò, Dichiarazione I., 1966). La parola perde il suo privilegio, viene abbassata a livello di tutti gli altri « segni » significanti; la poesia esce dai libri e diventa oggetto: potrà essere quello che vorrà o sarà in grado di essere, ma non correrà più il rischio di restare letteratura.

Per molti — soprattutto per i « poeti tecnologici » fiorentini, da Pignotti a Ori (più personale è la posizione di Miccini) — il primo passo è il collage: parole e immagini, tolti dal loro contesto originario (la civiltà di massa) e utilizzati con intenti demistificatori e di denuncia.

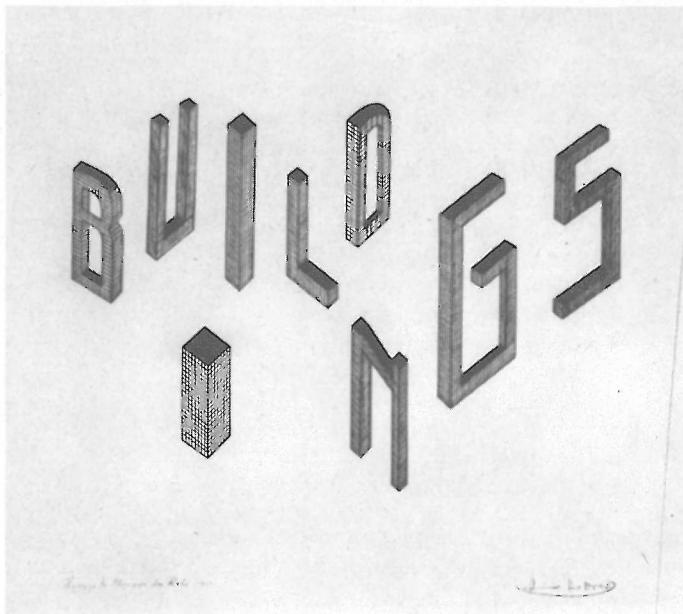
Mentre nello stesso tempo Emilio Isgrò si muove sul terreno di una progettazione più autonoma e organica, che abbia anche un certo grado di novità formale: la sua « Volkswagen » del '64, che rivediamo in questa mostra, è un esempio di come i « mass media » siano soltanto la « realtà » da cui il poeta trae gli stimoli e i « materiali » per una composizione originale.

Insieme a Isgrò, Franco Vaccari, Achille Bonito Oliva, Sarenco, il quale nella recente poesia « Programma per una futura avanguardia » dichiara — attraverso la contrapposizione fra lo stile « Bauhaus » del titolo e lo stile « liberty » dell'alfabeto-programma — il convincimento, suo e degli altri compagni di strada, che avanguardia storica oggi voglia soltanto dire ritorno al passato.

Si sarà già capito da questi pochi esempi quanto siano lenti e difficili gli sviluppi e l'approfondimento della ricerca anche per quei poeti visivi che, secondo noi, hanno saputo vedere fin dall'inizio con maggiore chiarezza. Loro merito non da poco è stato porre le istanze di allargamento dell'area della poesia in termini nuovi e di avere avvertito in anticipo certe tendenze del linguaggio internazionale. E intanto, dall'environnement al poema-azione, al gesto, i più ambiziosi sono andati oltre gli stretti presupposti da cui sono partiti.

Gesto è — per restare nei limiti di questa mostra — quello di Franco Vaccari che fotografa i graffiti (le poesie spontanee dei non poeti) e ce le propone come « poesie trovate », « espressioni sintetiche » — come dice — « di una situazione esistenziale »; gesto distruttivo, e nello stesso tempo costruttivo di una diversa realtà poetica, è quello di Emilio Isgrò che cancella giornali (e poi libri, enciclopedie), suggerendo nuovi modelli di comportamento.

Paul de Vree: « Buildings » 1969



Libri d'arte e posters

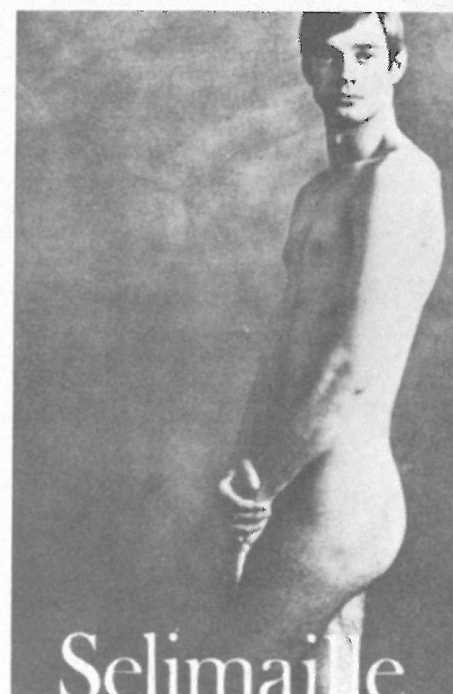
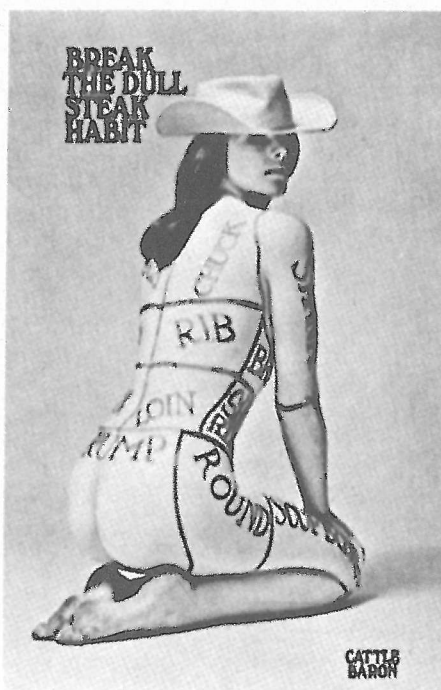
di Vittorio Fagone

Tra i 213 mila volumi presentati alla recente « Frankfurter Buchmesse » i « libri d'arte » sono stati certamente meno numerosi che negli ultimi anni. Si parla senza mezze parole di una crisi del libro d'arte, vincolato a complesse operazioni (coedizioni) che molte volte impongono la separazione di testi e apparato illustrativo, dalla necessità di approntare edizioni di elevata qualità tecnica e di alto costo, dalla concorrenza — insostenibile dall'editore specializzato sul piano industriale — con l'editoria di massa impegnata in genere a collezionare immagini colorate fuori da un piano critico di presentazione, di scelta, di organicità e, in un certo senso, di credibilità. Se l'alto costo di edizione di un libro d'arte rende spesso necessaria una tiratura che la destinazione specialistica dell'opera non può sopportare — da qui la necessità delle coedizioni — questo si riflette nel rigetto di nuovi testi che affrontano argomenti particolari, di interesse limitato o non determinabile. Il libro d'arte è così costretto in qualche modo a seguire le mode culturali, a duplicarsi indefinitivamente su alcuni argomenti trascurandone altri, più complessi o remoti, verso i quali pure un saggio documentato potrebbe costituire un'apertura vantaggiosa e decisiva.

Il libro d'arte è, in questo circolo vizioso, condannato a una vita faticosa: ambito per ragioni di prestigio ma temuto per la difficile collocazione, per i costi d'investimento che impegna, per una concorrenza distante che non può fronteggiare. Tra l'opera accurata (il libro-oggetto) e il libro « da edicola » esiste certo un intervallo ampio, ma l'editoria non è riuscita a occuparlo utilmente. Il boom della saggistica degli ultimi anni non ha toccato che di scorcio la saggistica artistica; l'editoria d'arte occidentale non ha saputo trovare forme efficaci di rinnovamento; oggi è in crisi.

A fronte di questa crisi, Francoforte ha confermato il successo internazionale dei posters (una intera sezione dell'esposizione era dedicata ai « ma-

nifesti per uso privato »). Il meccanismo psicologico sul quale è fondata questa nuova colossale « imagerie » è abbastanza rozzo e elementare. L'immobilizzazione e l'estrapolazione di una immagine immediatamente significativa, la dilatazione di questa — molte volte fino alla distorsione Kitsch — per un « rinforzo » suggestivo. I numerosi (improbabili più che perversi) accoppiamenti, i testoni dei leader politici, le presenze aggressive dei divi e dei ribelli alla moda sono ripetuti in migliaia di *soggetti* diversi per minime variazioni (in genere di « quantità » d'informazione più che qualità: lo stereotipo, si può dire, è uno solo). L'immobilità ossessionante dell'« immagine gridata » esalta di contraccolpo la vitale caducità dell'immagine fotografica da cui i posters appaiono estorti (non generati). Il labirinto che questi manifesti — idoli di uno spettatore passivo — propongono, è inespessivo.



Deflorilegio: dagli artisti «concettuali»

a cura di Tommaso Trini

«Io sono ancora vivo». (On Kawara, 11 telegrammi per la mostra 'Concetto & Concetto', 1970).

«Chiamerò il genere d'arte in cui sono implicato arte concettuale. Nell'arte concettuale l'idea o il concetto è l'aspetto più importante dell'opera. (In altre forme d'arte il concetto può mutare durante il processo di esecuzione). Quando un artista usa una forma concettuale d'arte, vuol dire che tutta la progettazione e le decisioni hanno luogo anticipatamente e che l'esecuzione è una questione meccanica. L'idea diventa una macchina che fa l'arte. Questo genere di arte non è teorica o non illustra teorie; è intuitiva, ha a che fare con tutti i tipi di processo mentale ed è senza scopo. È di solito priva di dipendenza dall'abilità dell'artista in quanto artefice». (Sol Le Witt, «Paragraphs on Conceptual Art», in *Artforum*, estate 1967, p. 80).

«1. L'artista può realizzare il lavoro. 2. Il lavoro può essere realizzato da chiunque altro. 3. Il lavoro non deve essere necessariamente realizzato. Ciascuna di queste possibilità ha lo stesso valore e corrisponde ogni volta all'intenzione dell'artista. Spetta all'eventuale acquirente di precisare le condizioni di realizzazione del lavoro». (Lawrence Weiner, introduzione a tutti i suoi lavori).

«Abolire l'oggetto in quanto illusione — problema reale — sostituendolo mediante un «concetto» — risposta utopistica o ideale — è prendere luciole per lanterne e riuscire in uno di quei raggiri di cui l'arte del XX secolo è così ghiotta. Si può d'altronde affermare, senza rischi, che allorché un concetto è annunciato, e soprattutto «esposto in quanto arte», volendo abolire l'oggetto, difatto lo si *sostituisce*, e il «concetto» esposto diventa *oggetto-ideale*, ciò che ci riporta ancora una volta all'arte quale essa è, cioè l'illusione di qualcosa e non questa cosa. Così come la scrittura è sempre di meno trascrizione della parola,

la pittura non dovrebbe più essere visione-illusione qualunque, anche mentale, di un fenomeno (natura, subconscio, geometria...), ma *VISUALITÀ della pittura stessa*». (Daniel Buren, «Mise au point», in *Les Lettres Françaises*, 1970, n. 1339, p. 26).

«Il mondo è pieno di oggetti, più o meno interessanti; io non voglio aggiungerne altri. Preferisco, semplicemente, constatare l'esistenza di cose in termini di tempo e/o di spazio. Più specificamente, l'opera si occupa di cose la cui interrelazione va oltre l'esperienza percettiva diretta (...) Allo stesso modo che non m'importa l'apparenza specifica, non m'importa neppure una documentazione precisa ed esauriente. I documenti non provano nulla. Fanno esistere il lavoro e a me interessa che questa esistenza avvenga nel modo più semplice possibile. Il luogo in cui una cosa è situata implica ogni altra cosa e questa idea mi piace più del fatto di come «sento» la cosa o a che cosa somiglia». (Douglas Heubler, Dichiarazioni, 1969-70).

«Essere un artista significa ora interrogare la natura dell'arte. Se si interroga la natura della pittura, non si può interrogare la natura dell'arte. Se un artista accetta la pittura (o la scultura), egli accetta la tradizione che è

generale e la parola pittura è specifica. La pittura è un *genere* d'arte. Se fai quadri stai già accettando (non interrogando) la natura dell'arte». «Il 'valore' di particolari artisti dopo Duchamp può essere soppesato per quanto hanno interrogato la natura dell'arte; che è un altro modo di dire «che cosa hanno *aggiunto* alla concezione dell'arte» o che cosa non c'era prima che cominciassero. Gli artisti interrogano la natura dell'arte presentando nuove proposizioni riguardo alla natura dell'arte». «In questo periodo dell'uomo, dopo la filosofia e la religione, è possibile che l'arte sia un tentativo di soddisfare ciò che un'altra epoca può aver chiamato 'i bisogni spirituali dell'uomo'. O, per dirla altrimenti, che l'arte tratti analogamente dello stato delle cose 'oltre la fisica' dove la filosofia doveva fare asserzioni. Ed in forza dell'arte anche la frase precedente è un'asserzione, e non può essere verificata dall'arte. L'arte reclama solo l'arte. L'arte è una definizione dell'arte». (Joseph Kosuth, «Art after Philosophy», in *Studio International*, ott. 1969, pp. 135-137).

«Il tipo di analisi a cui il gruppo britannico — cioè, ART & LANGUAGE — ha dedicato ormai un tempo considerevole è quello concernente l'uso linguistico sia della stessa arte plastica che dei suoi linguaggi di sostegno. Queste tesi hanno avuto la tendenza ad usare la forma di linguaggio dei linguaggi di sostegno, vale a dire il linguaggio della parola, non per ragioni arbitrarie, ma per la ragione che questa forma sembra offrire lo strumento più penetrante e flessibile con riguardo ad alcuni problemi primari esistenti oggi nell'arte (...) Vorrei dire che non va oltre i limiti del senso affermare che una forma d'arte può evolvere prendendo come punto d'inchiesta iniziale l'uso del linguaggio della società dell'arte». (Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell, «Introduction», in *Art-Language*, maggio 1969, vol. 1, n. 1).

Le scenografie di Svoboda

di Lia Perissinotti

Nel libro su J. Svoboda: « La scena e l'immagine », pubblicato da Einaudi, Denis Bablet non si è limitato ad una analisi della formazione culturale pluridirezionale di Svoboda e delle sue soluzioni scenografiche. Ma ha messo in discussione, ed è questo l'aspetto più stimolante, il significato tradizionale del termine « scenografia » aprendo un discorso che ne amplia notevolmente se non addirittura ne abbatte i confini. Discorso questo che poteva essere iniziato solo attraverso un avvicinamento spregiudicato e privo di idee aprioristiche all'opera di Svoboda, lo scenografo contemporaneo più rivoluzionario. È proprio questo stato d'animo con cui Bablet si accosta a Svoboda che gli permette di comprenderne appieno gli elementi rivoluzionari e innovatori che non consistono, come si potrebbe erroneamente credere, negli strumenti e nei mezzi nuovi di cui si avvale, ma bensì nel rifiuto deciso di ogni teoria prefabbricata, di ogni rigidità teorica, di uno stile già determinato. Svoboda cioè si riserva sempre la più ampia libertà di scelta. Ogni autore, ogni opera, ogni scena esigono mezzi specifici, soluzioni proprie che non possono essere ridotte da alcun vincolo concettuale. Ed è sempre per questa esigenza di esprimere sempre ogni momento nel modo più giusto lo spirito dell'opera che gli strumenti di cui Svoboda si avvale, anche i più meccanizzati, non sono mai rigidi e definiti ma sempre suscettibili di variazioni.

