

NAC

Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Gennaio 1971 / L. 400

1

I fatti / Dibattito sulla critica / Arte e critica / Intervista con Derrida / Nouveau Réalisme / Klee a Monaco / Un convegno di studio / Mostre ad Arezzo, Bologna, Cremona, Ferrara, Firenze, Genova, Lecco, Milano, Napoli, Nuoro, Pescara, Piacenza, Pordenone, Roma, Taranto, Terni, Torino, Trento, Venezia, Verona / Libri / Riviste Notiziario.

scritti di: Trini / Caramel / Beringheli / Fossati / Natali / Barilli / Bruno / Vedovello Apuleo / Bandini / Beltrame / Bossaglia / Caroli / Cesana / Comi / Cova / Curonici Crispolti / Di Cara / Di Castro / Farinata / Fezzi / Ghilardi / Giuffrè / Masini Miele / Ottani / Cavina / Reale / Rossi Bortolatto / Sablone / Sartorelli / Sborgi Schönenberger / Spera / Tazzi / Vincitorio / Scaramuzza / Altarocca.



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

Editoriale	L'aria che tira	1
Redazione	I fatti	3
T. Trini	Critica e identità	4
L. Caramel	Critica come cooperazione	5
G. Beringheli	Arte e critica	7
P. Fossati	Intervista con Derrida	9
A. Natali	Il decennale	11
R. Barilli	Attualità del Nouveau Réalisme	12
G. Bruno	Klee a Monaco	15
F. Vedovello	Un convegno di studio	16
	Le mostre a cura di:	17
	V. Apuleo, M. Bandini, R. Beltrame, R. Bossaglia, F. Caroli, E. Cesana, R. Comi, M. Cova, G. Curonici, E. Crispolti, M. Di Cara, F. Di Castro, P. Farinati, E. Fezzi, M. Ghilardi, G. Giuffrè, L. V. Masini, A. Miele, A. Natali, A. Ottani Cavina, B. Reale, L. Rossi Bortolatto, B. Sablone, G. Sartorelli, F. Sborgi, G. Schönenberger, E. Spera, P. L. Tazzi, F. Vincitorio	
	Rubriche	42

L'aria che tira

Ciò che è accaduto a Milano al « 2° Incontro nazionale di fotografia » costituisce un episodio assai significativo dell'aria che tira per le arti visive. I quattro critici d'arte in funzione, diciamo, di moderatori, che hanno tentato un dibattito inaugurale sui « rapporti tra arte visuale e fotografia » sono infatti apparsi simili ad una zattera di naufraghi, sbattuta da una marea ribollente di lazzi, di zittii, di rifiuti. Una reazione così rabbiosa da rendere plausibile l'ipotesi formulata, a botte calda, da Dorfles: che, per il suo carattere di pattuglia avanzata della « civiltà delle immagini », questo pubblico di fotografi fosse il sintomo di una generale, galoppante refrattarietà a qualsiasi parola, a qualsiasi discorso critico.

Noi stiamo discutendo da alcuni numeri sui « compiti della critica ». Ma episodi come questo rivelano che, probabilmente, non teniamo nel debito conto questo solco tra pubblico e arti visive che, invece di colmarsi, si va sempre più approfondendo. Un solco di cui i primi responsabili siamo noi critici per il nostro linguaggio che continua ad essere troppo iniziatico, per le nostre diatribe spesso cannibalesche, per la nostra incapacità di intendere, umilmente, il nostro compito come un servizio pubblico per i lettori. E, in secondo luogo, è colpa dello stesso pubblico che non fa nulla per reagire a questa avanzante dimensione visiva acritica, sforzandosi ad una educazione che serva a selezionare, a rifiutare quei messaggi visuali che non abbiano un significato di crescita umana. Una educazione che, nell'attuale, deprecabile carenza di strumenti pubblici, può avvenire soltanto per iniziativa autodidattica.

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 di 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

Una bella pensata

Una iniziativa, promossa dall'Ente Provinciale per il Turismo di Milano, ha messo a rumore il campo dell'arte. Si tratterebbe di trasformare le strade della città « in un immenso museo all'aperto », grazie a grandi pitture murali che dovrebbero decorare le pareti grigie e cieche della periferia. Idea che si rifà ad antiche tradizioni, con in più il nobile intento di correggere le brutture della metropoli. Specie su quei percorsi obbligati che dalla periferia conducono al centro.

Senonché, già questa « direttiva » rivela l'equivoco su cui poggia questa bella pensata. Ad evidenza, un'operazione *maquillage* ad uso dei forestieri, la quale lascia totalmente insoluti i problemi reali della cultura artistica cittadina. E, soprattutto, cancella con un colpo di spugna tutto il dibattito che da anni si viene svolgendo sulla integrazione tra urbanistica, architettura e arti visive e sui compiti dell'artista nella società attuale. Un ruolo che — sia detto subito a chiare note — è ben diverso da quello di imbianchini di sepolcri o

di giullari di iniziative demagogiche. Di iniziative, cioè, che ci farebbero regredire di colpo ai « miti messicani » e alle facciate posticce del fascismo.

Anche perché l'idea non contagi altre città, bisognerà riparlare. E per cominciare organizzeremo con la rivista « Controspazio » (come è detto più sotto) un pubblico dibattito.

Arte e politica

Le cronache artistiche di questi ultimi mesi sono piene di inaugurazioni con la partecipazione di uomini politici. Alla Sala Barbo di Palazzo Venezia a Roma « omaggio a Sciltian » presente Amintore Fanfani; alla mostra di Domenico Purificato il Ministro Mariotti, con relativi ingorghi nel già difficile traffico romano di Via della Croce; a quella di Salvatore Fiume — forse perché ha minori appoggi — il Sottosegretario Amadei. Esultiamo per questo interesse culturale dei nostri politici. Ma teniamo d'occhio, per cortesia, i nomi e la popolarità degli artisti prescelti. Alla inaugurazione della Biennale di Vene-

zia, salvo errore, neppure un onorevolino.

La fabbrica degli spostati

Parlare del micro-problema delle Accademie di Belle Arti e dei Licei Artistici nel momento in cui tutta la scuola italiana si dibatte nelle convulsioni che conosciamo, può certamente sembrare una ingenuità. Ma proprio il poco parlare che se ne fa contribuisce, a nostro avviso, a quella condizione di « cenerentola » in cui questi organismi sono relegati. E allora — per citare solo l'ultimo — possono accadere fatti come quello di un presidente del consiglio di amministrazione di un'Accademia che si trovi tra le mani, senza il minimo preavviso, una comunicazione del ministro col nome del nuovo direttore. Inutile aggiungere che questa scarsa, quasi inesistente considerazione, di cui questo episodio è un piccolissimo esempio, è inversamente proporzionale ai mali che queste scuole « artistiche » producono. Per la loro totale inefficienza è già un eufemismo chiamarle: fabbriche di spostati.

Dibattito su "Maquillage e strutture artistiche"

D'intesa con la rivista « Controspazio », NAC organizza per le ore 21,15 del giorno 29 gennaio alla Biblioteca Civica di Milano (Sala del Grechetto, ingresso Via Francesco Sforza) un pubblico dibattito sul tema « Maquillage e strutture artistiche ».

Critica e identità

di Tommaso Trini

Mi domando se l'uomo non è il risultato del suo mestiere, e qualora si guardi allo specchio non debba abbandonare i suoi panni. Quando la Sontag dice che noi critici, con le nostre interpretazioni, instauriamo un mondo spettrale di « significati », temo di capire che gli spettri di casa siamo noi. E a meno che uno non sia lo spettro Virgilio, farebbe bene a non spaventare la gente.

Ancora una volta, leggendo i nostri interventi su NAC e in generale intorno alle funzioni e ai modi della critica, vien fuori, puntualmente, che ognuno di noi tende a parlare con voce di delegato, obliando ahimé il suo proprio particolar di sé medesimo. C'è infatti chi si proietta nella società e chi nella storia di questa, chi si vota al creatore e chi ai soli segni tangibili e codificabili della sua presenza, ma raramente c'è chi si domanda: e io, dominiddu? Gli artisti dicono io, i critici giammai.

Dov'è la crisi? Se ci guardiamo, pochini quanti siamo, constateremo che siamo stravivi, almeno tecnicamente; lavoriamo, ci autocritichiamo, organizziamo; ci accade anche di pubblicare più di quanto riusciamo a scrivere e di scrivere più di quanto riusciamo a pensare, è vero; parimenti, difettiamo di spazio personale nella misura in cui ci accalchiamo intorno alle medesime e rare idee. Ma un nostro intervento non lo neghiamo a nessuno, e non c'è problema che non ci stuzzichi: *vas-y mon kiki*, di là tua.

Ci logora l'estrema facilità con cui ci è dato di prendere impellentemente la parola. Tanto più che la nostra corporeità è opaca e risibile, vivendo, come si dice che viviamo, di luce riflessa. Non siamo noi i fottuti intermediari, i sensali di patentamento culturale, i macrò dell'estetico? Oh sì, certe volte scopriamo di essere tutto questo, e

qualcosina di più: gente che, élite sul collo di una élite, deve tenersi pronta a saltare via a ogni stura di champagne. L'autocritica ci tiene ben allenati.

Quante autoaccuse, dio mio, per una sola colpa, sia pure un peccato mortale: la colpa, io credo, di mancare di una identità. I critici toccano qui la diagnosi e la cura del loro male sottile. Oggi oscillano, ad esempio, tra la consegna di coadiutori e l'anelito al protagonismo. Ma non penso che se un artista putacaso dice beeh, il critico debba darsi a trafelare come un cane pastore, oppure, secondo l'attuale sentire, debba farsi pecora lui stesso. Penso invece che debba continuare a zuffolare, se putacaso stava zuffolando. Deve cioè dare un'identità alla critica.

Colui che crea identifica la propria opera col mondo perché all'origine identifica se stesso con la propria opera; nomina le cose del mondo perché nomina anzitutto la sua creazione, facendo sì che questa è arte, è musica, è letteratura. Nell'artista, così come nel musicista e nel poeta, l'attività critica ha vita piena e vigile, talvolta si esplicita, ma non pronuncia mai il suo nome: resta quadro, concerto, romanzo. Indaga ed accerta la natura e il funzionamento dell'arte, della musica, della letteratura, e talvolta, non sempre, le funzioni di queste in seno alla società. La critica propriamente detta è stata sconfitta su questo terreno, e da tempo. Da Baudelaire a Breton, da Marinetti a Rosenberg, noi abbiamo assistito allo straordinario incantesimo di alcuni maghi che hanno sostituito, ora per forza propria, ora per osmosi, il farsi dell'atto creativo al farsi del responso critico; e non già al fondarsi dell'identità della critica. Ciò è avvenuto ed avviene invece nel corso di altre indagini, specie letterarie. Così intendo l'appello a che la critica sia creativa: si tratta, per cominciare, di affermarne la proprietà

di essere se stessa e non altro. Affermarla nella sua dimensione autonoma e necessaria.

Solito folletto disilluso che sghignazza. Dice: ma guarda che anche di quella critica lì la società borghese se ne fa un bolaffo. « Allora non scriviamo più? », si domandava Vittorini nel '64. « No, scriviamo perché non possiamo farne a meno... ». E noi possiamo?

La grande remora è la nostra funzione di mediatori. Che forse non lo siamo? Purtroppo sì. Ma constatato altresì che ciò che noi chiamiamo mediazione, alla sua origine è separatezza e dissociazione; separatezza nell'ordine socio-economico, dissociazione in quello psicologico. Molto è stato detto sul primo punto, e poco sul secondo. Là tendiamo a ritrovare in fondo, sempre in fondo, l'ineluttabilità della nostra complicità culturale con il mercato, come se il mercato non stesse a monte di tutto; qui subordiniamo l'attività critica a quella creativa con la compunzione di crocerossini che si dedicano alla buona causa. L'impasse è completo.

Non ho parlato dei tratti attuali dell'arte e delle sue trasformazioni, perché è proprio degli artisti disegnarli, indagarli e risolverli. Avrei voluto parlare dei tratti attuali della critica, se deve interpretare o conservare o zuffolare, ma li ho trovati così vaganti, così spettrali. Ho preferito parlare solo di Godot, del critico che non c'è ancora ma già si annuncia.

Critica come cooperazione

di Luciano Caramel

Quello della « crisi » della critica sta sempre più diventando un tema equivoco, intorbidato da rivendicazioni settoriali, non di rado meschine, da insofferenze interessate, da velleitarismi ed anche da compiacenze narcisistiche, talvolta confinanti con un grottesco, o ipocrita, masochismo, come ha bene notato la Vergine. Nonostante ciò, tuttavia, si tratta indubbiamente di un problema vero, non sottovalutabile. La crisi della critica esiste, come esiste la crisi dell'arte: due aspetti, in fondo, di una medesima crisi, che è crisi di funzioni, di legittimità sociale, di sostanza, prima ancora che di metodi e di attributi.

Il merito di aver clamorosamente radicalizzato il dibattito, facendolo emergere dal piano episodico e convenzionale, è certo legato alle recenti fortune di un'arte vitalistica, esistenziale, tesa all'adesione diretta al contingente, all'immediato, ad un livello sia fisico che mentale. « Se l'arte ritorna ad essere una fonte di magia e di incanto elementare e naturale — ha scritto Celant —, se si mescola ai deserti, alle rocce, alla neve, alle reazioni fisiche e biologiche, se tende ad esaltare la scoperta di un vivere primordiale in cui mente e corpo, concetto e natura, abbiano importanza massima, se si mimetizza con gli elementi naturali e mentali, sino ad annullarsi allo stato puro nella natura e nel concetto, ...la teoria e la critica d'arte non hanno più bisogno di giudicare o interpretare, di leggere o sostenere un fenomeno, l'arte, che non ha più necessità di esplicazione e giustificazione, ma solo di una partecipazione sensoriale e mentale ». Per cui « l'arte contemporanea in questo momento — continua Celant — chiede

di essere lasciata in pace, non vuole essere ridotta a parole o a letture critiche, ...non accetta di essere addomesticata secondo una visione univoca e unisensa, rifiuta le incrostazioni interpretative, solo preoccupata di verificare nuovamente la sua intenzionalità *biologica*, e si offre solo nella sua naturalità magico-mentale. Commentarla significa modificarla, offrirle in chiave deformata e deformante, compiere un servizio repressivo e reazionario, che ne muta l'uso e la funzione ».

Tanto estremismo ha giovato a scuotere dalla base le posizioni più statiche e retrive. E come la « land-art », la « head-art », la « conceptual art », l'« arte povera » sono state utilissime per smascherare la faciloneria meccanica, l'inerzia, la vuotezza di tante manipolazioni figurali, così la polemica nei confronti della critica, da quelle emerse, è stata assai fertile, denunciando senza mezze misure non solo il malcostume morale di molti mestieranti (il bersaglio più scontato), ma la stessa ambiguità e inconcludenza di abitudini interpretative, di ascendenza soprattutto letteraria, volte a « rifare » con le parole le opere degli artisti o addirittura a vedere in esse unicamente un'occasione per più o meno arbitrarie divagazioni. Così come non sono state risparmiate le pretese di mediazione costitutivamente compromesse dall'adeguamento e dalla sottomissione a « valori », « esigenze » e « fini » forzatamente imposti dall'esterno.

Si è trattato, però, di un contributo parziale, giacché poi tali negazioni radicali si sono risolte in nuove limitazioni, conseguenti all'irrazionalismo astorico, non privo perfino di venature mistiche, su cui esse di fatto poggiano. Proprio

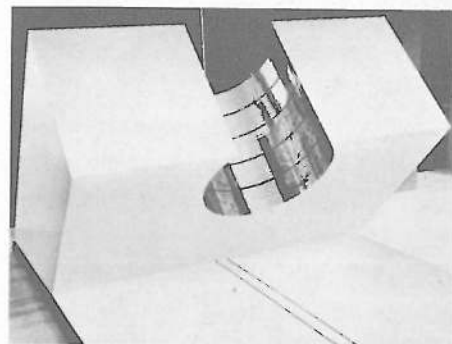
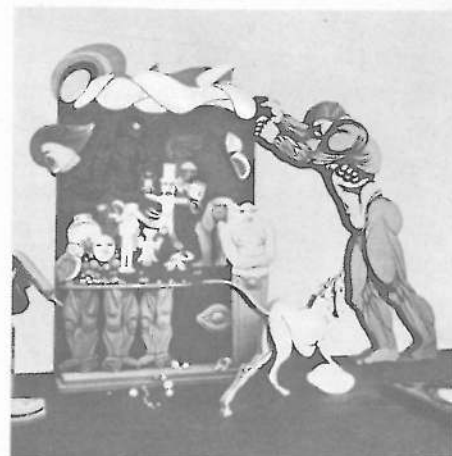
la circoscrizione entro limiti riconducibili a matrici romantiche impedisce infatti il riconoscimento alla critica di un ruolo veramente attivo. Rivelatore è al proposito quanto ha scritto Carla Lonzi nell'ultimo numero di questa rivista, individuando « il motivo per cui la funzione critica appare in sé un vero e proprio progetto di falsificazione » nel suo voler « giustificare sul piano delle idee qualcosa », cioè l'arte e gli artisti, « che è esclusivamente frutto di una condizione di autenticità ». Condizione che, aggiunge la Lonzi con disarmante chiarezza, « si vale di un peculiare stato della coscienza che comunemente vien definito intuizione: essa apre degli spiragli nel buio senza bisogno di ricorrere a verifiche né a giustificazioni di pensiero. Anzi ogni dimostrazione dell'intuizione o dei suoi prodotti ne snatura il senso, poiché l'intuizione è in se stessa un modo di vivere e non un mistero da chiarire attraverso un'analisi razionale ».

È evidente che in una simile dimensione appare piuttosto improbabile un qualche positivo apporto della critica. Ben diversamente da quanto può invece avvenire con intenti estetici tesi, piuttosto che ad un'ideale ed emotiva « genuinità », ad un agire coscientemente e razionalmente innervato nei problemi dell'oggi e storicamente agganciato alle esigenze, alle situazioni, agli sviluppi della realtà in cui si esprime. In questo ambito il critico può efficacemente inserirsi in veste di cooperatore: e ciò proprio in forza della specificità del suo piano di azione, che viene ad integrarsi ed a coordinarsi con quello dell'artista che, in tale direzione, è portato ad uscire, pur senza rinunciare all'individualità, da appesantimenti individuali

stici, spinto da un'esigenza di lavoro interdisciplinare, che sempre maggiormente si impone mano a mano che l'impegno si allarga oltre i confini privati, verso obiettivi aperti al divenire ambientale, con interessi progressivamente più complessi e, quindi, con la necessità di cognizioni e strumenti che il singolo non può avere. Su questo piano il critico non sarà più solo un ripetitore (né, tanto meno, un falsificatore), ma potrà essere un vero e proprio attore, alieno da frustranti complessi di inferiorità e quindi non incline a camuffamenti ed a pericolosi scambi di parti. Come, del resto, avviene in ogni altro campo: con una reale interdipendenza, un integrarsi di funzioni, fuori di quel teso ed insofferente personalismo che tanto spesso è caratteristico dell'arte, ancora preda di contrasti e forzature altrove inconcepibili. Ed ecco che allora — direttamente o indirettamente, con una collaborazione immediata o con un'azione a distanza — il critico sarà nelle condizioni d'essere un vero polo dialettico, richiamando con una particolare competenza (che l'artista abitualmente non ha, almeno nella stessa misura, anche se non mancano le eccezioni, oggi come ieri) componenti e presupposti storici, teorici, ideologici, scientifici, filosofici e quindi aprendo l'operatività ad una lucidità e ad un'articolazione che varranno a vanificare ogni semplificazione asseverativa, ogni accademismo ripetitivo, ogni falso avanguardismo e quindi anche a rendere non astratta o passiva la correlazione dell'artista con la società. Correlazione che, appunto, potrà trarre vantaggio dall'azione del critico ove questi, con la maggiore ampiezza e profondità possibile, cerchi di

contribuire, al di là delle apparenze e dei miraggi, alla presa di coscienza delle reali condizioni dell'operatività artistica nel contesto economico, sociale, politico. Una presa di coscienza fondamentale, come non è necessario sottolineare, e che sola potrà portare al cuore del problema della crisi dell'arte, che non è, ovviamente, un problema restringibile all'arte, e che è, anzi, un problema la cui soluzione è per gran parte fuori dell'arte, nell'ambito delle strutture economiche e politiche.

In un quadro come questo, oltre tutto, viene ad assumere nuovo significato la tanto discussa « mediazione », che diviene in tal modo un altro grande campo di attività del critico, non presentandosi più, naturalmente, come divulgazione approssimativa o impoverimento, ma come trasmissione di quanto è stato elaborato dall'artista e come sua utilizzazione in qualità di stimolo per reazioni critiche, per la dissoluzione di convenzioni abitudinarie e quindi come base propedeutica per l'iniziazione alla ricerca. E ciò fuori da « pettegolezzi » e da travisamenti, ma anche fuori del disconoscimento del fatto che il rapporto del critico (come di qualsiasi altra persona) con l'artista, le sue opere, le sue azioni, è sempre un rapporto a due, un rapporto attivo in cui anche il critico porta un suo contributo, non limitandosi alla ricezione passiva, anche quando si tratta di un rapporto a posteriori. Ogni lettura non si offre infatti come accostamento statico di un qualcosa di immutabile, ma come occasione di un nuovo incontro e quindi di una nuova risposta e quindi, lo si voglia o no, anche di un giudizio. Sul che, tra l'altro, si basa la validità, l'utilità, l'attualità dell'arte del passato.



Angelo Colangelo: « Procustes » 1969.
Ketty La Rocca: « Torno subito » 1970.
Luciano De Vita: « L'altare di Bologna » 1966/67.

Arte e critica

di Germano Beringheli

La manifestazione « Arte e critica », promossa dall'Ente Modenese Manifestazioni Artistiche con carattere periodico biennale, è stata articolata in due momenti distinti: da una parte 27 studiosi di arte contemporanea, invitati a costituirne il comitato critico, hanno segnalato 4 opere che negli anni 68/69 siano state giudicate fra le più significative del biennio e poi si sono incontrati fra loro e, in seguito, col pubblico, per discutere il loro operato e gli sviluppi della manifestazione stessa; dall'altra, gli artisti autori delle opere segnalate sono stati invitati ad allestire in vari luoghi della città una mostra con opere prodotte nel '70. Il Comitato critico era composto: Accame, Barilli, Beringheli, Boarini, Boatto, Bonfiglioli, Bonito Oliva, Calvesi, Del Guercio, De Marchis, Di Genova, Fossati, Fratini, Masini, Menna, Micacchi, Orlandini, Volpi Orlandini, Palazzoli, Pinto, Ponente, Quintavalle, Sossi, Toniato, Trini, Vergine.

Gli artisti invitati erano: Adami, Alfano, Alviani, Angeli, Bendini, Biasi, Bompadre, Calzolari, Carmellini, Carrino, Castellani, Cavaliere, Ceroli, Colangelo, Costa, Cuniberti, A. e G. D'Agostino, De Alexandris, De Dominicis, Del Franco, Del Pezzo, De Valle, De Vecchi, De Vita, Dias, Di Bello, Di Coste, Fabro, Ferrari, Finzi, Gaibazzi, Gastini, Glattfelder, Grisi, Gruppo F. Uno, Guccione, Guerreschi, Guida, Kounellis, La Rocca, Lecci, Lombardo, Margonari, Mari, Mascalchi, Massironi, Merz, Mochetti, Mulas, Nativi, Nespolo, Olivotto, Paolini, Parmiggiani, Pascali, Penone, Perez, Petrovic, Pisani, Pistoletto, Pozzati, Presta, Prini, Raspanti, Revilla, Saffaro, Santoro, Sardone, Spadari, Spagnulo, Tagliaferro, Turchiaro, Vaccari, Vacchi.

Le istanze che hanno portato a Modena un gruppo di critici, tutti sotto i cinquant'anni, dovevano avere, nelle intenzioni degli amministratori della città, uno scopo preciso: la verifica se — al di là delle gestioni burocratiche e « nell'intendere la cultura come uno dei servizi primari per il civico sviluppo di una società che si pone il problema di essere diversa dall'attuale » — una manifestazione d'arte quale « Arte e critica '70 », definita da uno statuto ben intenzionato ma pressoché casuale, avesse ragioni giustificanti e di sussistenza nell'ambito di un riscatto della realtà culturale incapsulata in ipotesi e schemi che si frantumano in assurdi disimpegni o in propositi pseudorivoluzionari. Una città « disponibile » voleva sostanzialmente verificare se una mostra d'arte, proposta come ipotesi di lavoro capace di operare sul tessuto connettivo della comunità e risultata poi di impianto più o meno tradizionale anche se di presunta incidenza sperimentale, avesse ragioni morali sufficienti per essere parametro dello stato esistenziale attuale e quindi

pretesto, almeno come punto di partenza, per una reificazione dell'uomo da una condizione disintegrata nelle fasi analitiche e comunicative del processo storico. Si trattava, almeno intenzionalmente, di entrare in contatto con una realtà congelata in relazioni estremamente ambigue per svincolare, con un processo critico ritenuto adeguato, il prodotto del lavoro « artistico » dalla condizione di res amorphia in cui si dibatte per ricondurlo ad una funzione comunicativa capace di trovare il proprio senso e la propria destinazione operativa nella comunità. Un proposito estremamente ambizioso se viene considerato in una realtà culturale e quindi ideologica che ha bruciato (o sembra aver bruciato) lo spazio dei nessi logici e che ha appiattito il processo razionale del proprio divenire in operazioni elitarie e, molto spesso, velleitarie. Soprattutto in considerazione di una domanda di fondo che rode e scava da tempo ogni analisi seria dei limiti estremi della dimensione maturata: a che serve l'artista, quale è il suo ruolo nella comunità,

il suo è un monologo o un dialogo?

Dei ventisette « studiosi » invitati a fare la mostra e che la mostra hanno « fatto » offrendo al pubblico un avvenimento elaborato in una complessità di tensioni estremamente esigue per essere frutto di un processo critico, soltanto una quindicina si sono trovati a discutere tra loro per tentare di decifrare, a fronte delle conseguenze, i contrappunti ovvi e quelli (pochi) insospettati del « prodotto mostra » elaborato dai loro interventi. Subito, l'analisi li ha condotti alla constatazione che la loro azione si dibatte in una pseudo presenza di dirigismo agito a misura epigonica e a livello zero. Si è così focalizzata immediatamente direi una presa di coscienza che, se ha condotto a constatare come la metodologia sperimentale abbia ristretto lo spazio razionale dei fenomeni cosiddetti « artistici » ad una comunicazione ridotta al neutro, ha per altro svelato una visione inquieta, vaga, anche concettualmente ambigua, della dimensione rappresentativa del critico.

Determinazione provocata da strutture

rimaste inalterate o modificate in modo non razionale, che sia, o subspécie del sistema che egli stesso, con la propria collaborazione, ha concorso a qualificare, calco di deviazioni ideologiche, questo individuo s'è trovato — forse per la prima volta — solo davanti allo specchio e, nel caso specifico, abbiamo assistito al suo chiedersi ragione d'essere. Una situazione che avrebbe avuto del patetico (o che nessuno ha bloccato anche quando le fasi della « demolizione » coinvolgevano condizioni umane e situazioni personali) se al di là della « autocritica » non si finisse poi con il constatare che — nell'ansia di ristabilire un equilibrio, di un cercare i mezzi per precisare la propria « nuova » dimensione — ci si dimenticava che l'operazione veniva fatta ancora una volta sulla pelle degli altri, degli artisti e della collettività.

Per la prima volta, forse, non s'è discusso della validità o meno dei problemi ma si sono analizzati spietatamente i sistemi patologici e degenerativi della operazione critica; si è avuto, da parte di qualcuno, persino il coraggio di considerare evolutiva e transitoria la propria posizione nella prospettata convinzione che alle istanze della cultura attuale, al sistema, non si può che rispondere con l'abdicazione. Modena o meglio la sua esemplare e ospitale biblioteca sembrava esser divenuta per un giorno l'epicentro di un sommovimento in cui si azionava un processo di dialettizzazione in forza del quale « il comune-generico » annullava « l'individuale-specifico » constatandosi questo una categoria sovrastorica. C'era anche il problema aperto di una risposta alla Città disponibile, disponibile a tutto si badi, e non si voleva presentarsi ad essa con un « programma » volontaristico. Nessuno si sentiva « delegato » anzi ciascuno, in un modo o nell'altro, nei tempi lunghi o in quelli corti, in limite, contestava se stesso e di se stesso o dei colleghi quelle specifiche indicazioni metodologiche che non riteneva più utili o necessarie. E non va ignorato, al proposito, come tutte le « tendenze », per-

sino nelle più sottili pertinenze distintive, fossero rappresentate nella discussione.

Nella generalità — a parte alcune situazioni determinate dagli atteggiamenti precisi di rifiuto, come quello di Celant o come quello, motivato ma con « indicazioni », di Lea Vergine o quello ancora confusamente constatativo e pseudo-astorico di Francesca Frattini — tutti i presenti (e anche gli assenti) erano, in un modo o nell'altro, compromessi con la mostra che i cittadini modenesi, attraverso i loro rappresentanti, avevano voluto e, di conseguenza, sarebbe toccato loro dar pubblicamente conto dei meccanismi « critici e no », « storicamente o artificiosamente causati e no » che la rassegna avevano determinato nella sua fisionomia. Rispondere ai Modenesi che lo statuto che essi avevano preparato (o che qualcuno aveva preparato per loro) andava modificato e avvertire la città così e tanto pronta al rilievo, da sentirsi assicurati che di ciò si sarebbe tenuto conto in futuro, sollevava dalla presenza di un fenomeno da affrontare in una situazione specifica ma certo fruttava altre responsabilità e con maggiori incombenze. Isolati nella loro

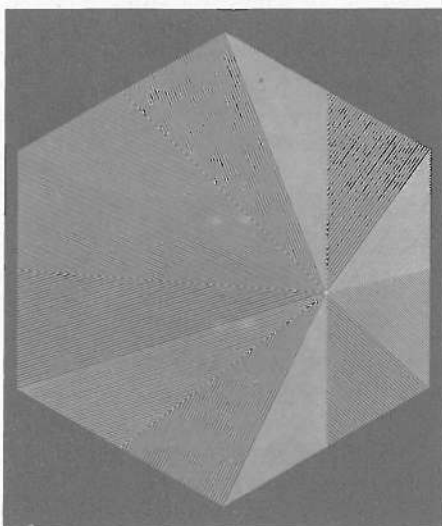
area umana (finalmente!) la dimensione etica con cui i pochi critici rimasti (dei quindici alcuni dovettero ripartire a conclusione dell'incontro la sera stessa) rimasero ad affrontare i cittadini modenesi in un azzardato e inopportuno dibattito dal titolo « Arte e collettività » fu quella tipica dell'angoscia.

Gli interventi requisitorii di Mari non potevano che essere accolti come non provocatori, ormai; le constatazioni della Vergine, i propositi di De Marchis e le proposte di Di Genova manifestavano una strategia del dissenso o del consenso (a seconda dei casi e delle persone, bene inteso che sia) calata a sconvolgere linee di tenuta ormai in rotta. Il momento psicologico dispiegava i commovimenti in senso orizzontale; tutto, si poteva verificare, era da rimettere in discussione. Lo sforzo di una città « disponibile », a tutto e a tutti vale ripeterlo, doveva annotare il senso della propria operazione di verifica. La città era disponibile nella volontà di « intendere la cultura come uno dei servizi primari per il civico sviluppo di una società che si propone di essere diversa dall'attuale » ma certo stava chiedendosi a chi avrebbe dovuto affidare il « servizio » e se per caso non avesse sbagliato destinatari.

Intanto qualcuno ci informava come a Reggio Emilia, ove in passato si era cercato di dar forma a qualcosa di simile, era in atto un « gemellaggio » tra artisti reggini e artisti cecoslovacchi e che le opere maggiori, nello scambio, apparivano quelle del responsabile della associazione degli artisti cecoslovacchi: un considerevole divulgatore delle teorie dell'impressionismo.

P.S. a scanso di equivoci l'estensore della nota era — come è detto in calce — tra i critici presenti a Modena e ovviamente non rifugge le responsabilità personali e collettive che hanno coinvolto, con i colleghi, egli stesso.

Auro Lecci: « Shift one, Shift two » 1969.



Intervista con Derrida

di Paolo Fossati

Di Jacques Derrida in Italia sono noti due testi che non hanno forse suscitato la discussione che meritavano: *La grammatologia* e *La voce e il fenomeno*, ambedue editi da Jaca Book, mentre sta per uscire in edizione Einaudi *L'écriture et la différence*, la raccolta maggiore di saggi su Freud, Foucault, Levinas, Jabés, Husserl, Artaud, lo strutturalismo e le scienze umane, Heidegger, Bataille, Blanchot ecc. Uno dei maestri en structuralisme, dunque, tra i più pronti ed intelligenti ad interrogarsi sulla problematicità delle proprie scelte e delle proprie « insistenze critiche », Derrida è stato di passaggio in Italia. Quale migliore occasione per interrogarlo a proposito della « critica strutturale » (non strutturalista, come a Derrida non piace dire) riportata all'ambito della critica d'arte? Da un lungo colloquio ritaglio queste quattro domande-risposte che mi sembrano (dico, le risposte) provocanti e informatrici quanto si richiede ad un primo incontro con la concettualizzazione strutturale in questa sede. Augurandomi che sia l'inizio e di una serie di flash, magari meno improvvisati, su modi culturali oggi in atto e incidenti in varia misura sul lavoro critico, e l'inizio di una discussione.

— *Le indagini strutturali sono numerose non solo nel settore delle scienze umane, ma, ad esempio, in quello della letteratura: qual'è la situazione per le arti visive?*

— Le ricerche in questo campo sono più tarde e rare che altrove, dove i modelli strutturali (quelli linguistici, ad esempio) sono stati trasposti più rapidamente. Anche nelle scienze umane e in letteratura, la trasposizione da un codice all'altro, da un campo all'altro pone problemi gravi: c'è da pensare che siano ancora più gravi nel settore visuale e che col tempo si aggravino. È anche vero che delle ricerche cominciano a svilupparsi, e penso ai lavori di Jean Louis Schefer, e di Hubert Damisch, che mi sembrano i più rigorosi proprio per questa trasposizione da un tipo di discorso e da un settore come quello linguistico o semiologico, poniamo, alle arti visive. Uno dei motivi di fondo in questa trasposizione è l'abbandono del concetto di *valore di rappresentazione* a favore di un nuovo concetto di segno e di sistema. Cioè il quadro non è più interpretato, non è più l'oggetto di una ermeneutica che decifra il senso o la verità di ciò che in esso è rappresentato, ma è decifrato semiologicamente, cercando di elaborare un sistema di funzionamento significante, che, se procede su questa via, l'articolerà rigorosamente secondo i

modi tentati dalla letteratura e dalle scienze umane.

— *Quali sono allora i problemi di questa nuova articolazione strutturale e non critica?*

— Cominciamo col dire che la determinazione di nuovi concetti per pensare la storia della pittura, ad esempio, pone questioni problematiche e che urtano contro violente resistenze. È evidente che la storia delle arti visive è dominata da un insieme di concetti metafisici che è difficile abbandonare, sicché chi tenta di articolare quanto di inedito c'è nella ricerca strutturale con la problematica storica deve ricominciare da capo o quasi. Deve, cioè, trasporre non solo dei modelli strutturali proprii e specifici di altri settori, ma dei metodi e delle procedure già esportati nel settore letterario o delle scienze umane. Per le arti visive, cioè, il problema è quello dei rapporti con tutti i campi già dominati da ricerche strutturali, linguistica, psicanalisi, letteratura ecc. Per la psicanalisi, ad esempio, si tratta di ricavare una certa concettualizzazione concernente il linguaggio o la significazione, ma anche di evitare di cadere in tutto ciò che di ermeneutica metafisica, di ricerca di significato la psicanalisi comporta. Lo stesso avviene per la letteratura: più queste ricerche delle arti visive parlano di

scrittura pittorica più devono accostarsi alle ricerche letterarie, diffidando però di compiere una trasposizione analogica che finirebbe per cancellare la specificità della ricerca pittorica. In breve: nel momento in cui la pittura appaia come un'altra cosa dal linguaggio, un'altra cosa da una rappresentazione che vuole dire, da una rappresentazione che parla, nel momento in cui si abbandona il progetto di far parlare il quadro, di leggerlo come linguaggio, si impara a leggerlo diversamente da come lo si percepisce, e la critica, o meglio il discorso sulle arti visive, è esso stesso un linguaggio e una scrittura. La difficoltà dunque, consiste in ciò, che bisogna sbarazzare le arti visive e i concetti che le concernono dalla lega mistica, o dalla pretesa metafisica di prestare loro una parola, e, al tempo stesso bisogna ritrovarle come scrittura e cercare per loro un tipo di linguaggio e di scrittura specifiche.

