

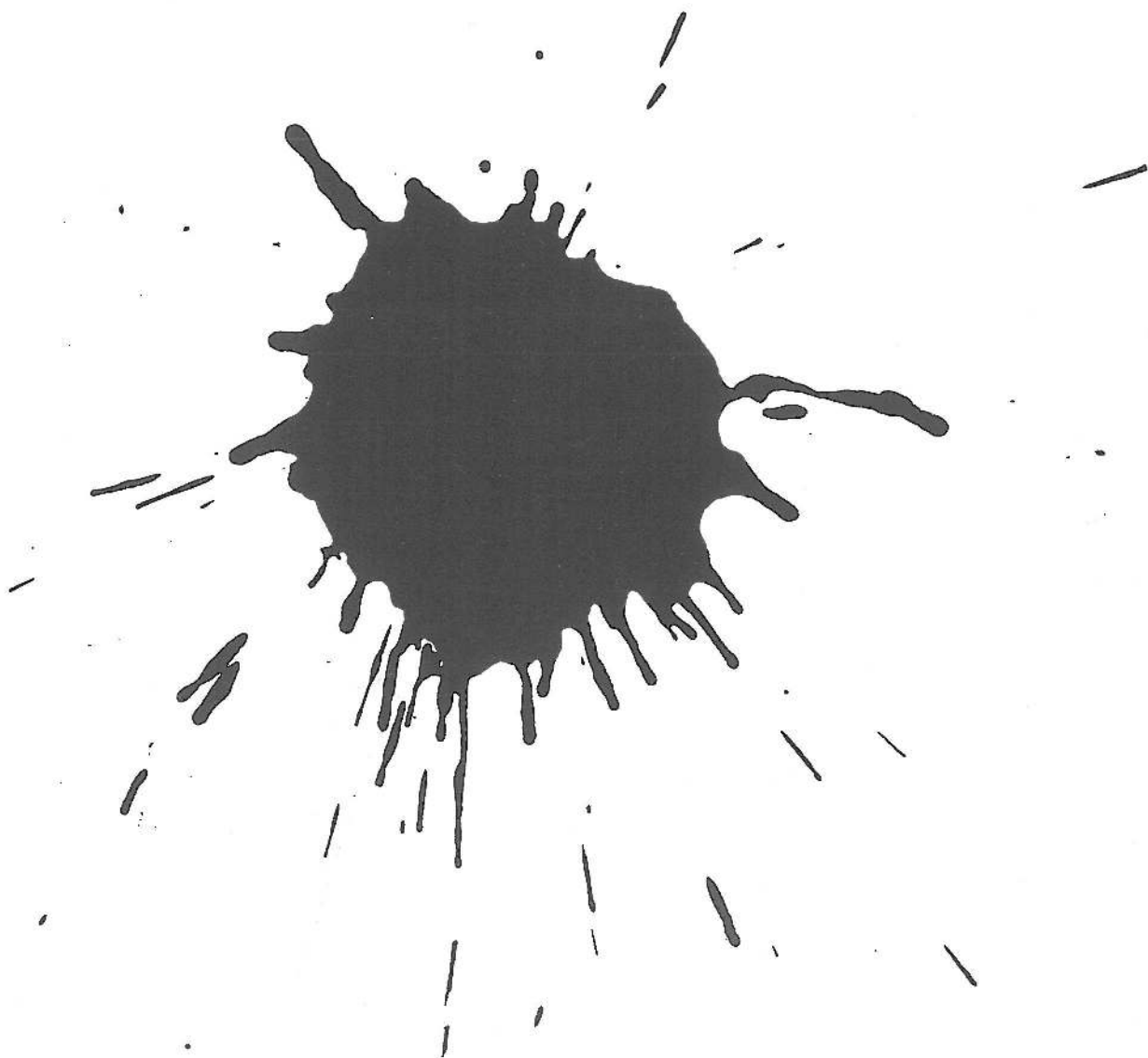
NAC

Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Novembre 1972 / L. 400

11

Intervista a Dorfles / Capogrossi / Dibattito sull'educazione artistica / Dibattito sulla legge del 2 % / Spazio aperto / Inchiesta sul gusto / Newman / Rassegna Acireale Peverelli / Grafica a Lugano / Simposio a Bassano-Nove / Veronesi / Bonfanti De Sanctis / Premio Suzzara / New art a Londra / Poesia visiva / Salvini / I Comuni e le mostre / Benetton / Ciardo / Gorni / Trotta / Conversazione con Chiari / Sezione cinema, fotografia e tv / Brevi / Libri / Riviste / Notiziario.