Problema fondamentale per Svoboda è quello dello spazio teatrale, l'organizzazione del volume della scena in funzione dell'opera e della recitazione, l'effettuare cioè « la regia plastica del dramma ». Anche qui Svoboda non accetta un « sistema scenografico »: la organizzazione dello spazio deve contribuire a rivelare l'essenza dell'opera, deve agire sullo spettatore, deve essere quindi suscettibile di trasformazioni. Per questo vi è la ricerca costante di uno spazio « psicoplastico », alla cui realizzazione non contribuiscono solo elementi materiali ma soprattutto quel-

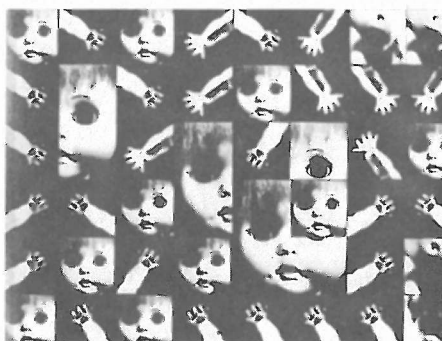
l'elemento fluido denso di significati che è la luce. Caratteristica principale dunque della scenografia svobodiana è la dinamicità, il sapersi plasmare e adattare all'opera, allo svolgimento dell'azione, allo spirito stesso dell'autore. Per questo lo spazio deve essere suscettibile di variazioni, deve divenire insieme al succedersi delle immagini create dagli attori. Attraverso la cinetica scenica Svoboda riesce a inseguire lo spettatore nel processo di creazione delle immagini ed è aiutato in questo anche dall'uso, a cui spesso ricorre, di proiezioni, fisse, cinematografiche, televisive.

Anche nell'uso delle diapositive si ritrova una ampia varietà d'impiego: disegnate su vetro, sull'emulsione stessa del film, addirittura incise su vetri fusi in maniera diversa. Per raggiungere lo scopo desiderato non si accontenta in genere di queste immagini, le scompone, le ricompone, le ripete, ne fa un « collage » con immagini in positivo e in negativo, crea nuove tecniche, sovrappone proiezioni nello spazio, fa uso di colori additivi, in una parola « dipinge » lo spazio. È questo il metodo della poliproiezione che Svoboda impiega dal 1950 e per la cui realizzazione non esita, se ne sente

la necessità, ad impiegare anche venticinque diaproiettori contemporaneamente come non esita a unire la proiezione cinematografica alle immagini fisse. Piscator fu il primo a introdurre l'azione filmata in teatro e certamente influì, insieme a Burian, il cui nome è legato alla creazione di un « teatro della luce », su Svoboda, sebbene non vi fosse mai tra loro una collaborazione diretta. Ma come sempre, Svoboda non si limita a recepire, ingloba le loro conclusioni, ne trae spunti per giungere non solo a una rielaborazione personale ma, attraverso quella ricerca costante propria della sua personalità, le perfeziona e le innova.

È con la Lanterna Magika (1957) che Svoboda attua un nuovo mezzo espressivo in cui si fondono i vari elementi per giungere ad una composizione in cui si realizzano concretamente le dimensioni spazio e tempo, in cui suono, immagine e azione operano simultaneamente. La tendenza cinetica di Svoboda trova la sua esplicazione più completa: l'azione passa con la Lanterna Magika dalla scena alle immagini filmate, la realtà si scompone nello spazio e nel tempo suscitando impressioni che normalmente non si possono percepire nello stesso istante. Passo successivo verso uno strumento espressivo sempre più perfezionato è il Polyecran, in cui è eliminata la presenza dell'attore. La combinazione di proiezioni simultanee su schemi dalle forme più svariate dotati di una mobilità sorprendente e di suoni, dà vita ad una visione cubista della realtà che viene scomposta e rappresentata da mille angoli di visuale diversi in un continuo divenire. « Il polyecran è creato a immagine del nostro mondo complesso, votato al « bombardamento » delle informazioni simultanee ». Queste ricerche nel campo della pluriproiezione e della cinetica portano Svoboda a fare nuovi tentativi: il Polyvision e il Polydiaecran cinetico, creati per l'Esposizione Internazionale di Montreal, destinati a spettacoli di breve durata e in cui fa uso di proiezioni e musica. Li adatterà in seguito al teatro.

Miloš Macourek: *Il gioco di Zuzanka*; Teatro di Stato, Francoforte sul Meno, 1968.



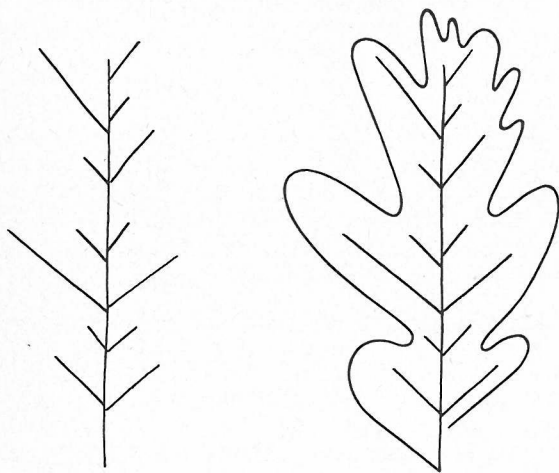
Storia naturale infinita

Inediti di Paul Klee

Per gentile concessione dell'Editore Feltrinelli pubblichiamo alcuni brani del libro di Paul Klee, Teoria della forma e della figurazione - Volume secondo: Storia naturale infinita, di imminente pubblicazione con una introduzione del curatore Joseph Spiller. Si tratta di testi inediti che riguardano il corso da lui svolto al Bauhaus di Weimar negli anni 1923-24 sul tema « Aspetto di principio dei mezzi figurativi in connessione con lo studio della natura ».

Martedì, 23 ottobre 1923

Disegni di foglie dal vero evidenziando le energie di strutturazione delle nervature. Connesso tentativo di tipizzare i campi di partizione diversi nei vari generi. Crescita è un movimento continuo della materia che sopravviene a qualcosa di fermo grazie a una formazione nuova. Il movimento nell'ambiente terrestre richiede energia. Analogamente nel caso del tratto, della linea e degli altri elementi figurativi di cui disponiamo, il piano, il tono, il colore, ecc.



Lunedì, 29 ottobre 1923

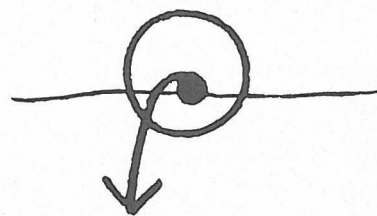
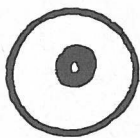
Una foglia è una parte del tutto. Se l'albero è organismo, la foglia è organo. Queste particelle della totalità sono, a loro volta, articolate. Vigono in tale articolazione idee e rapporti strutturali che su scala ridotta sono un modello dell'articolazione della totalità. (...)

Lunedì, 5 novembre 1923

Ci siamo sinora occupati delle energie affatto primarie della figurazione. Abbiamo visto che esse sono tali da plasmare e articolare la forma al tempo stesso. Il loro carattere primario ritraevano dal loro essere azioni minime, movimenti iniziali comunicantisi alla mano. E primarie erano inoltre per la loro stretta prossimità all'idea primigenia della figu-

razione. Vorrei addurre in proposito l'esempio del seme. Nonostante la sua primitiva piccolezza, il seme è un centro di forze a carica altissima. Vi è racchiuso il ben determinato impulso a maturare risultati formali eterogenei ed estremamente individuati. Da un certo seme sortisce una violetta, da un altro un girasole, e non casualmente, ma ogni volta e sempre, secondo la scaturigine loro, una violetta o un girasole. (E si può contarci, tant'è vero che i semi, assortiti, imbustati e con tanto di etichetta, possono esser messi in commercio). Ogni seme non è che un avanzo di una determinata specie e un talismano per la rigenerazione di questa stessa specie.

Una certa occasione esterna, il rapporto con la terra e l'atmosfera, ingenera la capacità di crescere. La sonnacchiosa volontà di formazione e di articolazione si desta nella sua precisa determinatezza, la determinatezza in rapporto all'idea soggiacente, al logos o, come è stato tradotto questo termine, alla parola che era al principio. La parola come premessa, come idea per la genesi di un'opera. Concepito astrattamente, ci troviamo qui di fronte al punto stimolato in quanto energia latente. Il punto, in procinto di



abbandonare alla minima occasione la sua latenza motoria, di muoversi, di assumere una direzione o più direzioni. Di farsi cioè linea. (...)

Martedì, 27 novembre 1923

A quel che ho visto, le esercitazioni teoriche da voi svolte nel campo delle strutture non sono state, quanto a vitalità, molto proficue. Ha prevalso una certa tendenza alla rigidità, che in più di un caso è sfociata nella fredda simmetria dell'ornamento. Ritengo quest'ambito insidioso, e per il momento non vorrei occuparmene. All'inizio, infatti, è ancora troppo arduo conservare vivezza in tali astrazioni e non dimenticare del tutto i passaggi che dalla ritmica naturale e originariamente coerente conducono alla rappresentazione esatta.

Intendo dire che l'ornamentazione, questa fioritura estrema, costituisce un punto d'arrivo che si sostanzia di un evento presupposto e del quale, secondo il mio modo di concepire (in generale) la figurazione, non ci si occupa in via diretta, un punto d'arrivo che invece è necessario lasciar evolvere, quale risultato delle attività configuratrici,

in maniera appunto analoga al processo naturale. Nemmeno qui, dunque, forma, sibbene formazione; non forma come manifestazione ultima, ma forma in divenire, come genesi. (...)

Con la ripartizione o combinazione di direzioni univoche e biunivoche passiamo dall'ambito linea a quello del piano e approdiamo di qui allo spazio.

E a questo punto tutte le possibili specie di ritmica strutturale tornano a collaborare onde accrescere di molto la possibilità di variazione, purché impiegate in questo senso: non allineamento di componenti inerti, bensì, innanzi tutto, conferimento di spazio e di forma alle microfunzioni viventi e solo allora, attorno ad esse, costruzione delle componenti. Come nel caso della mela e della conchiglia. Ciò valga come tentativo di sollecitazione alla figurazione conforme alla vita.

L'energia del creativo è ineffabile e in ultima analisi resta



un mistero. Non è invece un mistero quel che ci ha scosso profondamente.

Noi pure siamo carichi di quest'energia, sin nelle particelle più sottili. Non ci è dato di esprimerne l'essenza, sì invece di attingere alla scaturigine, finché è possibile. Quest'energia dobbiamo ad ogni modo palesare nelle sue funzioni, così come essa si palesa a noi stessi.

È probabile che in se stessa sia una forma della materia, ma non percettibile come tale con gli stessi sensi coi quali accediamo alle specie note della materia. E tuttavia deve potersi riconoscere in queste stesse. La sua funzione non può esercitarsi che in unione con esse. Compenetrandosi con la materia, è forza che assuma una forma reale e vivente. E la materia ne riceve la vita che le è propria, acquisendo quell'ordine che la pervade dalle infime particelle dei ritmi subordinati alle articolazioni superiori.

Nelle particelle echeggia l'originario. Esse vibrano, dal loro darsi più semplice alle combinazioni delle loro strutturazioni più complesse. La necessità deve estrinsecarsi perentoria. L'arco non può conoscere pietà. Ogni estrinsecazione della funzione va fondata in modo necessario. Iniziale, intermedio e finale saranno allora connessi strettamente. E mai potrà farsi avanti alcunché di problematico, poiché l'una fase si commette necessariamente nell'altra. Ciò può raggiungersi solo per questa via, e non per tentativi casuali e meno che meno a posteriori, guardando ai risultati, ma a partire dal fondamento. Sarà così evitata ogni rigidità e l'intero processo del divenire potrà dispiegarsi senza soluzione di continuità.

Dove ci sono lacune o grossolane discontinuità, là l'incongruenza emerge in varia forma, sempre però dandosi a riconoscere per tale. Forme morte. Stridori, gemiti, fratture, aborti. O quanto meno: sterilità, sordità, pura apparenza, esteriorità senza capo né coda. Cose negate alla crescita. Occhi che non vedono. L'antinatura della più bell'acqua. Estetismo, insomma, formalismo. All'opposto, ciò che poggia sul fondamento della vita è buono, qualora novità e conservazione si riconoscano l'una nell'altra.

Non si pensi dunque alla forma, ma alla formazione. Attenersi alla via, alla connessione ininterrotta con la scaturigine ideale. È perciò necessario tendere la volontà di formazione sino a che parti e particelle ne siano compenetrare. Gradualmente, questa volontà va trasposta dal piccolo nel più grande, sforzandosi di realizzare la totalità, di tener in mano il governo della forma, non deviando dal ductus creativo. (...)



Martedì, 9 gennaio 1924

Ora che ci ritroviamo dopo la pausa natalizia mi sembra opportuno fare un po' il bilancio del nostro lavoro ripercorrendo nel suo insieme la strada fin qui compiuta. È un gran vantaggio che ormai le tappe raggiunte ci appaiano a una certa distanza, poiché così non siamo più tanto legati ai particolari e ci è possibile considerare nelle sue essenziali componenti quel che si è fatto. Che cosa abbiamo fatto nei mesi trascorsi? Di che tipo è stata la nostra attività? Quali definizioni possiamo darle?

Quando abbiamo incominciato — bisogna sempre cominciare con qualche cosa, anche se niente costituisce cominciamento autentico — avevamo preso le mosse da uno stadio che può esser paragonato al seme in procinto di spuntare. Avevamo considerato per prima cosa le figure lineari ramificanti all'interno di un piano. Gambi e nervature da un lato, superfici delle foglie dall'altro. Avevamo confrontato il crescere e il ramificarsi della linea con la crescita delle formazioni vegetali e, nel caso della mela, avevamo visto l'ampliarsi della struttura lineare nella dimensione spaziale. Guardando più addentro a questi fatti, si era cercato di intendere il segreto della creatività che sentivamo presente già nel minimo movimento della linea. Avevamo cercato di accostarci a questo segreto, investigandone l'origine e sforzandoci di regredire sino alle sue scaturigini. Pur non temerari sino a voler toccare l'ascosa origine del creativo, avevamo sentito in noi l'impulso a spiarlo quanto più possibile dappresso.