— *Il che ha una complicazione: per la letteratura il critico parla la stessa lingua di ciò di cui si occupa: per un quadro, il critico deve in effetti tradurre o trasporre.*

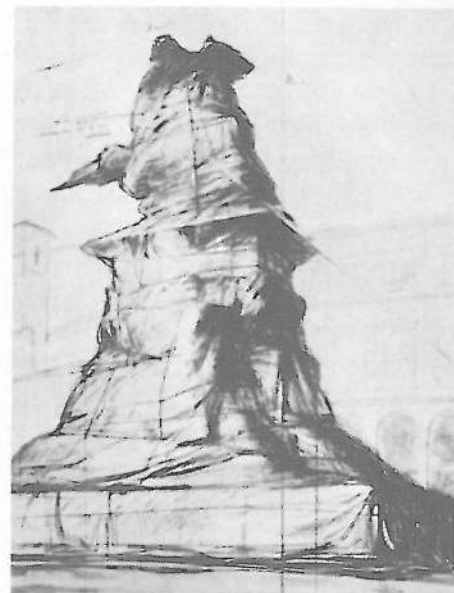
— È una questione delicata: certo il critico d'arte parla e scrive, cioè deve prestarsi a un'attività radicalmente diversa da quella del pittore. È il pro-

blema di traduzione nel senso più pesante del termine, cioè non da un significato linguistico a un altro, ma da uno non linguistico a uno linguistico: non da una lingua naturale all'altra, ma da un tipo di lingua a un altro tipo. È un problema praticamente insolubile, la trasposizione resterà sempre una trasposizione, e il critico deve decidersi a fare un'altra cosa da ciò che fa il pittore, mentre colui che per abitudine chiamiamo critico letterario può pretendere un lavoro omogeneo a ciò di cui parla. Con ciò penso che la scrittura del critico d'arte possa trasformarsi rispetto a ciò che era prima. Credo cioè che le forme di traduzione possono essere molto diverse e possono impegnare un lavoro quasi pittorico più importante che non fosse prima. Prima il critico d'arte « classico » aveva una sorta di linguaggio trasparente, che non rifletteva su se stesso, sui propri concetti, sulle proprie condizioni di possibilità ma pretendeva di parlare di ciò di cui la pittura parlava o si riteneva dovesse parlare. Credo che si possa far parlare la pittura entro un certo linguaggio, in una certa scrittura per la quale il termine « critico » va abbandonato. È chiaro che si produce un salto tra due scritture eterogenee, anche se è proprio questo salto a trasformarsi nelle sue modalità, a dar luogo a un tipo di lavoro inedito.

— *Dunque: la scrittura. Lei ha lavorato, sia concettualmente sia nelle applicazioni, attorno alla « scrittura »: crede che questo suo lavoro possa offrire un qualche avvio al critico d'arte non più tale?*

— È difficile rispondere: io poi sono il meno adatto a farlo. Un po' paradossalmente posso dire che i concetti cui ho lavorato sono, per un certo verso, almeno, ispirati alle arti visuali (e intendo sia la pittura che le arti sceniche, il teatro, ecc.): ho cercato, in sostanza, di rendere conto di una funzione di spazializzazione nella scrittura. Potevo fare ciò solo considerando la scrittura come un qualcosa che non si riducesse

alla traduzione di una parola, e come qualcosa che avesse un campo, uno spazio suoi propri e una visibilità specifica: cioè una concettualizzazione della scrittura fa' appello a una problematica pittorica, o scenografica o plastica. Va da sé, ciò accade in modo molto vago e implicito, ma come principio e di diritto vi fa appello. Dunque, rovesciando il discorso, questa concettualizzazione può servire al critico d'arte, ma non saprei dire come globalmente: dei passaggi si sono prodotti, certe trasposizioni, certi prestiti si sono compiuti, sono rari, ma hanno avuto luogo, questo è certo. In ogni caso c'è un inizio di problematica comune da cui si deve partire e bisogna lavorare in quella direzione.



Christo: Impacchettamento monumento Vittorio Emanuele II, Milano 1970.

César: « Maschera » 1970.



Il decennale

di Aurelio Natali

Cronaca.

Un mattino grigio, pungente. La piazza del Duomo di Milano è piena di operai in sciopero, vengono dalle fabbriche della periferia, da centri lontani. Cristo impacchetta Vittorio Emanuele secondo, lo lega, lo riduce a masse semplificate. Gli scioperanti quasi non se ne accorgono, cartelli, oratori, la massa lentamente si sfalda. Ma al venerdì successivo, quando si inaugura la grande mostra alla Besana, il lenzuolo è già sparito. Una telefonata da Roma, dicono. Toccherà allora al Leonardo di piazza della Scala e ai suoi discepoli. Nelle notti invernali, fino al rogo fascista, apparirà come un grande ghiacciolo che lentamente si liquefa alla base.

Venerdì, 27 novembre, ore 21. Inaugurazione alla Besana, già cimitero, già ospedale e poi ancora famedio del Regno Italico. Un « circo » di colonne con al centro la chiesa di S. Michele, la vasta costruzione a crociera che ospita gli oggetti del « Nouveau Réalisme ». Come un tribuno, alla folla raccolta sul prato, parla Restany. Poi continua Pellitteri, assessore alle iniziative culturali. Una bella festa, godete, divertitevi. In un angolo del porticato i cuochi scodellano riso e salsiccia. Due-mila persone invadono la chiesa. Addetti ai lavori. Milano bene, pseudo intellettuali, pseudo artisti, pseudo critici. Una massa che si muove lentamente tra le opere appese a fili di nailon. Ci si incontra, ci si lascia, saltano i tubi al neon dell'illuminazione, una cornacchia stride saltando su un'auto accartocciata di César. È festa, sul serio. Il « Nouveau Réalisme » è cancellato, il grido di un gruppo di artisti che voleva documentare, rifiutando ogni mediazione estetica, il non senso del nostro tempo, è spento nell'accadimento umano, esterno, frivolo, senza rapporto con i significati che le « cose » esposte propongono. La tragedia, ufficializzata e applaudita, s'è trasformata in una sorta di happening grottesco.

Sabato, 28 novembre, ore 16, galleria Vittorio Emanuele. Un cerchio di folla dietro le transenne, i fotografi e, al centro, César, piccolo e sconnesso, i calzoni alti tenuti su da una cinta di cuoio. Sul pavimento si dilatano tre colate di un liquido denso che subito si gonfia e si solidifica. Il primo trancio a Restany. La folla tende le mani, si contende ogni pezzo, alcuni fuggono reggendo i blocchi spumosi. Il solito benpensante, col suo bravo bottino stretto al petto, gli occhi incendiati: « È arte questa? È arte? » « No, è solo espanso ».

Sabato, 28 novembre, ore 21, piazza del Duomo. Un oratore da un podio; mezz'ora di futurismo-dada, cra-cra-cra. Cade il rivestimento esterno del grande sarcofago verticale che da alcuni giorni torreggia sul sagrato e un immenso fallo si staglia contro la facciata bianca del Duomo. Un fallo, ritto, con due immensi testicoli. Nessun quotidiano della città ha avuto il coraggio di scriverlo il giorno dopo a tutte lettere. Sprizzano verso il cielo i fuochi d'artificio, poi le fiamme trasformano il tutto in un grande rogo. Tinguely, vestito di amianto, fa da artificiere, con scrupoloso sadismo distrugge questo suo immaginifico monumento alla vittoria. La gente ride, il sottoproletariato applaude. Qui la folla è un'altra, c'è l'allegria della festa paesana, la sensazione di partecipare a un atto liberatorio.

Domenica, 29 novembre, ore 15, galleria Vittorio Emanuele. Un grande tritico bianco fitto di immagini sacre su una macchina da guerra. La macchina avanza verso il pubblico, una ruota si spezza, crollano alcune lamiere. Niki de Saint Phalle punta il fucile. Alta, con un lungo abito nero e una croce sul petto, il viso infantile. Esplode i colpi contro i barattoli collocati tra le immagini sacre e il colore sprizza dovunque, molto rosso sul bianco, sui poliziotti che fanno cordone, sulla gente che preme dietro. Un'ora dopo, allorché Rotella giunge in piazza Formentini, presso Brera, per strap-

pare i manifesti che il servizio affissioni gli aveva preparato su un immenso tableau, trova incollati su di essi lunghi striscioni: « Anche gli operai hanno il diritto di vivere nel centro. Basta con le demolizioni ». È la protesta di un quartiere nobile e popolarissimo che la speculazione delle aree sta cancellando. Approvo, scrive sotto l'artista, e firma.

Le gallerie, nel frattempo, espongono César, Arman, Saint Phalle con operazioni parallele, incrociate, moltiplicate. César, Arman, Niki, il « Nouveau Réalisme » assunto ai fasti della mercificazione, quello soltanto, rivisitato e corretto, decorativo, sfavillante, adatto alla borghesia « illuminata ». Senza spazzatura e disperazione.

Altre cose.

Non siamo contro una manifestazione documentaria sul « Nouveau Réalisme ». Siamo contro il modo in cui è stata realizzata e l'uso che ne è stato fatto. Innanzitutto è mancata nei confronti del pubblico qualsiasi preparazione didattica quasi che il livello culturale del cittadino milanese permettesse una rapida decifrazione delle motivazioni complesse che sottintendono il movimento. Ci sembra negativo inoltre il tono festaiolo e granguignolesco che ha accompagnato quasi tutte le manifestazioni collaterali alla mostra. Non coincidono con la sostanza ideologica del movimento e gli artisti-protagonisti che l'hanno accettate sono, con gli organizzatori, responsabili di una bassa mistificazione. Viene il sospetto che, al di là della grancassa mercantile, assai grossolana, la manifestazione sia stata strumentalizzata dai responsabili della politica culturale del comune per far dimenticare i dieci anni di morte culturale che Milano ha avuto. Un colpo d'ala, si è forse pensato, e siamo di nuovo all'avanguardia.

E invece no. Siamo ancora più provinciali. Una politica culturale deve avere una sua organicità, delle motivazioni che almeno trovino uno sviluppo coor-

Attualità del nouveau réalisme

di Renato Barilli

dinato, preciso, legato sia allo spazio creativo italiano, sia alle ricerche più significative compiute in altri paesi. A Milano non è mai stata organizzata una mostra storica del Futurismo; né tanto meno si è pensato al nostro Astrattismo di cui sarebbe interessante offrire una documentazione e un confronto con quello d'Olttralpe. Il « Nouveau Réalisme » può certo entrare in un discorso del genere ma non comprendiamo perché sia stato il primo ad essere scelto, tenuto conto della sua completa estraneità al tessuto storico-artistico italiano. Si ha la sensazione di una scelta casuale, immotivata, compiuta dietro la pressione di forze culturalmente non qualificate. Eppure non dovrebbe essere difficile definire, con il concorso di critici e artisti, un programma possibile e stimolante.

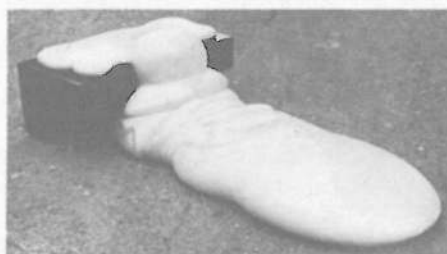
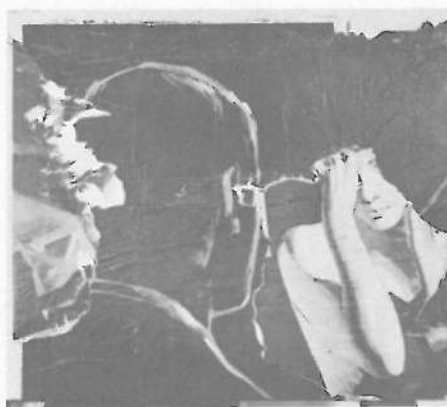
Se si ha intenzione di continuare, considerato che si spendono milioni per il gruppo Restany e si tagliano poi i fondi alle biblioteche comunali per il rinnovo degli abbonamenti alle riviste, « Nouveau Réalisme » come spettacolo gladiatorio o come tentativo di rottura, anche se imperfetto, delle acque stagnanti dell'ultimo decennio? È quel che vedremo in un prossimo futuro e che giudicheremo. Di troppi pensosi episodi è costellato il passato di Milano, di troppe promesse « elettorali » non mantenute: Chiaravalle, gli acquisti del 2% che non arrivano mai, ecc. ecc.

Abbiamo parlato di un piano organico e motivato di mostre e manifestazioni. Non basta. Esso apparirebbe come un aspetto limitante di una politica culturale. È fondamentale che accanto ai fatti espositivi venga incentivato e reso possibile agli artisti un lavoro di ricerca e di proposte, sul piano estetico e ambientale, da compiere unitamente ad altre categorie di operatori quali architetti, urbanisti, consigli di quartiere, gruppi politici e sociali affinché l'intervento creativo si realizzi nello spazio concreto della vita di ogni uomo. Ma qui il discorso si propone assai ampio e sarà bene affrontarlo il più lucidamente possibile in un secondo tempo.

Come spiegare l'enorme afflusso di folle all'inaugurazione della mostra commemorativa del *nouveau réalisme* (forse mai vista tanta tutta in una volta, per un avvenimento d'arte contemporanea)? Si facevano molte supposizioni, tra coloro che sostavano sotto le magnifiche volte della Rotonda. Alla base di alcune di esse figuravano spesso argomenti improntati a un certo scetticismo: si sa, al giorno d'oggi la pubblicità riesce ad imporre tutto; non c'è ricerca sconvolgente ai suoi inizi, che dopo un opportuno trattamento attraverso i mass media non venga assunta in un olimpo di valori ufficiali. Ma contro queste interpretazioni scettiche, provenienti da un ristretto e smalzato giro di « addetti ai lavori », bisogna invece riconoscere che stava un vero entusiasmo da parte degli altri, dei più: una curiosità avida, una capacità autentica di reazione emotiva. Tanto da non far apparire come puramente convenzionale e di circostanza un discorsetto apparso una settimana prima sul più importante quotidiano locale, in cui Pierre Restany stabiliva un nesso tra il *nouveau réalisme* e la generosità della cittadinanza milanese, non ritenendo meramente casuale il fatto che quel movimento avesse avuto il suo battesimo nel capoluogo lombardo (seppur in virtù dell'iniziativa affatto privata e individuale di Guido Le Noci). Così è, con molta probabilità: Milano si è riconosciuta in quel tipo di ricerca, o forse meglio, vi ha ritrovato gli entusiasmi, il clima di tensione con cui mezzo secolo fa aveva accolto il futurismo. Viene insomma quasi naturale di proporre il *nouveau réalisme* come l'unico movimento contemporaneo cui si possa accreditare l'ambito (e più volte disputato) titolo di neo-futurismo. C'è infatti, alla base di esso, l'intento di stabilire un rapporto di fruizione diretta con la « realtà » del presente-futuro, con l'universo tecnologico, con il panorama urbano: come già fu per l'appunto nel futurismo, ma con la fondamentale differenza che ora viene meno la tradizionale mediazione attraverso la tela, il disegno, l'im-

agine, di cui, malgrado tutto, i futuristi non avevano potuto fare a meno. Anno 1960, anno di svolta nelle vicende dell'arte contemporanea, perché, come fa osservare Restany, vi è ufficialmente sancita l'uscita dalla dimensione rappresentativa-virtuale a favore di una dimensione « concreta », di contatto con le « cose stesse »: un'uscita che ben inteso era stata già tentata a varie riprese da tutte le avanguardie precedenti, ma che solo ora diviene un esito, per così dire, « normale », effettuato metodicamente e su vasta scala. Il *nouveau réalisme* sarà dunque un futurismo spogliato di quanto di ideale-geometrizzante si accompagnava a quel nostro movimento storico. Senza che tuttavia scompaia la legittimità del rapporto di discendenza, perché infatti gli Arman, i César, Tinguely, Spoerri ecc. mostrano di accogliere più che volentieri l'eredità di alcune fondamentali doti futuriste: il vitalismo, l'ottimismo, lo spirito positivo ed entusiastico con cui affrontare la realtà del presente-futuro. L'atteggiamento tenuto verso le cose e le circostanze del panorama tecnologico è, nei novo-realisti, fatto di slanci generosi, di appropriazioni avidi, anche se molto spesso portato ad atti di presa violenta e perfino « crudele »; ma è una violenza, una crudeltà dovuta, verrebbe voglia di dire, a un eccesso d'amore, di spirito possessivo.

Sono appunto queste doti di vitalismo e di ottimismo a consigliare di proporre un'etichetta di neo-futurismo, in luogo di quella, a prima vista tanto più logica e aderente, soprattutto a livello tecnico, di neo-dadaismo. Ma anche qui Restany ci guida lucidamente: se ad esempio Arman deve tutto al *ready-made* di Duchamp, sotto l'aspetto dell'invenzione formale, d'altra parte c'è in lui un'accentuazione della quantità (prevalente sulla qualità del gesto singolo e isolato) che finisce per dare un sapore del tutto diverso alle sue « accumulazioni ». Molti, naturalmente, deprecheranno il fatto che a questo modo il gesto duchampiano risulta ottenebrato, inquinato nella sua purezza



Yves Klein: « Monogold » 1961.
Arman: « Spazzatura » 1959.
Mimmo Rotella: « La finestra » 1962.

César: « Coulée plate » 1969.
Dufrené: « Retro di manifesto strappato » 1960.

« concettuale ». Ma così facendo si lasceranno scappare quello che è un dato quasi costante delle ricerche dei nostri tempi: l'accento posto sulla quantità, sull'estensione, la proliferazione dei gesti. Con il conseguente risultato di rendere insostenibile un'interpretazione in termini negativi. Si insiste tanto oggi sul « pensiero negativo », ma forse esso trovava il suo luogo legittimo, ancora una volta, nel dadaismo duchampiano dove ogni intervento, per la sua magrezza e inconsistenza intrinseca, si poneva come ombra dei pieni, dei « positivi » affermati dalla cultura dominante; ma quando, come avviene nei nostri anni, gli interventi tendono a muoversi in proprio senza fare il verso a quello che c'è già, allora siamo nell'ambito di un momento « positivo », per lo meno nel senso letterale del termine, cioè del porre, dell'affermare qualcosa.

Pare dunque essere stato un atto di chiaroveggenza quello di Restany di non assumere per sé e per i suoi la formula di neo-dadaismo: che come si sa è stata invece « presa » dagli americani, Rauschenberg e Johns in primis. D'altra parte, non è difficile mostrare come anch'essi abbiano utilmente « tradito » la lezione di Duchamp (svolgendo semmai quella di Schwitters) in nome dei soliti valori dell'estensione quantitativa, dell'ardore « positivo », della spinta vitalistica. E in effetti, se si eccettua qualche punta polemica eccessivamente capziosa e partigiana, in genere Restany non ha esitato ad additare la profonda convergenza tra l'una e l'altra ricerca, al di qua e al di là dell'Atlantico. È anzi grande titolo di merito del critico francese avere in quel momento « salvato » dal naufragio il prestigio dell'arte europea. Unico entro gli *anciens paraps*, egli ha potuto dialogare « alla pari » con gli americani, gettando sul tavolo di un'ideale conferenza internazionale gli ottimi contributi dei « suoi ». Merito che fa di Restany, in un certo senso, il corrispondente per gli anni '60 del ruolo detenuto negli

anni '50 da Michel Tapié, con la sua proposta dell'*art autre* e dell'*informel* come controaltari dell'*action painting* e della Scuola di New York.

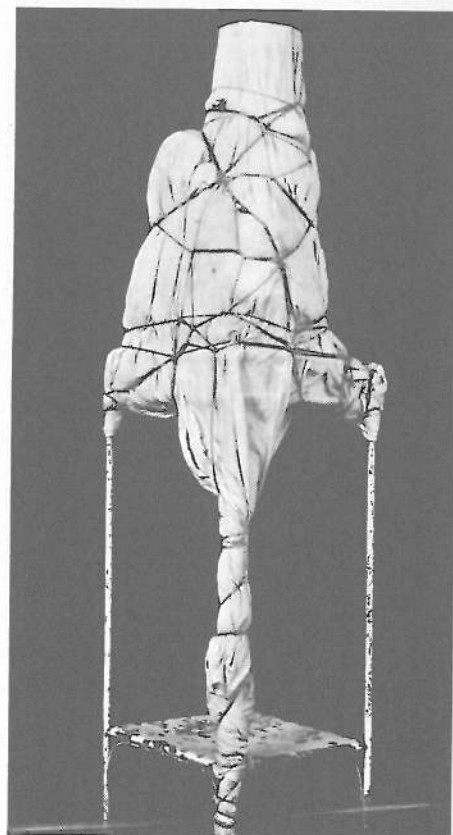
Del resto, non si insisterà mai abbastanza sul fatto che tanto il *nouveau réalisme* quanto il neo-dada statunitense sono in buona parte eredi del vitalismo informale; anche per questo verso, se si vuole, appare una nuova conversione del negativo in positivo: l'atteggiamento negativo dell'informale verso la tecnologia e la sfera dei prodotti umani viene « convertito » in un atteggiamento di disponibilità e di apertura, ricorrendo all'arma fondamentale della « concretezza », cioè del maneggiare le « cose stesse », del coinvolgerle in uno spettacolo. Siamo alle origini dell'*happening*, dell'*environment*; e anche, indirettamente, delle tendenze recenti come l'arte povera, l'anti-forma, la Land Art: tendenze ove si allentano i vincoli fisici-materiali con le cose a favore di un abbraccio molto più vasto e smaterializzato, ma senza che vengano meno i criteri dell'accentuazione quantitativa e della positività vitalistica.

Un giusto e necessario rispetto dei fatti storici vuole piuttosto che si dica chiaramente come, in quello stesso momento, la ricerca giungesse a un bivio: poteva insistere lungo una simile rotta, e allora probabilmente il traguardo dell'arte povera sarebbe stato attinto molto tempo prima; si sarebbe proceduto subito alla smaterializzazione del novo-realismo (quasi in analogia col passaggio dal cubismo analitico a quello sintetico), si sarebbe dato fiato al discorso, importantissimo, dell'estetica generalizzata, dell'arte messa alla portata di tutti. Invece, ed è questo un fatto incontrovertibile, ci fu una ripresa della figurazione, per tutto il primo quinquennio degli anni '60, nella doppia specie della Pop e della Op. Figurazione non certo tradizionale, ma pur sempre riposta su valori di superficie, bidimensionali-virtuali, con il conseguente accantonamento della svolta « concreta », « reale » nel senso stretto

della parola, avutasi al giro di boa del '60. Niente di male, da un punto di vista storico, perché nessuno può credere che un grande filone come appunto quello della figurazione si insabbi tutto d'un tratto senza più contare su qualche improvviso « ritorno ». Ma è anche necessario distinguere, avere il senso delle correnti alternate attraverso cui procede l'arte, non unificarne le mosse in un calderone indistinto nel nome di una prospettiva troppo irenica e conciliante. Dal tempo del *nouveau-réalisme* ad oggi non è una corsa sola, tutta d'un fiato, verso gli esiti attuali; non sono mancate al contrario le controindicazioni, i mutamenti di rotta. Questo Restany lo dice molto bene, tracciando un bilancio del suo movimento nel catalogo della mostra alla Besana; e in tal senso il suo discorso è esemplare, andrebbe proposto come modello a quanti sono invece abituati a fare di ogni erba un fascio, a passare, poniamo, dall'esaltazione di Lichtenstein, o di Kelly, o di Stella, a quella di Bob Morris e di De Maria; mentre appunto il critico francese non manca di registrare la deviazione da un certo percorso rappresentata dalla Pop americana (ed è poi severissimo verso quella europea, « polvere bagnata » che da noi avrebbe fatto cilecca). Ma viceversa in altra occasione (pensiamo al *Libro bianco* del '68) egli ci si presenta molto più irenico, disposto ad accogliere e ad unificare; ciò si spiega forse considerando che in quel momento, benché ci siano dei precisi fatti « aperti » sul piano sociale (il maggio francese), non ce ne sono su quello della ricerca estetica (l'arte povera e simili stanno appena muovendo i primi passi). Così, sentendosi in qualche modo « in minoranza », Restany si adatta a celebrare una conciliazione con le tendenze post-Pop, cioè con le varie poetiche che, del folklore urbano, del repertorio dei mass media, si propongono di fare un uso puramente recettivo o elegantemente frivolo, senza quella « presa » stritolante e quel potente afflato combina-

torio che caratterizzarono il « momento » del '60. Il vitalismo neo-futurista sembrava allora essersi acquietato in un composto panorama di forme massificate con cui non restava che baloccarsi in nome dell'*homo ludens*. Ma poi, nel giro di qualche mese, quello stesso soffio vitalistico si rimetteva in moto; il diritto democratico « di tutti » ad avere un'esperienza estetica veniva riconosciuto in misura molto più incisiva e liberatoria, non limitandosi alla sola facoltà di giocare con le immagini codificate della pubblicità o dei cartelloni. E insomma rinasceva una situazione, quella attuale, che ci obbliga a riandare con interesse commosso e riconoscente — anche se consapevole che dieci anni non sono passati invano — ai pezzi « storici » del *nouveau réalisme* accumulati sotto le volte della Besana.

Christo: « *Table emballée* » 1961.



Libertà umana

di Gianfranco Bruno

Quando nel 1937 i nazisti indicarono Klee tra gli esponenti di quella che con disprezzo avevano definito « arte degenerata », intesero realmente che le opere del pittore nascondevano sotto il loro apparente carattere di semplicità e di gioco una sottile ironia e una grande forza liberatrice? Oggi, a distanza di trent'anni dalla morte dell'artista, una esposizione delle sue opere, vasta come questa di Monaco, d'oltre cinquecento pezzi, che tien dietro a tutta una serie di mostre a Parigi, in Svizzera, a Roma, ripropone la validità d'un'esperienza che è andata ben oltre i termini di una operazione d'arte, nell'intelligenza acuta — che Klee ebbe — della funzione storica dell'artista proteso, oltre la libera creazione individuale, ad allargare illimitatamente, e a tutti, il vasto campo dell'esperienza.

Arte e didattica, si fondono nell'unità di un lavoro mirante per Klee a porre chi operi nei mezzi dell'arte all'interno di un sistema di relazioni continuamente variabili tra gli uomini e l'ambiente della vita. E l'immaginazione, questo formidabile strumento di conoscenza aprirà la strada, educato dall'artista in un tenace lavoro di indagine sugli elementi, a tutti coloro che credano nell'esistenza d'una libertà umana oltre i chiusi limiti della realtà accidentale. Proprio nel '37, sconfessato dai nazisti Klee chiudeva il ciclo più dinamico della sua attività, iniziata a Monaco, e continuata a Weimar, Dessau, Dusseldorf: gli anni più felici, alla scuola del Bauhaus, a contatto di uomini come Kandinsky, Feininger, Itten, Gropius, e in una entusiasmante comunità con giovani studenti d'arte. Entrava nella fase finale della sua vita, coincidente con i duri destini d'Europa, in un progressivo declino della salute fisica, e insieme nell'affacciarsi nella sua opera di una più drammatica espressività, proprio ora che viveva appartato in una casa tra i giardini di un sobborgo di Berna. Ma gli anni operosi in Germania avevano lasciato una traccia profonda, oltre che nei dipinti, nelle pagine raccolte dalle sue lezioni sulla

teoria della forma e della figurazione, che lui stesso definì « ausilio alla chiarificazione », destinate a diventare una guida insostituibile non solo per la conoscenza dei segni, ma per una moderna intelligenza della natura. Si può constatare, percorrendo questa mostra, la chiarezza esemplare con cui si dispiega il discorso di Klee: ritenuto a torto un pittore difficile, egli operò nella consapevolezza che un artista debba soprattutto parlare agli altri, e l'arte portare con sé quel tanto di obbiettività che basta a giustificarla come contributo alla conoscenza. L'espressione, per Klee, andava cercata al di fuori di una realtà e di una cultura tradizionali: occorreva porre mente a ogni segno, poiché in ogni esperienza figurale, dalla spontanea fabulazione del bambino alla creazione dell'artista, si manifesta un qualcosa che avvicina più strettamente l'uomo al « cuore della creazione ».

« Il dialogo con la natura — scriveva nel 1919 — resta per l'artista condizione sine qua non. L'artista è uomo, lui stesso è natura, frammento della natura nel dominio della natura »: parole strane per un pittore ritenuto uno dei maestri della moderna astrazione. Ma a Weimar, per andare allo studio Klee percorre ogni giorno un sentiero che attraversa in diagonale un tratto di giardino: nelle sue pagine di diario annota puntualmente la varietà di sensazioni e di esperienze che l'acutezza del suo sguardo sa trarre dalla modestia di quel viaggio. Individua in ogni forma, anche nella più piccola, i movimenti che annunciano la presenza dell'energia: orme sulla neve, intrecci di rami, i germogli della stagione sono per lui altrettanti segni del passaggio di una vita. Poi sulla carta e sulla tela — quanti sono i fogli, qui a Monaco, nati da questa esperienza — disegna le cose viste, scopre in esse i nodi essenziali, da questi muove alla ricerca di una forma dell'oggetto che comprenda, oltre il suo aspetto fenomenico, quanto basta a suggerirne la funzione e l'energia. (« Qualora io sia in grado di riconoscere chiaramente una struttura, ne

ricaverò più che un'estrosa costruzione fantastica, e dall'insieme degli esempi il tipico risulterà automaticamente ».) Le sue pitture hanno la semplicità eloquente dei disegni infantili, eppure nascono da un'analisi così rigorosa del fenomeno da ricordarci Leonardo.

Negli anni della guerra Grosz accusò Klee di insistere troppo in un suo minuto lavoro di « ricamo », mentre gli amici pittori rischiavano la vita con le loro opere. In realtà tutto lo sforzo di Klee fu teso, anche nei momenti più tragici della storia d'Europa, alla salvazione dell'immagine oltre la denuncia e al di sopra della nefandezza degli uomini. Richiamato in guerra nel '17, costretto a vivere lunghe giornate inopere, dipingeva di nascosto nel cassetto del suo tavolo alla fureria di Gersthofen. I quadri nascevano nel silenzio delle ore: « Da lungo tempo — annotava — ho portato dentro di me questa guerra, e perciò ora non mi tocca affatto. In questo mondo sconvolto indugio ormai solo sul ricordo, come talvolta si ritorna indietro col pensiero ». A Dachau, nel '43, un giovane ebreo s'era costruito negli interminabili giorni di prigionia una piccola tastiera in legno: su di quella quotidianamente accordava una musica silenziosa che lo ricongiungeva al passato e apriva una speranza sul futuro. Klee era andato oltre, cercando con identica fede i segni per comunicare quella vita interiore che germina al di sopra del clamore degli eventi, alimentata da una costante passione per l'umano.

Un convegno di studio

di Franco Vedovello

Si parla troppo poco di arte e didattica. Tanto poco che, alla resa dei conti, si è arrivati perfino a fare una tremenda, confusione (e non si tratta purtroppo solo di confusione) tra Storia dell'Arte da una parte e educazione alla creatività dall'altra. Manco a dirlo, come non ce ne fosse già a sufficienza, questa confusione è nata proprio nella scuola, grazie all'avallio di sperimentazioni portate avanti da autorevoli firme della didattica nazionale, e si è tradotta in una dilatazione del concetto di « operazionismo » artistico che dovrebbe, dalla scuola media unica, estendersi anche alle medie superiori. Come inevitabile corollario è stata ventilata la possibilità di ritenere superflua la presenza di un insegnante di Storia dell'Arte: tanto, si dice, non sa disegnare, non conosce le tecniche figurative e quindi è screditato sul piano operativo. Lasciando da parte simili amenità, da ricondurre alla mancanza di un minimo di buon senso a proposito del « fare arte » e della « storia del fare arte », è pur sempre triste ricordare, ad esempio, che il Ministero, addetto alla pubblica istruzione in un paese « in via di sottosviluppo », quando si era (tre anni fa) alle prese con le prime richieste di riforma, aveva proposto, con tanto di circolare ministeriale, che l'insegnante di lettere del ginnasio dovesse accollarsi (al posto della geografia) l'insegnamento della storia dell'arte greca e romana. Anche questa, fra le tante, è una amenità, ma questa volta garantita in sede ufficiale, che troppi hanno già dimenticato.

E poi ci si lamenta che il patrimonio artistico va in rovina, che si alterano i centri storici, che la vita dell'arte figurativa coglie quasi sempre di sorpresa, suscita reazioni che nessuno osava prevedere sulla base di una frettolosa fiducia nella maturazione del senso civico e del gusto artistico. Perché que-

sto è il nocciolo della questione: là dove manca un'educazione, non si può pretendere la difesa e la tutela delle opere d'arte, la sua divulgazione in ogni strato sociale, la comprensione per la vita e l'azione riformatrice dell'arte.

« Eran trecento, eran giovani e forti e sono morti... »: tanti sono, poco più poco meno, i soci dell'ANIMSA (Associazione Nazionale Insegnanti Medi di Storia dell'Arte) che giusto da vent'anni continuano a battere sul tasto della didattica. Sperano ovviamente, malgrado le premesse, di non fare la fine degli insorti di Pisacane contro il governo borbonico. Proprio per evitare una morte prematura i componenti del Direttivo dell'Associazione si sono chiusi per due giorni nell'Abbazia di Casamari. Per fare che cosa? Per affrontare un problema semplice e complesso nello stesso tempo: la funzione del docente di Storia dell'arte nell'attuale situazione della scuola italiana. C'è tutto un mondo che cambia, c'è quindi un'arte che cambia assieme ai problemi di metodologia, di sperimentazione, di partecipazione e fruizione che il fatto creativo e critico ha posto perentoriamente all'attenzione di tutti. Con senso di responsabilità, l'Associazione in parola ha pensato innanzi tutto alla preparazione dei docenti che si sentono giorno per giorno sollecitati dai giovani (e questo è l'aspetto interessante della questione) che chiedono non solo maggior spazio per la Storia dell'arte, ma ancora il suo inserimento nella scuola a livello interdisciplinare in quanto hanno capito (grazie ai loro insegnanti) che attraverso la Storia dell'arte, a tutti i livelli e in tutte le sue forme, si arriva alla « storia » in senso lato come cultura viva e significativa. I corsi di aggiornamento che l'Associazione ha proposto (e che si spera di attuare) dovranno provvedere

al riesame della storia della critica, del repertorio bibliografico, della metodologia sulla base delle recenti prospettive sociologiche, tecnologiche, strutturalistiche ecc. Altro punto fondamentale, discusso a Casamari, riguarda la partecipazione della scuola alle vicende dell'arte moderna e contemporanea. Riaffermata la validità del principio storico, gli aspetti artistici dell'attualità dovranno essere esaminati e discussi attraverso tutte le componenti che concorrono ad inserirli nella storia e nella cultura del tempo: ciò porterà utilmente ad una più ampia riqualificazione critica anche dell'arte del passato. A questo proposito, e come corollario indispensabile, l'Associazione torna ad una vecchia richiesta, mai tanto attuale e necessaria: la creazione di sezioni didattiche presso i Musei e le Gallerie in modo che l'insegnante di Storia dell'arte possa acquisire una moderna funzione di « animatore culturale ».

Come si può capire, poche cose ma essenziali: un contributo concreto non solo ai problemi della riforma della scuola, ma ancora all'arte perché possa sopravvivere e svolgere la sua funzione educativa.

Le mostre

Note a cura di: Vito Apuleo, Mirella Bandini, Renzo Beltrame, Rossana Bossaglia, Flavio Caroli, Eligio Cesana, Ricky Comi, Mauro Cova, Giuseppe Curonici, Enrico Crispolti, Mario Di Cara, Federica Di Castro, Paolo Farinati, Elda Fezzi, Mario Ghilardi, Guido Giuffrè, Lara Vinca Masini, Armando Miele, Aurelio Natali, Anna Ottani Cavina, Basilio Reale, Luigina Rossi Bortolotto, Benito Sblone, Guido Sartorelli, Franco Sborgi, Gualtiero Schönenberger, Enzo Spera, Pier Luigi Tazzi, Francesco Vincitorio.