Scritti di: Algeri / Allegri / Altamira / Argan / Bandini / Bossaglia / Campari / Candide Chirici / Corradini / Costantini / Cristadoro / Croci / Dorfles / Fagone / Fonio / Fossati Giuffrè / Lista / Maltese / Manzionna / Margonari / Mussini / Quintavalle / Savi Stepney / Trazzi / Treccani / Vescovo / Vincitorio / Zetti Ugolotti.



rotring

China brillante,
perfettamente coprente,
per un segno nitido e preciso, sempre.
In riempitore speciale di plastica,
e in flacone con dispositivo di riempimento
nei colori nero, rosso, blu, verde, giallo, seppia.
In flaconi da 1/4 di litro, 1/2 litro
e 1 litro solo in colore nero.

Nuova Serie

Editoriale	L'albero	1
V. Fagone	Intervista a G. Dorfles	3
G. C. Argan	Giuseppe Capogrossi	5
A. Trazzi	Struttura o realtà?	7
E. Treccani	Legge del 2%	9
G. Fonio	Un'ipotesi operativa	9
C. Maltese e		
C. Algeri	Il gusto in cifre	11
Stepney	Barnett Newman	17
V. Fagone	Rassegna Acircale	18
C. Chirici	Cesare Peverelli	19
G. Croci	Grafica a Lugano	19
B. Zetti	Simposio di ceramica	20
F. Vincitorio	Veronesi e Bonfanti	22
R. Margonari	Fabio De Sanctis	23
M. Corradini	Premio Suzzara	23
Stepney	New art a Londra	24
G. Lista	Poesia visiva	25
R. Bossaglia	Innocente Salvini	26
R. Savi	I Comuni e le mostre	26
F. Vincitorio	Simon Benetton	27
R. M. Manzionna	Vincenzo Ciardo	28
R. Margonari	Giuseppe Gorni	28
A. Altamira	Antonio Trotta	29
M. Bandini	Conversazione con Chiari	30
R. Campari,		
L. Allegri,		
R. Costantini	Festivals a confronto	31
R. Campari	L'arancia meccanica	32
A. C. Quintavalle	I racconti di Canterbury	33
Candide	Totò	34
L. Allegri	Semiologia del cinema	34
M. Mussini	L'occhio come mestiere	35
Candide	La lingua gialla	37
Rubriche		38

Direttore responsabile: Francesco Vincitorio Redazione: Via Orti 3, tel. 5461463 Milano 20122 Grafica e impaginazione: Bruno Pippa-Creativo LBG, Amministrazione: edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100, tel. 340840/340860/340229 Abbonamento annuo lire 3500 (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, Casella postale 362, Bari 70100 Pubblicità: edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100 Concessionaria per la distribuzione nelle edicole: «PARRINI & C.» s.r.l. - Roma, P.za Indipendenza, 11/B, tel. 4992 - Milano, Via Fontana, 6, telefono 790148 Stampa: Dedalo litostampa, Bari Registrazione: n. 387 del 10-9-1970 Trib. di Bari Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%

L'albero

Una rivista — in fondo — è come un albero. Trae alimento tramite molte radici, vive il suo bravo processo metabolico, influenzata e influenzando l'ambiente in cui si trova, e, infine, muore.

Lontana — con i debiti scongiuri — la morte, anche NAC sta trasformandosi senza soste. I lettori avranno infatti rilevato l'ampliamento dei dibattiti su temi generali. Conoscono il nostro proposito di analizzare più a fondo e sistematicamente le varie situazioni regionali e quello di offrire, tra breve, come base orientativa, un panorama critico delle ultime tendenze. Avranno, inoltre, certamente notata una maggiore attenzione a ciò che viene fatto in altri campi e all'estero, in uno sforzo di antischematismo e di sprovvincializzazione, cauto ma continuo.

Ma c'è un aspetto del nostro mondo visivo che finora non avevamo preso in esame o, per lo meno, è stato trattato con interventi sparsi e saltuari. Ed è invece, una iconosfera che caratterizza, (basta leggere l'intervista a Dorfles e « Il gusto in cifre », pubblicati in questo stesso numero) in maniera determinante la nostra società. Cinema e TV, foto e design, per citare solo alcuni ben noti sistemi visivi, hanno oggi un peso enorme e comunque troppo grande perché potessimo ancora trascurarli. Abbiamo perciò deciso di far posto anche a questi.