Eravamo così pervenuti al punto stimolato, ossia alla natura, alla quale avevamo fatto ricorso nella nostra considerazione: al seme. E in questo apparente cominciamento ci si era rivelato anche il limite del nostro tentativo.

Il punto stimolato, punto di partenza della nostra matita, costituisce quel minimo di azione al di sotto del quale non può più parlarsi di un fare, di un agire.

Né per il sentire né per la mente il punto si è mai posto in alcun modo come il dato al quale arrestare la nostra ricerca delle scaturigini.

Nella parola « stimolato » sta l'intera premessa all'inizio di una attività. La parola « stimolato » indica la preistoria d'un atto iniziale, la sua relazione con il passato, il suo legame con ciò che sta all'indietro. La possibilità di porsi intuitivamente al di là di un inizio ci è indicata nel concetto di infinito, la cui intenzione abbraccia tanto l'inizio che la fine (non si riferisce solo all'inizio). Esso immette così in una circolarità, dove il movimento è norma e, di conseguenza non ha senso il problema del suo inizio.

Presi noi stessi in questo movimento che è norma, sentiamo nascerci una disposizione creatrice: si è mossi e, di conseguenza riesce più facile mettere in moto. Il pre-movimento dentro di noi, il movimento attivo, operante, che da noi si comunica all'opera, e l'ulteriore estensione della mobilità dell'opera ad altri, ai contemplatori dell'opera stessa — tali i momenti essenziali dell'intero processo creativo: precrazione, creazione vera e propria e post-creazione.

Il movimento preliminare è l'impulso che presiede all'atto produttivo. Così è in natura, altrettanto è in noi. Creativa è la natura e creativi siamo noi. Essa lo è già a livello minimo e, poiché una rapida, intensa occhiata consente di riconoscerlo più agevolmente a tale livello, anche noi abbiamo cominciato a fare come la natura creativa e, sotto la sua guida, a riconoscere la creatività che è in noi.

Quando, in questa maniera, abbiamo fatto sì che un'opera primitiva e limitata a poco a poco si spiegasse, ci si è sempre presentata l'occasione di guardare più da vicino due cose. In primo luogo, il fenomeno della formazione — formazione nel suo rapporto con l'impulso, con le condizioni di vita, come svolgimento da ciò che è misteriosamente mosso a ciò che risponde allo scopo.

Fenomeno avvertibile fin dal principio, all'inizio del nostro fare, allorché la forma cominciava a definirsi al livello minimo (la struttura).

Il rapporto tra formazione e forma, fin d'allora riconosciuto e stabilito, serbava anche negli ulteriori stadi il suo fondamentale significato, trattandosi appunto d'un principio; significato che potrei esprimere con la frase: la via alla forma, che deve essere dettata da una necessità interiore o

esteriore, trascende la meta, va al di là del termine stesso della via.

La via è essenziale e determina il carattere, a volte ancora da concludere, a volte già concluso, dell'opera. La formazione determina la forma e pertanto la trascende. La forma non è quindi mai e poi mai da considerarsi conclusione, risultato, fine, bensì genesi, divenire, essenza. La forma come apparenza è però un maligno, pericoloso fantasma.

Buona è la forma come movimento, come fare: buona è la forma attiva, cattiva la forma come riposo, come fine. Cattiva è la forma che si subisce, la forma compiuta. Buona è la formazione, cattiva è la forma, perché la forma è fine, è morte. Formazione è movimento, è atto; formazione è vita.

In questi principi è il compendio della teoria elementare — che si è fatta largo nel nostro discorso — di ciò che è creativo. La loro importanza è fondamentale, e su questi principi credo che non si insisterà mai abbastanza.

Questa la cosa che per prima s'è imposta alla nostra attenzione. Andando avanti, se ne è rivelata un'altra. Quando il processo creativo, dal suo stadio mezzano, s'è allargato imboccando una più ampia strada, ci è apparsa la necessità di non attenerci uniformemente a tale via. Perché la via, in quanto tratto essenziale dell'opera, non doveva mai stancarci: e per non farlo, ha dovuto prendere un andamento più complesso, attraenti diramazioni, salire, precipitare, mutar percorso, divenire più o meno evidente, farsi più larga o più stretta, più facile o più ardua.

In altre parole, i suoi vari tratti han dovuto essere articolati rimanendo perspicui nonostante ogni sviluppo; essi, insomma, han dovuto porsi l'un con l'altro in un rapporto chiaro ed evidente.

Ma in virtù dell'identità di via e opera, l'opera stessa si articola « cammin facendo », passando da un'andatura inizialmente uniforme ad andature diverse: i diversi tratti di strada si commettono in un tutto articolato.

Il fatto che l'articolazione del tutto s'intrecci con l'articolazione naturale delle parti costituisce il nocciolo della teoria elementare delle proporzioni.

L'interno è infinito. Sino all'enigma del recesso più intimo, del punto carico, una sorta di risultato dell'infinito (la causa). Termine di paragone in natura: il seme. L'esterno è finito, costituisce cioè il termine delle energie motrici, il limite dei loro effetti dettati dalla causa. Si può anche chiamarlo il reale, il concreto o l'oggettivo. Si può anche dire: erotico-logico eros-logos.

(Ricapitolazione del 1926. 12 novembre 1926).

Recensioni libri

FRANK POPPER, *L'arte Cinetica*. Ed. Einaudi. Lo studio di Frank Popper è certamente utile per la quantità d'informazione che raccoglie in modo puntiglioso e analitico (e con un disprezzo per la bella scrittura veramente raro al giorno d'oggi). Ma sotto l'aspetto concettuale gli si può rimproverare una certa mancanza di coraggio e di coerenza, risultante subito fin dal sottotitolo. Perché infatti parlare dell'«immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860»? Non è appiattire e banalizzare il problema? Che le arti figurative abbiano avuto il compito di offrire un'immagine del movimento attraverso convenzioni grafiche e di superficie, è un punto fermo nella tradizione della pittura occidentale, e non costituisce certo un fatto nuovo. Si potrà dire che, dopo il 1860, le convenzioni rappresentative sono venute mutando, per far sì che l'immagine stessa del movimento divenisse sempre più aderente e immediata. Da quel momento, pur rimanendo su un piano di rappresentazione virtuale, la pittura ha marciato, per così dire, asintoticamente verso il traguardo «concreto» di sconfiggersi da se stessa, di uscire cioè dalla superficie e di tramutarsi direttamente in un movimento «vero». Ma bisogna pur distinguere il punto preciso in cui questo salto si è compiuto: e dovremo allora portarci nel decennio '10-'12, con i primi tentativi dei cubisti e dei futuristi, ma soprattutto con gli esperimenti dadaisti da una parte, e dei costruttivisti russi dall'altra. È in quell'occasione che viene sconfitta la dimensione della virtualità o dell'immagine a tutto vantaggio della «cosa stessa», cioè del movimento «tale e quale», non più simbolizzato. Qui a dire il vero converrebbe compiere una più sottile precisazione, nel senso che finché si parla di opera d'arte, o in modo più lato di comportamento estetico, interviene pur sempre un coefficiente di virtualità, un «indice» che distacca il movimento intenzionalmente rifatto da quello «vero» che si svolge nella vita reale. Ma certo sussiste un bello stacco, tra questa virtualità ultima, ravvisabile per sottilissimi segni, e quella tradizionale affidata a criteri grafici di riduzione e di trasporto sulla superficie. Uno studio specializzato come quello di Popper avrebbe dovuto far risaltare più nettamente il compiersi di questo avvento. E anche dopo di esso, cioè che il movimento «tale e quale» è stato conseguito nell'opera d'arte, si sarebbe richiesto da parte di Popper un ulteriore chiarimento. È vero che egli dice di voler

fare la storia dell'«arte cinetica»: e «arte cinetica», nonostante il significato etimologico, non vuol dire «arte basata sul movimento in generale» bensì, più propriamente, arte basata su un movimento ottenuto con mezzi meccanici: movimento «programmato», alleato a strumenti tecnologici, volto a «imitarne» i caratteri di funzionalità, di rigore, di pulizia. Da questo punto di vista, Popper è il fedele «annalista» (non diciamo storico) di tutti gli avvenimenti registrabili sotto questa voce. Ma ci basta, al giorno d'oggi, una nozione di arte cinetica così intesa? Non c'è forse un movimento ottenuto con mezzi non già meccanici, parascientifici, tecnologici, bensì organici, corporei, spontanei? Naturalmente, un così minuzioso catalogatore come Popper non può fare a meno di imbattersi nei casi più cospicui e vistosi legati alla seconda serie, quali ad esempio gli happening di Kaprow, ma nei loro confronti egli dichiara la sua non disponibilità: «...è difficile classificare gli esperimenti [di un tale genere] nel contesto dell'arte cinetica» (p. 262); e questo perché «affinché la nuova arte meriti l'etichetta di cinetica non basta che il movimento... vi abbia una parte principale; occorre anche vi siano precisione e funzionalità nella ricerca dei risultati» (ivi). Il tutto, ripetiamo, in modo impeccabile rispetto a una definizione ristretta e usualmente circolante del «cinetico», ma con effettiva riduzione degli interessi del libro e della sua utilità: perché oggi il movimento, la «cinesi», anzi la «cinestesi» prorompe da mille direzioni, e non soltanto da quelle meccaniche, «programmate». Era invece straordinariamente interessante fare un'indagine storica sulle tendenze che hanno contribuito all'avvento di un movimento non-programmato e non-preciso: l'informale, gli happening, il new-dada, e ora ovviamente l'arte povera, o della terra, o del processo, o «concettuale». L'occasione persa sul piano storico, Popper la recupera in un'appendice teorica ove tenta l'*Abbozzo di un'estetica del movimento*, molto ricco ed esauriente (forse per merito di un suo maestro, l'estetologo francese Etienne Souriau, non nuovo a imprese di catalogazione puntigliosa e articolata). Qui le categorie della sensibilità, dell'azione, dell'identificazione con la natura, del vitalismo, perfino dell'ipnosi trovano il loro spazio adeguato. Ed è allora da rimpiangere che Popper, in quest'opera, non sia riuscito a saldare la parte teorica con quella storica, non abbia cioè visto «in movimento» le sue stesse categorie sul movimento.

Renato Barilli

HANS SEDLMAYR, *La morte della luce*. Ed. Rusconi.

Hans Sedlmayr non è un nome nuovo: si ricorderà non solo *La rivoluzione dell'arte moderna* (nella serie «Saper tutto» di Garzanti, Milano, 1958) ma anche *Perdita del centro* (Torino, Borla, 1967). Nato nel 1896 a Hornstein in Austria, ha frequentato il Politecnico di Vienna, poi l'Università, dove ha studiato sotto la guida di Marx Dvorak e Julius von Schlosser, i maggiori rappresentanti della «Scuola viennese». Fino all'anno scorso ha ricoperto la carica di direttore dell'Istituto di storia dell'arte di Salisburgo. Si tratta di un ambiente culturale non molto popolare da noi, e lo stesso Sedlmayr non ha mai incontrato larghi favori con il suo lavoro critico. Il fatto è che questo coltissimo e tranquillo professore, che scrive con un'invidiabile semplicità ed esattezza, veramente alla portata di tutti i lettori interessati alle cose dell'arte, va decisamente controcorrente: afferma che gli ultimi due secoli costituiscono un periodo di crisi gravissima per l'arte e per la nostra intera civiltà. Occorre avere il coraggio di denunciare, per Sedlmayr, l'equivoco: la ricerca della purezza assoluta e della libertà assoluta, lungi dal celebrare i fasti di una rinnovata totalità e integrità dell'uomo, ha portato solo al nichilismo, al caos, alla disperazione, quando non a un agghiacciante razionalismo tecnocratico o a un pirotecnico e gratuito irrazionalismo. Cosicché, ed ecco spiegata la metafora un po' ingenua del titolo, la luce, cioè il principio stesso dell'artisticità, s'è spenta. La ragione principale di una simile decadenza è da ricercarsi nella «perdita del centro», nell'abbandono di una dimensione autenticamente religiosa. L'arte è sempre stata legata alla religione, fin da quando era un semplice esorcismo magico: si può quindi ben capire la gravità del trauma che ha colpito l'arte quando si è secolarizzata, quando cioè è stata inserita nel tempo profano, laico, di questo mondo. Grazie all'arte, un uomo, l'artista, vive al di là del bene e del male ed è sempre più simile a Dio. Naturalmente il mondo oscuro della follia e del sovvertimento dei valori non è una prerogativa in assoluto degli ultimi due secoli di cultura. Ecco allora che Sedlmayr studia, nella prima parte del libro, la rappresentazione del «peccato» nell'arte cristiana: dai bestiari gotici a Bosch, Hogarth, Ensor ecc., fino ai surrealisti e a Picasso. A parte la decisa stroncatura del movimento di Breton, è notevole il raffronto Kierkegaard-Picasso sulla base dell'uomo «estetico», interessante e malinconico, ironico e disponibili

le a tutte le avventure.

Nella seconda parte, dedicata alla « Grandezza e miseria dell'artista moderno », Sedlmayr espone il suo metodo di concreta azione critica. Allontanando una concezione troppo angusta della storia dello stile, incapace di cogliere i motivi profondi che legano un'opera d'arte alla complessità delle componenti spirituali e storiche di un'epoca, il critico rivaluta la storia delle idee, il succedersi delle grandi strutture intersoggettive del pensiero. Questo è un fatto che va sottolineato perché testimonia del rilancio, ai nostri giorni, della scienza della cultura, o « culturologia » (ricordiamo con l'occasione il volume per più versi assai utile e stimolante di Leslie White, *La scienza della cultura*, trad. it., Firenze, Sansoni, 1969).

Nella terza parte del libro, infine, « Il mondo della tecnica e l'arte contemporanea », si denunciano i pericoli di un culto scriteriato e feticistico della razionalità tecnologica.

Sbaglierebbe chi credesse che Sedlmayr sia un profeta di sventure, un teorico apocalittico e terroristico, e che la sua sia una specie di estetica teologizzante. Al contrario, mostra sovente di saper apprezzare alcuni risultati artistici del nostro secolo. È comunque sintomatico che la sua critica negativa su gran parte dell'arte contemporanea possa coniugarsi, anche se in seguito a motivazioni opposte, con la condanna che Lukàcs ha emesso contro la letteratura dei nostri tempi, bollata di irrazionalismo. Per il filosofo marxista ungherese l'arte è decaduta per la perdita della « prospettiva », della capacità cioè di elaborare un modello di personaggio antagonista, in lotta con la negatività del presente. Per Sedlmayr invece causa della decadenza è la perdita del « centro », del fulcro religioso. Ambedue riconnettono la speranza di un Rinascimento nella riacquisizione di una forza fantastica, razionale e profondamente umana, che superi le angustie dei tempi e rilanci la speranza in un domani diverso, migliore. L'arte, dicono, è vissuta di utopia; perché torni a vivere è necessario che ritorni l'utopia.