Arezzo

Maurizio Bonora

Mostra di Maurizio Bonora alla Galleria comunale d'arte contemporanea, che fa seguito a quella che gli ha dedicato il Centro attività visive di Ferrara, sua città natale e dove vive e insegna. Oltre a circa 25 sculture, ci sono una trentina di incisioni che vanno dal '63 ad oggi. Si tratta di un artista serio che si sta accanendo in una ricerca fortemente autonoma. Della visceralità delle sue terrecotte hanno già scritto Crispolti e, nell'attuale catalogo, Di Genova. Resta forse da aggiungere che quella organicità con la quale insistentemente, quasi ossessivamente, egli tocca l'osservatore nelle matrici più oscure, in lui non è mai un'ambiguità di pelle, bensì un cercare di restituire visivamente le radici prime della vita. Recuperando anche il senso di antichi miti basati sulla congiunzione degli opposti: vedi la sua scultura dedicata alla coppia sole-luna o la serie degli ermafroditi.

F.V.

Bologna

Felix Vallotton

Sette anni dopo la prima esibizione italiana (Milano, Galleria del Levante, 1963), l'opera di Felix Vallotton viene ora proposta dalla Forni al pubblico bolognese secondo una scelta abbastanza articolata che comprende grosso modo una trentina di lavori (oli, xilografie, disegni). Sulla scia della grande retrospettiva di Zurigo (1965), che ha consentito una ricognizione a largo raggio sull'artista, si tende a ingigantirne la figura storica sulla base delle molte filiazioni possibili che si riconoscono al suo straordinario talento (Neue Sachlichkeit, Pop Art...). L'operazione, anche se metodologicamente non impeccabile in quanto rischia di sovrapporre

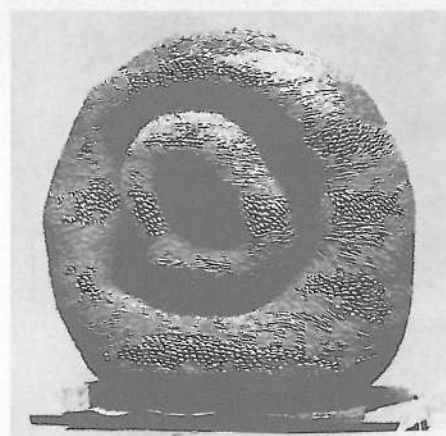
al passato il diagramma della nostra esperienza dell'oggi (e di recuperare quel mondo solo in funzione del suo risultare per noi « produttore ») vale almeno a risarcire l'artista di quella relativa incidenza immediata con cui fu ripagata la sua attività nell'area culturale da lui stesso prescelta, vale a dire nell'ambiente pittorico francese sul quale appunto Vallotton gravitava. È un caso esemplare di non assimilazione, di rigetto quasi, non meditato, d'istinto, nei confronti delle sue qualità più native che furono tutte indiscutibilmente germaniche: un occhio che irrigidiva e « fissava » la forma dentro a un reticolato di freddi cristalli; che analizzava, spietato, il reale alla ricerca di un vero sempre crudo, indiscreto. E sono appunto costanti del Nord, reperibili fin nella variante rinascimentale di un Dürer, abbastanza difficili per una mente latina se l'amico Bonnard nel 1931, costretto a intervenire in una volgare polemica che colpiva Vallotton da poco scomparso, scriveva non senza latenti riserve: « Il y a des morceaux de lui qui sont admirables à tous les points de vue, même de la peinture ». Che è come un'ipoteca sulla qualità, messa con qualche graziosa eccezione. Se invece, scaricando ogni richiamo ad Ingres, si leggerà quella attenzione ossessiva alla forma, quella sua presa mordente sul vero alla luce di una diversa cultura (i suoi amatissimi Dürer, Holbein, Boecklin, Hodler...), il « calvinismo » di Vallotton (quell'« esprit aussi net » che sconcertava Renoir) si colorerà di intuizioni profetiche nel rifiutare un ultimo asilo ad ogni illusoria e tentante evasione.

È questo l'aspetto più documentato alla mostra nella sequenza delle immagini vitree (nature morte e ritratti di donna), capaci di una provocazione ottica e tattile. Ma non è forse il lato più affascinante della ricerca atipica di Vallotton, che trova gli accenti più misteriosi e segreti nell'acre intimismo della sua variante *nabi* o nel « candore » artefatto di quei paesaggi, incantati sì ma allarmanti, che prolungano l'eco della sua sconsolata visione.

A.O.C.

Bonfà, Fasce

Alla Galleria Duemila, Carlo Bonfà ha definito proprie unità di tempo, di peso e di spostamento. Unità di peso: ottenuta dividendo il peso del corpo per il numero delle proprie pulsazioni a una certa ora di un certo giorno. Unità di spostamento: rapporto fra l'unità di peso e la lunghezza del corpo. Unità di tempo: tempo impiegato dal sole per annullare, un certo giorno, un'ombra pari all'altezza dell'ar-



Maurizio Bonora: «Ovoide» 1969.



Felix Vallotton: «Torse de femme» 1908.

tista. Il numero delle pulsazioni è poi anche moltiplicato su tavolette di cera agli elementi chimici della serie di Mendeleev. Non importano beninteso i procedimenti e i risultati di questa scienza rabeliana. Importa lo straniamento, la immissione, concettuale si dovrà ripetere, per schemi emblematici, di sé nei processi conoscitivi della natura: chimica, fisica, matematica. Un rapporto panico, egocentrico al massimo, di sé con la natura, o meglio appunto con gli schemi conoscitivi della natura. Come meglio illustra l'altro lavoro in cui, nel diagramma visivo dell'Orsa Minore, invece delle stelle compaiono dati numerici del corpo. A suo modo un lirico « spaesamento » surrealista.

La San Luca ha aperto, dopo Moreni, una personale di Gianfranco Fasce, in concomitanza con l'uscita di una monografia delle Edizioni del Milione. Fasce, genovese, ha vissuto gli anni cruciali del naturalismo informale a Milano, intorno alla galleria del Milione. I quadri espo-



Gianfranco Fasce: «*Caduta*» 1968.

sti sono quasi tutti recenti, molti pubblicati nella monografia, più una grande tela del '60 che precisa la maturità informale. Fasce è rimasto un « pittore », ama il colore anzitutto, che interpreta tonalmente, se pure nuove accensioni e vibrazioni della fantasia aprano una nuova felice stagione per il suo lavoro.

F.C.

Cremona

Guerreschi, Naponi, Seppi, Castellani, Belluti

La *Galleria Botti* è alla sua seconda mostra di *Giuseppe Guerreschi* (la prima nel '65) ed espone un buon numero di incisioni 1967-70, alcune inedite. Il segno che incide a fondo, con cruda perentorietà, è sempre in rapporto alla tensione critica, elaborata in impaginazioni talora estremamente rarefatte. Il carattere gnomico spicca dall'insieme, colto in una precisa struttura sintattica, nonostante la definizione degli orpelli storici, meccanici: tutti del resto pertinenti a questa tematica che, se è ricca di diavolerie sceniche, ha una sua lucida chiarezza visiva. La fissità martellante di certe sagome figurali (Marx, il Profeta, erme di pietra mutilate e veggenti, ecc.) coesistono con strumenti linguistici astrattivi, ma sempre impiegati per una investitura didascalica ossessiva, in cui il « luogo dell'etica » (D. Montaldi) di Guerreschi è acutamente perseguito.

Egisto Naponi espone alla *Cornice* i dipinti già presentati l'estate scorsa nel « Salon Uluh » di Zagabria. La notevole attività di questo pittore cremonese, ope-

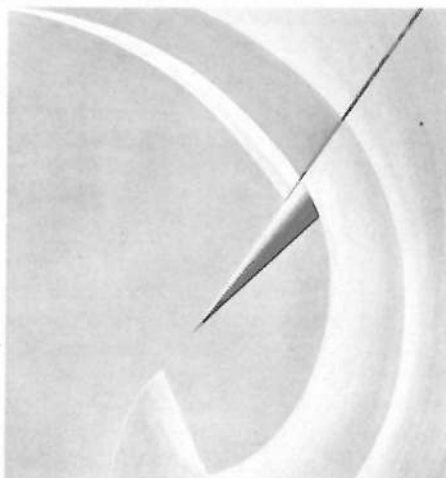
roso da anni, è significativa per le esperienze attive, fuori da schemi neo-figurativi. La serie di immagini-ideogrammi recenti sono una connessione di materie e « cose » del mondo organico e del mondo tecnologico. Ne nasce una sorta di « identikit » segnato come puzzle enigmatico, agghiacciante sui fondi uniti, con acuto risalto ottico.

Cesarina Seppi presenta nella *Galleria I Portici* un folto gruppo di composizioni che si avvalgono di elementi astratti per far riemergere momenti visivi di tipo luminoso-spaziale. Le « trappole per il sole », i « messaggi » sono in effetti aperture verso un'articolazione illimpidita della visione. Spirali e lame lucenti traversano fondali color cielo; la costruzione, cioè, mantiene una tangibilità di eventi ravvicinati. Più decisa concretizzazione di tale esperienza è nei composti in olio e alluminio, o nelle recenti realizzazioni in vetro.

Uno sviluppo delle proprie, già accurate stesure astratte compie il cremonese *Giuseppe Castellani*, che espone nella nuova *Galleria Il Torrazzo*. L'eccellente antologia presentata nella galleria milanese *Centro Brera*, ha fatto apprezzare il suo lavoro puntiglioso e attento, teso all'impiego di sollecitazioni costruttive, con aperture « pop », secondo una varietà di declinazioni cromatiche, a volte decisamente portate ad orientare l'intera irradiazione di pure strutture cristalline, d'una materia felicemente nitida.

Il pittore mantovano *Gianfranco Belluti* ha portato alla « *Renzi* » le sue recenti tabulature, equilibrate fra incastri di legno e polistirolo, segnali cromatici di fenomeni urbani, indicazioni di una società relegata in simboli. C'è maggior distensione che nelle opere precedenti, e un particolare intento di schedario sociopolitico che ha i caratteri di una più sicura validità estetica, restando mordenti

Cesarina Seppi: « *Messaggio* » 1969.



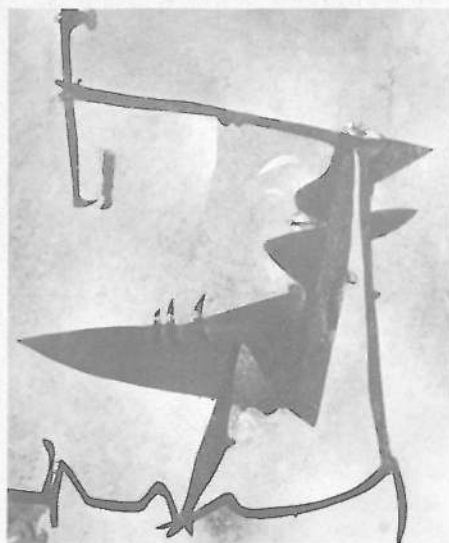
certi rapporti, emblematici, con avvenimenti incidenti sulla massa umana. Titoli: « Svalutazione strisciante », « Canale di comunicazione » e altri.

E.F.

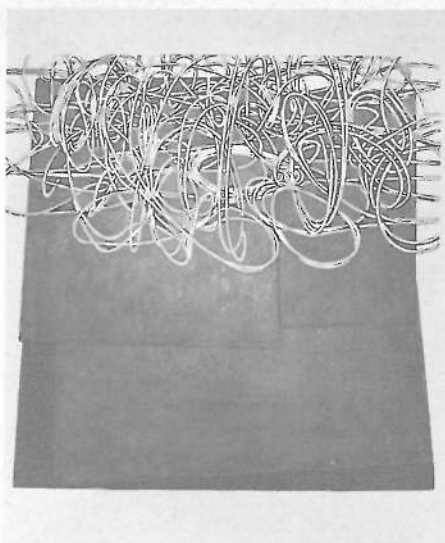
Ferrara

Possibilità di relazione.

Precoce per più versi, per il lavoro di alcuni maestri, e per qualche giovane non ancora realizzato compiutamente, la « crisi » dell'Informale ebbe nel 1960 un anno, inizialmente, cruciale. All'Attico di Roma un gruppo d'artisti di quasi due generazioni, coordinati criticamente da Roberto Sanesi, Emilio Tadini ed Enrico Crispolti, il vero perno di tutta l'« operazione », espone le proprie opere recenti sotto il titolo di « Possibilità di relazione ». Con esplicito riferimento al « relazionismo » di Enzo Paci « come esito fenomenologico nel rapporto quotidiano con l'ambiente sotto un profilo che superasse la dimensione irrazionalistica e mistica del puro livello esistenziale (che del resto l'informale aveva assunto) e riproponesse invece una dimensione di razionalità non riduttiva, non meramente logica, ma in certo modo onnicomprensiva del rapporto con la realtà, intesa non feticisticamente né staticamente, bensì come compresenza in atto di forze molteplici, che potevano in certo modo essere spinte a determinarsi, con le quali comunque era necessario entrare in un rapporto di per sé molteplice, dialettico e rischioso ». (Crispolti). Da una spinta individualistica, anarchica e romantica, dunque, a una oggettiva, relazionale, se pur sempre in qualche modo esistenziale. Ma come qualificarla figurativamente? Dell'Informale, si sa: cresciuto per segrete e disperse vie, frutto anzitutto di una spinta oscura e insopprimibile, dilagato in anni di dopoguerra quasi per impulso incontrollabile, è l'arte meno « programmata », meno precisata da dichiarazioni di poetica, del nostro secolo. Più « voluto », collazionando certe invarianti anche un po' capziosamente, l'ambito di questa proposta relazionale: si intendevano evitare anzitutto gli strumenti logori della vecchia figurazione; tesaurizzando « come esiti linguistici di approdo esistenziale » i postumi della tradizione informale, ma per superarli (rivalutando lo spazio, ad esempio, che « dà consistenza ad ogni cosa: viene richiamato continuamente in causa perché è esso stesso cosa e fatto » Romagnoni); con precisi richiami a Gorky e Matta, e, conseguentemente, al vecchio surrealismo per una « possibilità di figurazione analitica, penetrante oltre la pelle della real-



Gianni Dova: «Uccello azzurro» 1957.



Roberto Barni: «Orizzontale obliquo» 1969.



Pierluca: «Lacerazione» 1963.

tà» (Crispolti). Gli artisti, ripeto, appartenevano a quasi due generazioni. Già maturi, con una personalità formata nel decennio precedente Dova, Peverelli, Scavino, Vacchi, Bendini, Ruggeri. Più giovani, affacciatisi sulla scena artistica negli ultimi anni Adami, Aricò, Ceretti, Pozzati, Romagnoni, Strazza, Vaglieri. Ora, rivedere le proprie proposte, le proprie intuizioni di un tempo, non dirò al senno di poi, ma alla luce della storia, è impresa, oltre che utile, onestissima. E la mostra che gli stessi critici ed artisti di allora (con l'assenza del solo Bendini, che non ha aderito) hanno allestito a Ferrara è infatti di vero interesse: ché alle opere del '60 ogni espositore ha aggiunto tre tele del decennio seguente, per tappe significative.

L'impressione è duplice: come di un'unione acuta, ma un poco coatta già a quei tempi, di opere anche profondamente diverse: poniamo fra il «mattismo» di Adami e gli stupendi, grondanti organismi di Vacchi. E di un'inevitabile, fatale diaspora, negli anni e alla spinta di nuovi eventi, di quelle premesse non profondamente omogenee poeticamente: fino alla lucida, ironica precisione attuale di Aricò, alla coerente cupa gestualità di Ruggeri, al surrealismo desolato di Vacchi.

Ma anche di un'apertura, di uno stimolo allora sapidi e problematici; certo anche premonitori di eventi incalzanti.

F.C.

Firenze

Roberto Barni

In questo scorcio di stagione, per Firenze, mentre le gallerie non hanno ripreso del tutto la loro attività (citeremo, comun-

que, alcune belle mostre di grafica, una di Concetto Pozzati, gustosa, spiritosa, raffinatissima, alla nuova sede di Inquadrate; una di Loffredo alla Pananti, un riepilogo di tutto un lungo, scattante, eccitantissimo lavoro; una di legni incisi, solenni, di Venturino Venturi alla Michelucci), la *Flori* ha inaugurato la stagione con una antologica degli artisti che hanno esposto, fino ad oggi, alla galleria (da Fontana, a Dorazio, a Soto, a Battaglia, a Verna ecc.) alla quale fa seguito una bella personale di *Roberto Barni*. Nel volume dedicato alla «scuola di Pistoia — Barni, Buscioni, Ruffi —», Vivaldi citava una lettera dello stesso Barni, in un passaggio che mi sembra illuminante: «Devo dirti che El Lissitzkij mi è stato di grande aiuto. Vedere un cubo dipinto in prospettiva mi ha suggerito diverse cose. Se io disegno un quadrato su una superficie piana questo rimane sempre un quadrato; ma se io disegno un trapezio in una posizione un po' insolita posso immaginare ancora un quadrato visto in prospettiva. Così anche il mio nastro continuo concavo-convesso, che in realtà non è altro che una superficie piana alla quale noi attribuiamo la possibilità di uno spazio diverso. Lo spazio è una creazione (creatura, illusione, impostura) mentale?». Si capisce così come l'esperienza recente di Barni si svolga sul tema fondamentale dello spazio utopico del nostro tempo, con riferimenti analogici alla prospettiva e alla geometria astratta, senza peraltro l'assunzione della sintassi formale della geometria stessa. Ora il discorso di Barni va sempre più orientandosi verso quella dialettica razionale-irrazionale, segno-gesto, che è sempre stata alla base del suo discorso, ma si va ora definendo in proposte plastiche, quasi emergenti dal-

lo spazio elusivo dei suoi quadri, con istanze di ambiguità percettive, di prospettive illusorie, di coinvolgenti spaziodinamici. Già la proposta ambientale portata da Barni alla mostra di Acireale («18 m³ x 23 artisti») impostata sulla dinamica contrastante di struttura e gesto (si trattava di una struttura in ferro, articolata in due elementi a V rovesciato, successivi, interrotti dall'intromissione e dall'uscita di un cavo in acciaio, aggrovigliato informalmente) preludeva questa nuova apertura, carica di sviluppi e di approfondimenti.

L.V.M.

Sculptori italiani contemporanei

Nel quadro delle manifestazioni promosse dall'Università Internazionale dell'Arte di Firenze e Venezia si è tenuta la prima mostra dal titolo ambizioso «*Sculptori Italiani Contemporanei*». La mostra, dopo molte peregrinazioni, è pervenuta a Firenze, ospitata dalla nuova galleria «*La Gradiva*», che con essa si è inaugurata. Nel suo nucleo originale era stata organizzata dalla Quadriennale di Roma per il Musée d'Art Moderne de la ville de Paris nel 1968: si trattava di una raccolta di piccoli bronzi commessa dal Comitato organizzatore delle Esposizioni Internazionali del Bronzetto. Arricchita di nuovo materiale, girovagò variamente all'Estero (arrivò fino al Cairo a rappresentare l'Italia nelle celebrazioni del millennario della città) e morirà fra poco a Budapest. Non ci si è lasciata sfuggire l'occasione, come dicevo, di gratificarne Firenze. Il bronzetto a Firenze è di casa, l'Arte ci è nata: e quindi Università Internazionale dell'Arte e prima sua manifestazione esibitoria una mostra del bron-

zetto da Medardo Rosso a Carmelo Capello. Ed è inutile farsi illusioni per la presenza di nomi quali quello di Lucio Fontana, di Arnaldo e Giò Pomodoro, di Pierluca e di tanti altri: la mostra è quella del bronzetto e tale rimane. Entro questi limiti di genere e di tecnica, si propone oggi con tutta l'autorità di cui dispone l'istituto promotore, nelle cui finalità non ultima era quella di creare un centro vitale di cultura in questa città le cui strutture culturali si sono da tempo deteriorate e sono oggi affatto insufficienti ai bisogni del mondo e della società moderna, per non dire dell'uomo nuovo, artista o non artista (non è questo che conta). Si ripropone una manifestazione che si proclama d'arte contemporanea, ma che ha ben poco a che fare con essa, né sul piano dell'attualità d'informazione, né su quello della filologia, né su quello della ricerca o della codificazione artistica di certi fenomeni, e neppure su quello di una proposta effettiva o di un'occasione. Il bronzetto nell'arte moderna e, ancora di più, nel mondo attuale non ha senso, almeno così come è stato concepito e codificato da tutta una tradizione che aveva intendimenti di ben altra natura. Il suo persistere e la sua riproposta in questo quadro ha la sua sola ragione in un fraintendimento totale dell'arte e delle sue istanze, a favore di un passatismo reazionario che non ha niente a che vedere con la cultura, né di ieri né di oggi. E Firenze rimane isola culturale, città museo, provincia profonda con le sue cinquantaquattro gallerie d'arte moderna, le sue centinaia di pittori e scultori, il suo unico quotidiano di informazione, nonostante i proclami altisonanti dei propugnatori di un concetto di città non museificata: e le parole rimangono tali e i risultati tangibili si esemplificano nella mostra dei bronzetti moderni. È triste soprattutto vedere implicati in una

situazione del genere tanti artisti rispettabilissimi sul piano della loro operatività nella ricerca estetica, e più di tutti gli altri quei primi ed ormai antichi contravventori delle regole di un'arte che aveva ormai esaurito le sue funzioni, e parlo di Balla e di Boccioni, che unitamente al più tiepido Severini, sono stati coinvolti abusivamente in un'avventura che non è la loro.

P.L.T.

Genova

Maurizio Nannucci

La mostra di *Maurizio Nannucci* alla *Polen* mette il punto, mi sembra, su un tipo di situazione arrivata, direi, al suo punto di definizione chiave. Dalle stesure planimetriche disegni emblema, disposti in progressione scalare, bianchi su campo nero, alla emersione dei soli contorni, divenuti percorsi curvilinei, organizzati secondo rigorose leggi geometriche, la successiva trascrizione del segno grafico in struttura luminosa (gli « occultamenti »), rappresentava per Maurizio Nannucci il passaggio definitivo dalla concezione del quadro oggetto all'annullamento del concetto stesso di oggetto nell'elusione-evocazione del segno, fattosi luce, ora addirittura celato all'interno di scatole, ora collocato al di sopra della linea di visualizzazione, e quindi suggerito soltanto al di sopra di grandi colonne pilastro, a mezzo del barlume diffuso dalla luce del neon. Da questo momento il ricorso alla geometria ed alle sue generatrici (che resta, la connotazione precipua del lavoro di Nannucci), si è sempre trovato in una contemporanea volontà di annullamento: nel senso che gli elementi geometrici, le grandi strutture triangolari (sempre il triangolo equilatero anche per la sua potenziale riconducibilità al quadrato, le strutture poligonali, vengono a trovarsi in equilibrio dinamico nel rapporto reciproco, nel rapporto con la riproposta di se stessi all'interno, per cui la forma esterna si incorpora dell'essenza di se stessa, divenendo contorno, a mezzo di rimandi, dall'interno, nei brevi interspazi, di aloni luminosi che non rivelano la fonte di luce, ma rendono indefiniti i lati perimetrali delle figure geometriche, pur denunciandone gli accostamenti e le matrici formali, là dove viene a crearsi l'impatto fra l'una e l'altra. Tale diventa la diagonale del parallelogramma formato da due triangoli equilateri uniti per un lato; tale l'intero perimetro del quadrato inserito in un quadrato di lato maggiore; tali i due triangoli uno interno all'altro

con un lato coincidente, la definizione degli altri due lati del triangolo minore. Più recentemente Nannucci ha svolto un altro tipo di proposta che egli elabora, quando usa il neon come segno grafico, come calligrafia personale. In questo caso si rifà direttamente alle sue esperienze di poesia concreta, il cui tema è, quasi sempre, il nome di un colore che si fa evocazione della sua qualità stessa, là nella ripetizione organizzata in stesura campo, qui ripetendosi ad intermittenza su un campo del colore stesso, « proclamato » nella scritta centrale.

Questo procedimento, così ricco di suggestione e di aperture possibili anche per il continuo sfruttamento di contenuti, da semantici a semiologici, è quello in cui, ovviamente, Nannucci ritrova più direttamente se stesso, anche perché ha in sé una carica di possibilità di rimandi a livello mentale quasi inesauribile. E perché chiarisce il tipo di ricerca nell'ambito della concettualità, distaccandola, in maniera assoluta, da ogni implicazione sul piano dell'oggettualità reale.

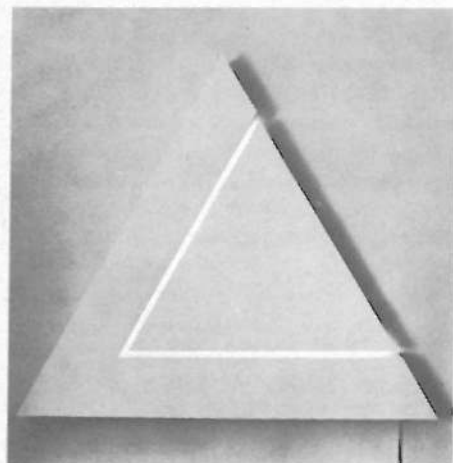
L.V.M.

Fabbri, Boero

Esperienze ancorate ad una concezione pittorica bidimensionale, seppure evocativa di esperienze remote ed inconse, troviamo nella mostra di *Luciano R. Fabbri* alla *Galleria d'Arte di Palazzo Doria* (presentato da Marcello Azzolini). Con una riscoperta del colore come fatto autonomo, sganciato da strutture figurative, questo artista compone sulle sue tele una sorta di « caos cromatico » che per la particolare ricerca di tonalità dominanti e diffuse, ricrea una sorta di « informale-surreale »: più precisamente egli dispone il colore in una libera giustapposizione di toni in un impasto che copre tutta la tela, seguendo leggi che più che essere dettate da una precisa ricerca, sono piuttosto la ricostruzione di un mondo cromatico inconscio, libera trascrizione di atmosfere sensazioni fantastiche: ed in questo giuoco trovano naturale spazio brani isolati di figurazioni, più evocati che non definiti come situazioni concrete. La figura stessa, sia essa un elemento di architettura, siano strane figure della fantasia, entra così a far parte di un'atmosfera di « cromatismo onirico », per così dire. Di particolare interesse ci sono parsi dipinti come *Strada pompeiana*, *Il Sentiero del Margravio*, ed altri in cui si opera una trascrizione culturale e più specificamente letteraria, come in *Tenera è la notte* e nelle variazioni su alcuni dipinti di Renoir e di Dürer.

Infine merita particolare cenno la rassegna di opere di *Silvio Andrea Boero*, esposte

Maurizio Nannucci: « IN/triangolo » 1969,



alla *Galleria Pourquoi pas?* (presentato da Germano Beringheli). Prendendo le mosse da esperienze che hanno le proprie origini in Soto e nella optical-art, Boero cerca di trascrivere alcune delle situazioni di variazione ottica, tipicamente tridimensionali in Soto, in una continuità bidimensionale, creando suggestioni di fluorescenza mediante i calibrati accostamenti di colori su un'unica superficie geometrica, e come si dice nella presentazione « Il 'percorso' tono-colore-luce viene tematizzato meno schematicamente; i limiti del campo visivo appaiono allargati e l'«organizzazione» tono-colore-luce investe una maggiore e più pregnante articolazione ».

F.S.

Lecco

Lupica, Spadari

Alla galleria « *Cà Vegia* » Nino Lupica ha presentato un'antologia di opere grafiche, nate durante un decennio di attività. I momenti più concludenti, coincidono con le prime opere (personaggi di una Sicilia senza data, che esprimono miseria e dolore con l'austerità di un rito) e, soprattutto, con le più recenti. Nei tempi intermedi, si assiste al graduale superamento della tendenza a registrare i fatti in termini di realismo, cercando i mezzi capaci di denunciare la complessità delle cause che li promuovono. Nelle opere attuali, il linguaggio non solo si è notevolmente arricchito di segni e di simboli, ma si articola secondo una sintassi aperta, dove a ritmi serrati succedono improvvisamente lucide pause. Così le tensioni emotive, pur costituendo la nota dominante, sono efficacemente temperate da perentori spazi di verifica. Espresi dialetticamente e non più in termini di racconto, i fatti acquistano una più inquietante significanza.

Alla galleria « *Stefanoni* », opere recenti di Giangiacomo Spadari. Il discorso di Spadari, tende sempre più chiaramente a spersonalizzarsi, riducendo ogni dimensione che denunci una lettura « interpretativa » delle situazioni sociali e politiche considerate. Innanzitutto si avverte una semplificazione degli emblemi, protagonisti e antagonisti (quest'ultimi, in questa serie di opere, coincidenti con la citazione di immagini del candore populistico di Léger). Soprattutto, si accentua quel processo di simultanea « solarizzazione » delle forme che, tramite l'abrasione dei contorni, consente trapianti di brani cromatici da una zona all'altra. Questo trattamento del tessuto iconografico, rende possibile un'esaltazione dei timbri di voce,

secondo convenienza, senza ricorrere a deformazioni di tipo espressionistico, che si rivelerebbero frutto di compromissione emotiva. Un atteggiamento che, nelle premesse metodologiche di fondo, presenta suggestive analogie colla concezione dell'epica brechtiana e che costituisce una prerogativa pregnante del linguaggio di Spadari.

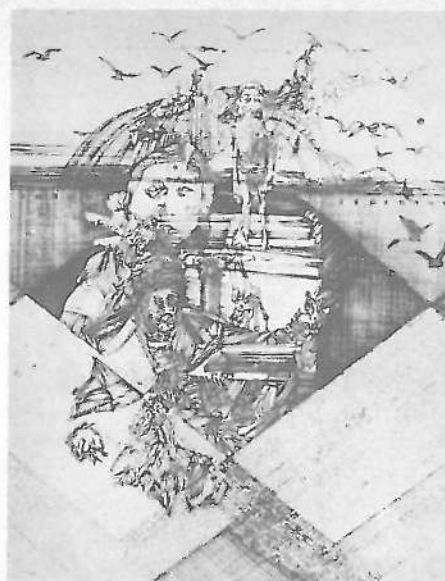
E.C.

Milano

Mario Tozzi

Le esposizioni — personali e collettive — di artisti che hanno appartenuto al gruppo, o al clima, del Novecento italiano, si sono da qualche anno infittite; e tanto più nello stimolo venuto dalla mostra fiorentina del '67 (*Arte in Italia 1915-1935*): la quale, per l'empito farraginoso e non sistematico dell'impostazione, dovuto anche all'ampio arco di tempo preso in esame, non poté avere il significato di una messa a punto critica, ma meritoriamente offerse materiale e spunti per un successivo lavoro di indagine; specie nei riguardi del Novecento. L'invito è stato nel complesso malamente colto, almeno nel senso di una valida operazione culturale. I novecentisti sono stati proposti e riproposti come nomi e personalità singole, ma senza una precisa focalizzazione del loro significato in un certo momento della storia dell'arte contemporanea. Si son viste personali ove disordinatamente i vecchi dipinti venivano accostati ai nuovi — dei quali, per lo più, il tacere è bello —; o piccole mostre storiche, ma troppo debolmente e timidamente impostate.

Questa, di una mostra al *Centro Rizzoli*, sarebbe stata una bella occasione per un esame globale della produzione novecentesca di Tozzi. Il quale, avendo sospeso la propria attività creativa, per le note dolorose vicende personali, quando era ancora tutto immerso nel clima del Novecento, si presta in modo emblematico a rappresentarlo, e a fornircene i dati insieme più peculiari e meno sottoposti a un certo tipo di contingenza politica (giacché egli, risiedendo a Parigi, poteva esserne indipendente). Ma la presentazione di tredici opere eseguite tra il '22 e il '33, contro la trentina di opere recenti, non offre materiale esauriente per un discorso storico; tutt'al più suggerisce motivi di rimpianto. È ben vero che il visitatore volenteroso può arricchire il panorama della mostra passando a vedere altri quadri del Tozzi novecentista, taluni molto importanti, esposti all'Annunciata, nell'ambito di una abbastanza confusa rassegna degli



Nino Lupica: « *Pensiero Laico* » 1970.



Gian Giacomo Spadari: « *Neurosi* » 1969.

Mario Tozzi: « *Il marinaio* » 1928.



«italiani a Parigi» (e proprio all'Annunciata, nel '62, una personale di Tozzi relativa al suo periodo parigino merita di essere ricordata). Il visitatore può anche documentarsi sulla monografia che a Tozzi ha dedicato Scheiwiller, nella quale Valsecchi illumina con partecipe sensibilità il significato di quel classicismo, nella sua stagione felice, apparentemente freddo ma percorso da metafisiche inquietudini, apparentemente accademico ma innervato dall'intellettuale ardore cubista. Rimane che in nessuna sede si è affrontato con spregiudicata serenità il bilancio del Novecento italiano; mentre sarebbe necessario chiarire una volta per tutte come mai lo si bolla — o elude — nel suo insieme, quando se ne recuperano, caso per caso, i protagonisti (e non certo da parte di critici reazionari). Un'operazione siffatta sgombrerebbe la strada da molti pregiudizi e restituirebbe al fenomeno, e al problema, una dimensione storica assai più articolata e complessa che non si dica correntemente; si capirebbe perché Francesco Saporì, nel '28, trovasse i novecentisti troppo «tecnici», e Tinti li respingesse in quanto eredi della pittura metafisica e — ma sì — esterofilì; e Oppò nel '30 mettesse in guardia contro lo «chic novecentesco», cui rimproverava il cerebrismo: e, insomma, gli zelatori del regime guardassero al movimento con sospetto. L'identificazione tra Novecento e arte dello stato fascista è tutta da vagliare con attenta onestà: se si tien poi conto che fino al '26 i novecentisti non avevano ancora avuto regolari riconoscimenti ufficiali, e a Venezia, nel '30, i premi non andarono certo a qualcuno di loro, ma a Carpanetti, Gianizzo, Virgili e via discorrendo, Tozzi fece una pittura limpida e intensa (la *Femme pensive* del '26 sfiora i valori dell'*Allieva* di Sironi; *Le petit déjeuner* del '24, nella sua lieve accensione surreale, vale quasi un Casorati di quella stagione) non contro il Novecento, ma in quanto Novecento. Tuttavia va anche detto che oggi non ha più alcun significato elogiare quella sua pittura con l'avallo di quanto ne dicevano allora critici sul tipo di Waldemar George, che vien di continuo citato come fonte autorevole di giudizi. Che George ravvisasse in Tozzi un erede del Quattrocento italiano, non ci dice più nulla; specie se andiamo a rileggerci per intero i suoi testi e incontriamo, proprio nella presentazione alla mostra dei pittori italiani residenti a Parigi, tenutasi a Milano nel '30, proposizioni come: «...lo stile giudeo romantico dei Sutine e il surrealismo, i richiami dell'Oriente e del Settentrione, gli appelli del subcosciente, tutto codesto reame in isconquasso... urtano contro il bastione

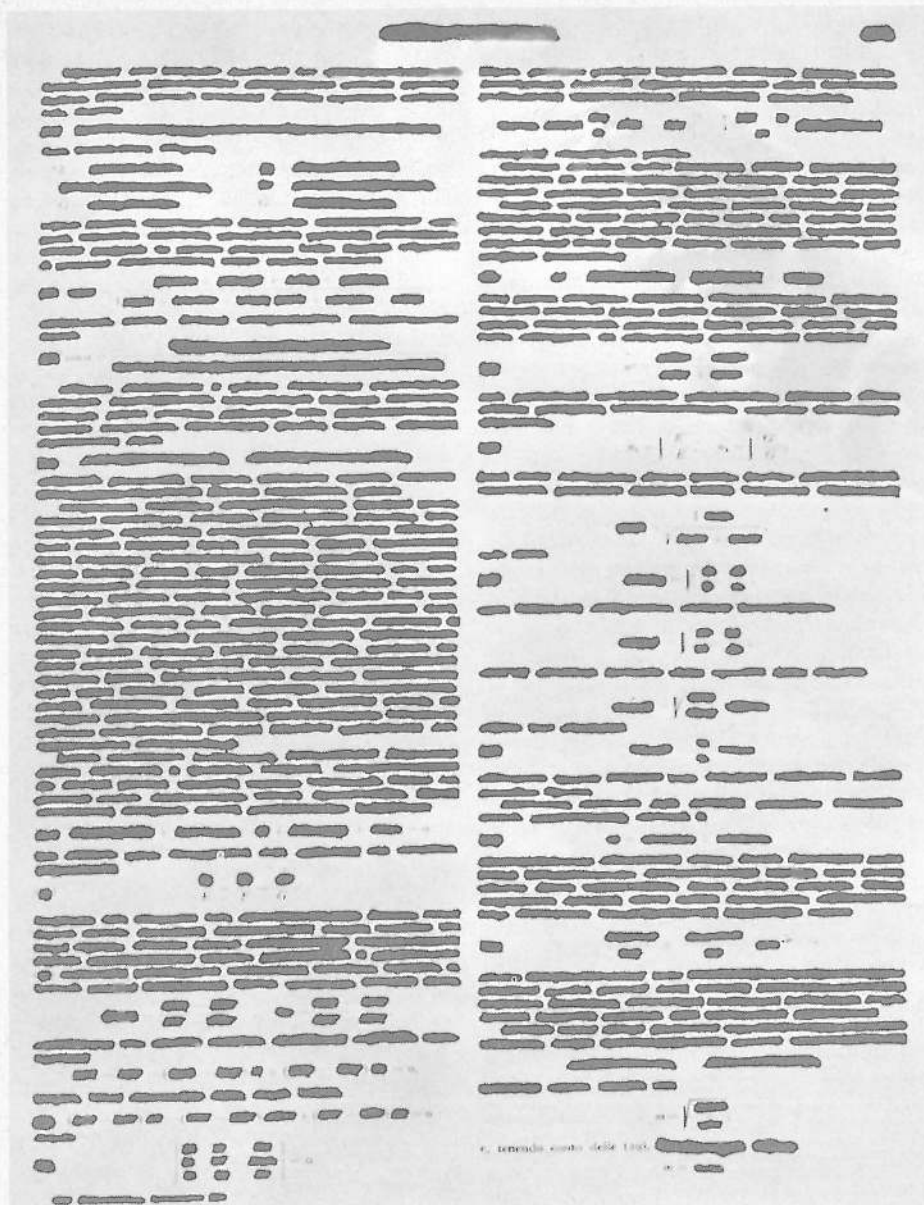
del realismo magico». Sembra di leggere le dichiarazioni di Soffici nel famoso *Periplo dell'arte* del '28, sull'«imbarbarimento balcanico della cultura europea» e sulla «decadenza della Francia» invasa da «interi legioni di pittori metechi in gran parte ebrei». O peggio, sembra di tornare a *Valori plastici*, dove una nota redazionale del '20, presentando scritti di Kandinsky, ironizzava sul «verbo estetico bolsceviko». Respingere siffatti criteri di valutazione e di giudizio, non vuol dire però respingere in blocco una situazione espressiva che coinvolse una schiera di artisti rispettabili e consentì esiti puliti: come quelli di Tozzi; né trascurare, quasi fosse del tutto gratuita e posticcia, la loro poetica. E non sarebbe poi impresa tanto assurda e pericolosa una mostra storica del Novecento italiano.