C'è, evidentemente, il pericolo di rendere il discorso un tantino sconfinato e troppo frammentario. Proprio per questo si è pensato di dedicare a questi « sistemi » un determinato settore, basato su indagini quanto più possibile organiche e scientifiche. Ed ecco perché il compito di curarne l'ordinamento è stato assunto dall'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma che in questi studi ha, fra l'altro, una notevole esperienza.

Desideriamo aggiungere che, come si può rilevare già da questo numero, il problema anche metodologico di tali comunicazioni visive, più che a livello astrattamente teorico, sarà elaborato attraverso una serie di interventi, basati prevalentemente sul commento degli avvenimenti, com'è del resto nel carattere della nostra rivista.

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.

La situazione

Intervista a Gillo Dorfles

di Vittorio Fagone

FAGONE: Di Documenta 5 di Kassel si si è già parlato parecchio. Noi stessi abbiamo avuto modo di dibattere alcuni temi di quella mostra. Ma per certi suoi caratteri particolari sarà forse opportuno riprenderla un momento in esame, almeno come spunto per avviare questa intervista. La domanda che vorrei farle è questa: si può considerare Kassel come somma «ragionata» di fenomeni — dagli oggetti della cultura popolare alle operazioni degli artisti concettuali, dal lavoro grafico a come scegliere una copertina di un settimanale, come fare delle banconote, ecc. — cioè come possibilità di abituare il pubblico a leggere, unitariamente, questa serie di fenomeni?

DORFLES: Lo spunto mi pare buono. Il fatto che in una grande mostra siano stati sottoposti al pubblico una serie di fenomeni, quasi a dimostrare che oggi la pittura e la scultura si estendono nei campi della grafica, della pubblicità, della fantascienza, ecc., è abbastanza sintomatico in questo senso: che gli organizzatori si sono accorti di quello di cui non si accorgono ancora — ma se ne accorgeranno presto — gli stessi mercanti e, ancor più, gli artisti. Cioè che l'epoca della pittura e scultura tradizionali è quasi finita. Questa è una cosa che ho pensato e detto più di una volta da molti anni e, cioè, è quasi finita l'epoca in cui pittura e scultura come tali si insegnano nelle accademie e costituiscono un ambito completamente distinto da quello dell'arte applicata, del disegno industriale, dell'architettura, della grafica pubblicitaria, della segnaletica stradale, ecc. È mia vecchia convinzione che ai fini estetici — cioè ai fini dell'educazione della sensibilità del pubblico — è oggi quasi più importante il panorama che si vede per la strada che non quello che si vede in una galleria d'arte. Ritengo che l'importanza dell'arte sia oggi altrettanto grande quanto ieri, probabilmente quanto domani. Vale a dire che l'uomo ha necessità di una educazione estetica o di una componente estetica nelle sue azioni o nelle sue operazioni e nei suoi eventi. Però questa educazione, questa componente estetica gli viene suggerita quasi più da come è fatta la segnaletica, la pubblicità, il disegno industriale, ecc., di quanto non gliene venga dall'opera museificata sulle pareti di una galleria d'arte.

FAGONE: In base a certi sintomi che sono «nell'aria», lei non ritiene che si possa ipotizzare un ritorno della pittura e della scultura?

DORFLES: Il ritorno ci sarà quasi certamente e lo si può anche prevedere. Non mi pare, però, che i sintomi siano ancora presenti. Direi che, per il momento, i sintomi sono tutti contrari a questo ritorno. Del resto basta vedere la diffusione dell'arte concettuale nelle sue varie suddivisioni. Il fatto che oggi la corrente dominante, quella che attira il massimo d'interesse, anche mercantile, sia l'arte concettuale è molto significativo. Si tratta proprio di quell'arte dove c'è meno creazione visuale e più elucubrazione intellettuale o matematica o logico-simbolica. Comunque manifestazioni dove prevale l'elemento cerebrale, concettuale, su quello che è l'elemento iconico.

FAGONE: L'attuale prevalenza dell'arte concettuale, a cui lei accenna, sta però portando, forse, ad una specie di eccessiva generalizzazione, quasi un'accademia, di questa tendenza. Per cui il rinnovato interesse di alcuni artisti verso la pittura e la scultura, cioè verso una oggettualizzazione del processo artistico, probabilmente acquista un significato di opposizione.