Senza allungare di troppo il discorso, ci limiteremo a rilevare che sarebbe errato rifiutare drasticamente ogni utilità al genere di critica propugnato da Sedlmayr, o anche da Lukàcs. In fondo questa critica, anche se non condivisibile, è generosa, e aiuta ad ampliare l'orizzonte storico e sociale di altri procedimenti critici, più attenti alla reale concretezza della nostra esperienza mondana.

Claudio Altarocca

Schede

NICOLAS SCHÖFFER: *Le nouvel esprit artistique*. Ed. Denoël-Gonthier.

Un volume della collana « Médiation », con prefazione di Philippe Sers, che raccoglie una serie di scritti teorici — per la maggior parte inediti — dell'artista ungherese-francese, primo premio alla penultima Biennale di Venezia. Anche se scritti in varie epoche e circostanze, vi sono esposti in modo abbastanza sistematico i principi che hanno motivato la sua operosità. Dallo « spaziodinamismo » (il testo è del 1954), alla « luce », al « tempo », fino a quei problemi di strutture urbanistiche che hanno poi dato luogo al libro « La Ville Cybernétique », uscito l'anno scorso. È un volumetto di notevole interesse in quanto, in un certo senso, ne emerge tutta l'attuale problematica artistica e non solo quella della tendenza a cui l'artista appartiene.

GUIDO BALLO: *Dottori, aeropittore futurista*. Editalia.

Un grosso volume composto in prevalenza di illustrazioni (più di 200) relative alle opere — dal 1908, quasi ad oggi — di questo pittore che, a circa 85 anni, è ancora in piena attività. Il testo di Ballo consiste in poche, sintetiche paginette nelle quali è brevemente sottolineata la singolarità di Gerardo Dottori in rapporto al primo e secondo futurismo del quale ha fatto parte. Singolarità che lo condusse a quel « paesaggio totale » che, secondo Ballo, resta il risultato più alto e lirico del pittore perugino. Il libro è integrato da una dedica di Tancredi Loreti che è stato il promotore e curatore della pubblicazione, da una ventina di simpatiche pagine autobiografiche dello stesso Dottori, con interessanti documenti storici, e da una bibliografia essenziale.

GIAN PIETRO FAZION: *Ich*. Elle, Grassobbio, Bergamo.

Le ricerche poetico-visive, o come variamente vengono denominate, vanno diffondendosi sempre più. Ed anche in Italia sta crescendo l'attenzione verso queste forme artistiche, peraltro così legate alla nostra civiltà di segni e sistemi di comunicazione. Questo recente volume di Gian Pietro Fazio (fatto con la collaborazione « visiva » dei fratelli Ernesto e Francesco Coter) ne è un esempio.

VITTORIO FAGONE e LAMBERTO VITALI: *Ernesto Treccani*. Ed. Milione.

Monografia con circa 140 illustrazioni, in prevalenza opere degli ultimi anni. Il saggio di Fagone costituisce un contributo decisivo per la conoscenza della personalità di Treccani. Ma soprattutto, malgrado siano spesso soltanto accenni, sarà, d'ora in avanti, un passaggio obbligatorio per chiunque intenda studiare le vicende dell'arte italiana intorno al '40 e, in particolare, quel problema ancora aperto che è « Corrente ». Si tratta di una revisione critica, che facendo opportune distinzioni e rimarcandone cristallizzazioni, avvia a sciogliere, in modo più aderente ai fatti, quell'intricato nodo tra ragioni poetiche e politiche che è stato alla base di quel movimento. Vitali, invece, attraverso un rapido excursus storico si limita ad inserire Treccani nella tradizione dell'acquerello lombardo, accennando peraltro di sfuggita al contrasto tra inclinazione e programma.

Libri

Alberto Caracciolo: *Arte e linguaggio*. Ed. Mursia.

Corrado Maltese: *Semiologia del messaggio oggettuale*. Ed. Mursia.

Franco Passoni: *Piero Saibene*. Ed. Giovio. Virgil C. Aldrich: *Filosofia dell'arte*. Ed. Il Mulino.

Mercedes Viale Ferrero: *Servizi in porcellana decorati da Wilfredo Lam*. Ed. Fratelli Pozzo.

Vittorio Fagone e Lamberto Vitali: *Ernesto Treccani*. Ed. del Milione.

Anton Giulio Bragaglia: *Fotodinamismo futurista*. Ed. Einaudi.

Janus: *Du côté de chez Lepri*. Ed. Il Fauno.

Nicola Carrino: *Costruttivi trasformabili 1969-1970*. Ed. IPIP.

Enzo Fabiani: *G. Giangrandi*. Ed. Cortina. Carlo Emanuele Bugatti: *Giuse Fiorentino*. Ed. Bugatti.

Guido Ballo: *Il sistema. Undici tavole di Tino Stefanoni*. Ed. dell'Albero Poeta.

Emilio Villa: *Attributi dell'arte odierna, 1947-1967*. Ed. Feltrinelli.

Catalogo: « *Rubaldo Merello* ». Genova. Distribuzione Centro Di.

Catalogo mostra « *18 m³ x 23 artisti* ». Acireale. Ed. Centro Di.

Lara Vinca Masini: *Carmelo Cappello 1970*. Acireale. Ed. Centro Di.

Catalogo mostra « *Kunst und Politik* ». Karlsruhe. Distribuzione Centro Di.

Catalogo mostra « *Nuove correnti a Mosca* ». Lugano. Distribuzione Centro Di.

Catalogo « *3^e Salon international de Gale-ries pilotes* ». Losanna. Distribuzione Centro Di.

Catalogo « *L'art vivant aux Etats-Unis* ». Fondazione Maeght. Distribuzione Centro Di.

Catalogo « *4 Biennale des Arts Graphiques* ». Brno. Distribuzione Centro Di.

Lanier Graham: *Hector Guimard*. Museum of Modern Art. New York. Distribuzione Centro Di.

Catalogo « *Art tchéque du xx siècle* ». Museo Rath. Ginevra. Distribuzione Centro Di.

Catalogo « *Europaischer Expressionismus* ». Monaco. Distribuzione Centro Di.

Catalogo « *Bilderische Ausdrucksformen 1960-1970*, Sammlung Karl Stroher. Distribuzione Centro Di.

Catalogo « *Europe 1925* ». Strasburgo. Distribuzione Centro Di.

Jean-Louis Ferrier: *La forme e le sens*. Ed. Denoël.

J. A. Franca: *Métamorphose et métaphore dans l'art contemporain*. Ed. Arted.

Marcel Gimond: *Comment je comprends la sculpture*. Ed. Arted.

Lionel Janou: *Couturier*. Ed. Arted.

Dore Ashton: *A reading of Modern Art*. Ed. The press of Case Western Reserve University, Cleveland.

Roger Garaudy: *La peinture abstraite e l'oeuvre de James Pichette*. Ed. Arted.

John Berger: *Art et Revolution*. Ed. Denoël. Vasarely: *Plasti-cité*. Ed. Casterman.

Rolf Stenersen: *Eduard Munch*. Ed. Gylden-dal Forlag. Oslo.

René Passeron: *Clefs pour la peinture*. Ed. Seghers.

Michel Butor: *Les mots dans la peinture*. Ed. Skira.

Hans Maria Wingler: *The Bauhaus, Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Ed. Cambridge.

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

IL VERRI n. 32, G. Dorfles: Ipotesi per i futuri rapporti tra arte e design.

PROPOSTE n. 15, La pittura di Giovanni Garozzo: G. Beringheli: Il quotidiano esasperato, G. L. Falabrino: Fra il surreale e il reale.

PROSPETTI n. 17, J. Tognelli: Fatati - G. Capezzani: Carlo Corsi - T. Catalano: Mauro Reggiani.

LE ARTI settembre 70, M. Valsecchi: Espressionisti a Parigi - G. Marussi: Spazzapan un pittore da rivalutare - V. George, D. Abbadie, Lifar, Dane, Bertin, Cassou, Jakowsky: Survage - C. D.: La Biennale di Lignano - J.J. Leveque: Rebeyrolle - V. Andolfato: Retrospectiva di Depero - C. D.: Art 70 a Basilea - P. Rizzi: Il gusto dei veneziani.

SUPPLEMENTO LE ARTI ottobre 70, dedicato a Fratello Venzo.

ARTERAMA n. 7, M. Portalupi e L. Bertacchini: La 35 Biennale internazionale d'arte - D. Pasquali: Johan Barthold Jongkind - A. Bovi: Sigmund Pollitzer - Aldo Mari - Mazzonis.

FORME n. 30, Cava dei Tirreni, moduli, sculture-oggetto, rivestimenti disegnatati da Nino Caruso.

SIPARIO luglio 70, G. Celant: Lo zoo di M. Pistoletto.

IL DRAMMA agosto 70, G. Ballo: Chi vuole la morte della Biennale di Venezia - A. Amezketa, R. Alberti, B. De Otero, G. Celaya: José Ortega.

CULTURA E SCUOLA n. 33-34, M. Lostia: Ipotesi concettuali e contributi sperimentali in tema di percezione spaziale.

NUOVA CORRENTE n. 52, T. Perlini: Sul concetto di totalità nella riflessione estetica di Adorno.

RIVISTA DI SOCIOLOGIA n. 1-3, R. M. Gallabresi: Fotografia, logica del rischio.

NORD E SUD agosto-settembre 70, U. Leone: Processo per ecocidio.

IL LETTORE DI PROVINCIA n. 1, B. Pompili: Breton, Nadja, la Porta Batten - A. Cremonese: La Biennale ad una svolta.

IL MULINO luglio-agosto 70, P. G. Castagnoli: Sulla Biennale e d'altro.

FORMALUCE n. 17, Incontro con Giuseppe De Goetzen - A. Prina: 35 Bien-

nale - A. Fomex: La grande festa (Biennale) - U. La Pietra: Ricordo della Biennale.

LINEA GRAFICA n. 4, P. Archetti: Un anno di dito (Armando Testa) - C. M.: Grafica polacca - S. Maugeri: Grafica italiana dal 1945 ad oggi, dall'astrattismo all'informale - A. Miotto: Visual design, estetica e psicologia - G. Martina: L'esposizione della scuola regionale delle Belle Arti a Saint-Etienne - C. Munari: Le arti.

ECO D'ARTE n. 18, dedicata alla 35 Biennale di Venezia a cura di G. Caladini, P. Castellucci, E. Ferrareso.

AL 2 n. 6-7-8, E. Garroni: Achille Pace - N. Ponente: Adelmo Maribelli, Gastone Biggi - Biennale di Venezia a cura di Arcangelo Leonardi e introduzione di Luciano Marziano - L. Malara: Expò 70 - M. Venturoli, E. Maurizi: Pino Reggiani - V. Saviantoni: Gino Del Zorzo.

FUTURISMO-OGGI n. 9-10, Ben: Venezia, una girandola - B.: Fortunato Depero - G. Dottori: Futurismo arte europea.

CIMAISE n. 95-96, F. A. Viallet: L'art... pourquoi en faire - C. Bouyeure: Les tapisseries de Gleb - M. Ragon: Kosice un précurseur méconnu, et le mouvement Madi - J. J. Leveque: Le royaume farfèlu de Fassianos - P. d'Elme: Histoire des Lalannes - H. Wescher: Autour de Paris - J. J. Leveque: Une certaine idée.

REVUE DE L'ART n. 8, M. Besset: A propos de l'exposition du Bauhaus.

LA REVUE DES LETTRES MODERNE n. 217-222, M. Decaudin: Guillaume Apollinaire (colloque de Varsovie).

LA QUINZAINE n. 101, M. Billot: Jawlensky - J. Selz: De Reims à Ancy-le-Franc (la sculpture dans la cité) - F. Choay: Iris Clert sur les routes.

COMMUNICATIONS n. 15, dedicato a L'analyse des images.

NOUVELLE REVUE FRANCAISE luglio 70, dedicata a Henri Matisse.

PLAISIR DE FRANCE luglio-agosto 70, H. Galy-Carles: L'environnement de Jean Degottex.

CREE n. 5, Graphisme a Strasbourg - L'art appliqué alimentaire - Espace évolutif et lumière contrôlée - Cybernetique a tout faire, intervista con Schöffer di H. Bonnemazou, P. Bertin, G. Negreanu.

ARTS MAGAZINE aprile 70, W. Jones: Black Art - G. Battcock: Andy Wa-

rhool - L. Alloway: Notes on realism - G. Müller: Arman - C. Nemser: Sculpture and New Realism - J. Harithas: David Dia - Documentation Conceptual Art: Weiner, Baren, Bochner, Le Witt.

ARTS MAGAZINE maggio 70, Lil Picard: Protest and rebellion - G. Baro: Henry Moore - A. Werner: The macabre universe of Paul Wunderlich - A. Spear: Reflections on Close, Cooper, Jenney - W. Sharp: Terry Fox (fotografie).

ART AND ARTISTS maggio 70, J. Daley: Incestuous formalism - L. Carluccio: Sacred and Profane - H.J.A. Hofland: Hans Koetsier - A. Werner: Raoul Dufy - P. Dale: A brush with words - C. Raggianti: Sorel Etrog - C. Bruni: De Chirico re-examined - O. Reutersvärd: Endre Nemes - G. Battcock: Monuments to technology - Lea Vergine: New ways of occupying space - A. D.: Amadeo Gabino.

ART NEW aprile 70, E. C. Baker: Morris Louis - A. Goldin and R. Kushner: Conceptual art as opera - H. A. La Farge: Felix Vallotton the Nabi - L. Campbell: The great-circle route.

THE NEW HUNGARIAN QUARTERLY state 70, E. Balint: The Szent Endre School.

ART in AMERICA marzo-aprile 70, D. Davis: Art as act - D. H. Karshan: Richard Anuszkiewicz - M. Tuchman: Art and technology - M. Amaya: Collectors, Mr and Mrs. Jack W. Glenn - A. Frankenstein: The reality of the appearance - Benno Friedman - J. Harithas: Alexander Liberman - D. Burg: Checkup - J. Russell: Richard Hamilton.

STUDIO INTERNATIONAL settembre 70, D. C. Karshan: Post-object art (arte concettuale) - P. Heron: Barnett Newman - J. Benthall: Technology and art n. 17 - J. Elderfield: Proletarian culture - R. Kudielka, P. Overry: Notes on Venice - W. Tucker: Matisse - J. Chalupecky: Letter from Prague - R. Brenner and P. Hide, a written discussion - P. Kirkeby: Joseph Beuys - A discussion on multiple of Overry, Mc Ewen, Studholme and Leverett.