R.B.

Emilio Isgrò

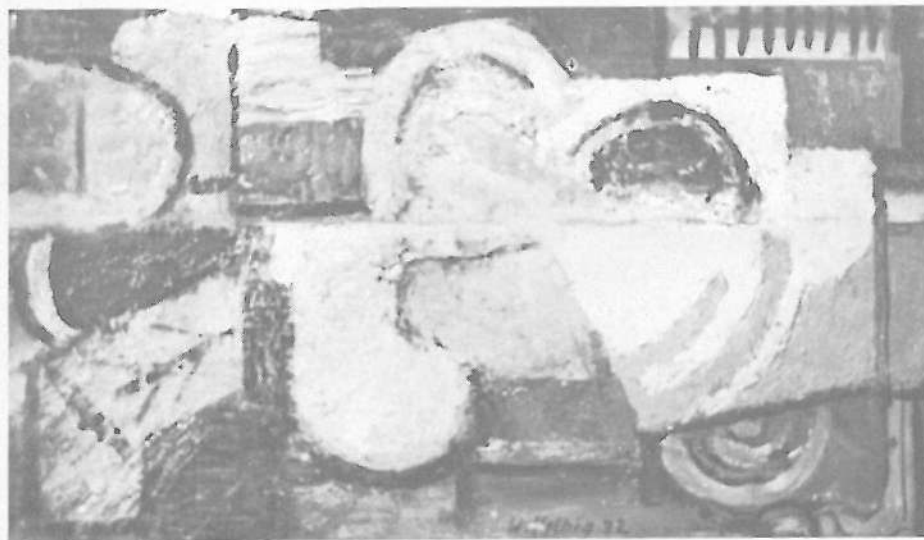
Ora cancella. Nel '56 quando io l'ho conosciuto, Emilio Isgrò stava per pubblicare il suo primo libro di poesie presso *Ariuro Schwarz* (allora editore) nella cui galleria d'arte espone in questi giorni i 25 volumi della «sua» Treccani, cioè 25 proposte poetico-visive. L'autore di «Fiere del Sud» è lo stesso poeta che oggi, per costruire metafore, cancella parole. Parole ma anche immagini. Dopo la personale alla Galleria Apollinaire ('68) e quella al Naviglio ('69), questa da Schwarz è la terza mostra che Isgrò presenta a Milano. Dovrebbe bastare a permetterci di parlare del suo lavoro, prescindendo da quel tanto di scandalo che l'ha sempre accompagnato negli ultimi anni, dall'uscita del fumetto a puntate «Il Cristo cancellatore» a questa «Treccani cancellata». Tre anni sono intanto bastati a lui per intervenire su uno dei nostri maggiori monumenti nazionali, l'«Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani», senza essere più costretto a nascondere il suo gesto (la cancellatura) dietro la mano... del Cristo. La verità è che quello di Isgrò non è un gesto dissacratore (di ascendenza dada, per intenderci) e che la «cancellatura» gli appartiene come la sua voce, perché della cancellatura ha saputo fare un procedimento poetico originale. Certo, la negazione del tipo di cultura che nella «Treccani» ha il suo tempio è implicita in un'operazione che nasce intorno al '64 dall'esigenza, esplicitamente dichiarata, di operare in direzione antiletteraria e quindi antinovecentesca. Pubblicate dodici poesie nel «Menabò 6», riuniti tutti i suoi versi in un volume di Mondadori, a metà degli anni Sessanta appunto Isgrò decide di uscire allo scoperto su un terreno ancora di nessuno,

tentando di portare la poesia fuori dall'area della parola e dalle pagine dei libri e trasformare un'operazione verbale in un'operazione visiva. Isgrò non era il solo a operare in questa direzione, ma già i suoi primi scritti teorici del '65 — in cui assume posizioni fortemente polemiche e decisamente radicali — e le prime opere poetico-visive (distanti sia dalla poesia concreta che da quella tecnologica) lo portano a anticipare soluzioni che in seguito saranno condivise anche da altri operatori estetici. Nello stesso momento in cui la sfiducia nelle residue possibilità della parola lo induce a sperimentare un linguaggio in cui parole e immagini coesistono sullo stesso piano, egli intuisce che l'immagine ha subito in pochi anni la sorte della parola: è impoverita anch'essa dall'uso. Ricordo una delle sue prime poesie visive. Sotto un rettangolo retinato, attraversato dall'alto verso il basso da una freccia, la perentorietà della didascalia: «Jacqueline (indicata dalla freccia) si china sul marito morente». Con la ridondanza dell'immagine è andata via anche l'immagine: restano una freccia, un retino tipografico e le parole riportate. Siamo, in questo caso, chiamati a un'operazione di completamento che stimola, grazie anche alla notorietà dei personaggi e del fatto di cronaca una più intensa e più nostra partecipazione fantastica. Per anni Isgrò ha continuato a tenderci le trappole di questo suo procedimento metaforico, rendendo via via più sapiente il rapporto fra segno verbale e segno iconico e procedendo a una strutturazione visiva sempre più rigorosa. Quando decide di intervenire su testi precostituiti (i primi giornali cancellati sono del '64), anche la cancellatura — che ha un innegabile valore emblematico — assume la funzione precisa di eliminare la ridondanza del testo, in modo da potenziare l'espressività delle parole rimaste qua e là, spaccate in uno spazio completamente nuovo, e di invitarci nello stesso tempo alla libera ricostruzione delle parti cancellate. Ancora una volta dunque un'operazione di riduzione che pretende un'operazione di completamento. C'è da chiedersi a questo punto se il lavoro di Isgrò non consista soltanto in una «terapia di appoggio» per la parola; ma egli ha ben altre ambizioni: la complessità dell'opera su cui ha scelto di intervenire questa volta (la realtà nozionistica che la Treccani rappresenta) gli ha permesso di precisare, più esplicitamente che nel passato, il valore della «cancellatura» come segno linguistico il cui significato dipende dalla relazione in cui viene a trovarsi con gli altri segni linguistici del contesto.



Emilio Isgrò: «Radici, vol. IX della Treccani» 1970.

Walter Helbig: «Natura morta astratta» 1932.



Mentre in «Grecia» — per esempio — il rapporto fra il nero delle cancellature, che annullano tutta la parte verbale, e la coloratissima carta geografica, evoca la mortificazione di un Paese che più di ogni altro ebbe storia e civiltà, in «Albero genealogico» il rapporto fra i molti nomi cancellati e i pochi rimasti — tutti femminili — crea, nonostante l'evidenza del gioco, una tensione ambigua che ci proietta l'ombra inquietante di un mondo in cui, capovolto il rapporto biblico, Adamo dovrebbe nascere dalla costola di Eva. Questi fregi neri, di una pulizia e di una evidenza quasi tecnologica, sono insieme alle parole e alle immagini i materiali di un linguaggio elementare capace di organizzarsi in una scrittura «simbiotica» di grado zero, che rivela per la prima volta da quando Isgrò la sperimenta una duttilità e una espressività davvero imprevedibili. Delle possibilità che un'enciclopedia come la Treccani gli offriva, Emilio Isgrò ne ha trascurate presumibilmente ben poche. Al punto da spingersi in direzioni anche opposte (dal gioco, all'ironia, alla denuncia... fino a esiti completamente asemantici) a seconda degli stimoli della pagina e dell'estro nel momento della progettazione.

B.R.

Walter Helbig

La crisi del naturalismo e del realismo fiducioso (o volontariamente infetto di fiducia ostentata) dell'età della borghesia classica, esplosa nell'età delle avanguardie storiche novecentesche, si manifestò nell'espressionismo soprattutto sotto la pressione diretta di un'irruenza psicologica e di un furore emotivo-morale, che quanto ai mezzi tecnici, non esitarono ad accettare strumenti di lavoro provenienti dalle parti più diverse: dal fauvismo, dal cubismo, dai primitivi, svolgendo il tutto verso destinazioni ancor più differenti. È chiaramente riconosciuto da più parti che in tale denso contesto Walter Helbig immerse tutta la sua opera di pittore, riuscendo nel contempo a non lasciarsi coinvolgere per partito preso da nessuna codificazione, scuola o preconetto. E nemmeno si può dire che il suo avvicinamento a correnti, o la sua diretta partecipazione alla fondazione di gruppi, avessero altro scopo che quello di un reciproco e comune chiarimento di posizioni che in ultima analisi rimasero francamente personali. Le ragioni della solidità individuale di Helbig, come manifestamente sono state riconfermate dalla esposizione retrospettiva della *Square Gallery* (scortata sul catalogo da un significativo saggio storico di Enrico Crispolti) possono essere indi-

cate attorno ad alcuni punti di riferimento espressi già mezzo secolo fa da Waldemar Jollos (*Kunstblatt*, n. 9, Berlino 1920): illuminazione della vita, lirismo, riserbo, colore, e ancora colore. Penso che sia legittimo parlare di una meditazione mistica, prima che lirica, sulla natura (biologica-psicologica) intesa come mitica condizione di vita, presente nell'uomo quale meta altrettanto vicina quanto irraggiungibile. Pertanto, il furore polemico di movimenti a cui Helbig fu cugino, se non proprio fratello, resta al di fuori del nucleo essenziale del suo lavoro. La sua polemica contro i mali del secolo fu indiretta; diretta fu la tensione (romantica) verso una beatitudine affermata come assente, o presente un passo più in là. È notevole il fatto che il viaggio in Italia intrapreso alla fine dell'Ottocento (Helbig nacque in Sassonia nel 1878, morì ad Ascona novantenne) lo portò in contatto con il mondo romantico-classico di Böcklin e Marées; le sollecitazioni psicologico-spiritualistico-idealistiche di quel mondo riconfluiscono, con ben più laceranti cariche, nell'espressionismo di cui Helbig si mostrò consanguineo fino a collaborare direttamente a *Die Brücke*. E qui, di nuovo, una circostanza notevole. Verso il 1910 l'espressionismo entra a sua volta in crisi, o piuttosto sorgono alcune correnti affini e diverse: il *Blauer Reiter* punta alla spiritualizzazione radicale dell'arte, Helbig ne segue da vicino gli sviluppi; nel 1910 in Svizzera si costituisce, fondato appunto da Helbig con Arp, Klee, Gimmi ecc., il *Moderner Bund* che im-

plica a sua volta un atteggiamento di eresia rispetto all'espressionismo ortodosso. Ed è anche il momento di una piena autonomia di Helbig.

La sua vocazione figurativa lirico-espressionista si dipana organicamente su una linea che — è tipico — pretende le sue varianti: prima una svolta, e poi un franco scioglimento di nodi che si aprono in avanti. Verso il 1930 produsse una serie di composizioni geometrizzanti, di un costruttivismo che incorpora ricerche materiche. È una lirica del rigore la quale mira anche a coinvolgere, nello spessore denso dei mezzi usati, una permanenza di esigenze vitalistiche: lirica del razionale-irrazionale. Tornato a una distesa figurazione espressionistica, intorno al 1950 Helbig si accinge a un definitivo trapasso verso l'astrazione. La transizione impegna il maestro in tre fasi successive. Dapprima intervengono temi fiabeschi, da incubo, a cui si mescola una componente ironica, da danza macabra. I titoli: *Il sentiero degli spiriti*, *Danza macabra*, *Fantasma*, *Le tre Parche*, *Demone*. Penso che questo spiritismo debba essere interpretato come un preciso avviamento a un dichiarato spiritualismo. A ciò si richiede ancora una più profonda interiorizzazione del dramma pittorico-figurativo, per risolvere l'iconografia in stile autonomo. Notevole la circostanza che la forma delle ossa e degli scheletri implica una mutazione radicale delle forme: le quali divengono lineari, mentre le sostanze materiali delle cose si rarefanno, spariscono. Successivamente (1953) Hel-

big dipinge, tra l'altro, molti paesaggi secondo una schematizzazione a sfaccettature geometriche che si sciolgono, da ultimo, in una scrittura libera, articolatissima, nella quale le pennellate si intrecciano con infinita complessità e una lieve, affilissima secchezza, modulando spazi e impasti coloristici. La tavolozza è molto calda ed estremamente sensibile; frequenti i timbri ocre, bruciati, avorio. Negli ultimi anni la produzione, sempre intensa, riprende più volte il tema delle ombre. È il ricordo di ciò che furono ossami e demoni; il segno della morte, assottigliato, spiritualizzato, viene riconosciuto come tale a livello di espressività pittorica allo stato puro. Sovente sono strette nuvole nere e soffici, che fanno calligrafia, composizione, « tachisme » controllatissimo: l'affermazione positiva della continua messa in dubbio che il negativo scava nella vita dell'uomo, e specialmente dell'uomo di questo secolo. D'un'eleganza musicale eccezionale, l'ultimo periodo della creazione di Helbig, benissimo documentato nella mostra milanese, è un monumento di funebre e luminosa spiritualità.

G.C.

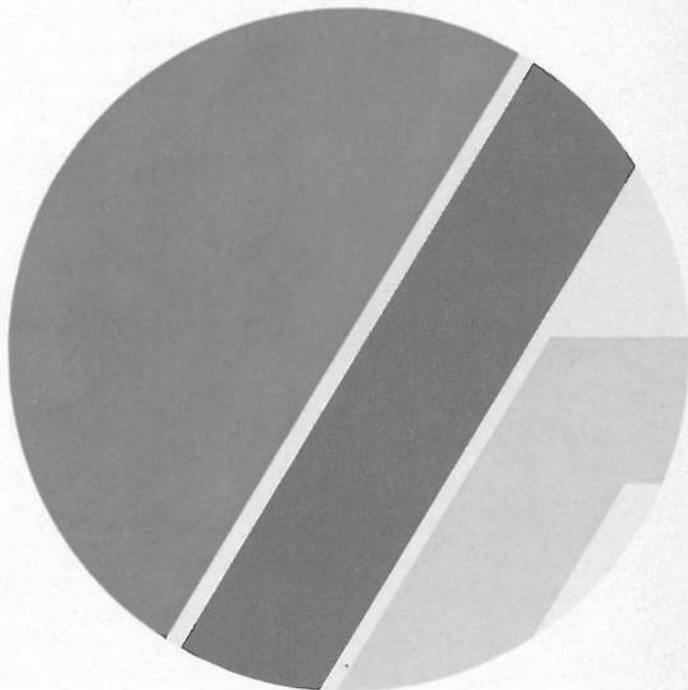
Enrico Della Torre

Comportamento ed esiti in continua sottile compenetrazione sul versante di un risentimento di natura e scrittura, esistenza e trama del fare, segnano l'attività di *Enrico Della Torre*, distintasi fin dagli esordi per le sue tensioni di chiarezza

Enrico Della Torre: « *Personaggi* » 1970.



Hsiao Chin: « *Corso nuovo-6* » 1970.



ricercata nella rarità dei rapporti grafici e pittorici. La fioritura iniziale che esulava proprio da ogni traduzione enfatica del neonaturalismo, era tesa già a pesare ogni segno per coinvolgerlo nell'unità impulsiva dell'immagine. Questa antologia al *Milione 2*, che raccoglie vari momenti dell'esperienza di Della Torre, fa emergere nettamente quell'intenzione di vaglio riduttivo e selettivo che ha coinciso talora con individuazioni astratte o informali, riepilogando acutamente esperienze di spazio e di luce, di segno e di materia attraverso un particolare filtro: quello della attenuazione di riporti linguistici per una tessitura più mutevole, carica di fermenti psichici e visivi. Dalle impaginazioni grafiche e pittoriche del '54-'55, fino alle più recenti genesi, è presente la mobilità di una cultura eccezionalmente vagliata e insieme sempre misurata sui ritmi anomali, vibrati di una cabala interiore che è riuscita a sondare non tanto un tipo di immagine, ma piuttosto le stratificazioni e gli sviluppi di un processo continuo, di auscultazione e di intervento dotato sempre di precisa facoltà di ordine. Anche nelle fasi più vicine al neonaturalismo, si trattava della ricerca di enucleazioni affidate a tracce brevi, talora immesse con una sorta di gestuale scioltezza; oppure, con l'avvento di luminosi flussi di colore, in cui l'immagine era l'equivalenza rara di un fenomeno osmotico fra naturale e immaginazione. Proprio per quell'attesa di una pregnante secrezione lirica, sorvegliata sempre nella misura di interne sospensioni e fluitazioni, il percorso di Della Torre ha potuto conservare una sua coerenza di fondo, pur muovendosi fra passaggi e acquisizioni, riflessioni e riprese dell'immagine. Si direbbe che lo squisito pattern interiore si sia fatto stimolante di quella sorta di percettività inquieta, trasalente ma rappresa, dall'ultimo istante, ai suoi fili radi, alle sue macule che sono sempre sature di pensieri e di sensazioni estremamente precise. Il 'dubbio' di Della Torre (cui dà una interessante sottolineatura Roberto Tassi nel saggio monografico pubblicato in occasione della mostra, per i tipi del Milione) batte soprattutto sui modi linguistici per operare questa esplorazione-coltivazione di una superficie scritta o dipinta, in momenti di un'intensa qualità. E quel dubbio infatti gli è servito per porre continuamente in gioco «dal profondo il destino dell'immagine e lo sguardo sulla realtà»; che mutano, appunto, prima nel profondo che nella trasformazione visiva, lineare e cromatica. Certi momenti nevralgici, certe illuminazioni sono originati da un'ampiezza di

visione che attende e persegue piuttosto i tratti di un farsi e formarsi del nodo visivo. Il processo che ora si profila anche più approfondito, almeno dal '67-'68, passa per una tensione vivamente empirica e insieme controllata in certi punti di calore, di animazione fra vegetale e organica, di cenni e brulichio di presenze, crisalidi o flussi di materia in cui nascono cellule e insetti. È un operare che penetra nella totalità percepzione il respiro, con individuazioni che fanno conto dell'esperienza di Klee. Ne ha anche il senso di formazione e di favola arcana, di naturalità nascente e morente, che cerca di chiarirsi come «fenomenologia dell'immagine fantastica» (Tassi); e, nelle opere recenti, acquista nuova ricchezza di scoprimenti.

E.F.

Hsiao Chin

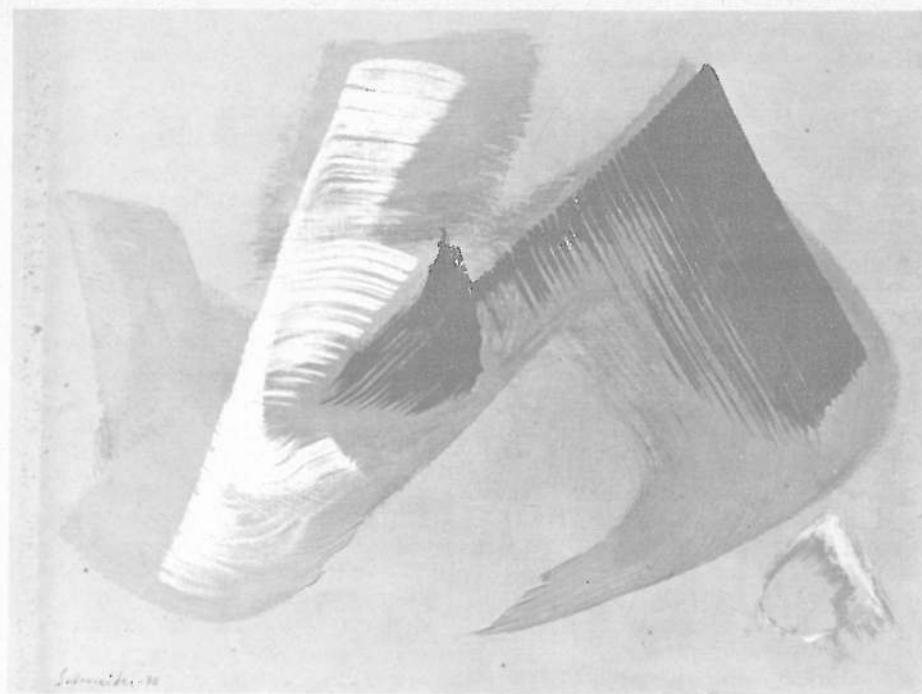
Due personali — allo *Studio Marconi* e allo *Studio Sant'Andrea* — hanno proposto l'opera di Hsiao Chin, pittore cinese stabilito da oltre un decennio a Milano. Allo *Studio Marconi* era una scelta di recenti opere pittoriche (acrilici su tela e inchiostri su carta), completata da un gruppo di rilievi in metallo. Allo *Studio Sant'Andrea*, l'accento era invece posto su opere precedenti — dal 1961 al 1964 — con qualche accenno alla produzione più recente. Questa seconda mostra è stata importante perché ha ribadito, a chi l'avesse dimenticato, l'origine estremo-orientale della pittura di Hsiao-Chin. Nei quadri del 1961-62, l'artista usciva dal periodo informale, in cui aveva dato libero sfogo a un gesto pittorico ricalcato con molta originalità sul tradizionale calligrafismo cinese, e cercava una soluzione riducendo l'immagine a una maggiore semplicità. Difatti in queste opere, che rimangono fra le cose più affascinanti di Hsiao-Chin, vi è un equilibrio raffinatissimo (e profondamente simbolico) fra larghi spazi bianchi, dischi e quadrati di colore e fluenti e larghe pennellate: un modo assai attuale, e privo di agganci folcloristici, di rinnovare gli antichissimi archetipi del taoismo. Verso il 1964, la pittura dell'artista si complica con l'introduzione di segni solari, con il gusto per la ripartizione elaborata dei campi e l'uso di una gamma di colori più vivace, quasi espressionistica. I recenti e frequenti soggiorni negli Stati Uniti devono aver indotto l'artista ad attenuare il richiamo aperto alle poetiche e ai simboli della sua terra d'origine. Il risultato è il geometrismo più rigido di bande di colore parallele, che in realtà sono la trasformazione, sul piano di una visualità più obiettiva delle

strisce gestuali di prima. Queste strisce, però, sono inserite nello spazio bianco con un senso dell'asimmetria che è ancora orientale e rivelano a un occhio attento il loro interno, organico dinamismo, reso evidente dal loro piegarsi ad angolo o dalla loro disposizione obliqua. Alcuni inchiostri su carta, che accompagnano questo gruppo di opere esposto allo *Studio Marconi*, rivelano la chiave delle pitture nel «farsi» fluente del segno conservato nell'immagine apparentemente geometrica. La serie di rilievi in metallo — dove spesso appare il tondo — si basa sull'inserimento di cunei o di linee di lieve spessore e sulla rifrazione della luce provocata dalle superfici polite. Una prova di bravura e di gusto sorvegliato in cui, tuttavia, ci sembra siano andati un po' persi sia lo scatto lineare, sia la sensibilità cromatica tanto importanti nell'opera di questo interessantissimo artista. Il rispetto della propria matrice culturale è una condizione perché l'opera di Hsiao Chin non si impoverisca in una formulazione puramente oggettuale che non si adatta alle premesse simboliche del suo sottile discorso.

G.S.

Gerard Schneider

L'impressione più viva di questa mostra di *Gerard Schneider* alla *Falchi* è indubbiamente un compiaciuto stupore per la novità dei più recenti dipinti di un artista ormai settantenne. Ed è impressione acuita rispetto alla vasta retrospettiva torinese della primavera scorsa, dove si era piuttosto indotti a leggere i legami di continuità, qui confinati al gioco della memoria da una scelta incentrata su opere recentissime — del '70 — di cui l'aggiunta di qualche pezzo degli anni immediatamente precedenti vale a suggerire la genesi. Al riferimento a una «...iniziale adesione al pensiero di Kandinsky» fatto da Mallé nel catalogo della mostra torinese mi sembra quanto mai calzante. Nel Kandinsky dello *Spirituale nell'arte* e dei primi lavori astratti, non solo si manifesta compiutamente quel predominio dell'interiorità, quel dipartirsi dal soggetto piuttosto che dall'oggetto, che rimarrà uno dei tratti caratteristici della sua opera; ma le due vie di accesso, quella del «sentire», prevalente nel mondo orientale, e quella del «loicizzare», tipica della cultura occidentale, restano ancora paritetiche. Negli anni successivi Kandinsky, per effetto anche della propria esperienza al Bauhaus di Gropius, darà oggettività al proprio mondo facendo inclinare l'equilibrio verso una razionalizzazione, per quanto sottile e libera da schemi precostituiti. Schneider affida invece in modo



Gerard Schneider: «Opus 109 i» 1970.

sempre più esclusivo la propria indagine alla via del «sentire», avendo come problema centrale quello di portare i risultati ad un rigoroso carattere mentale, al riparo quindi da ogni contaminazione autobiografica che valga a farceli sentire venati di soggettività. Gli si impone allora una ricerca di modi espressivi che assicurino una comunicazione diretta, priva di qualsiasi mediazione, di qualsiasi ricorso ad una iconologia, per quanto vaga e personale. E non stupisce che l'artista annodi fili ora più scoperti ora sottilmente mediati con il lontano oriente, dove tali modi e problemi hanno una più lunga tradizione. Le due tele meno recenti di questa mostra, *Opus 6i* e *21h*, lo palesano nel colore dei fondi, che richiama quello di certe lacche e porcellane dell'estremo oriente; ma anche opere successive come *Opus 109*, *110* e *111i*, rimandano allo stesso mondo, anche se qui il riferimento è piuttosto ai calligrammi. Sono assonanze che possiamo rintracciare anche in artisti dell'espressionismo astratto americano e persino in certe opere di Hartung, giustificate appunto da una analogia di atteggiamenti concettuali, benché in Hartung esse si intersechino profondamente con una concezione che ripone il massimo valore nell'individualità operante: una concezione che vale spesso a capovolgere il senso di tali lontani prestiti. Per converso è proprio la totale assenza di questa componente assiologica a dare un diverso significato a certe affinità di codice che si potreb-

bero proporre tra i due artisti. Il progressivo svuotarsi della tela, costante in Schneider a partire dal '66, è volto a spegnere anche nell'emotività ogni residuo personale, espressionistico; l'emotività si oggettivizza, diventa fatto mentale, si pone autonoma come l'immagine cui è strettamente amalgamata. E a ciò contribuisce non poco il colore intero, non vibratile, del fondo, un fondo che resta puro ricettacolo, privo di qualsiasi timbro emotivo proprio, con la sola funzione di creare un contrasto ottico-cromatico, accentuando così l'autonomia di quanto è posto sulla tela, isolandolo da qualsiasi contesto, anche psichico. Ma da questi fondi, sempre chiari e luminosi quale che sia il colore impiegato, l'artista fa emergere in certe opere — tipica ad esempio *Opus 1i*, sempre del '70 — un'immagine dotata di strutturazione nettamente tridimensionale. Il risultato, attinto sempre per la via del «sentire», non ci è più proposto come qualcosa da approfondire, da penetrare a poco a poco, nasce dal contatto immediato con l'immagine globale. E in questo attento volgersi, anche da parte di un artista come Schneider, all'iconicità, lontano da ogni impossibile, perché antistorico, ritorno al realismo, vedrei non solo un aspetto problematico della sua opera, ma anche una conferma della validità di un'analogia tendenza già viva e vitale nell'ambiente artistico milanese.

R.Be

Mel Bochner

Una mostra semplice eppure molto interessante quella di Mel Bochner alla To-selli, a dimostrazione del fatto che le cose che contano veramente non sono tanto quelle tangibili, ma le idee che a queste fanno da supporto. «I fatti sono fatti» è una tesi che può soddisfare soltanto coloro che se ne servono come mezzo di repressione e i rassegnati. Sulla parete del fondo della galleria faceva spicco la seguente scritta, che non era altro che il progetto in 4 punti delle opere che l'artista ha realizzato, nello stesso locale:

TEORIA DELLA PITTURA SECONDA VERSIONE

- | | |
|--------------------|--------------------|
| 1. <u>unito</u> | 2. <u>unito</u> |
| disperso | unito |
| 3. <u>disperso</u> | 4. <u>disperso</u> |
| disperso | unito |

La realizzazione dei lavori (e quindi il passaggio dalla teoria alla prassi) è avvenuta in un modo estremamente semplice. Con un certo numero di giornali, ha ottenuto tre rettangoli di uguale superficie, sui quali ha dipinto, con una pittura spray, altrettanti rettangoli (sempre uguale superficie). Il procedimento è stato uguale per tutte le opere. Nella prima, lasciando invariato nelle proporzioni il rettangolo di giornali fungente da supporto, ha elaborato i fogli all'interno in modo da ottenere una completa dissociazione degli elementi formanti il rettangolo dipinto. Nella seconda ha lasciato tutto invariato. Nella terza ha vissuto il fenomeno a livello mentale. Niente giornali niente dipinto, ma, pur nella diversità della percezione, il processo acquisiva una reale consistenza, sganciata dagli oggetti, che lasciava alla fruizione individuale il massimo spazio di realizzazione. Nella quarta ha variato completamente la struttura del rettangolo fungente da supporto (ottenendo una figura ibrida), ma ha lasciato invariato nelle proporzioni il rettangolo dipinto. I processi di associazione, dissociazione, struttura, ricostruzione, che risultano evidenti dal contesto dell'opera di Bochner, non si arrestano ai singoli lavori, ma vanno collocati in una dimensione più generalizzata che non può che scaturire da una problematica complessa e da situazioni continuamente mutevoli. Il suo discorso non procede per allusioni e per simboli. Egli si serve di materiali precari (almeno, per quanto riguarda questa mostra) e di segni con cui ottiene degli oggetti che non vogliono assolutamente essere rappresentativi. Le opere, che sono il risultato del suo modo di essere, della sua realtà, lasciano, anche agli altri, uno spazio esistenziale in cui

potersi riconoscere, in cui è possibile esprimere una propria realtà. Per concludere, nei lavori di Bochner, mi pare di poter scorgere un chiaro esempio del non facile per il facile, ma del facile che diventa linguaggio ricco di significati, pieno di implicazioni. L'artista possiede uno spiccatissimo senso dello spazio che non si risolve tuttavia in un puro e freddo fatto matematico: vi è negli oggetti una partecipazione emotiva che, intanto che li carica di tensione, li rende vivi e vibranti. La percezione non si arresta mai agli elementi e all'ambiente: l'immaginazione ne dilata i confini e, alla confluenza delle due componenti che formano la realtà dei suoi lavori, quella percettiva e quella immaginativa, nasce la nuova dimensione dello spazio-tempo assoluto, una condizione liberatrice che scavalca il contingente e universalizza i contenuti consci e inconsci.

R.C.

Renzo Bussotti

Questa mostra di Renzo Bussotti a « Le Ore » — e lo ha scritto anche Franco Russoli che delle qualità di questo isolato personaggio della pittura italiana contemporanea è un convinto assertore — ha il potere di scrollare subito di dosso il solito armamentario critico. E, soprattutto, fra ritrovare l'osservatore in una condizione primordiale di lettura o, meglio, d'emozione. Dovrei aggiungere che a me, d'acchito, ha fatto venire in mente un libro di Giorgio Vigolo, apparso una decina d'anni fa. In particolare quel racconto che dà il titolo al volume: *Le notti romane*. Vi è narrata una negromantica notte dell'anno Mille, quando all'improvviso, fra lo stupore di turbe di pellegrini, la Colonna Antonina cominciò

a girare vorticosamente su sé stessa e gli innumerevoli guerrieri istoriati diventarono piccoli, brulicanti uomini vivi. A voler azzardare un'ipotesi a questa « associazione », direi che entrambi — sia lo scrittore che il pittore — riescono con sottile sapienza, e forse con poetica preveggenza, a calarci in un tempo stregonesco e barbarico, quando — per dirla appunto con Vigolo — ogni secolo durava seimila anni. Forse più misterioso e arguto quest'ultimo, più risentito e grottesco Bussotti. Il quale, con straordinaria visionarietà, riesce inoltre, come ho detto, a scuoiare l'osservatore da ogni sovrastruttura intellettualistica e a riportarlo ad una emozionalità a taglio d'accetta: barbarica da fine e principio del mondo. E barbarico è l'horror vacui che gli fa riempire le grandi tele, fino all'inverosimile, di teste e corpi mostruosi; da anno Mille sono quelle bestiacce irsute per aliti infernali; da Giudizio finale le sferzate ai vizi e alle violenze perpetrate contro lo spirito umano. Quello spirito che egli oggettivizza, ora in un minuscolo uomo in un angolo, mentre da dietro un monte dilaga un corteo di visi digrignanti. Ora in un nudo di donna col ventre gonfio, maculato, e gli occhi grandi, ormai neppure più dolenti, contornato da bambini dipinti in blu, come grotteschi cherubini, con giocattoli e animali ambigui. Una ambiguità che si insinua ovunque e che è predominante in questi suoi « intrugli », per usare la parola che fa da titolo a molti suoi dipinti. Infatti, se si volesse individuare nelle sue opere una « costante », oltre all'amalgama stilistico (anch'esso barbarico) nel quale rimischia e rende irriconoscibili i vari spunti di cultura, mi pare che bisogne-

rebbe cercare proprio in questa incessante ambiguità delle sue forme. Nelle sue tele ciascun oggetto diventa più cose: il maniganello del poliziotto, un sesso osceno da latrina pubblica, lo stemma papale, una minacciosa figura antropomorfa, i capezzoli, corte canne di armi da fuoco, le antenne televisive, serie di crocifissi sui tetti delle case. Si tratta di una ambiguità insistita, esplicita quasi con ingenuità. E questa è un'altra caratteristica di Bussotti. Una ingenuità che se nel suo fare non ci fosse tanta cultura visiva e tecnica (si vedano, ad esempio, le incisioni) potrebbe essere presa per una condizione naïf. Ma, secondo me, è così dichiarata e scoperta da denunciare subito che si tratta di una ingenuità programmatica. Una scelta ben precisa — sia pure, forse, anche a livello istintuale — per poter arrivare meglio e più istantaneamente al cuore dell'emozione. Semmai qualche lieve riserva è da fare per certi suoi legamenti al contingente, con la conseguenza di rendere troppo datate alcune sue opere. C'è da dire che anche Goya lavorava sul « contingente », eppure riusciva a bollare in eterno la « trattata bestialità » degli uomini. Ed è proprio questo sublime esempio a farci sentire la necessità di raggiungere, sempre, valori universali, anche con una rissa di fazioni.