DORFLES: C'è sì, indubbiamente, un desiderio, una nostalgia per la pittura e la scultura. Questo è indubitabile. Soltanto, io ritengo che ci voglia ancora del tempo, prima di arrivare ad un «ritorno». Il discorso, in fondo, è abbastanza simile a quello che si può fare per l'artigianato. Abbiamo attraversato un periodo in cui si è decretata la morte dell'artigianato ed il trionfo dell'oggetto fatto in serie, mediante mezzi meccanici. Oggi vediamo che questo trionfo è già al suo declino, siamo già alla crisi di questo oggetto. È la stessa crisi che si sta verificando nell'architettura, nell'opera d'arte moltiplicata. Certamente ci sarà una reazione a questa crisi e, probabilmente, questa reazione porterà ad un ritorno alla produzione autonoma, diciamo, del singolo individuo. Cioè, l'uomo ha bisogno di manipolare il suo ambiente; questo sia a livello dell'oggetto singolo, sia a livello della città e del territorio. In fondo, fenomeni come quelli della *earth art* e della *land art* non sono altro che esempi di manipolazione territoriale. Anche se finiscono poi per essere inutili perché sono fatti in un deserto oppure sopra un fiume ghiacciato e quindi le loro tracce scompaiono e non rimane altro che una fotografia che, una volta firmata, si può vendere a caro prezzo. Ma il bisogno c'è. Quindi credo che in una fase successiva a quella nella quale ci troviamo, avremo anche un ritorno parziale

all'artigianato e ad una pittura e scultura che potranno, effettivamente, essere di nuovo tali. Ma credo che il momento non sia ancora maturo.

FAGONE: Guardando il quadro storico delle arti visive, ad un certo punto troviamo un'affermazione come quella di Lionello Venturi, il quale sostiene che indagare il momento iconologico del significato è un forte ostacolo per l'approccio all'opera d'arte. Allora potremmo porci questa domanda: non si potrebbe leggere l'arte attuale — dall'arte concettuale agli iperrealisti — come una rivincita del significato nella cultura artistica e nella ricerca estetica, rispetto a quella estenuazione dei significati che l'esperienza informale documenta in maniera così drammatica? È possibile una interpretazione di questo tipo? Da questo angolo, come si configura, per esempio, l'arte concettuale?

DORFLES: Mi pare che questo sia accettabile. In questo senso: nell'Informale abbiamo avuto l'ultimo canto del cigno della pittura, fatta con la materia cromatica tradizionale. Ed è stato l'ultimo canto proprio perché ha segnato la fine di ciò che era cominciato con l'impressionismo. Ossia distacco dal mondo della realtà fenomenica, attraverso una deformazione che poi è finita nel marasma delle forme e dei colori. Nell'arte concettuale abbiamo qualcosa di molto diverso. Abbiamo, cioè, il tentativo di rifare un oggetto materializzando una idea. Ma un'idea che non è più estetica. È questo, ciò di cui molti artisti concettuali non si sono forse resi conto. Essi continuano a parlare di operazioni artistiche, di *art-language*, ecc. Ma, a parte qualche artista per cui ho il massimo rispetto, essi fanno delle operazioni che, molto spesso, non sono che protocolli di indagini psicologiche o formule di logica simbolica o estrapolazioni di critiche semiologiche, che diventano «arte» soltanto per un atto di autodeterminazione. In altre parole, tutti gli artisti contemporanei, volere o no, sono ancora sotto lo choc dell'operazione demistificatoria compiuta da Duchamp. Con la differenza che Duchamp, prendendo un qualsiasi oggetto triviale, aveva creato l'oggetto artistico e l'aveva fatto assurgere alla dignità del museo. Mentre questo è molto più difficile con delle operazioni di tipo parascientifico, pseudo-matematico o pseudo-logico, come quelle che vengono tentate oggi da molti artisti concettuali.

FAGONE: Tutto questo non potrebbe, appunto, leggersi come una ricerca del mondo dei significati? Cioè, la vecchia equazione di Panofsky, di saper leggere dietro il gesto di chi si toglie il cappello, non l'azione ma il simbolo, il valore di un gesto di saluto, non potrebbe ritrovarsi in molte delle operazioni compiute in area concettuale? E, in secondo luogo, qual'è il senso di questa continua scomes-

sa tra arte e scienza, che oggi corre in maniera così acuta?