UNIVERSITAS maggio 70, Ottmar Kerber: Die Kunst Picassos.

UNIVERSITAS luglio 70, H. T. Fleming: Moderne Plastik und ihre Strukturen.

GRAPHIS n. 147, W. Rotzler: Schweizer Plakate - J. E. Blake: 25 Jahre Design für die Industrie - W. Rotzler: Roger Bezombes.

Taccuino

a cura di Vito Apuleo, Mirella Bandini, Flavio Caroli, Mauro Cova, Vittorio Fagone, Paolo Farinati, Franco Sbor-
gi, Enzo Spera, Francesco Vincitorio.

Acqui Terme

Quella « conoscenza del mondo come rivelazione del sensibile » che Fagone — presentandolo — indica come sottofondo costante del lavoro di *Pier Luigi Lavagnino*, trova esemplare conferma in questi recenti olii, disegni e acquerelli, esposti alla *Bottega d'arte*. Il recupero delle immagini avviene con una sottigliezza pittorica che non è frutto soltanto dell'esperienza informale, da lui intensamente vissuta, bensì di una lucida emozionalità che riesce a calarsi, spesso senza il minimo residuo, nel difficile rapporto esteriorità-interiorità. I paesaggi, i cespugli, le foglie, vivono in un'autonomo spazio lirico, filtrato e personalissimo.

F. V.

Bologna

Alla galleria « *La nuova Loggia* » una panoramica presentata da Giuseppe Raimondi, di olii recenti di *Pulga*, che lavora attualmente fra Bologna e Parigi. Il tramando degli anni « informali », nei quali *Pulga* è stato una figura di primo piano, è evidente. Dalle materie emerge quasi ovunque il simulacro di un volto, sfatto e furente. La galleria « *Forni* » ha organizzato una rassegna di grossa importanza dedicata all'opera di *Giovanni Fattori*. I quadri esposti sono una sessantina, e la stessa copiosità, oltre che qualità, delle opere dice dell'importanza per gli studi dell'iniziativa. E, come si osserva nel comunicato stampa, « l'accento può cadere sul Fattori pittore di figure compenetrato nell'ambiente, sul robusto affrescatore della « vita moderna », che a tale scopo sa essere anche un maestro di audacie compositive degne talvolta di un Manet e di un Degas o precorritrici dell'estro dei Nabis ».

F. C.

Bolzano

Willy Valier, morto immaturamente due anni fa, era nativo di Bolzano. Quindi, anche se i suoi contatti con l'Alto Adige rimasero intensi anche durante il suo peregrinare, questa sua personale alla *Goethe* costituisce una specie di ideale ritorno. E tenuto conto della rapidità con cui, in questi anni, cambiano i punti di vista, è probabile che le sue opere costituiscano per molti una sorpresa. L'influenza di Dova appare meno determinante e, di contro, emerge quella sua caratteristica drammaticità, quel suo far « grande », quell'empito da affreschista, che ne rivelano la profonda, accanita moralità. In uno con quel senso di tragedia corale che è il suo segno precipuo. A questa mostra ha fatto seguito una personale di *Alfred Hrdlicka*. Sono sculture e incisioni che confermano la statura di questo artista austriaco. Se le sue sculture richiamano una forza quasi neo-romantica, la serie delle sue incisioni costituiscono un'aspra denuncia della condizione umana e sociale (vedi gli studi per il ciclo « *Humanae vitae* » o quello « 10001 Notte-L'italiana » oppure quello dedicato a « *Winckelman* »).

F. V.

Genova

A *La Bertesca* mostra di *Bruno Di Bello* presentato con testi di A. Bonito Oliva, F. Menna, D. Palazzoli. Si tratta di ricerche di nuove visualizzazioni attraverso una scomposizione latamente cubi-

sta di materiale fotografico riportato su tela. I risultati (vedi le « *Variazioni su Paul Klee* » o i movimenti riguardanti l'interrogativo « *L'arte-?* ») sono un comporsi e uno scomporsi analitico e scattante. Alla Galleria *Pourquoi pas?* mostra di Silvia Rizzo con presentazione di Germano Beringheli. Come dice appunto il presentatore ci troviamo di fronte a ricerche percettive e visuali in una pittura ed una scultura « come idea dello spazio percettivo, come luogo ove le forme possano darsi una dimensione per essere percepite ».

F. S.

Lecco

Un rapido accrescimento caratterizza l'operatività di *Vanni Viviani*, un mantovano da qualche anno a Milano. Questa mostra alla *Galleria Stefanoni* convalida questa impressione. E direi che ciò viene curiosamente rafforzato da quelle sue immagini agresti che con insistenza ripropone e che, liberate da ogni peso, sono ormai ridotte ad una essenzialità bidimensionale appena ombrata. Per un gioco percettivo esse suscitano, infatti, nell'osservatore una sensazione di lenta, inesorabile, misteriosa lievitazione. Come il gonfiarsi di un seme, la crescita di un frutto, l'aprirsi lento di una foglia.

F. V.

Luzzara

Si sa quanto — specie da queste parti — il termine naïf sia inflazionato e, in definitiva equivoco. Perciò fa piacere incontrarne uno autentico come *Mario Bortolami* (il quale espone al *Caffè Zavattini*) che lavora duramente come idraulico a Valdarno. Ciò che colpisce nella sua pittura è come il tono favolistico del racconto sia calato in un colore bruno, caldo che fascia misteriosamente le sue storie. Un'unità stilistica rara e che in effetti — come ebbe a scrivere Salvatore Fazio — si fa « memoria di un'epoca e di civiltà assolutamente naturalistiche e contadine ».

F. V.

Massafra

Organizzata dall'Amministrazione Provinciale di Taranto e dall'Ente Provinciale per il Turismo in collaborazione con la Pro Loco di Massafra, si è tenuta nell'edificio scolastico « G. Pascoli » la XXI Rassegna d'arte contemporanea « Città di Massafra ». Quest'anno tale rassegna è consistita in una esposizione intitolata « 50 e Uno grafici cecoslovacchi », rassegna già presentata durante l'anno in altre città italiane. Curatore ne è stato il critico Arsen Pohribny e le presentazioni sono dello stesso Pohribny e di Franco Sossi. La mostra è necessariamente un pò parziale e confusa. Le tipografie seriali di un I. Chatrny, le ricerche ottico-cinetiche di un V. Mirvald, le stampe di un Dörfel, e con questi tanti altri che si rifugiano in un ordine superiore nell'utopistica ricerca di una purezza poeticamente libera da influenze umane e dalle pressioni avviliti della realtà quotidiana, si sovrappongono discorsivamente, se non proprio fisicamente, alla polemica ed alla denuncia a sfondo politico e sociale di un O. Kulháněk, di un J. Krejčí, o apertamente ironica di un K. Nepras.

E. S.

Merano

Antonietta Raphael Mafai è stata un personaggio-chiave della Scuola Romana. E Marco Valsecchi, nella presentazione a questa bella mostra tenutasi nella Sala delle Esposizioni dell'Azienda Autonoma di Soggiorno e Cura di Merano, ne esamina acutamente leggende e storia. Ma a parte questi trascorsi che appartengono alla storia, c'è da dire che questa ebrea lituana, ormai da tanti anni italiana, riesce tuttora ad infondere nelle sue opere un fervore di sorprendente vitalità e freschezza. Un ductus pittorico che si comunica per simpatia quasi fisica all'osservatore. Più che per il sapore di favola che già il Longhi riconosceva di matrice chagalliana, ciò che in lei è fondamentale — ed oggi mi pare emerge con grande chiarezza — è quel senso autoctono del colore: come se fermentando vitalmente, racchiudesse in sé il segreto stesso della vita.

F. V.

Milano

Il Salone *Annunciata* ha inaugurato la stagione con i «costruttivi trasformabili» di *Nicola Carrino*. Sono gli stessi «moduli» in metallo visti alla Biennale ma in questa mostra il processo di dar «forma all'informe» compie un ulteriore, più rigoroso passo avanti in quella direzione di composizione-scomposizione, positivo-negativo, individuata da Argan nel recente volume dedicato a questo artista. Il bolognese *Alfonso Frasnèdi*, con questa alla *Vinciana*, è alla terza personale milanese. E dal lontano '60 il suo discorso si è sviluppato autonomamente anche se, in fondo — come scrive anche Franco Solmi nella presentazione — sempre «in situazione». Pure in lui vi è la denuncia dell'assurda artificialità in cui viviamo — tra poco (sembra voler dire) «cielo, terra e mare» li troveremo al supermarket — ma ciò che appunto lo contraddistingue è il quieto, civile, poetico stravolgimento di questa condizione (cioè senza la rabbia o il piagnisteo di tanti altri), che egli opera con mezzi limpidamente pittorici.

Il giovane *Riccardo Corte* (Galleria Cortina) è nato e vive ad Auronzo in Cadore. La sua pittura, più che ai richiami bizantini a cui accenna Ballo nella presentazione, fa pensare a quegli inventori di razza montanare, chiusi in oscure officine, a produrre mirabolanti, complicati meccanismi. Un inventore che conosce Berio e Stockhausen ma che, al di là di tanto rigore elettronico, sente il mistero streghesco che ancor oggi cala su certe vallate alpine.

La sgradevolezza di cui parla Valsecchi nella presentazione della personale di *Liberio Reggiani* alla *Bergamini*, ne è in effetti il primo più evidente dato percettivo. Una violenza brutale che coinvolge anche troppo l'osservatore. Ed è per questo che a me sembra più compiuta la serie di acquerforti dove questa drammaticità violenta è necessariamente più contenuta e prosciugata dal mezzo tecnico. Alla *Vismara* due successive buone mostre. Scenoplastici di *Enzo Degni* e gli elementi ripetitivi di *Jan Schoorhoven*. Del primo colpisce la capacità di rendere allarmanti certe forme in plastica colorata, apparentemente eleganti, quasi decorative. Dell'olandese — premiato tre anni fa alla Biennale di S. Paolo e membro del gruppo Zero dalla fondazione — è rimarchevole la complessità armoniosa che ottiene con strutture semplicissime, monocrome, elementari anche per quanto riguarda il materiale usato.

Nei nuovi locali del *Diagramma* inaugurazione con lo «zoo geometrico» di *Claudio Parmiggiani*. Sono le medesime opere esposte quest'estate alla Stein di Torino con presentazione di Fossati e Barilli e una poesia di Balestrini: forme geometriche rivestite di pelli o piume di animali (ora vere, ora finte). Specie quando il richiamo all'animale avviene attraverso una trasposizione non tattile ma istantaneamente iconica, questo suo «paradiso terrestre» geometrizzato non è privo di suggestività.

Al *Milione* contemporanea presenza dello jugoslavo *Boris Mardesic* (presentato da De Micheli) e del viareggino *Mario Francesconi* (presentato da Maccari). Due mondi contrapposti. All'insistenza, accanita interpretazione carsica del primo (un Carso letto e ricercato empaticamente nelle sue pieghe variegate e rugose), la eleganza formale del secondo, attento a conservare la freschezza di emozioni che gli procura un vaso di fiori, un paesaggio.

F. V.

Questa prima personale a Milano del genovese *Mario Chianese* (alla galleria *L'Agrifoglio*) rivela il profilo di una ricerca coerente e vantaggiosa, registrata con tempestiva fedeltà nell'area genovese — ricordiamo i numerosi interventi di Germano Beringheli — per un riconoscimento del lavoro dell'artista ma confinata in quell'area. Dalle dichiarazioni che Chianese presenta in catalogo è anche possibile ricostruire attraverso quali progressive chiarificazioni egli sia giunto a una pittura che — fuori da ogni cadenza provinciale, da ogni «esterna» frenesia di aggiornamento — oggi affronta le contraddizioni vitali di una ascendenza naturalistica, esaltata più nella sua qualità ottica che nel «dato» naturalistico. E di un impulso immaginativo liberato non verso una «sintesi oggettiva» ma verso l'identificazione di forme-immagini bloccate nelle loro interne, costitutive relazioni, e però sempre «al limite della labilità», sottili analisi percettive. Così oltre la curva, ritmata apparenza di orizzonti che è possibile esplorare seguendo una temporalità vissuta e inasorbenza, abbandonando ogni impregnazione affettiva, nel lavoro di Chianese la manifestazione di un ordine non concluso, non integrabile, risulta momento tipico, campo attivo dove l'emozionalità non è più memoria ma «piano di conoscenza». In una nota del '63 l'artista ha programmaticamente annotato: «non rifiutare l'emotività ma correggerla, dominarla, farla diventare fatto mentale».

V. F.

Piacenza

Presentata da Lamberto Vitali è stata esposta a *Il Gotico* una serie di dipinti di *Afro*. Ridire ancora le suggestioni del colore dell'udinese può essere ripetizione stucchevole. Si può solo aggiungere che l'eleganza, l'allusività, i preziosi accordi cromatici delle ultime opere hanno ormai raggiunto una pienezza quasi estenuata.

Subito dopo c'è stata una mostra di *Giuseppe Banchieri* presentato da Mario Ghilardi con una bella pagina molto partecipe. Secondo me (e non me ne voglia l'amico Ghilardi) le riserve nate da un certo bloccaggio avutosi nel pittore milanese, dopo gli anni «ruggenti», intorno al '60, quando faceva parte del gruppo di Ferroni, Ceretti, Guerreschi, Romagnoni e Vaglieri, rimangono invece intatte. C'è in lui quasi una fragilità di fondo che ne condiziona gli esiti verso una morbidezza decadente.

F. V.

Roma

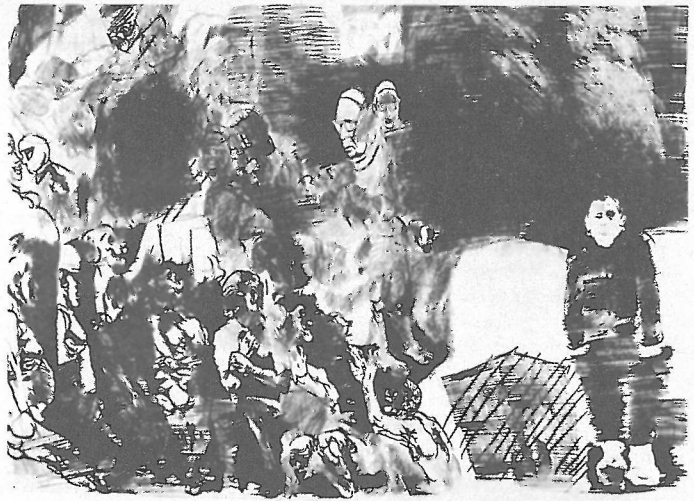
Preistoria di *Pericle Fazzini* alla Galleria «*Il Cavalletto*». La mostra, acutamente ed amorevolmente curata da Mario Rivosecchi, propone l'esperienza dello scultore di Grottamare polarizzata attorno agli anni della sua formazione, in una raccolta di testimonianze grafiche che già dall'amore per il segno essenziale, denso nel chiaroscuro, fanno presentire gli sviluppi della sua scultura, di quella idea plastica, cioè, imperniata sul movimento ascensionale della visione, quasi un assoluto di fraseggio che all'ampiezza di respiro attinge. Tra le poche sculture esposte, più che il ritratto dello stesso Rivosecchi che dichiara un che di eccessivamente eroico nella romantica impostazione, ci interessa segnalare la testa di bimbo del «31»: una scultura in marmo asimmetrica, nervosa nell'impostazione generale, ma poi profondamente umana proprio nel rapporto con l'ambiente che da essa può scaturire.