F.V.

Gino De Dominicis

Considerando le etichette per quel che sono — cioè definizioni di comodo da intendersi in senso lato — le ricerche dell'anconetano Gino De Dominicis (*Galleria Toselli*) possono, grosso modo, essere inquadrare nella cosiddetta area « con-

Mel Bochner: « *Theory of painting* » 1970.



Renzo Bussotti: « *Famiglia* » 1969.



Gino De Dominicis: «Ubiquità» 1969.

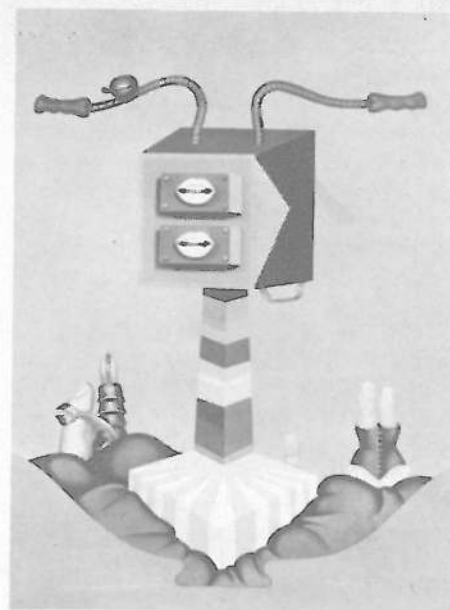
cettuale». Per intenderci, quella che, in Italia, ha avuto quest'anno le sue primarie manifestazioni alla Galleria Civica di Torino e, come componente basilare, a Montepulciano e alla Biennale bolognese. Per la verità, fu proprio a Bologna — dopo la prima apparizione a L'Attico di Roma alla fine del '69 e prima de «Lo zodiaco» vivente, nella stessa galleria — che De Dominicis si mise in evidenza con una serie di operazioni piuttosto rimarchevoli. Per meglio dire — e mi riferisco anche alle sequenze affidate al *video-recording* — esse sorpresero per una sorta di unidirezionalità che riconduceva ogni sua sperimentazione ad un unico problema. A guardare a fondo, infatti, ai suoi «oggetti invisibili», alle sue «lance» e al resto, ciò che colpiva era la sua capacità di suscitare nell'osservatore una appercezione sospesa, quasi una «rivelazione», come se il tempo si fosse arrestato. E, di conseguenza, la proposta di una presa di coscienza di un vivere autentico, possibile solo bloccando lo scorrere del tempo. Un voler impedire la distorsione e il corrompimento che il suo fluire ha perennemente provocato. «Attimo arréstat!» di faustiana memoria o, come egli stesso ha scritto esplicitamente in un catalogo: «per esistere veramente dovremmo fermarci nel tempo». Che è poi il naturale approdo dell'aspirazione umana all'immortalità e che in lui diventa insistenza quasi monomaniaca. Estrinsecandosi in una oggettualità che, anche dove la sua operazione è maggiormente concettuale o mentale che dir si voglia, resta immagine ben visibile e totalizzante. Anzi, ciò che a mio avviso contraddistingue la ricerca di questo artista da quella di tanti suoi

«compagni di strada» e che la rende diversa dal carattere di «documenti» spesso soltanto socio-culturali di questi, è il suo restare ancorato ad un risultato diciamo di immagine estetica. Qualcosa che, pur nella aleatorietà del termine «estetico» (ma in questo caso si dovrebbe parlare di poetico), non esiterei a definire metafisica: proprio alla De Chirico. Un'immagine da «epifania» joyciana, con tutta la risonanza interiore che questo tipo di immagine comporta. Un risultato ottenuto, però, con mezzi minimi e non tradizionali: il volume di un cilindro suggerito da un cerchio disegnato sul pavimento, due vasetti identici, uno per terra, l'altro su una mensola, a dare il senso dell'ubiquità, oppure un punto nello spazio, visibile solo attraverso la geometria proiettiva. Una essenzialità, come si vede, che sfiora il puro effetto mentale e che, unita a quella appercezione «poetica» a cui ho accennato, costituiscono la precipuità del suo fare. Vale a dire la capacità di utilizzare un nuovo linguaggio — peraltro già diffusamente sperimentato — per una proposta che è recupero di dati tradizionali non caduchi (anche la «matematica» di Piero della Francesca, il quale, d'altronde, fu l'antecedente della metafisica de-chirichiana) e, in pari tempo, apertura verso progetti ideali che possono nascere soltanto dal presente momento storico: morale, scientifico, ecc. E ciò che più conta, a me pare che in questi «ideali» vi sia tutta la forza di una razionale utopia, appena velata da un'altrettanto lucida ironia. Valga la scritta a lato della grossa pietra, esposta anche in questa mostra: «Aspettativa di un casuale movimento molecolare generale in una sola direzione, tale da generare un movimento spontaneo del materiale». Dove dietro quell'aspettativa appena ironica del miracolo (e il richiamo alle montagne smosse dalla fede è trasparente) c'è, soprattutto, l'auspicio della concentrazione — oggi possibile — di tutti gli sforzi di tutti gli uomini per raggiungere precisi, primari obiettivi. Che, come ho detto, per De Dominicis, paradigmaticamente si incentra nell'utopia dell'immortalità. La quale, del resto, istintivamente, a diversi gradi di consapevolezza e sublimazione, è stata, è e sarà di ogni essere umano.

F.V.

Carlos Revilla

La galleria Vinciana ha presentato la prima personale milanese di Carlos Revilla, un pittore peruviano trapiantatosi assai presto in Europa e che da qualche anno vive a Roma. Una mostra di rara coerenza e impegno che rivela in modo



Carlos Revilla: «Box-office» 1970.

preciso il mondo dell'artista, le sue problematiche interiori e il suo metodo di confrontarsi con la realtà. La presentazione di Enrico Crispolti risulta assai precisa e in grado di offrirci un lucido metodo di lettura. Appare evidente che il mondo espressivo di Revilla trova la sua collocazione in uno spazio surreale-onirico privo di ogni ricupero intellettualistico, attento allo scandaglio di una dimensione psicologica affollata di immagini archetipiche. Sicché la fruizione dell'opera avviene a livelli sempre profondi, ove la presenza del quotidiano è un veicolo per giungere a valori totalizzanti. Ma quale rapporto reale esiste tra le immagini di superficie e i significati profondi? Qual è l'interrelazione tra due mondi di cui uno tende a essere primigenio e l'altro sovrastrutturale? La problematica qui si allarga e richiederebbe la conoscenza precisa di quello spazio peruviano che definì l'uomo Revilla. Comunque, al di là di alcuni elementi portanti, si intravedono le linee di una cultura affollata di paure e di potenzialità inesprese entrata in collisione, e a volte fusasi, con i farneticanti dati visivi del «mondo occidentale».

A.N.

Bela Kadar

Alla Galleria dell'Incisione, opere dal 1906 al 1931 circa di Bela Kadar, artista ungherese di larga formazione (contatti con Parigi e la Mitteleuropa già al principio del secolo, in età giovanissima; conoscenza dei futuristi; collaborazione allo «Sturm» e inserimento nell'ambiente berlinese dopo il '20). Leggibilissimi nella sua produzione non solo i rapporti con il

cubismo e con gli esponenti del Bauhaus di inclinazione figurativa (Feininger ma specialmente Gerhard Marcks); ma precise interessanti affinità con il secondo futurismo italiano e la sigla grafico-decorativa di certo nostro minore Novecento: che sollecitano a una più approfondita ricerca dei nessi culturali Italia-Europa nel terzo decennio del secolo.

R.B.

Marc Chagall

Una mostra, quella che l'*Eunomia* ha dedicato a Chagall, di buon livello qualitativo tenuto conto delle difficoltà che incontra una galleria privata nell'organizzare la rassegna di un autore già divorato dal collezionismo. Le acqueforti e le litografie appartengono al periodo compreso tra il '30 e il '40, mentre i dipinti sono successivi alla seconda data e giungono sino ai giorni nostri. Notevole una piccola tela del 1914, «La fête de Hanoucha», ove l'artista appare pienamente immerso nella sua cultura ebraico-slava, così sotterranea e popolare, faticosamente conciliabile con la lunga pagina successiva, svoltasi in un clima assai più epidermico e felice.

A.N.

Reggiani, Schumacher, Pignon, Bellmer, Coletta, Gutuso, Marchetti, Possenti

Presentati da Valsecchi, sono stati esposti alla Toninelli una ventina di dipinti di Mauro Reggiani, in prevalenza del periodo tra il '56 e il '58. Ci sono anche opere tra il '51-'55 e una del '68 e se idealmente le uniamo alla mostra che gli ha dedicato, circa un mese fa, la Galleria Modulo, con opere anche recentissime, si ha un abbozzo di quella antologia che si potrebbe oggi organizzare di questo protagonista dell'astrattismo italiano. Occasioni come queste (per la qualità altissima del discorso che ne risulta) accrescono il rammarico per l'incultura dei nostri amministratori civici e per il debito che Milano non si decide a saldare con questo artista.

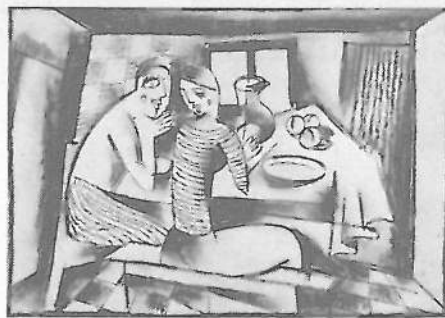
Erano molti anni che Emil Schumacher non esprimeva in Italia dove, peraltro, viene ogni estate a lavorare. Bisogna essere quindi grati a L'Indiano di Firenze prima e alla Morone poi per questa possibilità di vedere alcune sue cose persino di quest'anno, oltre tutto scelte con molto rigore. Fagone nella presentazione sottolinea la forza «attiva» della materia di questo pittore tedesco e, infatti, la sua fedeltà a stilemi cosiddetti «informali» non va intesa come trincea su vecchie posizioni. Bensì come sostrato di una

crescita che con le rugosità, gli spiegazzamenti e anche le fonde cavità, vuol testimoniare una forza vitale, contrastata ma irresistibile.

I dipinti di Pignon si sono sviluppati quasi sempre per «temi». Come si può vedere anche in questa mostra al Milione: i «combattimenti di galli» di qualche anno fa, i «tuffatori» intorno al '66, i «guerrieri» e «l'uomo e il fanciullo» di questi ultimi tempi. Ma questi temi rappresentano quasi sempre solo uno spunto per il generoso prorompere di una pittura che come scrive De Micheli nella presentazione (fra l'altro folta di dichiarazioni di poetica dello stesso Pignon) è trasparente traslato di una forte energia espressiva. Se Picasso è nume tutelare, la carica di questo pittore francese travolge ogni schema in una lotta che si rinnova davanti ad ogni tela.

Da quando nel '38 il polacco Hans Bellmer approdò a Parigi (dopo un lungo tirocinio in Germania) e vi fu accolto fraternamente dai surrealisti, la sua fama è andata progressivamente crescendo. Disegnatore eccezionale, il perverso erotismo dei suoi fogli è diventato sempre più proverbiale. Ormai i volumi da lui illustrati (Justine di Sade, Histoire de l'oeil e Madame Edwarda di Georges Bataille) sono rarità e le mostre si moltiplicano dovunque, anche in Italia. Questa volta è la Transart che espone una trentina di incisioni di varie epoche e due disegni a matita del '54. Di fronte a queste opere si potrebbero richiamare le interpreta-

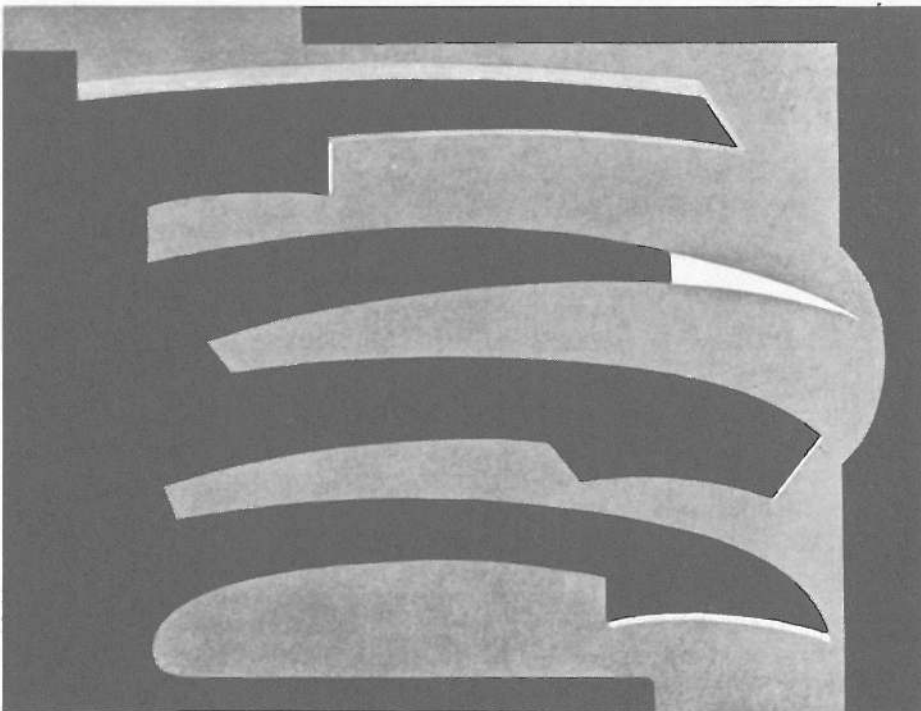
Mauro Reggiani: «Composizione» 1957.

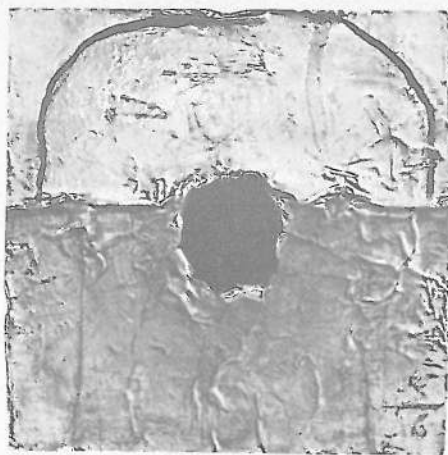


Bela Kadar: «Due figure a tavola» 1915.



Marc Chagall: «La fête de Hanoucha» 1914.



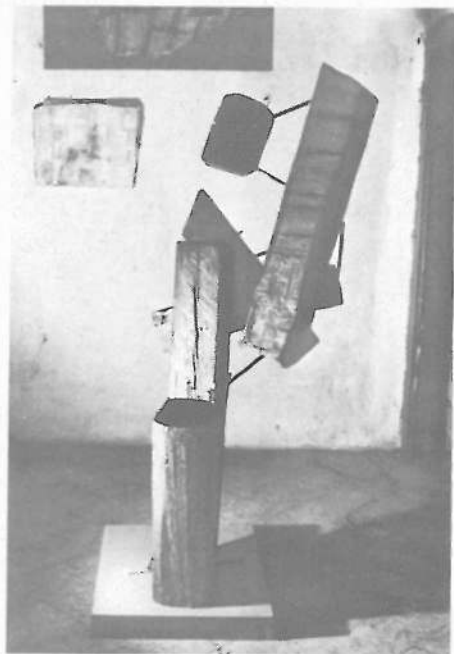


Emil Schumacher: «Bleibild» 1970.



Pignon: «L'homme à l'enfant» 1970.

Pietro Coletta: «Scultura» 1970.



zioni psicanalitiche di Waldberg o le letture oniriche di Carluccio. Ma forse è opportuno ricordare le meno note sotto-lineature «macabre» di Janus, che ha colto bene quel sapore di distruzione e di morte che Bellmer fa con crescere sul foglio con perfidi, lucidissimi segni.

Le sculture che il ventiduenne barese Pietro Coletta (*L'Agrifoglio*) costruisce con tronchi d'alberi sgrossati e ganci da carpentiere, hanno il segno di una prepotente vocazione. Sono immagini che si organizzano secondo una precisa sintassi compositiva (solo poche sculture mostrano qualche indecisione) che non si limita però ad esiti formali e riesce a diventare immediatamente significato di una volontà costruttiva forte e, al tempo stesso, tenera. Fatta com'è di cose umili, quotidiane, eppure folte di memoria.

Il giovane venezuelano Rafael Martinez ha scritto nell'autopresentazione a questa mostra al Naviglio che suo proposito è di creare «volumi virtuali» e una trasformazione del colore dovuta all'azione dello spettatore. E, in realtà, con mezzi estremamente semplici, egli tenta una serie di immagini tridimensionali che coinvolgono l'osservatore in una percezione dove l'aleatorietà gioca un ruolo determinante. Forse proprio per la semplicità dei mezzi — anche un tantino cattivanti — è operazione indubbiamente autentica.

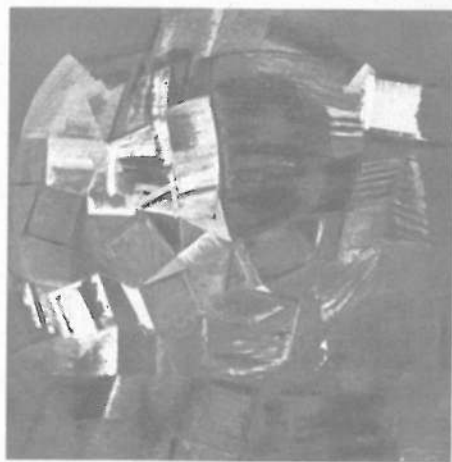
Con uno scritto autobiografico, Renato Guttuso ha esposto nella saletta della Libreria Einaudi una serie di disegni e gouaches di quest'anno, dedicando la mostra a Elio Vittorini, quasi un «incontro» in memoria di quelli avvenuti, qui, in anni passati. Accanto ad alcuni fogli dove la sua nota prensilità resta presa vorace della realtà circostante, altri tendono ad uno «statuino» che sa d'accademia.

Questa a Le Ore è la prima personale del pesarese Ferruccio Marchetti. Trenta anni, un duro tirocinio e, soprattutto, una caparbia decisione di dire con i colori le proprie ragioni umane. Un «pittore di sangue» come lo definisce Fumagalli che gli ha ospitato questa mostra, un «giovane ricco di istinto pittorico» scrive Tassi nella presentazione. Concorro in pieno e aggiungerei che in lui è notevole questo accettare dati di natura e di cultura ma frantumandoli per una sorta di odierna impossibilità di canto. Ma è impossibilità che si traduce non in un ripiegamento di lirismo decadente, bensì in una energia attiva, di segno empaticamente positivo.

Spiace non essere in grado, per ragioni di spazio, di raccogliere l'invito di Pier Carlo Santini a sviluppare il discorso



Hans Bellmer: «Madame est servie» 1969.



Ferruccio Marchetti: «Una bolla di sapone» 1970.

su questa mostra di Antonio Possenti (*Galleria Gian Ferrari*). Anche se la sua presentazione appare così pertinente e acuta da rendere difficile un'aggiunta, secondo me ne varrebbe la pena. Anch'io sono infatti convinto che questo pittore — malgrado certe radici letterarie — con le sue favole stranite e il misterioso, liquescere erbario-bestiarario, stia testimoniando una condizione niente affatto secondaria. E l'inquietudine che mette addosso è cosa vera. Con una filtrazione culturale da vecchia villa campestre di quella Lucchesia dove è nato e vive.

F.V.

Napoli

Mario Schifano

Le soluzioni operative di *Mario Schifano*, quali risultano dalle opere più recenti della personale alla *Galleria «Il Centro»*, ripropongono, in termini tuttora ambigui ed opinabili, il tema della revisione dei mezzi visivi e della relativa funzione. La presenza dell'artista in quello sforzo che, a partire dal 1960, ha caratterizzato molteplici esperienze miranti a superare l'inceppo delle sfasature accademiche dell'informale con premesse nuove destinate a concretizzarsi in un impegno incidente sulle profonde trasformazioni in atto, è certamente delle più interessanti: ma per lui, come per gli altri, si delineava inevitabilmente l'esigenza di una verifica. Giaché non si trattava soltanto di sperimentare più aggiornati e pertinenti strumenti di comunicazione, dovendosi anche colaudare l'efficienza potenziale di essi strumenti a sviscerare la dimensione esistenziale emersa dalla paurosa frana dei vecchi miti, mediante una valutazione spregiudicata del processo socio-culturale. Né bastava compiere una scelta sul come operare, risolvendo l'implicita questione del ruolo dell'operatore: la volontà coraggiosa di affrontare la realtà lievitante, con tutte le sue sconcertanti implicazioni problematiche, doveva avere un senso che non si esaurisse nella escogitazione strumentale o nella rabbiosa sconsacrazione del passato. Occorreva, insomma, oltre che trovare un modo diverso di agire e di comunicare, esprimere idee chiare e valide, dopo aver penetrato i contenuti e le ripercussioni della mutata condizione umana. A tanto, senza tergiversazioni, erano e sono chiamate le poetiche «impegnate», o meglio tutte quelle che evitano di ricadere in un formalismo evasivo. Se così è, anche nel caso di Schifano, non è tanto il tipo di operazione in sé che conta, quanto la sua portata e la sua significazione. Il riporto fotografico, il taglio televisivo, l'intervento modificativo dell'immagine staticizzata, sono elementi di linguaggio da vagliare in funzione della loro capacità ad incidere sulla realtà, sia pure come l'artista la identifica, la vede e la prospetta, scaricando intelligentemente il vano tentativo della estromissione soggettiva. E non avendo rilevanza in sé la soluzione estrinseca (anche perché gli effetti visivi sono ottenuti con metodi semplicistici), si è indotti a cercare nella validità di un messaggio intelligibile l'elemento qualificante della operazione. Ma in tale direzione i risultati appaiono piuttosto delu-

genti. L'immagine manipolata e restituita non dice più di quanto direbbe senza l'intervento. Ammesso che, dopo un quarto di secolo, sia ancora necessario o utile ripetere la condanna di una ideologia aberrante come il nazismo e degli orrori che essa ha scatenato, le sequenze riportate di Schifano non ci fanno pensare più di quanto ci facciano pensare i documenti obiettivi di quel momento funesto. Così, ogni altra forma di alienazione — ideologica, consumistica o tecnologica — non appare più rivelata di quanto lo sia dalla sua fenomenologia. E l'attestazione del comune bisogno di liberazione e di equilibrio non basta a risolvere il problema nel suo profilo concettuale. Rinovarsi dal di dentro e contestare, con il passato, le manifestazioni alienanti del presente, superando, attraverso l'apporto di suggerimenti costruttivi, una tensione nichilista ancora più deprimente del disagio inferto dalla dimensione attuale, è, del resto, una impresa ardua anche fuori del mondo dell'arte.

A.M.

Nuoro

Becheroni, Fieschi, Marotta

Le forme pittoriche di *Elvio Becheroni* (*Chironi 88*) meritano più che un giudizio di valore, una interpretazione analitica. Non v'è dubbio che il senso immaginativo e astratto delle rappresentazioni sia stato mediato da un processo psicologico profondo portato a livello di coscienza e di conoscenza in forma altamente sublimata e significativa che si riscontra puntualmente nella generalità del pattern espressivo e strutturale. Le immagini dell'artista rivelano infatti particolari proprietà nella visualizzazione di un mondo extrasensibile, invisibile, governato da forze cosmiche che, pur sfuggendo all'osservazione diretta, lasciano avvertire una presenza che sottende il concetto universale dell'unifenomenico. Che questo genere di pittura trovi, come afferma Passoni nella presentazione, una spinta fondamentale da un'esperienza di evasione, un'esperienza che permette all'artista di superare quello stato ansioso della «coscienza infelice» rivolgendosi alla liberazione della fantasia, non ci trova perfettamente concordi perché qui non si tratta di uno spostamento psichico della personalità ma di un'occasione pulsionale interna-esterna. Ancora alla *Chironi 88* mostra di *Giannetto Fieschi*, presentato in catalogo da Arcangeli. L'artista è presente con un cospicuo numero di opere recenti. Le

visioni di Fieschi sono rese particolarmente significative dall'assunzione di situazioni rappresentative indeterminate, di esperienze sensoriali in bilico tra il certo e l'incerto, tra il formato e l'informe, tra il finito e l'infinito. Sono visioni di crude realtà, di immagini dalle qualità fisiognomiche particolari, tagliate come per caso in dettagli accidentali nella materia cromatica fluente che sembra rompere le catene del tempo e dello spazio. Immagini di ieri, di oggi e del domani che parlano delle crisi dell'uomo di sempre, di verità soggettive antagoniste, di problematiche spirituali e materiali, quali si riscontrano negli schemi compositivi che incarnano contenuti emblematici e psicologici alludenti al perduto senso comune e a concetti più universali che coinvolgono l'essere e il compito del vivere umano.

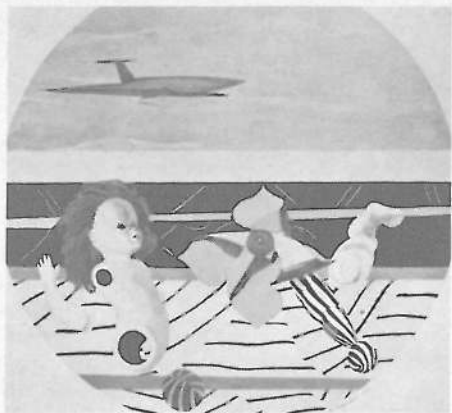
Segue la mostra di *Nicola Marotta*. Il testo di presentazione è di Fiorenzo Serra che evidenzia le caratteristiche formali e la poetica del giovane pittore napoletano. L'incontro di Marotta con il suo mondo è un contatto con la natura umana, un discorso ricco di allusioni, di aspettative, di desideri che nella relazione tra struttura rappresentativa e impulsi motivazionali rivela coerente consapevolezza di una realtà esistenziale disorientata. La rappresentazione figurale è espressa con una narrativa decantata e sintetica valorizzata plasticamente da rapide e decise annotazioni di colore.

M.d.C.

Pescara

Antonio Di Fabrizio

I temi della pittura di *Antonio Di Fabrizio* hanno subito, nel giro di qualche anno, una lenta ma progressiva decantazione di cui possiamo seguire le varie fasi nella riassuntiva mostra personale allestita alla *Galleria Margutta*. Legato, tuttavia senza compromessi, a quei movimenti che potremmo definire di «riformismo moderato», Di Fabrizio sembra alla soglia di esaurire l'oggetto in sé — matericamente, vogliamo dire — per proporne non la reinvenzione ma l'essenza. Si tratta di un processo inverso a quello seguito da altri suoi compagni di strada cresciuti nel suo stesso ambiente e giunti, forse con troppa rapidità, al cospetto di soluzioni rimaste inesprese anche se teoricamente potevano essere enunciate. Quasi tutta la sua generazione si è bruciata per l'eccessiva disinvoltura e la fretta di «arrivare»: egli è, prima che un testimone, un superstite salvato



Antonio Di Fabrizio: «Giocattoli» 1970.

dalla forza della coerenza, dalla volontà di spiegarsi continuamente e senza mezzi termini. Anche i suoi errori sono stati chiari, compiuti senza finzione. Ora sembra giunto il suo momento: sciolto perfino dal rigore formale verso cui era stato fin troppo riguardoso, Di Fabrizio ha superato gli impacci delle superfici e dei piani prospettici per continuare al di là delle soluzioni schematiche e collocarsi agevolmente in bilico tra il raffinato perfezionismo segnico e il magico effetto (anche se talvolta estetizzante) tonale. La sua realtà non stenta, comunque, ad «entrare» nella nostra, ad integrarsi con gli elementi circostanti, grazie anche alla limpidezza del discorso narrativo che impegna le rêve magique ad un livello privo di oscuri turbamenti. La composizione delle bambole, ad esempio, con l'aggiunta di frammenti ingranditi (proporzionalmente) di lettere alfabetiche o di motivi apertamente naturalistici, propone un «gioco» ben più complesso: la proiezione della memoria personale sullo schermo di fondo dove è possibile far continuare la nostra biografia. Il soffio metafisico muove l'insieme di queste composizioni, senza tuttavia disperderle nel limbo delle intenzioni.

B.S.

Piacenza

Antonio Cappelletti

A «Il Gotico» una personale di scultura di Antonio Cappelletti. La città ha reso omaggio ad un artista onesto e sincero che ancora, a 77 anni, appare sorretto da un accorto mestiere e da una fresca sensibilità. Cappelletti nella sua carriera ha saputo proficuamente svolgere i dati di una scultura stilistica e plastica in cui sono evidenti presenze neoclassiche, novecentiste mentre certe elaborazioni geometricizzanti e certe tensioni e sensibilità lineari richiamano Wildt: ci sono poi

richiami all'insegnamento con cui Martini cercava nell'azione della luce sulla plastica il modo di un'espansione della scultura. Predominanti sono i temi dell'immagine umana: fanciulle, giovani, nitidi e casti corpi umani sono avvolti in un silenzio luminoso, in un tremore commosso dell'anima.

M.G.

Pordenone

Mino Maccari

Mordace, graffiante, sempre partecipativo, Mino Maccari letto in ben 107 opere riunite da un collezionista intelligente e presentate al pubblico dal Centro iniziative culturali «Sagittaria». È un arco di quattro decenni e inizia con due puntate del 1929, epoca del «Selvaggio» che avvia la polemica di Strapaese che andrà ricercando negli umori della provincia e nelle sue tradizioni locali una forza genuina autentica da contrapporre sia a un pompiertistico culturismo europeo sia a una deludente dittatura. Nel dettato di un dialetto popolare vivo e vero Maccari fin da allora ci indica quanto di grottesco appartiene all'uomo, tracciando una satira della società alla quale pure appartiene. Ma se il rapporto con Daumier, Ensor, Rouault, Grosz e persino Giandomenico Tiepolo è spontaneo, la grafia di Maccari, pur dinamica, irruente e sferzante, non è mai distruttiva. In un espressionismo di tipo italico l'occhio vigile dell'artista (vedansi «Autoritratto con figure» e «Autoritratto tra due donne», del 1925) osserva e biasima, pur con amarezza, ma non annienta mentre il contenuto, pressante e incisivo, libera la forma da condizionamenti di valori. Della qualità morale e della funzione di questa opera si può parlare scoprendo motivazioni che suggeriscono fiducia e speranza nei confronti degli uomini. La realtà di Maccari è nelle sue «aspirazioni»...anzitutto l'umore o gli umori, poi le reminiscenze la memoria i sogni: il vero che rinasce attraverso l'invenzione! E gli umori, salaci e persino aggressivi, denunciano una partecipazione attiva a fatti ed avvenimenti, attraverso un'arte che si pone al centro delle condizioni umane nello svolgersi del tempo, e non può identificarsi in fughe od evasioni. È il vero che rinasce come realtà amara o sogno portando i «modi» dell'artista a satire incisive e contemporaneamente a immagini audacemente liberate e pervase di lirismo. Così il contenuto poetico si identifica in un contenuto civile di chiara e aperta coscienza.

L.R.B.

Roma

Augusto Perez

Si passi, per uno sguardo agli antefatti di questa mostra di Augusto Perez a *Il Fante di Spade*, un'autocitazione; «Allora — scrivevo nel marzo del '69 — le figure di Perez confondevano la propria identità entro vuote ma vischiosissime cornici di specchi, ove Re e Narcisi — miserrimi relitti di glorie e sentimenti perduti — si contemplavano smemorandosi. Nel giuoco immagine-realtà si logorava l'ansia di un senso del reale che si potesse cogliere e fermare — e che sfuggiva invece altalenando e bruciando, persino fisicamente, figure ed oggetti, condannati a un'eterna ambiguità... Oggi di quegli specchi ne resta uno solo, nel quale l'immagine d'un consunto, spolpato Luigi XIV fa tutt'uno con la figura, e questa proietta da sé — immagine a sua volta, emblematica quant'altre mai, di regale vanità — un'altrettanto scheletrica testa di destriero. Non più dunque un impossibile dualismo... bensì un'apparenza di conquistata fermezza... L'ambiguità che Perez rilanciava di qua e di là dello specchio serpeggia ora all'interno di questi corpi-oggetto e ne determina le straordinarie eppure normalissime metamorfosi». È lettura che potrebbe valere, e vale in effetti, anche per queste opere recentissime, ma con un'ulteriore elaborazione: non tanto nel senso della messa a fuoco quanto come nuova articolazione d'una personalità che cresce su una visione definita e tuttavia mobilissima, capace di reinventarsi nelle implicazioni di una realtà scandagliata nei sensi meno effimeri. Potrebbe scaturirne un discorso di fondo: realtà, sensi effimeri o duraturi, spirali che condannano a giri sempre più larghi, sempre più lontani — o che precipitano l'uomo in se stesso; sono bilanci da trarre, o da lasciare al tempo, giocando altrimenti la propria compromissione. Intanto Perez va arricchendo di nuove connotazioni un'immagine dell'uomo, amara se mai ve ne fu, recuperata ben al di là delle correnti diatribe sull'arte morta o resuscitata. Ora che nulla è rimasto dell'intenso tema degli specchi, Narcisi e vanificate vanità regali, risulta ancora più chiaro il senso di quest'emergente figura umana, restituita dalla risacca di tempi poco propizi — scavalcata ogni tecnologica certezza — a «magnifiche sorti». Perez dunque sta tutto di qua, in una condizione dell'uomo assai poco fiduciosa, poco adatta all'integrazione come alla ribellione, e avvelenata, corrosa da questa sua inadeguatezza, affondata in se stessa a consumare, e par che si nutra



Mino Maccari: «Incontro di società» 1967.

Augusto Perez: «Centauro» (particolare) 1970.

della propria morte, le sue stesse carni. Non era in alcun modo, chi l'avesse mai sospettato, giuoco d'illusione, quell'ingannevole e abilissima specularità della cornice vuota, se non in senso tutto espressivo — e ancorato a doti plastiche fuori dell'ordinario. Non era rigurgito barocco invischiato d'esistenzialismo, quella morbosa, lebbrosa regalità del Luigi XIV — ma frustrato anelito d'una condizione che pesa sulle spalle di tutti noi. E non è ennesima manipolazione surreale, o viscerale, questo naufragato slancio dello odierno centauro, la consunta, larvale maestà di questo «ragazzo che scende una scala».

Muoviamo anzi, per leggere di nuovo queste opere recenti, da quelle che possono considerarsi flessioni, o indugi, come un «interno» su cui lo stesso Perez nutre qualche perplessità (e che non trovo infatti menzionato in catalogo), o qualche elemento che frena la stupenda libertà proprio del «ragazzo che scende una scala». Nel primo dei due bronzi l'angolazione contenutistica prevarica; la figura è abbandonata in una posa che ricorda

certi drammatici personaggi di Vespignani, cinque o sei anni fa, rinnovata qui in una plasticità sapientissima, ed estenuata, perduta, quanto quelli mantenevano di latente aggressività. Avrebbero qui buon giuoco, e se ne parla per ingabbiarne le obiezioni, gli oppositori di ogni arte di figura tout-court, che oggi non è possibile (fino a che i fatti non smentiscano) se non al prezzo di mille mediazioni psico-sociologiche. Le quali appunto, sia pure nell'ambito di una genialità plastica rara, qui zavorrano, si dichiarano gravi — così come quella tibia scoperta nel citato «ragazzo», o la scarpa veristica. Ma si guardi, del «ragazzo», il busto stupendo, misteriosamente incombenente, ineffabile nel muto sorriso straziato, smemorato, dolcemente reclinato e oscuramente funereo; e ogni obiezione qui sa di programma mentale, di aberrante pregiudizio culturalistico. E il bronzetto del «centauro», con quella dibattuta vitalità che senza placarsi affonda tuttavia, e muore, in una dimensione invalicabile. E le due testine, dove Perez sembra giocare con se stesso e sgam-



betta felicemente la sua straripante abilità, insinuando nel mirabile impianto classicheggiante uno psicologismo sottile, una vena turbata, e restituendola di nuovo in una assorta, disincantata, amarissima consapevolezza.