DORFLES: Effettivamente, oggi, le operazioni di molti artisti concettuali — ma anche di artisti oggettuali che attribuiscono agli oggetti che producono, un particolare significato — potrebbero costituire una ricerca di significati. Senonché anche nell'opera d'arte tradizionale molto spesso il *significante* veniva poi a corrispondere a un *significato*. Ma — e qui impiego il termine d'uso saussuriano *signifiant-signifié* — era un *significante* che veniva a corrispondere ad un significato diverso, cioè ad un significato metaforico. C'era una sostituzione del *signifié* primario con un *signifié* secondario che era poi quello artistico. È l'operazione che avviene sempre nella metafora. Oggi invece — e qui io credo stia l'errore di molti artisti sia concettuali che oggettuali — gli artisti creano dei *signifiant* a cui, già in partenza vogliono far corrispondere il *signifié*. Senza dare, cioè, la possibilità al fruitore (di oggi o di domani) di trovare il significato, come avviene spontaneamente nell'operazione artistica normale. E, allora, ecco che abbiamo la cristallizzazione del rapporto tra *significante* e *significato*, con l'impossibilità che avvenga l'operazione artistica. Per quanto riguarda il discorso arte-scienza, si potrebbe dir questo: l'arte non può essere scienza proprio per il fatto che nella scienza abbiamo una univocità del rapporto *significante-significato*. Cioè, c'è soltanto l'elemento, diciamo, denotativo e non esiste quello connotativo. Mentre nell'arte l'elemento connotativo è fondamentale. Quindi, se togliamo questa possibilità di una duplicità o molteplicità del significato corrispondente ad un determinato *significante*, noi togliamo le condizioni necessarie alla realizzazione dell'arte. E abbiamo delle operazioni pseudo-scientifiche che non arriveranno mai ad essere artistiche.

FAGONE: Quella nostalgia della pittura e della scultura di cui parlavamo prima, non potrebbero essere, appunto, il segno di una esigenza, diciamo, di esteticità?

DORFLES: Io non credo che sia così. Cioè credo che l'elemento estetico deve essere autogenetico, primario. Forse, quindi, sta succedendo il contrario. Alcune operazioni fatte da artisti concettuali — per esempio, quelli che utilizzano elementi ecologici oppure quelli che si servono di schematizzazioni a scopo politico — possono effettivamente diventare interessanti sotto l'aspetto estetico. Ma proprio perché questi artisti pensano di fare soltanto operazioni politiche, ecologiche o scientifiche. Come per esempio, nel caso di Benedith, con quei labirinti fatti per individuare un determinato percorso dei topi o delle api. Cioè, esperimenti di tipo pavloviano o comunque scientifico che, *malgré lui*, riescono ad avere una loro pregnanza estetica. E credo che questo avvenga anche in altri esempi di artisti ar-

gentini, che hanno fatto delle operazioni di tipo politico, mostrando la topografia di Buenos Aires divisa in zone oppure lo addensarsi dei quartieri popolari e di quelli borghesi. Senza nessun intento artistico, sono riusciti a creare un'opera che possiamo definire artistica.

FAGONE: Penso che questi due termini — l'uno: il rapporto arte-conoscenza scientifica e l'altro: il rapporto arte-spazio sociale o politica — siano rilevanti per la comprensione dell'arte contemporanea. Secondo lei, in quale prospettiva dobbiamo guardarli? In quale prospettiva dobbiamo guardare la forte seduzione operata su molti artisti da certi dati scientifici? Pensiamo all'interesse con cui guardano ai testi, per esempio, della nuova logica, della logica simbolica! E come dobbiamo interpretare la necessità, pure avvertita da molti artisti, di ancorarsi al contesto sociale?