Una nuova galleria apre i battenti a Piazza Navona: la galleria «*Marino*». *Vincenzo Arena* ed *Ermanno Leinardi* sono i primi ospiti presentati da Italo Mussa. E se di Arena sottolineeremo quel rigore di struttura, quella metodologia che della serialità fa lo scopo principale in una cadenza di tempi che non sempre invitano al dialogo proprio per l'eccesso di rigore, per l'ordine ossessivamente matematico (mai l'ipotesi matematica, si badi bene, che è tutt'altra cosa!), Ermanno Leinardi si perde in un sottile gioco che sovente si risolve nell'eleganza formale, un'eleganza che in effetti, a nostro avviso, rifiuta la variante proprio nel momento stesso in cui più perentoriamente dichiara questa aspirazione alle varianti.

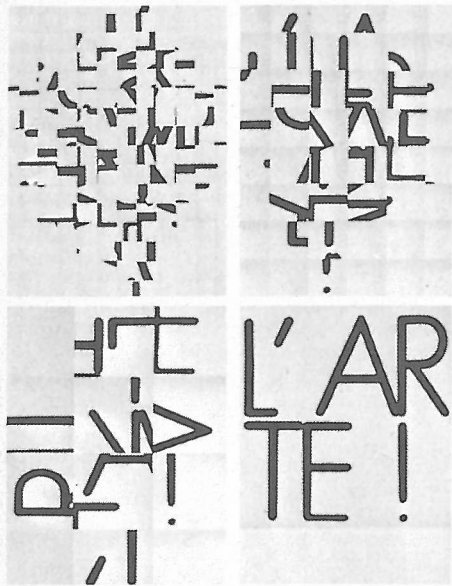
L'austriaco *Max Fleisher* espone nelle rinnovate sale della Galleria «*La Margherita*», trasferitasi in Via Giulia, una raccolta di sculture che francamente denunciano l'approssimazione della ricerca. Attardarsi come fa l'artista, attorno a soluzioni che aspirano alla sintesi per tradursi poi, nel bozzetto stilizzato ci pare rifiutare tutta l'essenza della ricerca contemporanea. Il valore della visione così viene



Pierluigi Lavagnino: «Paesaggio» 1970



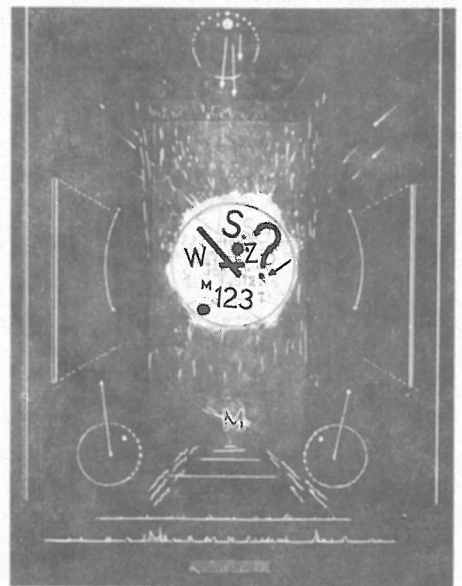
Alfred Hrdlicka: «Humanæ Vitæ» 1969



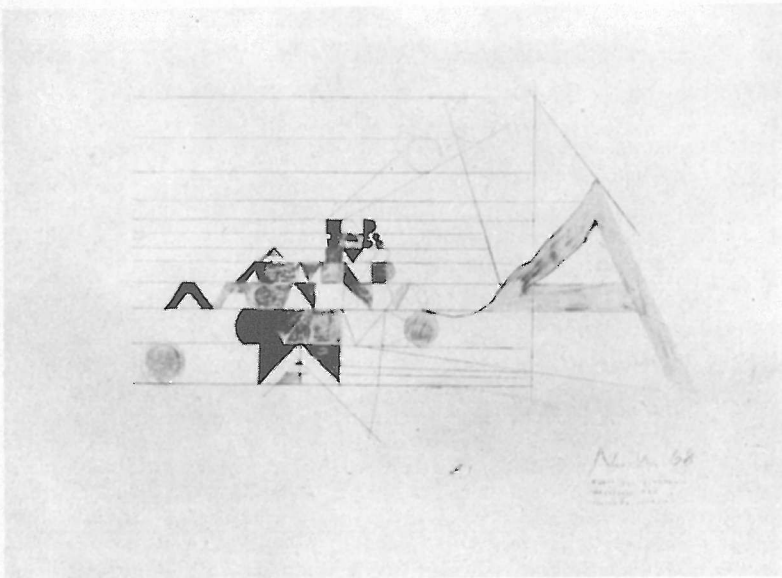
Bruno Di Bello: «L'arte?»



Claudio Parmiggiani: «Leopardo»



Riccardo Corte: Dipinto 1967



Gastone Novelli: «Tutti gli elementi necessari per costruire una A» 1968



Liberio Reggiani: «Latrina della metropoli» 1970

ridotto al suo aspetto esteriormente narrativo, sì che il particolare insistito, l'evidente riferimento, l'ammicciamento ad esperienze parallele, finiranno con il divenire le componenti che maggiormente polarizzano l'attenzione. Il che ci pare troppo poco, in verità. Di vaga ispirazione parietale la pittura di *Bruno Freddi* esposta (assieme ad una raccolta di sculture di piccole dimensioni e di gioielli) nelle sale della Galleria «*Zanini*», presentata al catalogo da Carlo Munari. Un modo di incidere sulle superfici quasi per via di levare, senza la drammaticità del gesto però, sì che l'immagine che ne consegue appare raccolta attorno al segno, sulla base di una modulazione lirica che aspira al monocromo. Un discorso in superficie, dunque, e evidentemente contraddittorio nell'impostazione, passando, come in effetti l'artista passa, dalla visione romantica, di vago sapore liberty, alla ingenuità della *pâte* di tardiva ispirazione informale. Una eleganza decorativa di base che poi nei gioielli trova più agevole sviluppo.

V. A.

Rovigo

I fantasmi — sempre più incorporei — con i quali, da un paio di anni, *Dino Boschi* popola i suoi ambienti e specialmente stazioni ferroviarie, silenziose e svanenti in una nebbia acidula, sono il segno di un malessere che si è andato accentuando rispetto, per esempio, agli «*stadi*» che caratterizzarono la sua precedente produzione. E secondo quanto scrive Franco Solmi nella presentazione a questa mostra alla Galleria *Alexandra*, deriva da una coscienza di «*falsità di ogni immagine*». «*Il fantasma che si sa fantasma*» e che svuota ogni forma concreta. Sarebbe interpretazione accettabile se ciò avvenisse con la necessaria, estrema lucidità e non con un certo dolcistrismo dei colori, il quale insinua in chi osserva, una sensazione di resa manierata, a questo vuoto universale. Uno stemperarsi della volontà che si abbandona rassegnata a questa nullità.

F. V.

Torino

Alla *Bussola* un gruppo di dipinti del torinese *Piero Ruggeri* già esposti alla Biennale di Venezia del 1962. A distanza di quasi dieci anni queste opere mantengono intatta la loro tensione violenta e dinamica di colore-spazio e la profonda espressività esistenziale, in sequenze di largo e sicuro impianto. Rappresentante dell'avanguardia torinese degli anni '56-'60 in gruppo con Sergio Saroni e Giacomo Soffiantino in numerose mostre in Italia e all'estero, Ruggeri si ripropone ancora oggi con questa mostra come uno degli artisti più autentici della corrente italiana dell'espressionismo astratto. All'*Approdo* il pittore olandese *Theo Swagemakers* presenta figure e nature morte, sensibilissime notazioni liriche modulate con passaggi tonali.

Le tempere e gli acquarelli della pittrice *Clarisse Farrell-Maugham* a *La Minima* evocano, con timbri delicati e leggeri, la tessitura di una pagina musicale attraverso notazioni astratte di un intimismo lirico e sottile.

Alla *Viotti* i bronzi dello scultore bergamasco *Piero Cattaneo* propongono elementi architettonici — ordini e moduli classici — in organizzazione fatiscenti di origine surrealista, su viluppi ricadenti e sensuosi. Segue la personale di *Mario Borgna*, che insegue nei suoi dipinti l'intensità simbolica e vitalistica dei «*clown*», come leitmotiv ricorrente, in sontuosità coloristiche ed effetti favolistici chagalliani.

Al *Punto Giovanna Picciau* tenta un recupero dell'immagine per una «*nuova figurazione*» su nettezza d'impaginazione di tipo pop. Come ombra sagomata su fondi asettici naturalistici o architettonici, la figura umana riemerge e si accampa con esito allarmante.

Alla *Martano* disegni a china di *Michel Seuphor* con la raccolta di xilografie «*Le chantier*». «*La linea retta che ho adottato ormai da molto tempo e a cui sono rimasto fedele è per me una regola di vita, una specie di povertà volontaria. Non si tratta in verità di un metodo quanto piuttosto della riduzione dei mezzi plastici alla loro espressione più semplice*». E veramente queste opere sono rigorose variazioni sulla linea retta, con addensamenti e rarefazioni di tipo ottico disinvolgentesi in una sospensività lirica.

Al *Piemonte Artistico e Culturale* in occasione della *V Mostra Nazionale dell'Incisione* sono da segnalare le opere di Mario Calandri, Romano Campagnoli, Armando Donna, Francesco Franco, Lea Gyarmati, Enzo Maiolino, Paola Pitzianti, Beppe Sesia, Giacomo Soffiantino.

M. B.

Trento

«*Una forma singolare di astrattismo fantastico*»: così Toni Toniato nella sua presentazione alla mostra di *Berty Skuber* all'*Argentario*. Il critico mette avanti i nomi di Klee e Kandinski per avvalorare con questi precedenti le ultime ricerche tentate dalla pittrice bolzanina. Certo l'immediata — e forse superficiale — suggestione ottica fa rientrare questo personale geometrismo in un'area culturale che per qualche assonanza si rifà a momenti della vicenda poetica di un Klee (più che di un Kandinski, senz'altro). Beninteso, un Klee, come dire, rivisitato e reinventato, in un certo senso utilizzato negli aspetti di più facile presa visuale, in base anche alle vicende più avanzate di quest'ultimo decennio. Non è poi esente, certa impaginazione del quadro, da una avveduta operazione di recupero di un tipo di grafica pubblicitaria, naturalmente demistificata e ridotta a mera presenza fantastica dall'intervento intelligente dell'artista. Colpisce di primo sguardo, come fattore primario, il taglio compositivo, la partitura in due spezzoni, uno stemma quasi di ritrovata araldica in chiave astratta. L'assieme, che risulterebbe altrimenti statico e piuttosto inerte, viene quindi movimentato con la contrapposizione «*polemica*» di due motivi, forse una proposta di «*racconto*», un qualcosa e il suo contrario, creando l'illusione, del resto colta dal Toniato, «*di uno sviluppo strutturale... dell'originale dualismo tra positivo e negativo*».

Quanto poi al risultato ultimo ottenuto dalla Skuber nei suoi più recenti acrilici, qualche riserva è dovuta al fatto che non riesce del tutto convincente sino a che punto faccia riscontro all'indubbio rigore formale una altrettanto necessaria, autentica emozione lirica, una partecipazione insomma che non si limiti ad una accorta costruzione segnico-cromatica.

M. C.

Venezia

Alla Fondazione *Querini Stampalia* esposizione di una cinquantina di disegni di *Gastone Novelli*, dal '54 al '68, anno della sua morte. È occasione per rammaricarsi ancora una volta della sua perdita avvenuta quando i suoi «*segni minimi*» stavano pervenendo ad una maturazione straordinaria: da farne una delle personalità più interessanti della situazione artistica, non soltanto italiana.

Se c'è un artista difficilmente catalogabile questi è *Remo Bianco*. Un alchimista che manipola la materia (collage, plastica, liquidi, fumo, ecc.) con una libertà rara. Inusitata persino in un'epoca artisticamente libertaria come la nostra. Al *Naviglio* ha presentato un'antologica della sua vasta produzione: dalle composizioni tridimensionali del '52 all'arte sadica di quest'anno. Presentazione di Helmut Zimmermann.

F. V.

Verona

Alla *Galleria dello Scudo* espone *Jean Triffes*, pittore belga con studio a Parigi. Si situa, con soluzioni abbastanza corrive, nel gran calderone del surrealismo-astratto. Cotesti «*turbamenti di origine cosmogonica*», la «*presenza dialettica di due valori la luce e la non luce*», come nota il presentatore della mostra Pedro Fiori, ci lasciano piuttosto raggelati. Al di là di una certa abilità tecnica, il pittore s'abbandona a una riduzione illustrativa di tutto il repertorio onirico senza peraltro quella lucidità e consapevolezza «*formale*» sola capace di sottrarre tali immaginazioni dai limiti del patologico cui giocoforza tendono a ridursi.

La *Galleria Ferrari* ha iniziato la sua attività con una personale di *Raymond Hains*, uno dei più rilevanti artisti del gruppo del nuovo realismo francese guidato dal critico Pierre Restany.