G.G.

Marco Gastini

Marco Gastini ha esposto nuovamente a Roma, alla *galleria Gap*, nella palazzina Via Monserrato, quasi due anni dopo l'importante personale alla Galleria Piattelli. La personale di due anni fa aveva sottolineato un nuovo momento nella ricerca di Gastini (ribadito poi non molto dopo in una personale a Milano al Salone Annunciata). Ora questa nuova personale romana quel momento ce lo mostra essenzializzato e vorrei dire depurato, sia nei modi di presentazione che come reale approfondimento problematico. Resta però un coerentissimo discorso continuo, che tuttavia ora si è fatto molto chiaro, anche per chi allora non aveva intuito e non aveva capito. Del resto la personale da Piattelli era folta, nell'entusiasmo di un nuovo traguardo problematico raggiunto; questa attuale è invece rarefatta, con la disinvoltura di chi è ormai padronissimo non solo dei mezzi e modi del proprio discorso, ma ne sa controllare già pure le risonanze. Il filo conduttore della pittura di Gastini, da quando ha cominciato ad

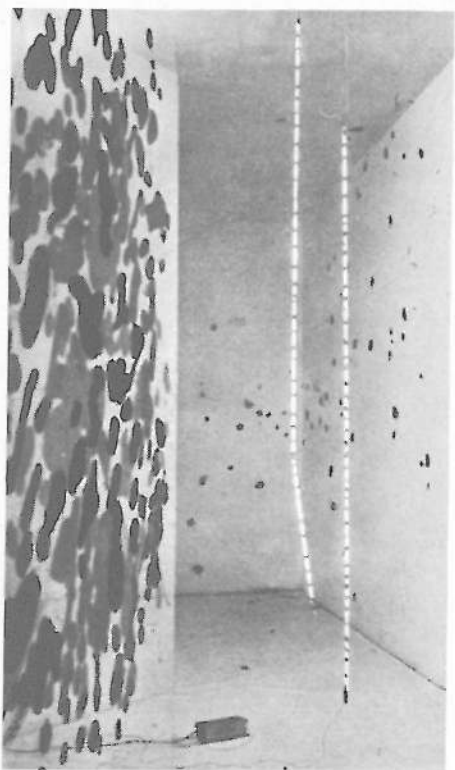
affermarsi oltre l'ambito torinese (per esempio era comparso a Roma per la prima volta nel '65 nella prima edizione di « Prospettive ») ad oggi, è indubbiamente il suo denominatore evocativo. E la sua personale lo riconferma, quintessenzializzato, e come segno di tipicità in un contesto che sfiora a un tempo il « povero » e il « concettuale », senza tuttavia concedersisi.

La pittura di Gastini è stata infatti fin dall'inizio evocativa, e resta tuttora evocativa (anche se non si può più parlare a rigore di « pittura »): ma in modo del tutto diverso. L'intenzione evocativa è dunque il denominatore sul quale si è venuta articolando la sua ricerca, attraverso tappe tuttavia ben precisamente differenziate.

La partenza fu di una simultanea riproposizione di immagini diverse, ricordi, evocazioni di luoghi, di paesaggi, di brani narrativi. La dimensione del ricordo, l'intenzione evocativa vi si alimentava attraverso una solida qualità di pittura che intendeva investire profondamente e in certo modo riscattare l'immediatezza visiva (da « mass media », piuttosto che di tradizione pittorica colta) di quelle molteplici immagini. Il dipinto si impaginava attraverso una compenetrazione, quasi in reciproca dissolvenza, di queste inquadrature-ricordo, ciascuna tuttavia sufficientemente definita, da motivare appunto l'articolazione evocativo-narrativa. Il procedere successivo della pittura di Gastini è stato in senso analitico: piuttosto che affollare il dipinto di molteplici inquadrature d'immagini, si è venuto fissando su poche fra queste, le ha poste in più complesso rapporto fra loro; ha progressivamente superato lo stesso limite della diretta, e direi distanziata, reperibilità visiva: il suo analismo si è spinto cioè a sondare quelle immagini come in un « vicino » macroscopico, e a manipolarne persino il portato visivo. Ma il denominatore restava appunto l'evocazione. Perché tutto ciò avveniva proprio per liberarsi dalla discorsività del ricordo e penetrare sempre più nella dimensione, più icastica nella sua conclusiva capacità di sintesi, appunto dell'evocazione. Come dire che perdeva la descrizione dei corpi, per esempio, e acquistava in tutta la sua immediatezza il circuito percettivo-evocativo, superando cioè i nomi, non la sostanza delle cose, delle immagini, dei corpi. Così si era presentato Gastini nella sua prima personale romana nel '67, al Girasole. Lungo la seconda metà del '67 e nel '68 Gastini ha realizzato però un rinnovamento ancor più radicale nel suo repertorio strumentale. La direzione è stata tuttavia appunto proprio quella di

acuire l'intensità della presenza evocativa, al tempo stesso svincolandola il più possibile da un obbligante contesto discorsivo, e sia pure ormai quasi metaforico, attraverso il gioco manipolatorio dei macroframmenti. Voglio dire che Gastini ha come spinto la propria ricerca, da una parte, ad una capacità sempre più particolare e fin concretamente prensile del rapporto evocativo sensibile (e il tema è divenuto, per esempio chiaramente a livello della personale romana del '69, aria-cielo, respiro atmosferico, ma anche pelle-cielo, forse, in un visionario analogismo), e, dall'altra, ma conseguenzialmente, ad una manipolazione di tale sorta di prelievo, concretamente sensibile e fascinosa, in un contesto nuovo, e di volta in volta nuovo, che provocasse quella particolare evocazione in nuove eventualità di rapporti e di significati: come dire, in fondo, cercando di estrapolare sempre più l'evocazione da un « lontano » di memoria, per porla sempre più in una concretezza di totale presenza, quasi d'oggetto, senza tuttavia che quell'« alibi » immaginativo, e persino emotivo, e persino sentimentale, andasse perduto: anzi proprio, al contrario, intendendo attualizzarlo in una possibilità nuovissima, e direi inedita (perché indubbiamente l'operazione è apparsa subito molto originale, ed è stata subito sorretta da una qualità strumentale eccezionale). L'evocazione così è come tangibile, oggettualizzata quasi (e del tutto a volte), entra in frizione con il nostro orizzonte quotidiano: pretende esservi presente nella sua natura, che si qualifica infine per una sorta di concentrazione lirica, così che questi dipinti, o questi schermi, o queste « bacchette » ad un certo momento, che Gastini ha articolato nello spazio vogliono essere delle presenze di densità lirica, vogliono operare entro il nostro quotidiano orizzonte, entro il nostro spazio (con il quale le « bacchette » o gli schermi ardiscono quasi una sfida), un risarcimento lirico. Gastini ritiene inammissibile una semplice fuga in quel lirismo, una recessione nella pura dimensione evocativa, così estroverte l'evocazione in presenza a contatto con il nostro immediato presente, con il nostro spazio: fa dell'evocazione un termine dialettico, lo strumento del proprio essere ben vivo nel nostro tempo, nel nostro oggi, direi. L'evocazione sfugge così alla mera dimensione effusiva (quale fu del lirismo astratto informale, per esempio), ed acquista una nuovissima presenza oggettiva. In un discorso ininterrotto, personalissimo e molto coerente, Gastini lungo il '69 e il '70 (s'è visto anche in una recente mostra di gruppo

Marco Gastini: « Neon » 1969.

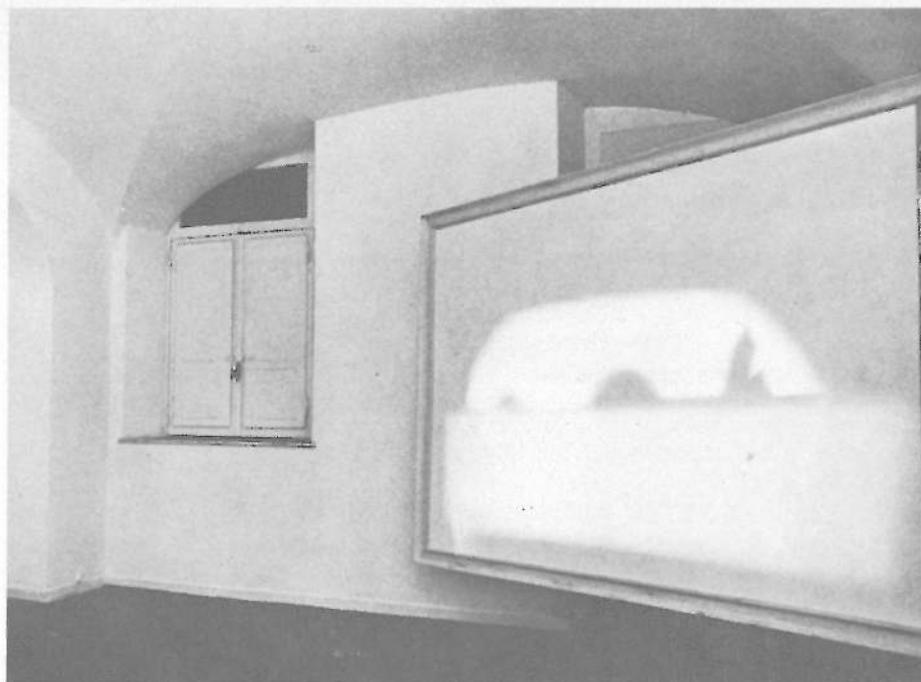


all'Annunciata) ha accentuato questa presenza nel suo oggettivismo, direi insinuando nello spessore stesso immaginativo una maggiore taratura oggettuale (come con i piombi, gocce disseminate sulla nuda parete, o con le macchie di materia opaca, eppure vibrante): il che vuol dire sospingere ancora ad un più sottile limite di frizione la presenza del quoziente evocativo e sentimentale, persino, ripeto, entro una strumentazione oggettuale, la cui « povertà » sfida il terreno dell'arte « povera » (mentre per altro si potrebbe forse anche dire che il rigore concettuale di quel controllo s'insinua nelle sfere che l'arte « concettuale » ritiene a sé più proprie (e si vedano al riguardo certi bellissimi disegni, progetti, esposti ora a Roma). Gastini è certo uno dei più autentici « nuovi » ed indipendenti personaggi della scena artistica italiana.

E.C.

Giosetta Fioroni

Alla *Tartaruga*, un solo quadro, ottenuto con proiezione di luce sulla tela: la tela è bianca l'ombra e la luce vi disegnano un'evocazione di monumenti, la realtà sono gli spazi stabiliti dal limite di ombra e di luce, preciso. Prima che gli spazi sommergano i monumenti e la città si sgretoli, Venezia acquista già una sua configurazione per la memoria: la luce attorno ai monumenti, alle case, ha una dimensione oggettiva che conserva intatta la possibilità di durare oltre i monumenti, oltre le case in virtù della propria perfetta geometria. La città è dunque già in una dimensione metafisica. Prima del quadro di luce; ci sono una serie di disegni fatti a matita su fogli bianchi, sembrano gli appunti di un viaggio sentimentale che costeggi la laguna veneta. In realtà la città che l'artista visita è già distrutta da tempo, da millenni, distrutte le case, i monumenti, le bellissime ville. Il viaggio sentimentale è dunque un viaggio archeologico in luoghi che l'artista sa essere stati una certa cosa; ne ricostruisce l'immagine attraverso gli spazi, attraverso la nozione di ciò che essa sa di loro e intenzionalmente ne ignora il colore, poiché il colore non è che un poco di grigio argentato che crea delle zone d'ombra attorno alla geometria, quel tanto d'incertezza, di non ancora scoperto, di aperto all'interpretazione che ogni reperto archeologico contiene in sé. Il mistero è il fascino della città muta investita in pieno dalla luce, mistero che non ha colori ma si presenta con un volto unico alla nostra incapacità di leggerlo. Tuttavia possiamo contemplarlo. Per l'oggetto uscito dalla storia, nella quale ci muoviamo con



Giosetta Fioroni: « *Laguna* » 1970.

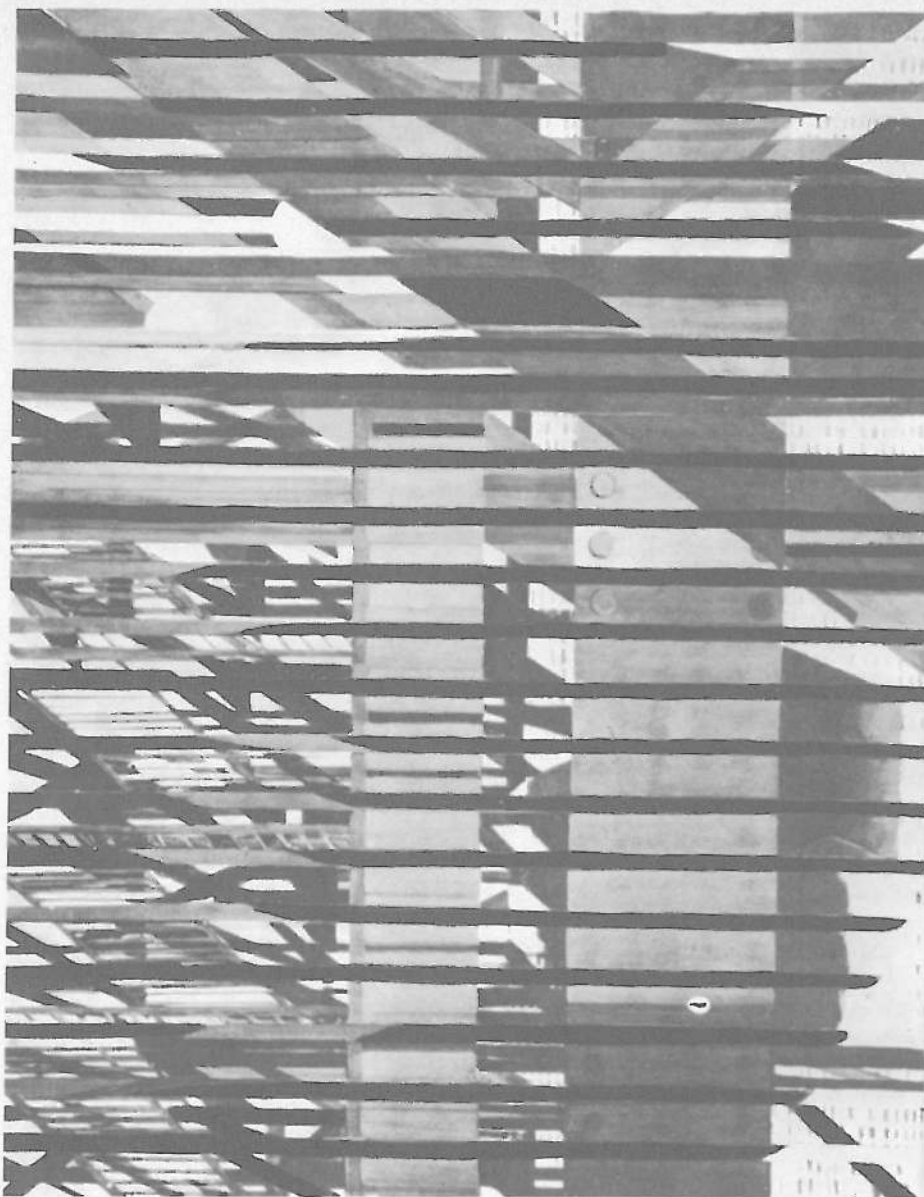
sicurezza perché conosciamo fatti e luoghi e date e personaggi e perché conosciamo le ragioni delle trasformazioni, non esiste con chi si ponga davanti a lui altra possibilità all'infuori del rapporto contemplativo, un rapporto che esclude il tempo. L'oggetto escluso dalla storia ha una durata interminabile. In questa condizione l'artista osserva Venezia, la osserva tutta da un unico punto di vista: ce ne restituisce un'immagine intatta. Una villa è a distanza di millenni il disegno della sua pianta, una piazza è ugualmente un disegno; il paesaggio è tanto legato alla concezione architettonica della città che ne ha condiviso il destino ed è divenuto geometria anziché colore.

F.D.C.

Titina Maselli

Un occhio spalancato sulla città: questo il discorso che *Titina Maselli* conduce. E si tratta di un discorso che ha radici antiche, risale alla formazione stessa della pittrice, al suo carattere di scelta dei rapporti con l'ambiente a lei circostante, rapporti che erano e restano conoscitivi nell'ambito di una situazione esistenziale. Né ci sembra eccessivamente determinante il discorso sulle date e sui riferimenti, sul rapporto, cioè, istituitosi con la « pop-art », in quanto la condizione della Maselli preesiste alla « pop-art » stessa come definizione, e nasce da una disponibilità verso la realtà del quotidiano con un riferimento che, semmai, va più indietro nel tempo per collocarsi nell'ambito dei pittori della « scena di New York ». Certamente il dibattito attorno alla mostra che Ve-

nezia ospitò nel '64, nelle sale del vecchio Consolato americano, e l'entusiasmo o la polemica che seguirono, servirono da strumenti validi per una più attenta lettura della pittura della Maselli confermandone, ad un tempo, i caratteri peculiari che la collocavano definitivamente nell'ambito della più vasta esperienza europea. Il punto di congiunzione era piuttosto da ricercare nel clima di disperata ed allucinante solitudine che accomuna l'uomo della nostra epoca, quali che siano le latitudini che la contengono: l'angoscia dei grandi silenzi cittadini rotti dal livido urtante della luce al neon, dai fari delle macchine che squarciano la notte come grida laceranti ad urlare un'altrettanta solitudine che forse nel lamento accorato della tromba trova la più congeniale risposta (il lamento dei negri di Harlem). E Titina Maselli conduce la sua indagine all'interno di una siffatta condizione che resta, pur sempre, condizione umana, non alterandone i significati ma mettendo a nudo, oggettivamente, queste contraddizioni: le finestre che si spalancano l'una accanto all'altra, in inesorabile successione, il groviglio dei fili dell'alta tensione, l'immagine del pugile che questa civiltà, forse, racchiude e rappresenta. Il taglio, l'impaginazione, il modo di proporre la visione, mutuano dalla fotografia mezzi e scopi: solo che rifiutano il *reportage* a vantaggio di una posizione più romantica che sentimentale. Un occhio spalancato sulla città, dicevamo all'inizio di questa nota. E l'antologica che la pittrice propone nelle sale della *Galleria « Il Fante di Spada »*, ce lo conferma. Un susseguirsi di immagini



Titina Maselli: «*Venetian blind*» 1970.

che sentono il gusto della carellata cinematografica, il primo piano ossessivo, il *flash-back* intimamente amaro, anche se l'apparenza vorrebbe deporre a favore della proposta oggettiva di un lembo di realtà che esiste. È il metodo, in sostanza, che chiarisce poi il modo, lo stato d'animo con cui la Maselli a questa realtà si accosta. La chiave di lettura, a nostro avviso, è nella dilatazione dell'immagine. Quella distanza ravvicinata cui fa cenno Valsecchi, presentando al catalogo questa mostra; la disperazione di Franz Kline che lacera gli spazi con le grandi drammatizzazioni dei neri, come altra volta abbiamo sostenuto, che trova nella pittura della Maselli la risposta nel senso di reazione a questa immanenza tragica (certo clima americano, in breve, ben noto alla pittrice data la lunga permanenza in quel paese).

«*Venezian blind*» (del '70) vede la Maselli impegnata in una organizzazione più strutturale dello spazio: la gabbia che si frapponne, infittita, alla visione che in tal modo *scoppia*, proiettata verso prospettive multiple e divergenti. Un nuovo capitolo, forse, della sua pittura.

V.A.

Caron, Brunetti, Crippa, Pizzinato, Bill

Le ipotesi di struttura che Aldo Caron realizza in queste sculture esposte alla Galleria «*Schneider*», si collocano nell'ambito di un naturalismo astratto che alla materia paga il peculiare tributo, diventando essa protagonista assoluto del concetto del fare al quale Caron costantemente tende. La creazione della forma

si realizza, in tal modo, attraverso un costruire che, come scrive Giuseppe Gatt, si identifica nella ricerca dei rapporti strutturali tra uomo e natura.

Impegnato in una proposta tutta frontale della visione Francesco Brunetti che espone alla Galleria «*Arti Visive*», suggerisce l'ideazione plastica di una lunga ricerca attraverso i rifiuti della civiltà del nostro tempo, risolvendosi in un *assemblage* materico che a questa civiltà si dichiara pur sempre legato, un legame in termini di rimpianto, di *rêverie* (con la dichiarazione di fede verso certo clima bolognese: Ghermandi e poi l'ultimo Minguzzi) per risultare, alla fine, autonomamente valido nei significati emblematici.

Opere recenti (molte le litografie, però) di Roberto Crippa alla «*Pantheon*». Alle orbite ellittiche dello «spazialismo» ed ai suoi polimerici, ecco alternarsi l'eleganza formale di queste composizioni. Non gli «ordini formali asciutti» di cui scriveva Valsecchi a proposito dei «rilievi» di un tempo ma pur sempre lo spaziare fantastico in un mondo le cui profondità esercitano, sino in fondo, la congeniale influenza sull'artista: estrema civiltà di una visione nella quale l'artista si rifugia nell'impossibilità di risolversi fuori dalle categorie.

La personale di Armando Pizzinato alla «*Margherita*» si inserisce in quel discorso che da qualche tempo attorno a questo artista si va riproponendo (la mostra aretina «*Arte Contro*», l'antologica di Pordenone, la rassegna di Prato). Al «fantasma che percorre l'Europa» del '48, ecco qui alternarsi i mistici silenzi dei suoi giardini veneziani, le visioni della Giudecca mai illanguidite dal ricordo, le influenze di certo discorso di Guidi e del Guidi romano anche (oltre che di Mafai), l'amore per la pittura, infine, fatto di lucide certezze e di intelligente partecipazione.

Alla Galleria del Cortile una piccola mostra di Max Bill. Poche opere che ripropongono il discorso della Bauhaus passato per il crivello del «*Concretismo*» di cui Max Bill ha la paternità. La geometria della visione (d'estrazione architettonica) che supera il dato relativo della realtà attraverso il concetto ontologico dell'idea platonica, per farsi compiutezza poetica. L'organizzazione mentale dello spazio diventa, quindi, negli elaborati di Max Bill un modo di dialogare con la civiltà urbana in termini di aperture mentali che al colloquio con l'uomo costantemente aspirano.

V.A.

Taranto

Biennale dell'incisione

Galleria « Cassano »: IV Biennale dell'Incisione contemporanea in Italia, organizzata dall'E.P.T., dall'Associazione Incisori d'Italia e patrocinata dal Comune e dalla Provincia di Taranto.

254 nomi per 317 opere. La confusione è enorme. Non vi è la benché minima linea logica, oltre la tecnica, con cui si possa tentare un recupero dal tono fieristico in cui frana questa pomposa e pletorica « Biennale ». È doloroso, tuttavia, dover considerare, per l'ennesima volta, come gli Enti Pubblici, che dovrebbero — almeno loro — condurre un'azione più oculata nel campo dell'informazione, si facciano prendere da vuote manie di grandezza ed esigenza di mercato. Da una « Biennale » di questo tipo si sarebbe potuto tirar fuori 4, forse 5, Rassegne, certo più modeste, ma almeno logiche, unitarie e pulite.

E.S.

Terni

Zeno Giglietti

La mostra di *Zeno Giglietti* alla *Poliantea* ha offerto l'occasione ad un dibattito di ampia e appassionata partecipazione come difficilmente ci accade di vedere in una grande città. E quasi senza volere (poiché Giglietti è di professione vigile urbano) la discussione è scivolata sulla legittimità o meno di essere pittore naïf. Il pubblico era eterogeneo con diversi livelli di preparazione culturale, ma in ogni caso l'atteggiamento naïf veniva aggredito. Il pittore dal canto suo difendeva la propria immagine di pittore, indipendentemente da qualunque schema, e dichiarava, come è vero, di aver studiato prima pittura e poi scultura già fin da ragazzo e di aver sempre seguito nell'esercizio di questa sua attività dedicandogli ogni giorno ore di studio e di lavoro. Giglietti dipinge piazze cittadine deserte dove le case hanno colori smaglianti che creano spazi geometrici di fantasia contro un cielo pulitissimo e immobile riflettendosi in ombre grigie, sproporzionatamente grandi rispetto alla dimensione delle case, sul terreno grigio e creando così un'altra geometria fantastica. Giglietti conosce la storia della pittura, così come conosce i mezzi pittorici. « Io sono un pittore dichiarava a più riprese », ma c'era chi insisteva a chiedere se le piazze sono vuote perché un vigile urbano sogna e desidera piazze vuote di traffico e quindi non ha altro mezzo che la pittura per realizzare questo suo sogno, e così

veniva fuori tutto il grosso equivoco attorno alla pittura naïf creato da critici e da mercanti: veniva fuori anche a livello di una mostra realizzata in provincia. Chi per esempio oltre a essere pittore sia, come Giglietti, anche vigile urbano, dovrà molto probabilmente il suo lancio di pittore al fatto che fa il vigile urbano e non a quello che è pittore. Ed è in questo schema abbastanza ambiguo che lo si sollecita a proseguire la sua attività di artista. Ma dunque, se non fossi vigile urbano, non sarei neanche pittore, potrebbe a ragione domandarsi il Giglietti? E questo lo chiediamo ai mercanti, alla critica, al pubblico che acquista un suo quadro. Poiché la pittura è pittura e come tale va guardata ma anche venduta ed acquistata, la mostra di Giglietti può essere l'occasione ad una risposta che coinvolge moltissime cose.

F.D.C.

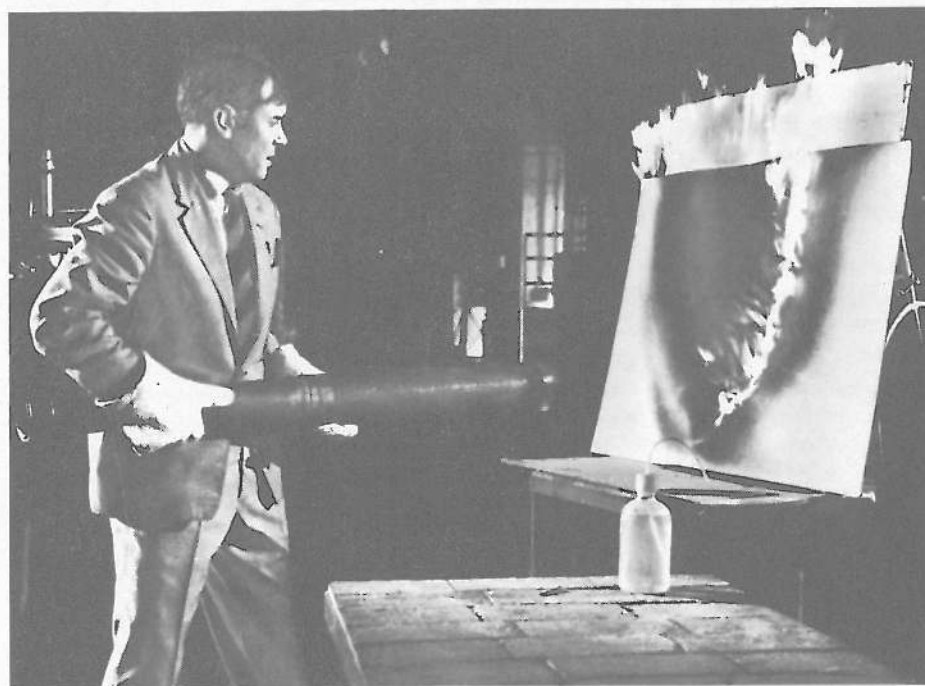
Torino

Yves Klein

La grande mostra dedicata, presso la *Civica galleria d'arte moderna*, a *Yves Klein*, prematuramente scomparso nel '62 a trentaquattro anni, puntualizza con un centinaio di opere esposte e con un catalogo curato da Aldo Passoni comprendente anche molti scritti di Klein, l'arco evolutivo di un'attività creatrice balenante e profetica. Le opere esposte sono la concretizzazione, oltre i valori di oggetto e di forma, di una speculazione intellett-

tiva innescentesi e proseguentesi nello spettatore, che dalla recettività passa alla concentrazione interiore e quindi alla percezione e immedesimazione nella visione panteistica e spiritualista kleiniana, vera tabula rasa degli archetipi storici esistenti. Più che su una metodologia, la speculazione intellettuale di Klein è basata su « rivelazioni ». Questo profondo misticismo che pervade tutta la sua vita, le sue opere e i suoi scritti, ha la radice negli studi teosofici giovanili rosacrociani, nell'eredità spiritualista bergsoniana e nella apertura alla dottrina Zen. Il periodo febbrile d'interessi e ricerche che precede il grande arco evolutivo che va dai Monocromi all'Architettura dell'Aria, e che comprende anche realizzazioni nel campo dei suoni per la messa a punto del suono continuo con la « Sinfonia Monotono-Silenzio » del '47, culmina nel soggiorno di più di un anno in Giappone dal '52 al '53, dove compie studi zenisti sull'origine dello Judo in cui raggiunge il grado di 4° Dan. La meditazione attiva sulla dottrina zenista mediata dai saggi maestri del Kôdôkan di Tokio e da contatti col gruppo Gutai, lo portò, come scrisse, dopo anni di ricerche spiritualiste, probabilmente al raggiungimento del « satori » o verità Zen. Da questa conquista dell'assoluto l'esplosione incalzante dei suoi progetti, dei suoi scritti, delle sue opere che si susseguono incessantemente dal '55 al '62 (anno della sua morte) quasi in un'ansia fideistica di « dare » tutto prima della fine. Questa urgenza di fisicizzare i processi dei suoi pensieri, delle sue idee nelle opere per rapportare così il fruitore

Yves Klein: « *Feux* ».



dalla ricerca della propria sensibilità e vitalità interiore a quella cosmica (« le mie opere non sono che le ceneri della mia arte ») sbocca inizialmente nei Monocromi, databili dal '52. Partito dalla meditazione sugli elementi originari: aria, acqua, fuoco, terra e dalla trilogia monocroma rosacrociana blu, rosso, giallo (che diverrà oro), Klein giunge dal pigmento puro sulla tela ad identificazione e materializzazione della sensibilità cosmica, all'impregnazione di esso dapprima in un materiale organico e archetipico come le Spugne, e quindi all'immaterialità del rapporto impronte umane-colore nelle Antropometrie. La serie delle « impronte » prosegue con quelle dei fiori e degli alberi sul colore steso e spruzzato sulla tela; della terra, della pioggia, dei venti, del fulmine (Cosmogonie); del fuoco, con fiamme a gas su fogli di amianto, commiste ad acqua (Feux); del corpo umano nella materia (Calchi di gesso blu). E di queste sue azioni rivelatrici annotava: « Tutto il lavoro della creazione è la rappresentazione di una pura fenomenologia; tutto ciò che è fenomeno si manifesta da se stesso. Questo manifestarsi è sempre distinto dalla forma, ed è l'essenza dell'Immediato, la traccia dell'Immediato. Nelle impronte... il mio scopo è estrarre e ottenere la traccia dell'Immediato negli oggetti naturali, quale che ne sia l'incidenza, quali che ne siano le circostanze umane, animali, vegetali e atmosferiche ». E quindi la rivelazione dell'assoluto nelle « zone di sensibilità pittorica immateriale » e nell'esposizione del Vuoto da Iris Clert a Parigi nel '58. Le illuminazioni di Klein dovevano concludersi nei progetti iniziati dal '51 in collaborazione con l'architetto W. Runhau ed esposti nella mostra, sulla Architettura dell'Aria, sintesi ed estrinsecazione globale del suo sistema evolutivo. In essi l'ambiente umano è ristrutturato con commistione di nuovi materiali, ovvero con l'energia pura: aria, gas, fuoco, acqua, suono, odori, forze magnetiche, elettricità, elettronica per una architettura e urbanistica « dinamica e immateriale ». La tecnologia — le industrie sono progettate sotto la superficie terrestre — è intesa unicamente in funzione del nuovo Eden che sarà creato per l'uomo in superficie, con l'abolizione delle architetture tradizionali, in ragione di una climatizzazione perenne con tetti d'aria, muri di fuoco e d'acqua, condizionamento spaziale meteorologico. In questo modello utopico d'esistenza, le profonde metamorfosi di una nuova società comunitaria, immersa in una sensibilità primeva a livello di un « meraviglioso » costante, saranno successivamente analizzate nei suoi scritti politici, interrotti dalla morte. Con-



Germano Olivotto: « Sostituzione n. 10/11 » 1970.

siderando che il decennio dell'attività creatrice di Klein, compreso tra il '52 e il '62, corrisponde storicamente alla stagione dell'Informale, New Dada e Pop Art, è chiaro che il suo discorso va ben « oltre », precorrendo di una decina d'anni le posizioni raggiunte dalle avanguardie odierne. In quel periodo anche Fontana e Burri percepiscono lo spazio e la materia oltre la forma, in una progressiva scomparsa dell'opera-oggetto. E solo oggi, nella storizzazione in atto della Conceptuale Art, da lui pienamente precorsa, l'enorme valore del messaggio di Klein appare nel suo esatto significato. Infatti la sua creatività estetica, che ingloba e indaga tutta l'attività umana, è basata sull'espressione dematerializzata, in cui contano solo il concetto e l'idea (Monocromi Blu, Monopink, Monogold); su un contatto immediato e aperto con le cose ovvero con gli elementi primigeni della natura e della vita (Impronte umane, vegetali, animali, atmosferiche che attestano uno scambio di sensibilità dal mondo umano a quello vegetale o atmosferico in una situazione di valori). Klein inoltre annulla la concezione dell'arte come operazione unilaterale e di privilegio, per una integrazione comportamentale tra arte e vita e quindi in una visione ambientale e societaria, sulla base di una ristrutturazione totale dell'habitat. Nell'Architettura dell'Aria ricerca infatti l'intensità originaria del rapporto individuo-ambiente restituendolo all'edenica unità e armonia. La mostra in corso alla milanese Rotonda della Besana in occasione del decennale del primo ma-

nifesto del Nouveau Réalisme di P. Restany e dell'esposizione del '60 a Milano con Arman, Dufrène, Hains, Klein, Tinguely, Villeglé (a cui aderirono in seguito Raysse, Spoerri, César, Rotella, Saint Phalle, Christo e Deschamps) è un utile riscontro storico dell'accostamento di Klein ad un gruppo il cui comune denominatore era, secondo lo stesso Restany « un gesto fondamentale di appropriazione del reale legato a un fenomeno quantitativo di espressione ». A distanza di dieci anni e dal confronto diretto (sia pure con personalità come Tinguely e Arman) la folgorante intuizione della « sensibilità immateriale » di Klein appare intatta e vitale, e per di più ancora profetica nell'evoluzione dell'arte di domani.

M.B.

Le Corbusier, De Pisis, Olivotto, Fedeli, Jacque, Sarri, Jardiel, Lanza

Per la prima volta a Torino sono presentati alla *Galleria Narciso* dipinti, sculture, opere grafiche e arazzi di *Le Corbusier*, dal 1929 al 1964. Le opere del primo periodo, tra le più significative, e che vanno dalla fondazione del movimento « purista » con Ozenfant nel 1918, puntualizzano la sua vitalità creativa. Esse si articolano in una strutturazione plastico-geometrica di tipo cubista, tesa ad una ricerca d'ordine razionale matematico, in una « costruzione » di tipo architettonico di oggetti è di elementi della macchina.

Alla *Dantesca* trentadue fra disegni, acquerelli e pastelli di *Filippo De Pisis*. Attraverso mezzi semplicissimi ed essenziali, la poesia e la malinconia dell'inespresso più che dell'espresso ci giungono filtrate da segni brevi e suggeriti, e da colori estenuati e sottili.

Alla *Christian Stein* documentazione fotografica e filmica della « sostituzione » eseguita da *Germano Olivotto* nel parco del Valentino di rami di alberi con luci al neon, che diventano così parte integrativa dell'organizzazione strutturale dell'albero. L'operazione s'inserisce quindi nell'ordine fenomenico naturale, sottolineandolo ed esaltandolo in una dimensione concettuale.