DORFLES: Per quello che riguarda il rapporto con la scienza direi che abbiamo attraversato dei momenti forse pericolosi quando, per esempio, c'è stata la moda della teoria dell'informazione. Tutte le elucubrazioni estetiche alla Bense, alla Moles, che cercavano di far rientrare l'operazione estetica nei canoni di una teoria informativa, sono state, in fondo, piuttosto negative. Proprio perché è troppo semplicistico sottoporre l'operazione artistica a norme di tipo scientifico. Diverso è il fatto che gli artisti siano impressionati da certi fattori scientifici o che sono nell'aria o di cui prendono conoscenza. Che questo oggi accada è indiscusso. Per cui è probabile che tutto lo sviluppo attuale della semiotica, della logica, della statistica, ecc. abbiamo influenzato gli artisti e possano anche dare dei risultati notevoli. Ma per fare soltanto un breve accenno alla semiotica, non c'è dubbio che oggi essa abbia invaso molti territori, perché questi territori, evidentemente, volevano lasciarsi invadere o, meglio, avevano bisogno di lasciarsi invadere. Quindi, il fatto che certe forme d'arte possano essere analizzate semiologicamente, significa che sono in grado di sottostare a questo tipo di analisi. Apparentemente lapalissiana, la cosa ha forse la sua importanza. Invece, per quello che riguarda la sociologia, la questione mi pare più scottante. In fondo noi ora assistiamo ad un fenomeno che costituisce l'opposto di quella che era la situazione nell'immediato dopoguerra. Allora avevamo la pittura — per meglio dire, alcune correnti pittoriche come il neorealismo — che si ispirava alla lotta partigiana, alle lotte degli operai, tutti argomenti di carattere sociale legati a ciò che avveniva o era avvenuto in quei tempi. Oggi tutto questo sembra finito. Un tipo di pittura neo-realistica che abbia un interesse (come l'aveva quella di allora) e che possa avere un addentellato con la situazione della società d'oggi, non esiste più. Invece, abbiamo molte forme espressive vicine a quelli che sono i

fermenti sociali del momento, ma non esteriorizzate attraverso un veicolo iconico o, in genere, non di tipo figurativo, rappresentativo. Per esempio, alcune delle opere di quegli artisti argentini a cui ho accennato, si riferiscono direttamente alla situazione operaia e contadina, ma attraverso statistiche, diagrammi, schemi, quindi attraverso la traduzione del fermento, del disagio sociale nelle sue espressioni scientifiche o tecniche.

FAGONE: Mi pare che tutto questo abbia un doppio valore, un doppio rapporto. Uno è quello che lega l'artista attraverso l'opera alla società. L'altro riguarda la posizione di chi fruisce di un'opera d'arte. Questa doppia situazione mi pare che si presenti con caratteri abbastanza particolari e, diciamo, con una fisionomia anche disarmonica, per quelle contraddizioni alle quali lei accennava prima. Si potrebbe ipotizzare una risoluzione di questa disarmonia?

DORFLES: Sarebbe troppo facile dire che solo con la cessazione della società borghese si potrebbe arrivare a uno spegnersi di questo conflitto.

FAGONE: Ma noi vediamo che nelle attuali società socialiste il ruolo dell'artista vive di contraddizioni non meno gravi. È un problema che riguarda entrambe le forme di società.

DORFLES: E tuttavia io credo che la soluzione non sia che quella. Fin tanto che la società capitalista continuerà a mercificare delle opere, anche quando queste opere sono fatte senza un preciso intento artistico, non sarà possibile la liberazione da questi inciampi o l'asservimento a questo tipo di società. D'altro canto, fin tanto che nei paesi socialisti si continuerà ad imporre, dall'alto, un determinato credo che l'artista non sente, sarà impossibile che si producano delle opere veramente autonome e soddisfacenti. Quindi, dobbiamo auspicare quel tipo di società di cui ora abbiamo soltanto un'immagine utopistica. Se questo tipo di società si verificasse, probabilmente vedremmo, con stupore, un fiorire di opere estremamente interessanti, estremamente comprensibili e dove questi contrasti verrebbero a cessare.

FAGONE: Credo che si possa affermare che l'opera dell'artista si configuri come merce alla fine dell'800. Quando avviene uno spostamento del rapporto di committenza e, cioè, lo spostamento della posizione del mercante, il quale non acquista più solamente l'opera già eseguita o commissionata, ma l'opera che potrà venire dall'artista. Quanto pesa nella condizione dell'artista contemporaneo questo rapporto così difficile tra opera e merce?

DORFLES: Credo che pesi enormemente. Anzi credo che sia proprio qui il fulcro di tutta la situazione di disagio nella quale ci troviamo.

FAGONE: E quali potrebbero essere le uscite?