P. F.

Altre mostre

ABANO TERME, *Images 70*: Gianfranco Gagliottini.
ACQUI TERME, *Bottega d'arte*: Pietro Morando.
ALBISOLA, *Alba Capo*: Carla Joppolo (presentazione Beniamino Joppolo).
ALESSANDRIA, *La Maggiolina*: Giovanni Reale (pres. Roberto Prigione).
ASCOLI PICENO, *Gruppo Nuove Proposte*: Salvator Dalì.
ASTI, *La Giostra*: Francesco Menzio.
BERGAMO, *Mille*: Ietta Buttini. *Caruggio*: Renato Caneva e Alberto Corrà (pres. Salvatore Maugeri). *Michelangelo*: Mario Tantini (pres. Ignazio Mormino).
BOCCA DI MAGRA, *Studio 80*: Giorgio Baffigo (pres. Ferdinando Giannessi).
BOLOGNA, *Libreria Feltrinelli*: Alfonso Frasnè. *Moline*: Nino Carozzi (pres. Ròiss).
BOZZANO, *Goethe*: Paul Flora. *Studio 3 Bi*: Luigi Rincicotti - Benito Trolese (pres. Luigi Serravalli).
BORGOMANERO, *L'Incontro*: G. Ajmone, Banchieri, Calvari, Cappelli, Cazzaniga, Rasma.
BRESCIA, *S. Chiara*: Poesia visiva in Italia. *Schreiber*: Franco Verdi (pres. Renzo Margonari) - Silvio Cherubini. *Sincron*: Mario Balocco.
CAGLIARI, *Contemporanea*: Antonio De Muro (pres. Mario Cuisa Romagna).
CAMAIORE, *La Fenice*: Corrado Bechelli, Paolo Gemignani.
CANTU', *Pianella*: Renato Guttuso - U. Witzig e B. Schobinger.
CASTELLANZA, *Del Barba*: Adriano Foschi - Marco Cordioli.
CASTIGLIONCELLO, *La Loggetta*: Silvano Filippelli (pres. Athos Werner).
CIVITANOVA MARCHE, *Annibal Caro*: Anna Maria Guidantoni - Giancarlo Agnani e Franco Morresi.
COMO, *Il Salotto*: Remo Bianco - Camilian Demetrescu (pres. Giancarlo Vigorelli). *Corriere della Provincia*: Vlado Potocnjak. *Al Salottino*: Bruno Chiappe (pres. Aurelio Natali).
CREMONA, *Portici*: Evelino Montagna (pres. Gianni D'Addio).
FERRARA, *Civica*: I De Chirico di De Chirico. *Centro Arti Visive*: Gianni Guidi e Craia, Cegna, Villa. *Forziere*: G. Ambrogio - Bruno Fael (pres. Luciano Vanzella).
FIRENZE, *Maccolini*: Emilio Oliviero Contini (pres. Giuseppe Picardi). *Inquadature*: Alinari, De Poli, Martini - Gerd Hertel Gherardi (pres. Dino Pasquali). *Internazionale*: Bandelli, Malinconci - Licia Turchi (pres. Gino Gentile) - Leonardo Margiacchi. *Spinetti*: Pittura dell'800. *Il Semaforo*: Fritz Dobretsberger, Eva Mazzucco, Inge Wethmann. *Pananti*: Carlo Quaglia. *Michaud*: Mario Sironi. *Giorgi*: Enrico Prampolini.
FOGGIA, *Dell'artista*: Marco Almaviva.
GAVIRATE, *Chiostro di Voltorre*: Ugo Maffi (pres. G. Franco Maffina).
GENOVA, *Boccadasse*: Sergio Carena Ratto (pres. Mario Portalupi). *La Bertesca*: Serigrafie Emilio Scanavino. *La Polena*: Willy Muller-Brittannau. *Vicolo*: Gerardo Dottori (pres. Germano Beringheli).
IMPERIA: *Il Rondò*: Trento Longaretti (pres. Jesolo, *Centro di Cultura*: Emil Kos (pres. Liliana Muti).
L'AQUILA, *Azienda Soggiorno*: Vincenzo Domenico Barberio.
LA SPEZIA, *Il Gabbiano*: Le Corbusier.
LECCE, *Ellicona*: Pino De Luca (pres. Gianni Stirone).
LEGNANO, *Pagani*: Salvator De Aulestia.

LERICI, *Cenci*: Pietro Annigoni, Alfred Thomas, Enrico Fornaini.
LIVORNO, *Peccolo*: Max Bill (pres. Luigi Lambertini).
LUZZARA, *Caffè Zavattini*: Michele Portella (pres. Aldo Zagni).
MAGENTA, *La Bicherna*: Ietta Buttini (pres. Gino Traversi).
MANTOVA, *Palazzo Te*: Renato Birolli.
MESSINA, *Palazzo della Provincia*: Sandro Di Marco (pres. Ciro Ruju).
MILANO, *Accademia*: Umberto Scandani. *Agri-foglio*: Luigi Grande (pres. Mario De Michelli) - Amleto D'Ottavi. *Angolare*: Le categorie del fantastico (pres. Renzo Margonari). *Ariete*: Claudio Verna (pres. Piero Dorazio). *Barbaroux*: Luigi Gay (pres. Mario Portalupi). *Bergamini*: Annibale Lanfranchi (pres. Mario De Michelli). *Borgonuovo*: Bruno Mancinotti (pres. Franco Solmi e Giorgio Di Genova) - Brajo Fuso (pres. Franco Passoni). *Blu*: Franco Vaccari. *Borgogna*: René Laubies (pres. A. Berne-Joffroy, Julien Alvard, Georges Salles) - Arroyo (pres. Gerard Gassiot-Talabot). *Cairola*: Ardasces Karibian (pres. Giovanni Testori) - Luigi Salvi (pres. Umberto Folliero). *Cannocchiale*: Franz Borghese - Gina Maffei (pres. Giuseppe Tonna). *Cavour*: Guido Somarè - Elvio Becheroni - Enrico Pizzamiglio. *Cigno*: Walter Pozzi. *Ciranna*: Giovanni Boldini. *Clessidra*: Alfredo Levo (pres. Raffaele De Grada). *Cortina*: Porcellane di Wilfredo Lam. *Diaframma*: Leslie Krims - Maurizio Sioli. *Eunomia*: Antonio Recalcati. *Europa*: Luigi Ferrerio (pres. Gabriele Mandel) - Fritz Baumgartner (pres. Piero Bargis). *Gian Ferrari*: Renzo Orvieto. *Giorno*: Giuseppe Bravi (pres. Aurelio Natali) - Lorenzo Piemonti - Egidio Bonfante. *Incisione*: Frantisk Kobliha. *Lambert*: Edward Kienholz - Mario Merz. *Levi*: Mario Marinelli. *Lux*: Gino Zanini (pres. Arnaldo Filone) - Valentina Pelleraro (pres. Ignazio Mormino). *Milione 1*: Felice Canonico. *Milione 2*: Folon. *Morone*: Lucio Fontana. *Pagani*: Giselbert Hoke. *Palazzo Reale*: Federico Spoltore (pres. Gualtiero Da Vià). *Pater*: Francesco Di Terlizzi (pres. Raffaele Ruta) - Ruth Meyer (pres. Eros Bellinelli) - Bruno Ballasini (pres. Luciano Budigna). *S. Ambroes*: Angelo Redaelli (pres. Ignazio Mormino e Pino Zanchi) - Angelo Pincirolì (pres. Mario Portalupi) - Elvira Nagar (pres. Ignazio Mormino). *S. Ambrogio*: Giovanni Bartolena. *Sagittario*: Octav Grigorescu (pres. Giuseppe Marchiori). *S. Andrea*: Bernar Venet. *Schubert*: Decol, Derez, Le Moutl - Remy Van den Abeele - Giulio Turcato. *Schwarz*: Eugenio Carmi (pres. Umberto Eco). *S. Fedele*: Philippe Hosiasson. *Solaria*: Manina (pres. Alain Jouffroy). *Square*: Ubaldo Monico. *Statuto 13*: Giuseppe Motti.
MODENA, *Centro Muratori*: Aldo Tarozzi (pres. Leo Rubboli).
MONTECATINI, *Ghelfi*: Giambecchina.
MONTEPULCIANO, *Palazzo Ricci*: Mirella Forlivesi (pres. Lara Vinca Masini).
MONTODINE, *Brambini*: Ermete Liguori.
NAPOLI, *L'Approdo*: Brancaccio, Ciardo, Note (pres. Arcangelo Izzo).
OMEGNA, *Portico d'arte*: Lucio Fontana.
PADOVA, *Antenore*: Livio Politano (pres. Piero Bargis). *Pro-Padova*: Lanfranco - Vittorio Pelati (pres. Carlo Munari).
PAVIA, *Bottigella*: Clemen Parrocchetti (pres. Mario De Micheli).
PESARO, *Segnapassi*: Getulio Alviani.
PIACENZA, *Il Gotico*: Ilia Rubini (pres. Mario Ghilardi). *Città di Piacenza*: Alberto Nobile (pres. Enrico Mandelli).
PONTERA, *Casa della Cultura*: Giancarlo Calamai.

PUNTA ALA, *Il Tridente*: Pierre Heinz Lindner (pres. Giorgio Seveso).
RAVENNA, *Mariani*: Ettore Panighi (pres. Giorgio Ruggeri).
ROMA, *Arti Visive*: Accatino. *Ciak*: Saverio Ungheri (pres. Pier Luigi Albertoni). *Gio-si*: Bruno Roscioli (pres. Valerio Mariani). *S. Marco*: Fernando Gregori (pres. Remigio Clementoni). *Fiamma Vigo*: G. C. Caligiani e Mario Mugnai. *Hermes*: Louis Sammer (pres. Wilfried Skreiner). *Hilton*: Paolo Barbieri (pres. Arcangeli, Zauli e Marchiori). *Lo Spazio*: Giordano Falzoni. *L'Arco*: Antonietta Raphael Mafai.
ROVERETO, *Delfino*: Piero Maggioni (pres. Mario De Micheli).
SABBIONETA, *degli Antichi*: Giotto Bosi, Elio Massari, Graziella Tonghini.
SALICE, *Parco*: Piero Perin, Toni Strazzabosco, Nereo Tedeschi (pres. Carlo Munari).
SALSAMAGGIORE, *Barcaccia*: Virgilio Guidi.
SAN SECONDO PARMENSE, C.T.G.: Felice Costa (pres. Pier Paolo Mendogni).
Seregno, *GI 3*: Riccardo Licata (pres. Pier M.L. Carosi).
SUZZARA, *Cavallino Bianco*: Maurizio Angelo Moretti (pres. Adalberto Scemma).
TARANTO, *Magna Grecia*: Fiorenza Antonini, Alessandro Lojacono. *Agave*: Giancarlo Cazzaniga (pres. Ubaldo Pizzolla).
TERNI, *Il Drago*: Alberto Giorgi (pres. Antonio Pandolfelli). *Poliantea*: Luigi Montanarini (pres. Enrico Crispolti).
TRENTO, *L'Argentario*: Toni Zarpellon (pres. Bruno Passamani). *Fogolino*: Silvio Cattani (pres. Mauro Cova).
TREVISO, *Casa de Noal*: Nino Tommasini (pres. Luigina Rossi Bortolato).
TRIESTE, *Il Tribbino*: Fulvio Monai.
TORINO, *La Bussola*: Piero Ruggeri (pres. G. Bertasso). *L'Approdo*: Theo Swagemakers (pres. P. Bargis). *Minima*: Clarisse Farrell-Maughan (pres. L. Carluccio). 3714: Eugenio Comencini (pres. P. Viardo). *Il Punto*: Giovanna Picciau. *Sperone*: J. Johns, Pistoletto, A. Warhol, Twombly, Arman, J. Dine, F. Stella. MARTANO: Michel Seuphor (con uno scritto di Jean Arp). *Notizie*: Joseph Albers e Auguste Herbin. *Triade*: Sergio Comini (pres. Carlo Munari). *Piemonte Artistico Culturale*: V Mostra Nazionale dell'Incisione (pres. Giovanni Viarengo). *Quagliano-Incontri*: Armodio, Carlo Berté (pres. Franco Solmi). *Accademia*: Antonio Munciguerra (pres. Jacqueline F. Pike) - Silvio Fedele (pres. Vittorio Bottino). *Ridotto*: Disegni di Breveglieri, Carena, De Grada, L. Viani, Saetti. *Viotti*: Simon Avissar (pres. André Maurrois) - Piero Cattaneo (pres. Giorgio Kaiserialian e Franco Russoli). *Stein*: Pino Pascali. *Narciso*: Aligi Sassu (pres. Marzio Pinotini, Riccardo Barletta).
VALDAGNO, *Dante*: Sergio Zen.
VARESE, *Prevosti*: Aldo Raimondi.
VENEZIA, *Leone*: Jim Dine. *Barozzi*: Franco Vaccari - Fruhtrunk. *S. Stefano*: Paolo Premoli (pres. Filippo de Marsanich) - Losi Cinello (pres. Guglielmo Gigli) - Alfredo Sabbadini (pres. Virgilio Guidi) - Aladino Ghioni (pres. Ignazio Mormino). *S. Stefano 2*: Janice Lafton De Luigi - Virgilio Lilli (pres. Sukinam Sudjono) - Giorgio De Chirico. *Numero*: Elvira De Luca (pres. Gruppo comunicazione operativa).
VERONA, *Gio*: Nilde Azzolin Chiminello - Giovanni Cenna. *Prisma*: Guido Borellini - Carlo Toffolo. *Novelli*: Degani.
VICENZA, *L'Incontro*: Miraldo Beghini (pres. Piero De Pellegrini).
VIGEVANO, *Merlo*: Gino Gini (pres. Enotrio Mastrodonardo e Dino Villani).

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Le rassegne

A Vinci, dal 3 al 30 settembre ha avuto luogo l'esposizione «Contro il fascismo — venti artisti per la resistenza greca», seconda edizione della mostra che era stata tenuta a Firenze nel mese di luglio. Vi hanno partecipato: Alinari, Bai, Baruchello, Bertini, Bueno, Cagli, Coppini, Fantato, Loffredo, Matta, Novelli, Pardi, Pozzati, Ramous, Rothschild, Sanfilippo, Tadini, Turcato, Vedova e Venturi.

A Varsavia, III Biennale internazionale del manifesto, una delle più importanti del mondo. Presenti oltre 700 opere di 425 artisti da 38 paesi. La rappresentativa italiana ha riscosso un notevole successo raccogliendo tre premi ad opera di Testa (Torino), Franzoni (Milano) e Carmi (Genova).

Si è conclusa a Tokio la prima esposizione di scultura internazionale. Vi hanno partecipato numerosi artisti (tra i quali Adam, Armitage, Hepworth, Wotruba, Noguchi, Bill, Chadwick, K. Hartung) e una folta schiera di artisti nipponici. Tra gli italiani, Bino Bini, Baldaccini, Consagra, Martinazzi, Minguzzi, Pinton, Giò e Arnaldo Pomodoro, Somaini.

A Venezia, a cura del Comune, la Sala Napoleonica ha ospitato per un mese un'ampia retrospettiva dedicata a Gigi Candiani. Sono state esposte 83 opere, eseguite dal 1934 al 1963, anno della morte dell'artista. Per l'occasione è uscito il catalogo generale dell'opera di Candiani con scritti di Valeri, Perocco, Rizzi e Fasolo.

A Loric, nella Sila, mostra di Carlo Lévi intitolata «Un pittore per il Sud», comprendente 70 dipinti realizzati negli ultimi 35 anni. Nel catalogo presentazione di Mario De Micheli, e una raccolta di testimonianze di Sartre, Guttuso, Neruda, De Beauvoir e Soldati.