Inaugurazione della nuova sede della *Triade* con il pittore *Francesco Fedeli* che presenta opere astratte, di materia corposa e arida come l'affresco, strutturate con rigore. Seguono gli « spectrum » di *Louis Jacque*, pittore canadese, vere modulazioni di colori come filtrati e ricomposti dalla luce, oggettivate con tecniche raffinatissime tra forme organiche o zone in negativo.

Al *Punto* i dipinti recenti del torinese *Sergio Sarri* denunciano la sopraffazione della tecnologia e delle mitografie attuali sull'uomo con un'analisi lucida e concisa, in una visualizzazione incalzante di tagli e cesure.

Le immagini barocche del pittore madrileno *Josè Jardiel* alla *Galatea* raggiungono con mezzi « virtuosi » compiacimenti d'orrore e d'ambiguità.

Gli oggetti in perspex, legno e acciaio di *Giuseppe Lanza* al *Fauno* echeggiano motivi optical d'avvolgimento ambientale, in un gioco raffinato e sensibilibista di specchiature e riflessi cromatici.

M.B.

Trento

Arturo Carmassi

La galleria « *Il Castello* » ha ospitato una personale di *Arturo Carmassi*, che si è imposta all'attenzione di un pubblico spesso svagato e poco accorto. Carmassi è un pittore che si potrebbe inserire, in un certo senso almeno, nel gruppo dei « figurativi », se con questa definizione di comodo non si limitasse, travisandola in sostanza, la liberissima realtà poetica di quanto egli ci viene proponendo. Carmassi infatti si distingue in modo assai netto per una sua interessante e personalissima maniera di « far figura ». Maniera che ha forse assai più dell'onirico, e dunque del surreale, in una certa larga accezione almeno, che del figurativo, come dai più viene inteso, in senso stretto.

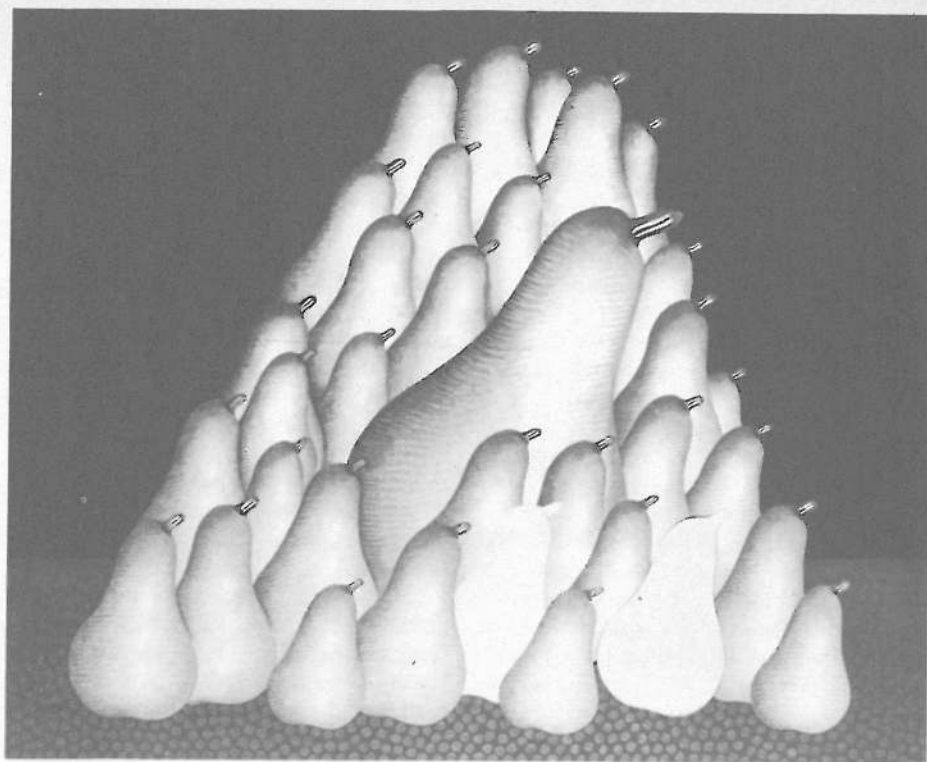
Assai acutamente del resto mi pare che *Raffaele Carrieri* abbia colto l'ambigua, sensuosa tematica di Carmassi in quei suoi pochi versi inediti, dedicati appunto all'amico artista, anzi al « fico Arturo », che servono a metterne a fuoco la tormentata personalità ben più e meglio di un lungo divagante discorso. Vale la pena quindi di trascriverli: « Pieno di gioielli / egiziani era il fico / scarabei celesti / e vermi neri / illuminati a giorno ». Ecco dunque « il fico Arturo ». Finalmente, si è tentati di dire — e non suoni ciò come tacita accusa di demerito per quanto altri in altro modo va facendo — un vero « pittore »! E di che pittura si tratti ben si può valutare con l'esame diretto delle opere esposte: un colorire denso, sicuro, che usa campiture larghe ed impasti con accorta ed accesa sensibilità cromatica, una impostazione della figura umana del tutto originale e per più versi inedita, un'inventiva fervida e ribollente che avvince e convince. Anche la grafica, del resto, si presta ad un netto apprezzamento. Penso che — almeno in parte — il fascino strano di Carmassi sia prodotto dall'incontro, talora brutale, di una tematica aspra e dissacrante, apertamente, oscenamente talora, provocatoria,

con un colore serio, degno, a volte, d'un veneziano del Settecento o di qualche seicentista non ignaro di esperienze e vaghe reminiscenze liberty. Uso sicuro del colore, vi abbiamo già insistito, toni bassi, mai però pesti, neri densi e complici, cupi, grigi vellutati, taglio netto della composizione, figure esangui. Affascinante, è la definizione di questa pittura. Inquietante anche, perché, in effetti, torbida ed inquieta. Un incontro dunque, talora sembra in chiave grottesca, talora irridente o tragico, mai comunque volgare, tra temi e colori piegati, violentati forse, ad un uso che non è il loro. Una pittura che è scontro, ma al tempo stesso sintesi; e delle più prepotentemente vitali e robuste. E al tempo stesso, un forte sentore di decadente. Queste terribili divoratrici di sesso dai pallidi ambigui profili dionisiaci (colano dalle labbra dischiuse gocce scure di sangue rappreso) creature impudiche e selvagge che popolano incubi freudiani, dove in giardini color vinaccia, anziché fiori vengono raccolti sessi, quasi trofei terribili. Erezioni senza volto, pubi offerti senza ritegno tra scure lenzuola e neri stupendi, bocche voraci come in un perverso rito maudit.

M.C.

Arturo Carmassi: « *La menzogna* » 1970.





Fabbri e Spiller: «Non mostra» 1970.

Concetto Pozzati: «Al mercato della pera» 1970.

Venezia

Gambino, Allen, Basaglia, Spiller Fabbri, Gentilini

Giuseppe Gambino si è ripresentato a Venezia nelle due sedi della galleria *il Traghetto*, con una personale di pittura e una di grafica. Gambino appartiene a quel gruppo di pittori, ora sulla quarantina, che tra il '50 e il '60 è stato il più interessante della città, allora tenacemente figurativa tranne poche eccezioni. La prima personale di Gambino, costituita da una serie di facciate di palazzi veneziani trattate come una decorazione astratta a colori vivacissimi e a linee aspre, ha destato a suo tempo, un certo scalpore. A distanza di tempo si vede come quel periodo sia stato la stagione più felice di Gambino che, successivamente, tra i tentativi di uscire dalla propria maniera e la difficoltà di trovare altre strade, non ne ha più ripetuto i risultati.

Eddie Allen ha esposto al *Cavallino*. Allen è un inglese, non nuovo a Venezia, che si divide tra Londra e Torino. Si autopresenta nel catalogo facendo un po' di storia personale e definendo la sua posizione attuale. Espone una serie di quadri dipinti in modo volutamente trasandato a grandi campiture tenute per lo più su toni bassi e contornate e intersecate da grosse linee irregolari. Il suo dichiarato interesse per la geometria e per il paesag-

gio danno così forma a un tipo di rapporto originale e abbastanza interessante. La *Galleria Ca' Rezzonico* ha esposto una serie di grafiche di *Vittorio Basaglia*, datate tutte tra il '61 e il '65. Basaglia è del 1936 ma appartiene per formazione culturale alla generazione precedente, quella di Licata e Gianquinto. Ed è appunto con Gianquinto che forma la coppia più significativa della neo figurazione veneziana: una figurazione che per Basaglia affonda le radici nell'opera di Picasso, suo primo e mai nascosto amore fin dal precoce esordio, ai tempi della figurazione che allora si chiamava « impegnata ». Successivamente l'interesse di Basaglia si è rivolto verso l'ambiguità di forme organiche tendenti ad esprimere l'irrazionalità della nostra esistenza ben radicata anche nell'epoca della tecnologia. Testimonianze di tale interesse sono, appunto, le opere qui presentate, alcune delle quali molto belle.

Spiller e Fabbri, invece appartengono all'ultima leva, che ha caratteristiche ben diverse dalle precedenti. Vengono dalla provincia, rispettivamente da Vicenza e da Rovigo, e ora, dopo qualche interessante apparizione nelle gallerie, si sono decisi ad un'azione particolare. Hanno perciò fatto stampare, affiggere e spedire molti manifesti e cataloghi con l'annuncio in questi e in quelli che non avrebbero fatto nessuna mostra. In questo modo hanno cercato di evidenziare il fatto che fare mostre serve quanto a non farle: cioè a

nulla. Di fronte alla situazione denunciata l'azione dei due artisti ha forse un'alternativa più esatta: quella del silenzio assoluto.

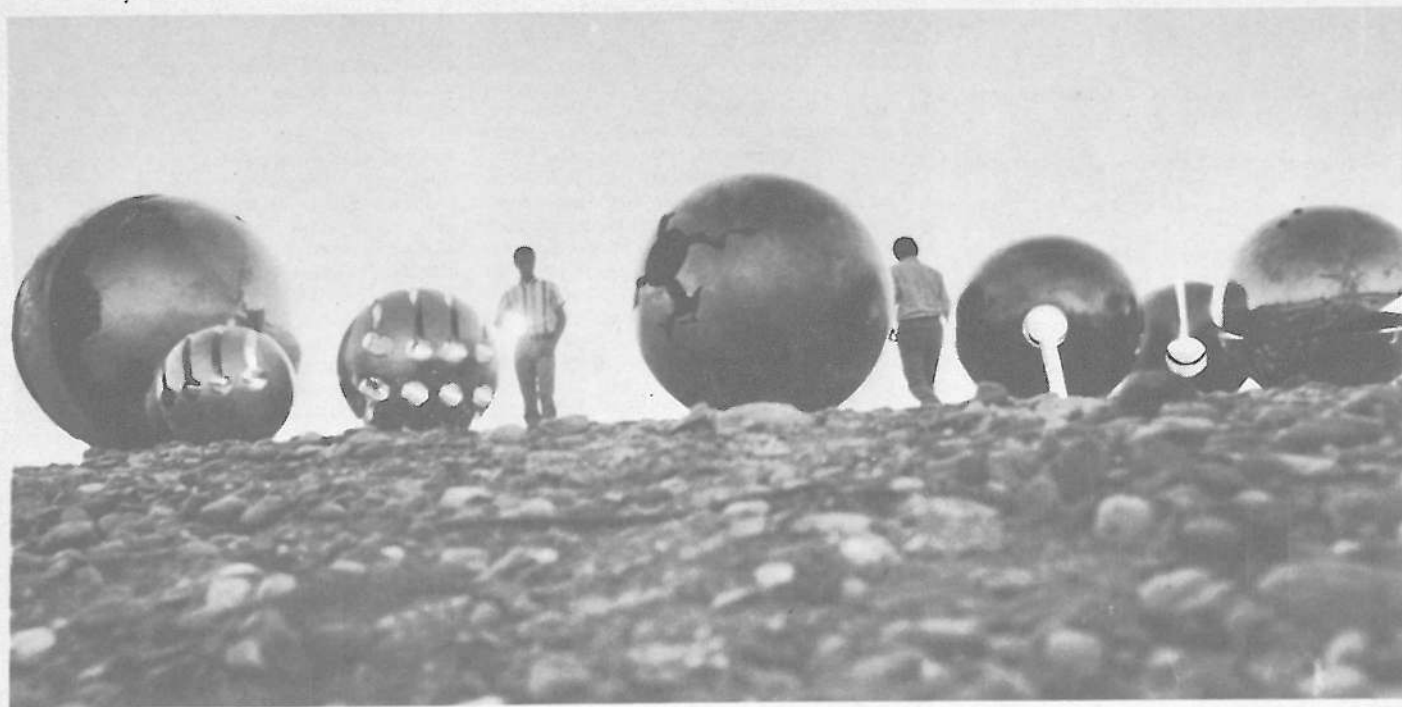
Combinata di lusso alla *S. Stefano 1*: la scrittrice e poetessa *Milani* e il pittore *Gentilini*. La prima incornicia ed espone cinque liriche autobiografiche e il secondo altrettante acquedotti, una per « genere »: natura morta, figura, paesaggio, fiori, composizione. Naturalmente tutto è raccolto in una cartella stampata molto bene dai fratelli Nava di Milano. Il motivo dell'abbinamento, per il presentatore Paolo Rizzi, sta nel comune senso di nostalgia presente nell'opera dei due artisti, ma non è da scartare neppure l'ipotesi che l'iniziativa sia occasionale, uno dei tanti simpatici e redditizi pretesti di lavoro che possono nascere nel fitto intreccio delle relazioni milanesi.

G.Sa

Verona

Concetto Pozzati, Arnaldo Pomodoro

La mostra di *Concetto Pozzati* alla « *Ferrari* », ripropone tutte le motivazioni simboliche, gli interessi visuali, i propositi didascalici, che hanno, con risultati davvero ricchi ed eccitanti, siglato la ricerca pittorica dell'artista bolognese. I quadri esposti (tutti datati '70) ripropongono i temi consueti dei fiori, degli oggetti, delle



Arnaldo Pomodoro: «Sfere» 1967/69.

verdure dilatate ed emblematiche, dei « segnali » violenti e netti. Insomma le note allegorie della mercificazione della natura, del condizionamento dell'uomo alle cose, la riduzione della realtà a mera « sagoma artificiale ». Pozzati dunque non ha mutato in questo frattempo i propri temi, li ha semmai sostanzialmente esaltati da un timbro pittorico sempre più solido e teso, ed ha ulteriormente semplificato gli elementi compositivi, riunendoli in una « regola » ancor più precisa e nitida. Dunque, una dilatazione in superficie di un solo emblema, un fondo pittorico ricco e variegato. Ma se gli esiti formali risultano così suggestivi, un poco più leggere e vane risultano ora le motivazioni contenutistiche. Si badi, qui non si vuole affatto richiamare all'ordine un artista così impegnato a chiarire sempre più la connotazione ultima del suo lavoro e ancora più teso (a partire all'incirca dai noti « Guardoni » del '65) a definire meglio queste sue rigorose parabole, astutamente belle e dunque tanto di più provocatorie! Tali « inganni » formali, tali parodie, se nelle grandi tele del '67-'68-'69 conciliavano rigore e denuncia, lucidità e contestazione, pittura e necessità morale, nelle opere recenti si sentono come decaduti dalla nozione di « necessità » a vantaggio di una certa ridondanza, di una maniera forse troppo elegante e preziosa. E qui ci viene confermata una nostra convinzione di sempre e cioè che questo codice (che Pozzati ha metodicamente

creato) si è via via un poco diluito di carica rivoluzionaria. E ancora: che Pozzati « novatore » di forme non lo è stato mai e che egli si impegna nell'avanguardia al di là della propria vocazione. Egli rimane, e qui sta la sua forza, un « tramite », un « mediatore » tra le avanguardie e una cultura pittorica più certa e non provvisoria. Proprio per questo gli è consentito il: diritto di rapina (che è tipico di ogni « classico » — vedi per esempio Picasso) per tale disposizione naturale di dar sostanza pittorica e stabilità formale ad invenzioni altrimenti contingenti e precarie. Una tale capacità è qui a Verona, confermata dalle grandi tele, condotte con tanta sapienza tecnica (mai però fine a sé stessa) da riuscire perfino a mimare col pennello le nuove tecniche (meccaniche) d'immagine, opponendo alla falsità etica, alla violenza distruttiva del sistema, la « certezza » quieta e placata della buona pittura.

Chi ha la ventura di visitare la mostra di Arnaldo Pomodoro nelle sale della galleria « La Città » (la quale peraltro sta compiendo una operazione culturale veramente impegnativa) prova una sensazione di sorpresa e insieme di disagio. È come entrare nella stanza del tesoro: oro, oro dappertutto, bello, splendido, lucente e levigato. Magnifiche sfere, purissime, appena segnate da tagli sottili entro i quali si nascondono altri, meravigliosi solchi dorati. Dire quanto è bravo Arnaldo Pomodoro è cosa inutile (una amplissima

bibliografia di eminenti critici accompagna, da tempo, il lavoro del nostro artista) nessuno ne dubita più. A chi scrive spiace moltissimo d'essere cieco (o prevenuto) di fronte a tanta certezza espressiva. I collezionisti e gli esteti (perfino il Governo) si contendono questi esaltanti splendidissimi oggetti a suon di milioni e le belle signore vanno pazze per quelle « eccitanti miniaturizzazioni plastiche » che sono i gioielli. Dunque, non arte cieca, ma arte di lusso. Lusso formale: una immaginazione in continuo divenire; lusso materico: oro e montagne di bronzo dorato; lusso etico: l'arte del regime. Tempo fa, proprio qui a Verona, Enzo Mari, uno degli uomini più insospettabili, scultore e soprattutto designer (perciò i suoi manufatti avevano anche una destinazione sociale) proclamava il disagio nell'avvertire che le proprie invenzioni non avevano quella esaltante funzione e destino pratico per le quali erano state immaginate. Erano fruite soltanto dai padroni. Ma Mari è brav'uomo con, forse, una propensione alla « nevrosi sociale ». Arnaldo Pomodoro invece non ha dubbi, anzi ha girato un film su di sé nel quale vengono introdotte motivazioni anche marxiste per spiegare al popolo il geniale formarsi di queste splendidissime palle. Ora, a noi, è capitato di vedere la mostra di A. Giacometti a Roma. Ebbene, che c'entra. Si dirà: ma è tutta un'altra cosa. Ecco, appunto: è tutta un'altra cosa.

P.F.

Recensioni libri

EMILIO VILLA, *Attributi dell'arte moderna 1947/1967*. Ed. Feltrinelli.

Esiste in Italia una tradizione di critica indipendente? Voglio dire come in Francia da Diderot a Baudelaire, da Apollinaire a Tzara, a Breton, da Tapié a Jaeger, a Jouffroy, a Restany, per arrivare a noi? Esiste, ma è periodicamente soffocata — come non avviene invece in Francia — dalla critica d'estrazione e di pratica accademico-universitaria: cioè dalla critica ufficiale, da quella che amministra burocraticamente il potere. Già anni fa (scrivendo una prefazione per un volumetto di Hofmann nell'Universale Cappelli) cercai di ricollegare un po' gli sparsi episodi di questa tradizione indipendente: magari da Pica, da Barbantini, a Persico, a Marchiori, ad Emilio Villa, fino a Vivaldi.

Certo, non è possibile comprendere l'estro e la libertà dei testi che Villa ha ora raccolto presso Feltrinelli sotto il titolo *Attributi dell'arte odierna 1947/1967* senza collocarli in tale prospettiva. Questo consistente volume viene infatti ad offrirci un contributo di primo piano per una ricostruzione di quella libera prospettiva d'operatività critica, per quella tradizione insomma di critica d'arte indipendente, in Italia.

I testi di Villa, raccolti nel volume, si riferiscono a Duchamp, Rothko, Capogrossi, Newman, Wols, Matta, Burri, Colla, Gabriella Layatico, Pollock, De Kooning, Motherwell, Guston, Francis, Scarpitta, Still, Fontana, Manzoni, Meo Salvatore, Lo Savio, Montanarini, Lebel, Monachesi, e Cagli. Sono testi integralmente poetici, alcuni (spesso in francese, ma con non infrequenti contaminazioni linguistiche), altri prose a loro modo critiche (servite come articoli, o come presentazioni in cataloghi). Il testo più antico riguarda Fontana, e sarebbe del '37: ma è un'eccezione, giacché il rimanente materiale data dallo scorcio degli anni Quaranta (in cataloghi, o in riviste fra le quali anzitutto « *Arti Visive* » e poi « *Appia* »). Alcuni testi sono editi, altri sono inediti e le loro datazioni quindi non controllabili, e neppure sempre convincenti, se è avvertibile una certa irreversibilità della scrittura critico-poetica di Villa: così evidentemente tutti assieme sono stati scritti i brani lirici sui nordamericani. (Naturalmente si tratta di una scelta fra i testi di Villa di quegli anni, sono eliminati per esempio certe cronache già abbastanza caratteristiche su « *Roma fascista* », nel '40, fra le quali un testo sullo stesso Fontana, in occasione del volumetto « *Corrente* » di Morosini sui disegni, il 31 marzo.)

Villa procede nelle sue letture-evocazioni per continue folgorazioni analogiche, che nei testi poetici si fanno così fitte e affollanti da trapassare il più delle volte il segno, passando cioè dall'analogia all'occasione, dalla penetrazione al volteggio pretestuale. La qualità dell'intervento critico di Villa è tutta in questo suo difficile equilibrio dello svelante gioco analogico: e risalta nettissima appunto là dove il verbalismo non prevale e sommerge l'oggetto stesso della sua azione critico-poetica (che perciò appunto diviene occasionale e pretestuale). E ciò accade più nelle prose che nella poesia. Ma naturalmente anche le prose procedono per folgorazioni analogiche, senza cioè quell'articolazione di discorso che pur tentano per esempio un Ponge nelle famose pagine su Fautrier e su Dubuffet, un Paulhan su Fautrier stesso, o un

Beckett su Bram Van Velde o un Limbour ancora su Dubuffet. E d'altra parte le liriche di Wols (o quelle di Bryen) sono più stringenti e penetranti come non, per esempio, quella di Villa su Wols stesso. D'altra parte l'asistematicità, in un procedere come questo è scontata. E infine direi che, malgrado tutto, l'aspetto di verbalizzazione nell'intervento critico fattivo di Villa, nella sua annosa operatività di « editore di pittori » (come dice Cagli), è un aspetto in certo modo laterale, corollario piuttosto che surrogato al rapporto vitale, al supporto concreto, pragmatico, in un impasto che appunto la parola scritta non riesce che in parte a riflettere, non certo a riassumere. È chiaro infatti che di quell'azione critico-editoriale buona parte resta « in verbis », è volato cioè nelle discussioni serali, nelle trattorie, negli studi, nelle gallerie: e ne era la parte forse più stimolatoria, più incalzante e ad altrui proficua.

Forse le prose ne sono il riflesso più prossimo, ne portano maggiormente il segno dialettico, mentre la poesia sfugge oltre, in un gioco suo, in una sua autonomia che è già di tentazione, e di tendenza ermetica, che mira ad un proprio orfismo non più appunto corrispondente agli oggetti tematici ai quali si applica (salvo rari casi, come per Twombly).

Fra i testi più avvincenti per penetrazione di lettura annoterei quelli su Burri, quello datato '51, i due noti che uscirono effettivamente nel '53, e quello del '59; i tre per Colla, del '53, del '55, del '60; quello per Scarpitta del '57; quello per Matta nel '49, e anche quello per Lo Savio, del '61. Del resto una vera promozione critica, Villa (sollecitato anche dal sodalizio con quell'ingegno mobilissimo e sperimentalmente aperto — come oggi, per interessi di parte o per ignoranza, pochi sono disposti a riconoscere —, che fu Cagli promotore orfico fondamentale a Roma e prima e subito dopo il secondo conflitto mondiale), una vera promozione critica, voglio dire, Villa l'ha operata nei riguardi di Burri, di Colla, di Capogrossi, di Mannucci, di Mirko, di Scarpitta, di Nuvolo, e di pochi altri (anche dimenticati in questo volume), e naturalmente dello stesso Cagli, in senso di fiancheggiamento più che di vera « edizione », però. Del resto l'ambiente culturale nel quale si colloca l'attività critica di Villa è appunto quello della situazione romana fra lo scorcio degli anni Quaranta e lungo i Cinquanta, nel momento fervidissimo che raccoglieva appunto Cagli, Burri, Capogrossi, Mannucci, Mirko, Colla, e che apriva verso le ulteriori esperienze di Cristiano, di Nuvolo, di Scarpitta, di Fasolo, di Sterpini, e poi di Marotta, di Novelli, e di altri. In quell'ambito l'attività promozionale di Villa fu fondamentale: e fu quella la vera sede del suo operare critico-poetico, mentre dal modo di comporre il volume Feltrinelli, il taglio volutamente internazionalistico, sfalsa un po' questa realtà storica, la sottace in fondo quasi un episodio riduttivo, mentre fu uno dei maggiori europei di quegli anni (come si accorsero Tapié, Jaeger, Clarac-Sérou e altri a Parigi, per esempio; e Matta stesso era a Roma, e da Roma si inteseva, anche attraverso Matta, un dialogo creativo con la nuova vicenda nordamericana). Del resto qui — attraverso l'orfismo stesso tramato da Cagli e rilanciato in mitologia da Mirko — Villa nel dopoguerra corrispondeva a quella matrice nella cui costituzione ebbe un ruolo importante Franco Ciliberti, che dirigeva a Roma

allo scorcio degli anni Trenta « *Valori Primordiali* ».

E del resto la situazione in cui Villa agì da protagonista, appunto a Roma fra lo scorcio degli anni Quaranta e la prima metà in particolare dei Cinquanta, fu apertamente sperimentale in senso orfico, e implicò scandagli materologici profondi, dai quali scaturirono Burri, Mannucci, e poi Colla, ma che implicavano Nuvolo, Cristiano e altri, e ritorneranno poi in Marotta; come implicò scandagli segnici primari, da Cagli a Capogrossi, fino poi a Colla stesso, a Novelli. E di qui infatti la particolarissima attenzione dell'analogismo critico di Villa per le rilevanzze orfiche della materia, del segno, del quotidiano, ruvido, rustico, palpabile, come continua rivelazione.

Ma Villa ritiene la sua azione veramente di critica? Esattamente il contrario: se ne vuole infatti distinguere decisamente (ben prima dei vari Celant, Trini, ecc.). La sua è un'operazione di simpatia primaria tempestivamente coesistente, mentre la critica « è una attivazione tarda, statistica, per lo più quindi inerte di fronte agli acuti eventi della poesia » (p. 47). E certo Villa non accetterà neppure quella collocazione nella tradizione di una critica indipendente italiana che all'inizio ho tentato. A suo modo ha ragione. Ma è anche vero che, proprio per essere fatta di atti d'indipendenza, quella tradizione critica raccoglie diversissime modalità di porsi ed agire. Anche questo modo tipico della folgorazione analogica orfica villiana, che è sempre tutta univoca (fino all'apologismo, quando cade): tesa cioè a svelare, mai a discutere, così che per esempio può sorprendere in brani pure relativamente tardi sia su Capogrossi che su Matta il singolare disinteresse ad avvertire subito la discesa gravemente involutiva dei due nella seconda metà degli anni Cinquanta (e scrive rispettivamente nel '62 e nel '61):

Enrico Crispolti

ERMANNO MIGLIORINI, *Lo scolabottiglie di Duchamp*. Ed. Il Fiorino, Firenze.

Diciamo subito che si tratta di una ricerca estremamente stimolante e ricca. Già l'accostamento di certa avanguardia artistica a certa problematica assiologica contemporanea si rivela di indubbia efficacia euristica: il dilemma mooriano tra valore come fatto primario, immediatamente intuibile, di per sé evidente (avente solo in sé le « ragioni » — ma forse è una metafora — del proprio valore) e valore come proprietà dipendente, motivabile in un discorso corretto, garantito da solide ragioni esterne ad esso — fornisce a Migliorini la chiave per intendere il motivo conduttore di molteplici esperienze artistiche odierne, che egli vede connesse col celebre « gesto » di Duchamp.

Proprio Duchamp infatti, per primo e con estrema chiarezza, avrebbe denunciato la primarietà del valore artistico e l'originarietà priva di « pretesti » di ogni valutare: con un gesto esemplare e gravido di conseguenze, un gesto compiuto in completa indifferenza, « senza ragione », nel rifiuto di ogni motivazione, con la volontà precisa di ridurre a zero le possibilità di discorso critico (di qui il rifiuto di Duchamp di veder attribuiti valori formali, o di critica sociale al ready-made) — un non-gesto piuttosto, una non-scelta. Ma insieme il gesto di presentare in una mostra il ready-made, di offrirlo cioè a un intenzionamento di tipo estetico-artistico, in-

vestendolo di valore nel momento stesso in cui vuol sottrarlo a ogni presa di possesso critico-valutativa; quasi volendo ironicamente mimare fino in fondo tutti i sacri riti dell'arte, per poi mettere a nudo il meccanismo critico-giustificativo e mostrarne la gratuità. Ma Duchamp va anche oltre: rifiuta anche il gesto di presentare a una mostra, elegge a ready-made le cose stesse (un grattacielo, ad es.), distrugge ogni confine tra arte e non-arte e propone una « esteticizzazione » del mondo, la transvalutazione dell'arte in pura esperienza sensibile, offerta a un'apprensione puramente sensibile.

È così tracciato il cammino di tante esperienze « artistiche » successive: una messa in scacco di ogni tentativo di attribuire significati, di definire o dare interpretazioni simboliche; l'« opera » ridotta a puro evento sensibile, stimolo (cui si reagisce, e che non si « spiega », test, feticcio o droga, segno indecifrabile che non si motiva se non da sé (da Tony Smith a Tobey a Chamberlain ai minimalist fino all'informale o alla pop art: il libro di Migliorini è particolarmente vivace e documentato). Insieme — mimando, e parodiando, il tradizionale prodotto artistico e l'atteggiamento ad esso connesso — il proporre l'oggetto tra le mura « sacralizzanti » della mostra: una negazione che, per proporsi come tale, deve offrirsi, sia pur con intenti ferocemente ironici, come valore; presupporre il « sistema » di valori strutturali atteggiamenti noti come « arte »; dato che « fuori » della mostra detti oggetti passerebbero inosservati. Ma, d'altro lato, Vasarely e Schöffer propongono oggetti che « valgono » anche fuori della mostra, a un atteggiamento puro-sensibile, come stimoli violenti cui si è « costretti » a rispondere; propongono una rinascita del mondo « per la felicità dei sensi », oltre ogni equivoco « artistico ».

D'altro lato le strutture argomentative del discorso accademico (da Vasari a Hume a Hegel), cui è dedicata un'importante parte del libro, rivelano la propria interna inconsistenza, malgrado il loro atteggiarsi a discorso « logico ». E le stesse ragioni storiche della critica storicistica vengono rifiutate dalle esperienze artistiche considerate, cui è peculiare il disimpegno dai contenuti, o il porsi su un piano intemporale, per una pura visione irrelata.

L'assoluto silenzio dell'espressione e del significato, il raggiungimento di una sorta di grado zero della significazione, l'annullamento della nozione e del valore tradizionale di arte, non possono ovviamente abortire a un puro nulla. Postulano il rovesciamento dell'arte in puro valore sensibile e, se dappima sono le gallerie a porsi come luogo di esercizi destinati alla sensibilità, in seguito tutto il mondo può divenire luogo di fruizione letteralmente estetica: un mondo « diverso », di cui siamo abituati a percepire solo alcune apparenze restrittive; forse quel mondo cui l'arte si è sempre volta e che proprio le comode spiegazioni e ragioni di tutta una tradizione interpretativa hanno occultato. Sul senso da dare a questa morte dell'arte nel sensibile, sul problema della possibilità stessa di parlare di un valore sensibile e sul significato della misera fine delle ragioni critiche e valutative si potrebbe aprire un nuovo discorso (se fosse possibile), cui Migliorini ha soltanto accennato (cosa del resto perfettamente legittima al livello, più linguistico-analitico che generalmente estetico, cui si pone il suo discorso; anche se qui ci interessava porre in rilievo appunto i nodi di

maggior rilevanza estetica). Migliorini ha toccato uno dei momenti più decisivi ed estremi del movimento di consapevole ricerca di sé che l'arte contemporanea ha realizzato, volendo restituire a se stessa interamente la propria più pura artisticità.

Saremmo di fronte a un processo di « morte dell'arte » che denuncia l'esigenza dell'aprirsi di una dimensione artistica più autentica, al cui interno le arti tradizionali non sarebbero che un caso particolare (e tutte da riscoprire). Si tratterebbe della fine di un'arte in fondo ideologizzata, aristocratica ed evasiva, legata al pezzo unico e all'individualismo borghese (penso a Benjamin evidentemente) — e si dovrebbe poter parlare di un'arte offerta sensibilmente a tutti nelle « città policrome della felicità » di cui parla Vasarely — e di una critica descrittiva e « democratica », più umile e meno pretenziosa. Forse qualcosa del genere c'è già, ma è un discorso difficile e forse inutile, e che si potrebbe fare solo con estrema cautela.

Gabriele Scaramuzza

VIRGIL C. ALDRICH, *Filosofia dell'arte*. (traduz. di Raffaella Simili) Ed. Il Mulino.

Ma è mai possibile, dirà qualcuno, che nella situazione odierna, in cui sempre più spesso si pontifica sulla inattendibilità dell'arte, oscillando nelle discussioni tra un attivismo cieco e un nichilismo illuminato, salta fuori un americano, certo Aldrich, a imbastirci addirittura una filosofia dell'arte? È un caso di patetica ingenuità o di meditata provocazione? di astratto accademismo o di intervento militante?

Pensiamo che in questo caso la risposta stia nel mezzo: questo di Aldrich è un lavoro onesto di ricerca, lontano sia da un'esposizione gerarchizzante e assolutizzante, del resto impensabile, dei fatti artistici, sia da una frivola esercitazione su dati risaputi. Dribblati quindi tanto il dogma quanto la chiacchiera e il silenzio, l'A. chiarisce subito i suoi intenti: si tratta non di una filosofia in senso stretto e tradizionale, ma di una filosofia che fa tutt'uno con la descrizione oculata e dinamica, sensibile e impregiudicata, di ciò che attiene al fenomeno artistico: ci troviamo di fronte propriamente a una fenomenologia, che si guarda bene dal cadere nella « fallacia essenzialistica », cioè nelle definizioni ultime e univoche sulla sostanza, sul « noumeno », dell'arte.

A questo punto è agevole apprestare delle ampie coordinate culturali, come prontamente fa Barilli nella *Presentazione*: esistono indubbe affinità di « stile » tra la scuola fenomenologica, « soprattutto nel suo prolungamento in Italia ad opera del 'razionalismo critico' di Banfi e dei suoi allievi », e, dall'altra parte, il pragmatismo di Dewey e il pensiero dell'ultimo Wittgenstein.

Innanzitutto, una nozione articolata di esperienza. Questo significa che un oggetto può essere percepito e conosciuto in differenti modi, nessuno dei quali detiene il primato sugli altri. Un quadro è un oggetto fisico, una merce, un mezzo d'arredamento e così via. Gli oggetti cioè si pongono « in serie », gli uni accanto agli altri, con possibili e delicate modalità di collegamenti interni, non « in derivazione »: in quest'ultimo caso riavremmo una gerarchia, in concreto una mancanza di autonomia del canale estetico. Ogni esperienza tuttavia poggia su un comune sostrato: il mondo della vita di tutti i giorni, da tutti fruibile. Questo sottofondo di espe-

rienza è quanto mai fluido, insofferente di segmentazioni e di ottiche parziali.

L'insistere su questa dimensione inarticolata dell'esperienza comune consente ad Aldrich di non identificare necessariamente il fatto estetico con il fatto artistico. Lo vediamo bene ai nostri giorni: gli artisti intervengono sempre più per allargare il settore dell'esperienza visitato dal raggio estetico rinunciando agli strumenti specifici della propria arte. Dada, New Dada, Pop Art, Land Art ecc.: tutti movimenti che in qualche modo testimoniano di questa tendenza. Non è necessario cioè accentuare il distacco fra la dimensione artistica e l'esperienza più quotidiana e diffusa. Si potrebbe parlare di una larghissima e democratica promozione dell'attitudine estetica.