DORFLES: Non quelle che vengono tentate oggi, spesso con parole roboanti ma assolutamente vacue, le quali pretendono di istituire una situazione che, data la società in cui viviamo, non è istituibile. Cioè, non è possibile che l'artista, se continua a vivere in questa società, produca come produrrebbe in una società non capitalistica. In un certo senso, noi non possiamo neanche immaginare, o possiamo immaginarlo solo a livello fantascientifico, quale potrebbe essere la produzione artistica in una società come quella che io auspicavo. Però ritengo che, in parte, la risposta possa essere quella che avevo anticipato prima, a proposito dell'artigianato, dell'autogenesi territoriale e del ritorno ad una eventuale attività pittorica e plastica. E, cioè: solo in una società dove non si mercifichi più l'attività creativa dell'uomo, si potrebbe ritornare ad avere un'attività autonoma dell'uomo e quindi, in un certo senso, artigianale.

FAGONE: Non potrebbe esserci una soluzione in direzione opposta? Cioè, se al ritorno all'unicità del manufatto, si sostituisce la moltiplicabilità dell'opera e, quindi, l'allargamento, il superamento del limite del possesso individuale dell'opera d'arte?

DORFLES: Non lo credo. Perché, come

ho detto, noi assistiamo già al declino del multiplo. Il multiplo, che avrebbe dovuto diffondere la conoscenza e anche la proprietà dell'opera d'arte, si è dimostrato un mezzo insufficiente, proprio per la sua molteplicità e, cioè, per il fatto di escludere la proprietà di un *unicum*.

FAGONE: È curioso rilevare il fenomeno del declino del multiplo e il contemporaneo successo dell'opera grafica. Ciò potrebbe essere causato dal fatto che il multiplo moltiplica un'opera mentre la grafica, in fondo, moltiplica solo l'immagine?

DORFLES: Sì. Nell'opera grafica c'è ancora quel carattere manuale, artigianale che manca completamente nel multiplo. In fondo, l'opera grafica è stata creata dall'artista manualmente, direttamente, concepita per essere realizzata in quel modo. Solo in un secondo tempo è tirata in molti esemplari. Il multiplo, invece, il più delle volte nasce come un oggetto di disegno industriale ed è logico che la stessa crisi che abbiamo nell'oggetto industriale la si ritrovi nel multiplo.

FAGONE: Da questa parola « crisi » nasce spontaneamente una domanda conclusiva. Che ruolo ha, in questo momento, il mondo dell'arte nella società contemporanea? Cioè, vive come « un mondo nel mondo » o arriva, in qualche modo, a permeare i diversi livelli del contesto sociale? Il mondo dell'arte, tradizionalmente delimitato, è confrontabile con il mondo dei

mass media e della grande informazione?

DORFLES: Questo presuppone tutto il discorso intorno ai mezzi di comunicazione di massa che, sin qui, non è stato toccato e che è fondamentale. Ho sempre ritenuto che anche attraverso i mass media si possa fare dell'arte. Quindi credo che il cinema, la televisione, la fotografia, i dischi, i fumetti, siano dei fenomeni o degli epifenomeni che, indubbiamente, hanno anche un quoziente artistico ed hanno delle grandi possibilità espressive. Anzi, ho sempre sostenuto che bisogna servirsi di questi mezzi di comunicazione di massa per poter diffondere, il più possibile, negli strati più svariati della società, alcuni elementi artistici. Abbiamo a disposizione questi mezzi potentissimi e dobbiamo servircene anche per degli scopi artistici. Purtroppo bisogna però constatare che, molto spesso, essi arrivano soltanto a livelli artistici molto bassi. Quasi sempre sono manipolati dall'establishment, dalle grandi organizzazioni monopolistiche e questi organismi hanno tutto l'interesse a propalare le forme artistiche più edonistiche e meno profonde, meno elevate. Da qui deriva il discorso delle discrepanze tra arte d'élite e l'arte della massa. Ma io ritengo che dei passi avanti siano già stati fatti e che se ne possano fare ancora. Quindi conviene insistere sull'uso di questi mezzi di comunicazione per generalizzare il diffondersi delle opere d'arte. Non nel senso di *trasmettere* le opere d'arte, quanto di *creare* delle opere d'arte che si valgono di questi mezzi.

Giuseppe Capogrossi

di Giulio Carlo Argan

Scrivendo per la morte di un artista, specie se famoso come Giuseppe Capogrossi, si rischia — anche non volendo — di cadere nell'orazione funebre. Per questo, preferiamo ricordarlo con uno scritto già edito. E nella ormai vasta pubblicistica sul pittore abbiamo ritenuto di scegliere questo di Giulio Carlo Argan, pubblicato circa dodici anni fa su L'Europa Letteraria n. 8.