A Milano, la giuria della «Rassegna San Fedele 1970», composta da Rodolfo Aricò, Valerio Adami, Franco Grignani, Emilio Isgrò, Emilio Scanavino, ha accolto le proposte di manifestazioni sulla comunicazione espressiva dei seguenti autori: Alessandro Algardi, Leonardo Angeli, Oreste Amato, Narciso Bonomi, Lamberto Calzolari, Ivan Colombi, Aldo Conti, Nanni Cortassa, Rod Dudley, Giuseppe Del Franco, Paolo Fasetta, Luigi Ferro, Franco Filippi, Alberto Filippini, Fiorenzo Filippini, Mario Galvagni, Tullio Ghiandoni, Rossano Guerra, Kettila Rocca, Bruno Maruccci, Claudio Mattioli, Franco Mazzucchelli, Nevio Mengacci, Nino Ovan, Paolo Paolucci, Claudio Parmigiani, Silverio Riva, Licinio Sacconi, Carlo Siccardi, Aldo Spoldi, Fernando Tonello, Giovanni Valentini, Toni Zarpellon, Giovanni Zilliani. Tali autori costituiranno il calendario della stagione che avrà inizio con una collettiva nella quale verrà presentato un certo numero di altre proposte (fra le 170 inviate) che per limiti di tempo e di spazio e pur esprimendo una valida ricerca non sono state accolte nel calendario.

I premi

A Barcellona in Spagna, il IX premio internazionale di disegno «Joan Mirò». Fra i 385 concorrenti la giuria ha prescelto Jean Marc Navez. Sono stati segnalati Evarist Valles, Jindrich Boska, Elio Mariani e Armando Cardona Torrandell.

A Polignano a Mare il premio di pittura «Pino Pascali» è stato vinto da Vettor Pisani. La Soprintendenza ai monumenti e alle gallerie della Puglia e della Basilicata ha in seguito curato una personale dell'artista nel Castello Svevo di Bari.

Il primo premio nazionale di pittura e grafica «Brunelleschi» di Firenze si è concluso con questi risultati: 1. premio a Giulio Gambassi; 2. premio ex-aequo a Pier Luigi Allegrini, Giuseppe Casalino, Krimer e Mario Lugheri. I primi due premi per la grafica sono andati rispettivamente a Gino Terreni e a Vairo Mongatti.

A Trani il premio d'arte «Davanzati» è stato vinto da Clelia Maggiulli Tandoi. Altri premi a Isa Laurora, Annabelle Fabiano e Tonio Palmieri.

Il premio di pittura «Trissino 1970» ha allineato quest'anno 300 lavori di 130 artisti. La giuria ha assegnato la gran medaglia d'oro a Carmelo Zotti e i primi tre premi, nell'ordine, a Paolo Meneghesso, Luigi Senesi e Federico Bidischini.

A Cerreto Guidi il VII premio nazionale di pittura si è concluso con l'assegnazione del 1. premio ex-aequo ai pittori Carmelo Zotti e Riccardo Licata. Tra i numerosi altri premi distribuiti, i primi sono andati a Luciano Bertacchini, Antonio Fomez, Mario Francesconi.

A Santa Margherita Ligure il VII premio nazionale di pittura figurativa è stato vinto da Bianca Cavallari di Adria, sui 300 artisti concorrenti con oltre 600 opere.

A Marina di Ravenna, nella VIII edizione del premio di pittura estemporanea, il primo premio è stato assegnato ex-aequo ai pittori Aldo Mari, Umberto Zaccaria e Michele Toscano.

A Nocolino (Pisa) la giuria del concorso nazionale di pittura estemporanea «Premio Nocolino 1970» tra gli ottanta artisti ammessi ha assegnato i primi premi rispettivamente a Edoardo Cerretto di Torino, Mario Lungheri di Livorno, Giovanni Pelliccia di Viareggio.

Conclusi a Caprino Veronese il VI concorso nazionale di pittura e il I concorso internazionale. Hanno ottenuto i primi premi Luigi Marcarini, Attilio Castiglioni e la pittrice svizzera Erminia Fritce.

A Napoli nel salone d'arte Don Bosco di Portici si è conclusa l'estate vesuviana '70 con la premiazione del concorso internazionale di pittura e grafica. Primo premio per la pittura Raffaello Mudado di Genova e per la grafica Vito Ferrara di Morbegno.

A Sferracavallo (Palermo) al concorso di pittura di quest'anno: primo premio ex-aequo Antonino Liberto, Franco Lo Cascio e Carmelo Signorelli; secondo premio ex-aequo Salvatore Lino e Giuseppe Sciarca; terzo premio ex-aequo Lina Cimino e Fran Orlando.

Dal 21 dicembre al 7 gennaio '71 si terrà a Benevento la VII rassegna nazionale del piccolo formato che prevede vari premi. Gli artisti che desiderino parteciparvi, devono inviare al Centro artistico sannita, entro

il 18 dicembre, da 2 a 5 opere a tema libero nella grandezza massima di cm. 25 x 35, incorniciate. La quota di partecipazione per ogni opera è di L. 1000 e il prezzo di vendita è di L. 15.000.

Varie

A Rimini, i partecipanti al Convegno Internazionale sulla metodologia globale della progettazione «Le Forme dell'Ambiente Umano», tenutosi in occasione della I Biennale del design, hanno appreso con dolorosa sorpresa la decisione del Ministero della Pubblica Istruzione di sospendere le iscrizioni al primo anno dei Corsi Superiori di Disegno Industriale e Comunicazioni Visive di Roma, Firenze e Venezia. Nel momento in cui l'opinione pubblica ha preso coscienza del ruolo sempre più determinante del disegno industriale nella creazione dell'ambiente umano, il nostro paese viene così a trovarsi del tutto privo di specifici strumenti didattici per la preparazione professionale dei giovani in questo importante settore operativo. La decisione ministeriale, presa unilateralmente senza avere consultato l'Associazione per il Disegno Industriale in Italia, i docenti e gli studenti delle scuole interessate, assume quindi un carattere di particolare gravità in quanto compromette seriamente il futuro sviluppo del disegno industriale in Italia. Il Convegno ha chiesto quindi che il ministero sospenda immediatamente la decisione e solleciti la regolamentazione legislativa delle scuole di disegno industriale.

A Cérisy-la-Salle dall'11 al 18 settembre è stato tenuto un simposio sul tema «Creatività artistica e scientifica». L'incontro, svoltosi a un notevole livello per la partecipazione attiva di illustri studiosi, riveste un significato di particolare interesse come ricerca di messa a fuoco delle componenti estetiche nelle scienze e di quelle formalistiche nelle arti.

A Mosca, dal 21 al 28 settembre, a cura dell'associazione Italia-URSS, si è tenuto un convegno sull'educazione estetica nell'infanzia. Tema dei lavori: «La funzione dell'arte nella formazione spirituale delle giovani generazioni». Relatori per l'Italia sono stati i professori Luigi Volpicelli, Amleto Bassi e Marcello Luchetti.

A Burbank in California sta per iniziare l'attività la «Cal Arts» diretta da Paul Brach e Allan Krapow. Si tratta di una nuova università che si propone di affrontare in modo rivoluzionario lo studio delle arti visive. Il finanziamento è dovuto ad un lascito di Walt Disney.

Dal 30 gennaio al 7 febbraio 1971 avrà luogo a Losanna il II salone internazionale del libro d'arte e di bibliofilia.

È in preparazione il catalogo generale dell'opera di Atanasio Soldati. Viene curato dalla vedova dell'artista in collaborazione con Marco Valsecchi. Per segnalazioni e invio di foto, rivolgersi a Maria Soldati, Via Vespi Siciliani 38 - 20146 Milano.

A Firenze, a cura del Centro Di, è uscito il Bollettino 1968, completo di indici, relativo ai cataloghi di manifestazioni artistiche di tutto il mondo, analizzati e schedati elettronicamente. Il Centro Di rivolge preghiera a tutti i Musei, Gallerie ed Enti perché inviino tempestivamente il materiale documentario al fine di tenere aggiornato il Bollettino.

NAC pubblica 10 fascicoli all'anno. Sono doppi i fascicoli di giugno - luglio e di agosto - settembre

Abbonamenti 1971

L'abbonamento per il 1971 a « NAC » costa 3.000 lire e si può sottoscrivere versando l'importo mediante l'allegato bollettino.

Offerte speciali

Proponiamo ai lettori tre vantaggiose combinazioni: abbonamento cumulativo a

1. NAC + CONTROSPAZIO
a lire 7.000 (anzichè lire 8.000)
2. NAC + SAPERE
a lire 6.500 (anzichè lire 7.500)
3. NAC + TEMPI MODERNI
a lire 5.600 (anzichè lire 6.600)

INDICARE LA CAUSALE DEL VERSAMENTO - SCRIVERE A STAMPATELLO

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Certificato di allibramento

Versamento di L.

eseguito da

residente in

via

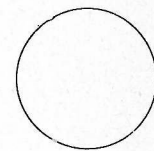
cod. postale

sul c/c N. **13 6366**

intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**

Addi (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante



Bollo a data

N. del bollettario ch 9

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Bollettino per un versamento di L.

Lire

eseguito da

residente in

via

sul c/c N. **13 6366** intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**

nell'Ufficio dei Conti Correnti di BARI

Firma del versante

Addi (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante



Bollo a data

Tassa di L.

Cartellino del bollettario

L'Ufficiale di Posta

(1) La data deve essere quella del giorno in cui si effettua il versamento.

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Ricevuta di un versamento

di L.

Lire

eseguito da

sul c/c N. **13 6366**

intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**

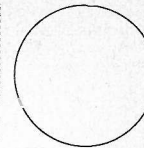
Addi (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Tassa di L.

numerato di accettazione

L'Ufficiale di Posta



Bollo a data

Causale del versamento.

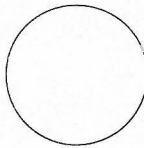
- | | |
|--|----------|
| ☐ abbon. a « NAC » | L. 3.000 |
| ☐ abbon. cumulativo (offerta speciale/1)
NAC + CONTROSPAZIO | L. 7.000 |
| ☐ abbon. cumulativo (offerta speciale/2)
NAC + SAPERE | L. 6.500 |
| ☐ abbon. cumulativo (offerta speciale/3)
NAC + TEMPI MODERNI | L. 5.600 |

Parte riservata all'ufficio dei conti correnti

N. dell'operazione.

Dopo la presente operazione il credito

del conto è di L.



Il Verificatore

Bollo a data

AVVERTENZE

Il versamento in conto corrente è il mezzo più semplice e più economico per effettuare rimesse di denaro a favore di chi abbia un C/C postale.

Per eseguire il versamento il versante deve compilare in tutte le sue parti, a macchina o a mano, purché con inchiostro, il presente bollettino (indicando con chiarezza il numero e la intestazione del conto ricevente qualora già non vi siano impressi a stampa).

Per l'esatta indicazione del numero di C/C si consulti l'Elenco generale dei correntisti a disposizione del pubblico in ogni ufficio postale.

Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, abrazioni o correzioni.

A tergo dei certificati di allibramento, i versanti possono scrivere brevi comunicazioni all'indirizzo dei correntisti destinatari, cui i certificati anzidetti sono spediti a cura dell'Ufficio conti correnti rispettivo.

Il correntista ha facoltà di stampare per proprio conto i bollettini di versamento, previa autorizzazione da parte dei rispettivi Uffici dei conti correnti postali.

Autorizzazione dell'ufficio c/c di Bari n. 13/6366 del 25 agosto 1967

La ricevuta del versamento in c/c postale, in tutti i casi in cui tale sistema di pagamento è ammesso, ha valore liberatorio, per la somma pagata, con effetto dalla data in cui il versamento è stato eseguito.

Se siete correntisti postali
per i vostri pagamenti usate il

POSTAGIRO

senza limite di importo ed esente da qualsiasi tassa.

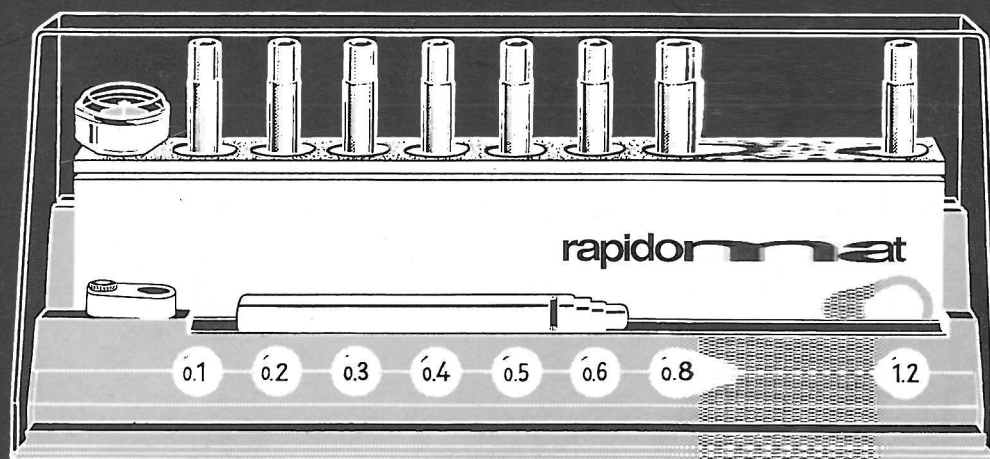
Dal gennaio 1970

ogni puntale a cartuccia Koh.I.Noor Variant, Varioscript e Micronorm è sempre corredato di una cartuccia Koh.I.Noor Rapidograph omaggio. Questa cartuccia è già pronta all'uso; contiene inchiostro di china Koh.I.Noor Rapidograph nei colori nero/rosso/blu/verde/giallo/seppia. Si inserisce direttamente sul corpo del puntale, si avvita e l'inchiostro fluisce subito alla punta. La sua semplicità di applicazione consente la ricarica più rapida e pulita dei puntali. Per il ricambio: astuccio da 6 cartucce a inchiostro di china nero o colorato L. 300



rotring

RAPIDOMA T



E' lo strumento studiato per raccogliere in modo funzionale e a umidità costante i puntali a inchiostro di china Koh•I•Noor Variant, Varioscript e Micronorm.

I puntali vengono inseriti aperti nelle diverse sedi in corrispondenza dei rispettivi cappucci che riportano il loro spessore di linea. All'interno del Rapidomat un materiale imbevuto d'acqua avvolge le sedi dei puntali assicurando la costante fluidità della china, impedendone l'essiccazione nel puntale. Un piccolo igrometro consente di controllare l'umidità all'interno. Per il perfetto funzionamento del Rapidomat è sufficiente rifornirlo d'acqua una volta al mese.

Lo strumento è applicabile al tavolo da disegno. E' munito di un cassetto per riporre un flacone d'inchiostro di china e gli accessori.

Si trova in commercio con otto e quattro sedi, completo di puntali o vuoto.

Koh•I•Noor Hardtmuth SpA fabbrica matite e strumenti per disegno e ufficio