Sarebbe troppo lungo addentrarci ora in una discussione del discorso tecnico di Aldrich (l'opera d'arte per lui consta di cinque parti: i materiali, il « mezzo », la forma, il contenuto, il soggetto; ma non è detto che debbano essere sempre compresenti). Il libro si raccomanda comunque per il suo sano e invogliante empirismo.

Claudio Altarocca

Schede

FRANCESCO ARCANGELI: *Pompilio Mandelli*. Ed. Alfa, Bologna.

Si tratta dell'ottavo volume di una collana che era ferma, purtroppo, al '66. Diciamo « purtroppo » perché se la pubblicistica italiana abbonda di monografie a cura e spese dell'artista, è invece assai carente di testi critici autonomi. Ed è un rammarico che viene accresciuto dalla qualità di questo discorso di Arcangeli. Il quale, parallelamente ad una acuta analisi dell'arte di Mandelli o, meglio, del « brivido esistenziale » che lo caratterizza (limitato al tema della « figura » che questo pittore emiliano ha coltivato accanto ai « paesaggi »), ripropone la sua nota tesi sull'Informale. Una tesi riesposta con approfondimenti legati all'attuale situazione artistica e immutata passionalità. Da sottolineare, in particolare, la sua difesa dei cosiddetti minori. Un atteggiamento e un risultato che ricordano un libro esemplare del suo maestro Roberto Longhi dedicato al caraveggesco Giovanni Serodine.

A. CARDINAL AND R. STUART SHORT: *Surrealism (permanent revelation)*; Studio Vista, London, 1970.

Il sottotitolo dice il tono del volumetto, comparso in una serie economica che ha buoni titoli in catalogo e nei singoli libri intelligenti apparati illustrativi (introduttivi sono ad esempio *Art Nouveau* di Amaya; *Pop art: objects and images* di Finch; *De Stijl* di Overly; *The Bauhaus* di Naylor). In questo surrealismo è l'album fotografico, diviso tematicamente, a farsi segnalare per ampiezza di documenti, così da esser utile, anche se non riserva sorprese o novità.

Appartiene alla collana dei «Classici dell'arte» e, al solito, oltre all'ampio corredo illustrativo a colori, è diviso in due parti: una presentazione di Piero Bigongiari e apparati critici e filologici del figlio, Massimo Carrà. Questi ultimi comprendono un florilegio critico (che va da Klee a Gatto), una accurata bio-bibliografia, una breve scelta di scritti dell'artista e un elenco cronologico e illustrato di moltissime opere. Il sottotitolo precisa che il libro è limitato al periodo «dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico, 1910-1930» ma, in realtà il catalogo, almeno per le principali opere, giunge fino all'ultimo quadro, portato a termine pochi giorni prima della morte. Il testo di Bigongiari rispetta invece questo termine, anche se per la ermeticità del discorso non è facile capirlo. Anzi, questa difficoltà di lettura rende ancora una volta perplessi su questo tipo di scelta; tanto più che si tratta di volumi destinati ad un pubblico di non specialisti e quindi dovrebbero caratterizzarsi per il tono di piana divulgazione.

AA. VV.: *Les sciences humaines et l'oeuvre d'art*, La Connaissance S. A., Bruxelles 1969. Raccolta di saggi, assai diseguali tra loro, su vari approcci metodologici all'arte figurativa. B. Teyssédre tenta il punto su *La riflessione sull'arte dopo lo scacco dei sistemi estetici*; C. Backes (*La struttura e lo sguardo*) propone una lettura dello strutturalismo tra Foucault, Lacan e Levi-Strauss; G. Lascaut, in *Per una psicanalisi del visibile*, ridiscute Freud, Lacan e alcune proposte psicanalitiche ed epistemologiche più recenti, e reca esempi da Michaux a Bellmer; L. Marin riassume taluni *Elementi per una semiologia strutturale*; Mikel Dufrenoy ripete gli argomenti a lui consueti in *Fenomenologia e antologia dell'arte*, P. Bourdieu propone una *Sociologia della percezione estetica*; J. Laude una *Lettura etnologica dell'arte* quanto mai deludente; infine Peter Gorsen (un'allievo della scuola di Francoforte, autore di alcuni volumi sul tema pornografia, arte e sociologia) atteggia delle prospettive di una nuova problematica: marxismo e estetica.

SONIA DELAUNAY: *27 tableaux vivant*. Ed. del Naviglio, Milano.

Libro splendido nel quale sono riprodotti 27 costumi progettati da Sonia Delaunay, a partire da un *Robe poème* del 1919/22, fino ad alcuni costumi per il Carnevale di Rio del 1928. Più che la breve introduzione di Jacques Damase ed alcuni estratti da testi di Guillaume Apollinaire e un poemetto di Blaise Cendrars, conta la perfezione anche tecnica delle riproduzioni e, soprattutto, la eccezionale freschezza d'invenzione di questa artista che ha cercato di inserire nell'abbigliamento una autentica poesia del colore, libero, ritmico e gioioso.

Filiberto Menna: *La regola e il caso*. Ed. Ennesse.
Carlo Pirovano: *Cassinari*. Ed. Electa.
Manule Gasser e Henry Bauchau: *Italo Valenti*. A cura di Franco Vercelotti. Ed. Scheiwiller.
Il Dante di Guttuso. Ed. Mondadori.
Paul Klee: *Teoria della forma e della figurazione*. Volume 2°. Storia naturale infinita. Ed. Feltrinelli.
Lionello Venturi: *La via dell'impressionismo*. Ed. Einaudi.
Stuart Hall e Paddy Whannel: *Arti per il popolo*. Ed. Officina.
Herber Read - Patrick Waldberg - G. Di San Lazzaro: *L'opera completa di Marino Marini*. Ed. Silvana.
André Fermigier: *Bonnard*. Ed. Garzanti.
Roberto Tassi: *Cazzaniga: ricordo d'estate 1965-70*. Ed. Scheiwiller.
Roberto Tassi: *Enrico Della Torre*. Ed. del Milione.
Franco Passoni: *Jean Louis Cattani*. Ed. Cortina.
Vincenzo Agnetti: *Ricerca contemporanea: 12 opere di Antonio Calderara*. Ed. Scheiwiller.
Domenico Cara: *Piero Gaudi*. Ed. Foglio. Macerata.
Angelo Marini: *Giordano Zorzi*. Ed. ITE. Venezia.
Puck Kroese: *Pippo Spinoccia*. Ed. Bugatti. Ancona.
Lara Vinca Masini e Edoardo Sanguineti: *Antonio Bueno*. Ed. L'Indiano. Firenze.
Francesco Arcangeli: *Pompilio Mandelli, figure*. Ed. Alfa.
Oreste Amato: *Ominide*. Ed. Centro Documentazione Estetica. Novara.
Berto Morucchio e Sandro Sandrelli: *Ludovico De Luigi*. Ed. Galleria S. Marco. Venezia.
Davide Mosconi: *Design Italia 70*. Ed. Achille Mauri.
Edvard Munch, calcografie, litografie e silografie scelte e annotate da Johan H. Langaard. Ed. La Nuova Italia. Firenze.
Enrico Piceni: *Tra libri e quadri*. Ed. Ceschina.
Catalogo Bolaffi della grafica italiana. Ed. Bolaffi.
Dizionario Universale dell'arte e degli artisti. Ed. Il Saggiatore.
Alberico Sala: *Pastorio*. Ed. Ponte Rosso. Milano.
Catalogo mostra Garzia Fioresi. Prefaz. N. Corrado Corazza. Museo Civico Bologna.
Luigi Santucci: *Gambarini*. Ed. Ponte Rosso. Milano.
Roberto Tassi: *Romano Notari*. Ed. Galleria delle Ore. Milano.
Silvio Cherubini: *Arte nuova dimensione della tecnica*. Scritti di Elio Mercuri, Beppe Bottai, Mauro Corradini. Ed. Ambrosini. Roma.
Franco Russoli e Fiorella Minervino: *L'opera completa di Degas*. Ed. Rizzoli.
Cesare Gnudi: *Ciangottini, le fantasie di paese 1960-1970*. Ed. Alfa Bologna.
Hans L. Jaffé: *L'arte del XX Secolo*. Ed. Sansoni.
Giulio Carlo Argan: *L'arte moderna - 1770-1970*. Ed. Sansoni.
Alessio Cannistraro: *Pittura contemporanea nelle collezioni private* con catalogo delle quotazioni. Ed. Centro Internazionale Arti Figurative.
Enzo Carli: *Umberto Vittorini*. Ed. Giardina.

Michel Tapié: *Berrocal*. Ed. Galleria Cortina. Milano.
Piero Bigongiari e Massimo Carrà: *L'opera completa di Carlo Carrà*. Ed. Rizzoli.
Catalogo Mostra *Scultori italiani contemporanei*, testo di Fortunato Bellonzi e note biografiche e critiche di Jacopo Recupero. Ed. Galleria La Gradi. Firenze.
Catalogo Mostra *Due decenni di eventi artistici in Italia, 1950-70*. Prato. Testi di Giorgio De Marchis, Sandra Pinto, Livia Velani, Francesco Gurrieri. Ed. Centro Di.
Catalogo Mostra *Arte e critica 70*. Modena. Ed. Ente Modenese Manifestazioni Artistiche.
Catalogo *Villa Romana 1970*, Firenze, dedicato a Lupertz, Nierhoff, Schoenholtz, Wilkens.
René Huyghe - Jean Rudel: *L'art moderne et le monde*. Ed. Larousse.
Roy Mc Mullen - Izis: *Le monde de Chagall*. Ed. Gallimard.
Robert Fernier: *Gustave Coubert peintre de l'art vivant*. Ed. Bibliothèque des Arts.
Valentine Fougère et Michel Tourlière: *Tapisseries de notre temps*. Les Editions du Temps.
Georges Schreiber: *Portrait and self-portraits*. Ed. Books for Libraries Press.
Jean Marcenac: *Picasso, les enfants et les toros de Vallauris*. Ed. La Farandole. Paris.
Jane Abdy: *The French Poster, Chéret to Cappiello*. Ed. Studio Vista. London.
Frances Wilson - Huard: *Charles Huard*. Ed. Albin Michel.
Werner Hoffmann: *Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit: Die Schöpferische Befreiung der Kunst, 1890-1917*. Verlag Du Mont Schauberg. Köln.
John Russell: *Max Ernst*. Ed. Abrams.
Robert Croquez: *Ensor et son temps*. Ed. Erel. Ostende.
Yasuichi Awakawa: *Die Malerei des Zen-Buddhismus*. Ed. Anton Schroll. Wien.
Wieland Schmied: *Neu Sachlichkeit und magischer Realismus in Deutschland 1918-1933*. Ed. Schmidt - Kuster. Hannover.
Germain Seligman: *Roger De la Fresnaye*. Ed. Ides et Calendes. Neuchâtel.
Pierre Descargues: *Rebeyrollos*. Ed. Maeght.
William S. Rubin: *Dada and Surrealist Art*. Ed. Thames and Hudson.
Athena T. Spear: *Brancusi's Birds*. Ed. New York University Press.
Jean Bouret: *Bruno Pulga*. Ed. Le Musée de poche.
Catalogue *Ernest Barlach*. Preface K. Martin. Ed. Musée des Beaux Arts. Lille.
Catalogue *Alexandre Archipenko - Emile Nolde - Nathalie Gontcharova*. Ed. Musée des Beaux Arts. Lyon.
Catalogue *Hommage a Van Dongen*, redigé par D. Giraudy e F. Cuchet, prefaz. G. Deferre, J. Goudereau, avant-propos C. Wentinck. Ed. Musée Cantini. Marseille.
Catalogue *Manessier, oeuvres de 1935 a 1968*. Introduction B. Dorival. Ed. Musée des Beaux Arts. Metz.
Catalogue *Serge Poliakoff*. Preface D. Valier. Ed. Musée Despiau-Wlerick. Mont de Marsan.
Catalogue *Fernand Leger*. Preface M. C. Dane. Ed. Musée Galliera. Paris.
Catalogue *Art et Travail*. Avant-propos P. Bacon, prefaz. A. Flament e I. Kischka, introduction R. Huyghe. Ed. Musée Galliera. Paris.
Catalogue *Genevieve Gallibert*. Preface M. Berard. Musée Galliera. Paris.
Catalogue *Hans Hartung*. Avant-propos M. Berard, introduction B. Dorival. Ed. Musée national d'art. moderne. Paris.

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

ARTE ILLUSTRATA n. 30/33, R. Negri: *Attualità di Chagall* - T. Trini: *Dietro la luce di Rothko* - La 35ª Biennale di Venezia con scritti di P. Fossati, E. Crispolti, V. Fagone, R. Barilli - R. Barilli: *Klee, tempo perfetto e tempo imperfetto*.

METRO n. 16/17, G. Dorflès: *Dall'arte povera al Kitsch* - G. C. Argan: *Urbanistica, spazio e ambiente* - F. R. Fratini: *Una situazione italiana* - T. Llorens: *Aproximacion a una teoria semiotica del diseño* - A. Bonito Oliva: *Diario critico, l'ideologia dell'asimmetria, l'America della terra e dell'Anti-oggetto* - M. Fagiolo Dell'Arco: *Picabia* - V. Dorich Dorazio: *Giacomo Balla an Album of his Life and Work* - L. Valeriani: *Hugo Ball, Dada a Zurigo* - *Lichtenstein at the Piano, photoreportage by Gianni Berengo Gardin* - L. Vergine: *Appunti per un'analisi delle comunicazioni irritanti* - B. Alfieri: *La Cancellaria del Reich di Eulisse* - T. Trini: *Carlo Battaglia, finché la luce sostituisca il colore* - R. Comi: *L'Eurodomus, il telemuseo di Trini* - *Difficoltà politiche della... critica d'arte in Brasile* - L. Vergine: *Costume d'arte* - A. Bonito Oliva: *Il procedimento del futuro liberato*.

LE ARTI ottobre 70, C. Boyeure: *I russi maledetti* - J. J. Léveque: *Larionov - Larionov: La pittura è un'altra cosa* - M. Valsecchi: *Da Wiligello a Morandi* - B. Taracena: *L'arte nel Messico oggi* - F. Accame e C. Oliva: *Schema per analisi del fumetto per adulti*.

IL MARGUTTA n. 11, A. Natali: *Nulla di nuovo a Milano* - R. Margonari: *Una carrellata sulla stagione 1969-70 a Bologna e dintorni* - L. Marziano: *Mostra-dibattito ad Avezzano* - G. Di Genova: *La pittura di D'Ottavi* - C. Marsan: *Le nuove avanguardie a Massa Cozzile* - G. Toti: *Out-Law-Art, perché sì?*

CARTE SEGRETE n. 14, F. Smejkal: *Omaggio alla grafica simbolista cecoslovacca* - M. Calvesi: *Lettera a Luigi Magnani* - De Pisis rivisitato - C. C.: *Gli oggetti di De Filippi* - C. C.: *L'immagine «critica» di Spadari* - G. T.: *Le rifarfallie di Margonari* - W. Piacesi: *Gli olmi di Tedeschi*.

IL BIMESTRE n. 9/10, M. Spina: *Kandinsky o la catastrofe creativa* - E. Siciliano: *Foucault si gratta la pelata*.

L'AMIGDALA n. 8/9, A. Kukarkin: *Sul problema dell'«arte di massa»*.

I QUADERNI DEL CONOSCITORE DI STAMPE n. 2, H. Salamon: *A proposito della proposta di legge contro il commercio d'opere d'arte false* - P. Petazzi: *Il significato del mezzo grafico per gli espressionisti*.

IL PORTICO n. 14, L. Anceschi: *Materiali per la retorica e le arti* - F. Bassani: *Appunti per una fenomenologia del linguaggio in Merleau-Ponty* - F. Bartoli: *La fabbricazione del senso* (Pozzati, Vago e Vignozzi).

NUOVI ARGOMENTI n. 19, I. Margoni: *Sulle immagini di Lorenzo Tornabuoni*.

IL VERRI n. 33/34, il numero è dedicato a «Lucini e il Futurismo» con scritti di Anceschi, Martin, Baumgarth, Pomorska, Barilli, Bertocchi, Celant, Celli, Rossi, Sughi, Curi, De Maria, Risi, Bezzola, Viazzi.

OPUS INTERNATIONAL n. 19/20, il numero è dedicato al «Surrealismo internazionale» con scritti di Jouffroy, Klapheck, Schmied, Bussy, Koenig, Collinet, Nougé, Scutenaire, Peignot, Haglund, Franqui, Lebel, Ashton, Noel, Aragon, Lambert, Buin, Ernst, Gassiot-Talabot, Saint-Aude, Mezel, Crispolti, Takiguchi, Ebara, Fuentes, Carrington, Paz, Coyné, Vanci, Naum, Swanberg, Oppenheim, Nezval, Havlicek, Smejkal, Matic, Protic.

CRONIQUE DE L'ART VIVANT n. 15, il numero è dedicato alla Germania con scritti di Millet, Léonard, Mack, Auberger, Schreiber, Radziwill, Thwaites, Amman, Hoffmann, Rollin, Legrand, Clerval, Roche, De Goustine, Helmlé, Du Vignal, Heinemann, Hausler e inoltre J. Peignot e J. Clair: *Valerio Adami*.

V H 101 n. 2, il numero è dedicato a «La théorie» con scritti di Barthes, Bourdieu, Friedman, Goldmann, Lévi-Strauss, Lyotard, Martinet, Pontalis, Revault d'Allonnes, Robbe-Grillet, Teyssède, Sollers, Vasarely.

PARTISANS maggio/giugno 70, il numero è dedicato a «Une École comme les autres - La selection aux beaux-arts».

PLAISIR DE FRANCE novembre 70, L. De La Grandville: *Prassinis dans son paysage*.

LES LANGUES NEO-LATINES n. 192/193, D. Bayon: *La plastica argentina entre 1945 y 1970*.

REVISTA DE OCCIDENTE enero 70, V. Bozal: *El escultor Alberto Sanchez*.

HUMBOLDT n. 42, C. Giedion-Welchker: *Antonio Gaudì como pintor*.

ARTA n. 3, M. Breazu: *Lenin antidogmatico* - A. Anghir: *L'arte rumena contemporanea; Strutture di stile (Ion Paceu)* - V. Savonea: *Una realtà estetica attuale; L'arte naïf* - M. Driscu: *Un pittore paesano, Nicodina-Nitza* - P. Conditza: *L'arte dei fanciulli* - H. Huyghe: *Il programma dell'arte* - E. Costescu: *Ivan Mestrovic - Visite agli studi di Corina Beiu-Angheluta, Rodica Stanca-Pamfil, Ion Bitzan - W. Schmalenbach: Un nuovo museo d'arte moderna, la collezione Nordrhein Westfalen di Dusseldorf*.

ART INTERNATIONAL ot 70, B. O'Doherty: *Rothko* - R. C. Kenedy: *Mark Rothko* - T. Smith: *David Aspden* - K. Moffett: *Robert Goodnough* - H. Pée: *Lambert Maria Winterberger* - R. Koppe: *Recent paintings, constructions and reflections* - M. Staber: *Kunst-sommer '70*.

THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM n. 1/1970, B. Jessup: *Crisis in the fine Arts today* - E. H. Duncan: *The ideal aesthetic observer, a second book* - W. V. Spanos: *Modern literary criticism and the spatialization of Time, An existential Critique* - ecc.

STUDIO INTERNATIONAL nov 70, A. Higgins: *Art and politics in the Russian revolution, I* - N. Lynton: *Coldstream 1970* - J. Benthall: *Kinetics at the Hayward* - L. Lippard: *The Art Workers' coalition - Carl Andre in an interview with Jeanne Siegel* - J. Elderfield:

Dissenting ideologies and the german revolution - D. Wall: *Gene Davis* - B. Robertson: *John Hubbard* - C. Harrison: *A very abstract context*.

ART AND ARTISTS lug. 70, Arturo Schwarz: *Dada misunderstood* - E. Rathke, E. Neumann: *Constructivism 1914/22* - R. Wedewer: *Environments and rooms* - A. Legg: *Claes Oldenburg* - R. C. Kenedy: *Oldenburg draughtsman* - R. Thomas: *Grafics* - M. Urban: *Emile Nolde* - J. Elderfield: *Merz in the machine age* - M. G.: *The crochet art of Ewa Jarosynska*.

THE NEW HUNGARIAN QUARTERLY aut 70, E. Körner: *A stubborn abstract painter* - I. Kérégyarto: *The art of Pál Veress*.

ART JOURNAL est 70, A. Neumeyer: *Art history without value judgements* - M. Baigell: *Thomas Hart Benton* - D. B. Kuspit: *Utopian protest in early abstract art* - J. Busch: *Eugene Massin* - W. M. Ittmann: *The Donald Karshan print collection*.

ART NEWS est 70, T. B. Hess: *Matisse* - D. B. Udalama: *Sigiriya Rescued* - D. Cooper: *Cummings event in Washington* - E. C. Baker: *Traveling ideas from German, England* - M. Gendel: *Avant-garde milanese* - E. C. Munro: *The orient express* - K. Linville: *Howald's American Line*.

ART IN AMERICA set 70, D. H. Karshan: *Ray Parker* - B. Rose: *Black-art in America* - L. Goodrich: *Retrospective for Georgia O'Keeffe* - *Presenting Duane Hanson*.

APOLLO ot 70, J. Boulton Smith: *Strindberg's visual imagination* - J. Dunlop: *From «La belle époque» to «Surrealism»*.

HORIZON primav. 70, Sanche de Gramont: *Dubuffet the subversive smothered with love*.

ALTE UND MODERNE KUNST maggio-giugno 70, A. Vogel: *Ferdinand Stransky* - Jungwirth: *Helmut Zobl* - F. Novotny: *Heinrich Susmann*.

KUNST + UNTERRICHT settembre 70, D. Kerbs: *Spiel und Freiheit* - L. Unterberg: *Farbige Bauelemente* - H. Reuther: *Kunst und Politik* - H. P. Alvermann: *Politische Kunst ohne politisches Handeln ist eine Farce* - L. Zerull: *Olbrigkeiten reagieren* - H. Hülsewede: *Kritischer Realismus, sozialistischer Realismus und bürgerliche Kunst*.

GRAPHIS n. 148, W. Burtin: *Armin Hofmann* - H. Wolf: *Ausstellung für Werbegraphik und Illustration* - B. Bantey: *Gottschlak + Ash* - J. Boswell: *Paul Hogart* - W. Rotzler: *Hans Ubrich, Ute Osterwalder*.

ARTIS luglio 70, H. Bellmer: *Pornographische Kunst* - G. R. Hocke: *Zwei Welten im Süden (pittori tedeschi a Roma)* - M. Hecker: *Ist Opas Museum tot?*

GRAPHIK agosto 70, W. Preiss: *Alles über Folien-graphik* - R. Wick: *Psychedelisch verkauft sich rasend*.

PANTHEON set/ot 70, H. T. Flemming: *Giorio de Chirico*.

DU novembre 70, il numero è dedicato a «Genre-Malerei der Belle Epoque».

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Le cartelle

La grafica di Burri in un volume delle Edizioni Grafiche 2RC di Roma, con saggio introduttivo di Italo Mussa. Rappresenta il catalogo generale dell'opera grafica di Burri.

Sei litografie originali a colori di Fabio Failla e un testo di Gianni Franceschi nella cartella «Paesaggi Romani», presentata dalla Galleria La Vetrina di Roma.

La Casa Editrice Il Claustro di Porza (Lugano) ha pubblicato una cartella di 29 disegni di Guido Gonzato.

Presentata a Lecco la cartella «Leviatano '70» con serigrafie di Nino Lupica e accostamenti di Salvatore Giujusa. Edizione Golden Screen, Milano.

Presentato a Milano alla Galleria dell'Orso l'astuccio con cinque acquaforti originali di Vespignani «Vecchie fabbriche e altri ricordi», in tiratura di 90 esemplari.

La Stamperia Arte al Borgo di Palermo ha pubblicato «Cronistoria» due poesie di Ignazio Buttitta e sei acquaforti di Giacomo Bagli.

A Monaco la Galerie Stangl ha pubblicato una cartella di 21 incisioni dal titolo «Horst Antes Radierungen, zu siebzehn Gedichten von Cesare Pavese» con una nota di Walter Euler.

Libri illustrati

A Verona gli Amici del Libro d'arte hanno pubblicato una edizione del «Coquina Iovis» di Teofilo Folengo con acquaforti di Abacuc.

A Lugano le Edizioni G. Topi hanno pubblicato il poema eroico «Oceano primo ed unico canto col principio del secondo» di Alessandro Tassoni con disegni di Giorgio Guglielmetti.

A Parigi le Edizioni Maeght hanno pubblicato una monografia con sette litografie di Pol Bury, testi di A. Balthasar e J. Dupin.

A Pesaro le Edizioni La Pergola hanno pubblicato il volume «Esercizi di poesia» di Guido Calogero con 5 incisioni di Leonardo Castellani.

A Torino le Edizioni Fogola hanno pubblicato «Le tavole incantate» di Angela Beldi con incisioni di Claudio Bonichi, presentazione di Luigi Carluccio.

Il «Bisonte» di Firenze ha stampato un volume di poesie di Gigliola Venturi illustrato da 7 acquaforti a colori della pittrice Terry Haass.

Riccardo Tommasi Ferroni ha illustrato con acquaforti il Decameron di Giovanni Boccaccio. Le incisioni sono state esposte alla Galleria Gian Ferrari di Milano.

Lo Studio d'arte «La Pergola» ha realizzato

un volume dal titolo «Il bene raro», comprendente sei poesie di Grytzko Mascioni e sei acquaforti a colori di Hans Richter.

I Premi

Imperia, 9° Premio Nazionale di Pittura; il premio di pittura «Città di Imperia» è stato vinto da Attilio Rossi di Milano; il premio di pittura «Rita Saglietto», da Gino Moro di Milano; il premio per il bianco e nero «Gregorio de Ferrari» è andato ex aequo a Federica Galli e Paola Pitzianti; il premio per il bianco e nero «Saglietto» è stato diviso ex aequo tra Stefano Bongianini e Carmela Pozzi. Targhe d'oro sono andate a Saccorotti, Gordigiani, Baglini.

Cittadella 10° Triveneta Giovanile d'arte. Artisti ammessi 110. Premiati Cescon, Del Giudice, Graziani e Pengo per la pittura e Mela, Tait e Bidischini per il bianco e nero.

Milano, 7° Concorso Nazionale di Pittura «Premio Sassetti» e «Premio Internazionale Viareggio-Versilia 1970». I primi tre premi sono andati a Danilo Pinotti, Vincenzo Lo Presti ed Ezio Rizzi. Altri premi a Vaglieri, Cantonetti, Buttini, Repossi, Cremonini, Cucumarolo.

A Roma l'Accademia Nazionale di San Luca ha assegnato il premio nazionale di scultura «Presidente della Repubblica» ad Alberto Viani.

Bergamo, Premio Internazionale di Poesia; è stato assegnato ex aequo ai due critici d'arte Guido Ballo e Luciano Budigna.

7ª edizione del premio di pittura «Campione d'Italia»; è stato vinto ex aequo da Barbaro Faverio e Giuseppe Motti. Il premio «Spallino» è stato assegnato a Francesco Tabusso. Il premio «Lugano» a Romano Campagnoli e Alessandro Nastasio.

Adria, 5° concorso nazionale di pittura «Premio Città di Adria 1970»; il primo premio è andato ex aequo a Giorgio Rinaldini, Mirò Romagna e Alfredo Zanellato; il secondo e il terzo premio sono stati assegnati a Leo Borghi e Vito Pavan. Tra i numerosi altri premiati, Michele Toscano, Bianca Cavallari e Giovanni Ferri.

Roma, 4° premio internazionale per la pittura «Castel Sant'Angelo d'oro»; sono stati premiati Anna Salvatore, Rik Soardi, Corrado Cagli.

Torino, 14ª Mostra d'autunno di arti figurative indetta dall'Associazione Piemonte Artistico e Culturale; i premi sono andati a Pippo Pozzi, Adele Scribani, Almerico Tommaselli, Edoardo Rosso, Piero Solavagione, Luigi Bagna, Aldo Castano. Altri premi a Ciliberto, Cappellari, Tuninetto, Salerni e Vercelli.

Viano (Reggio Emilia), 2ª Mostra Nazionale di Pittura; sono stati premiati Giancarlo Bettis, Oscar Govoni, Pietro Ribaldoni, Aldo Mari.

Varie

A Firenze, dopo molti anni di attività, è stata chiusa la Galleria Numero. Era stata il pas-

saggio obbligato per quasi tutti gli artisti fiorentini d'avanguardia.

A Roma è annunciata una nuova rivista bimestrale di grafica contemporanea dal titolo Imp. Direttore Giovanni Bechelloni.

A Gand è uscita una nuova rivista d'arte dal titolo «Plus Nieuwus 8».

A Pavia all'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università sono in preparazione le seguenti tesi d'argomento contemporaneo: Maria Tarditi: De Chirico metafisico nel periodo ferrarese — Fabrizia Macalli: Sant'Elia nei rapporti con l'architettura del suo tempo — Donatella Poli: Svolgimento di Sant'Elia secondo il catalogo critico delle opere.

A Brescia presso il 2B — Centro internazionale di ricerche plastiche — Viale Vittorio Emanuele 47, è iniziata la pubblica consultazione di idee, progetti, pensieri ed opere di artisti internazionali. Il Centro, sorto nel '67, è un'istituzione senza scopo di lucro, rivolta a selezionare e documentare i contributi portati da singoli gruppi nel campo delle arti visive, plastiche, auditive, design architettura.

A Montecarlo, si è tenuto l'Ottavo Congresso della YAIA sul tema «Anni 70, crisi dei mezzi di comunicazione di massa?» Con l'occasione è uscito il primo numero della nuova serie del periodico dell'Associazione, che tratta problemi della pubblicità e della comunicazione, ed è diretto da Lionello Turrini.

A Bologna, nei prossimi mesi, verrà dedicata una mostra a Nino Nanni, noto cartellonista, morto anno scorso e operoso dal 1913, quando lavorò con l'équipe Ricordi, fino alla seconda guerra mondiale.

A Roma l'Accademia Nazionale dei Lincei ha bandito il premio «Dott. Giuseppe Borghia» per la critica dell'arte e della poesia riservata a testi e articoli già pubblicati. L'importo del premio è di cinquecentomila lire e la scadenza è al 28 febbraio 1971.

Lucca, 6° Salone internazionale dei comics. Ha tra l'altro compreso due personali di disegnatori italiani di comics, Walter Molino e Dino Battaglia.

A Bologna l'Associazione per le Arti «Francesco Francia» preannuncia per il prossimo autunno una rassegna retrospettiva del pittore Alfredo Protti. Tutti i proprietari di dipinti dell'artista sono pregati di prendere contatto con l'Associazione, Via de' Pignattari, 1 - 40124 Bologna, tel. 51.71.18.

In preparazione il catalogo generale delle opere di Virgilio Guidi. I collezionisti del pittore sono invitati a segnalare le opere in loro possesso al prof. Toni Toniato, San Marco 3909, 30124 Venezia.

I collezionisti di Gianni Vagnetti sono pregati di inviare documentazioni, foto e ogni utile notizia sull'attività dell'artista a Gioia Vagnetti, piazzale Donatello 25, 50130 Firenze, tel. 572.393.

Piero Chiara raccoglie scritti di Giuseppe Viviani per un epistolario dell'artista. I possessori di lettere o altri scritti noti o inediti sono pregati di inviarne copia a Elda Benso ved. Viviani, Viale Buozi 20 a, Pisa.

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)

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
 Addì (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante

N.
 del bollettario ch 9

Bollo a data

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
 Addì (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Tassa di L.

Cartellino
 del bollettario
 L'Ufficiale di Posta

Bollo a data

(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
 Addì (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Tassa di L.

numerato
 di accettazione
 L'Ufficiale di Posta

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, abruzioni 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

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

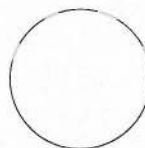
Parte riservata all'ufficio dei conti correnti

N. dell'operazione.

Dopo la presente operazione il credito del conto è di L. 

Il Verificatore

Bollo a data



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.

UTOPIA

*diario mensile di problemi di cultura
rivista del marxismo critico
cronache ed esperienza dei gruppi di studio*

Una pubblicazione che vuole differenziarsi dalle riviste di cultura di orientamento marxista, nella misura in cui si sforza di affrontare da un omogeneo punto di vista marxista i problemi della cultura: della cultura considerata in quanto di relativamente autonomo ha rispetto all'azione politica immediata e al dibattito più specificamente politico. Vi è nel pensiero di Marx un momento utopico, antropologico, umanistico, che i vari « marxismi » hanno spesso trascurato, subordinandolo alle esigenze tattiche e strategiche della lotta di classe. Questo aspetto del pensiero di Marx è stato « rilanciato » dalle lotte dei giovani sul finire degli anni 60, con la rivalutazione del fine sui mezzi, della fantasia sulla organizzazione, del sogno sulla routine. Questo aspetto del pensiero di Marx ha già dato e può soprattutto dare nuova vita e nuovo slancio al movimento operaio rivoluzionario. Questo aspetto del pensiero di Marx è radicalmente anticapitalistico.

È in questa prospettiva che si inserisce, al livello della ipotesi e della ricerca, « Utopia », che ha punti di incontro con la jugoslava « Praxis » e con la francese « L'Homme et la Société », per un rivolgimento e una ristrutturazione di base della cultura, per una visione del marxismo quale orizzonte teoretico per l'uomo totale, che è il progetto di ogni umanesimo e il telos, il fine, della indagine di Marx.

Una rivista nuova e diversa, rigorosa e aperta, cui ognuno può collaborare, che chiederà pareri e opinioni a tutti i livelli, che si sforzerà di essere un luogo di dialogo, di discussione, di elaborazione collettiva dei grandi temi del nostro tempo.

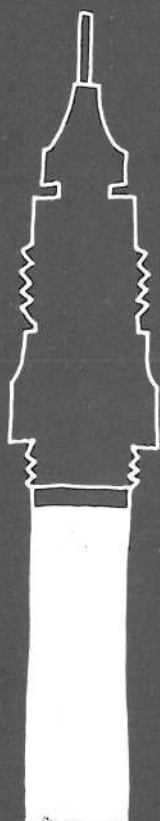
*sommario del n. 1, lire 300,
in distribuzione da gennaio*

Utopia e controtopia in Marx ☐ Lavoro astratto individuo concreto ☐ Dodici domande a Rudi Supek ☐ Psicoanalisi e marxismo ☐ La base culturale ☐ Argomenti Il nichilismo culturale ☐ La rete delle comunicazioni Dialoghi sociali: utopia, populismo e cultura ☐ Crestomazia novissima ☐ Ipotesi e paradossi Tesi su Marx ☐ Classi e società in Africa ☐ Requiem per una scuola ☐ Dal diario di un comunista ☐ Contronotizie.

Abbonamento: lire 3.000 da versare sul c/c 13/6366 intestato a Edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, Bari 70124.

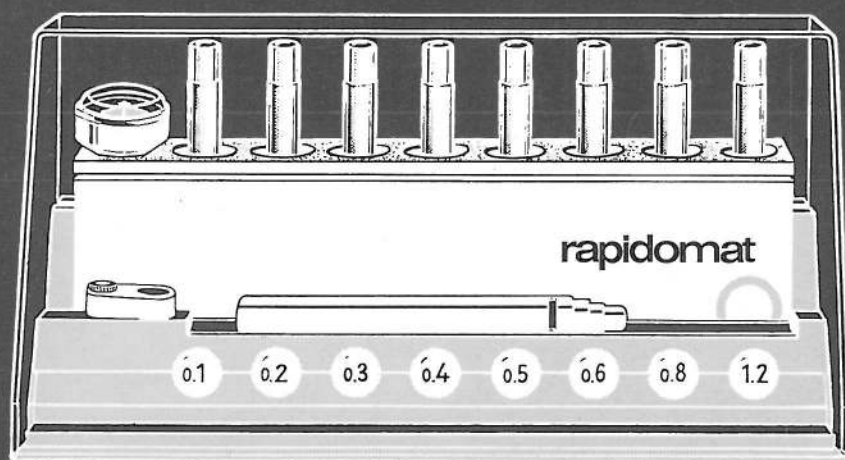
Dal gennaio 1970

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

RAPIDOMAT



È 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.

È 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