Ciò che fa riconoscere a prima vista un quadro di Capogrossi è la presenza, immancabile, di un determinato segno. Esso può variare nella conformazione, nelle dimensioni, nel colore; ma la sua struttura rimane sempre la stessa. Questo segno ha, probabilmente, un significato recondito; ma Cagli ha ragione quando, dopo un'analisi assai sottile, osserva che esso è piuttosto l'indizio di una liberazione che di un complesso, anzi è la parola-chiave che segna l'apertura del « ciclo simbolico » dopo il « ciclo sintomatico » della pittura figurativa e tonale che Capogrossi ha praticato fino al 1948. Benché simbolico, questo segno non è un ideogramma, nel senso che non ha un contenuto cognitivo chiaramente oggettivato; è puro fenomeno, e come tale è quello che è, e non vuole essere né interpretato né tradotto. Es-

so non è neanche una sigla, un segno di riconoscimento: si produce, immancabilmente, nel quadro, in situazioni di spazio e di tempo che sono sempre ben definite, ma non ubbidiscono sicuramente a uno schema prestabilito e costante. Il suo apparire coincide con il fissarsi dell'immagine: il suo grosso contorno ingrana, come la ruota dentata di un ingranaggio, tutta la superficie. È dunque un segno che non ha una realtà, un'esistenza fisica incontestabile, e la cui funzione è inseparabile dall'evidenza dei pesanti tratti colorati di cui è formato.

L'analisi della sua struttura grafica mostra che esso risulta da una combinazione di curve, di verticali, di orizzontali; e che il suo profilo dentato, impegnando la superficie, la definisce come mera stesura colorata, senza alcuna profondità appa-

rente. È chiaro, dalla sua struttura, che questo segno è, all'origine, un simbolo spaziale: la curva è un orizzonte, i tratti rettilinei riassumono, nella più concisa sintesi grafica, le linee prospettiche che, nelle opere del periodo figurativo e tonale, costruivano lo spazio apparente del quadro. Condensa, cioè, uno spazio che non può più costruirsi prospetticamente e che, invece, si sviluppa secondo il ritmo continuo ma ineguale del tempo; e fa rinascere il fenomeno che il sottostato metafisico della pittura tonale disperdeva nella sostanza luminosa e coloristica di uno spazio apparente. Allora il tempo si trasponne, con un senso quasi allegorico, nella continuità immaginaria dello spazio; ora è lo spazio che si riduce al tempo, nella ripetizione modulata dei suoi momenti. Poiché questo segno risolve nella pro-



Giuseppe Capogrossi (foto Mulas).

pria spazialità simbolica lo sviluppo spaziale della forma, e dunque la elimina, non si può assumerlo come principio strutturale del quadro, se non, forse, nel senso del « modulo ». Infatti, la sua situazione rimane periferica, errante: esso, secondo i casi, tende a ripetersi all'infinito, moltiplicandosi e rimpicciolendosi, o, all'opposto, a ingrandirsi smisuratamente, a campeggiare isolato sul fondo. Al ritmo della concatenazione dei segni s'aggiunge quello del loro scarto dimensionale, mediante il quale la superficie assume le profondità multiple e non coordinate del tempo. Ora il segno manifesta il suo carattere soggettivo, è il simbolo della persona, con la sua ben precisa esperienza del mondo esterno o spaziale; ma l'esistenza della persona, definita da quella esperienza, si compie in una dimensione diversa, temporale, ed è proprio quel segno che rivela la presenza concreta della persona nel tempo. Se la successione è

continua, nessun segno, nessun fenomeno è assolutamente identico agli altri. Più la ripetizione è insistente e il movimento ritmico scoperto, più i fenomeni si differenziano qualitativamente, tanto che non di rado il segno si dissolve in semplici tratti di colore, che solo vagamente evocano la struttura originaria. Ciascun segno reca in sé, nella propria possibilità di mutazione, l'attesa o l'interrogazione del segno che seguirà e che avrà una risonanza più pronta al proprio accento; e forse apparirà dal lato opposto della tela. I segni non si succedono secondo uno schema regolare, ricorrente: vi sono delle oscillazioni, delle lacerazioni, delle zone dove il segno si ripete con una frequenza sempre più fitta, delle altre, dove non può accedere. L'immagine complessiva non è uno schema, è piuttosto uno schema spezzato, un mosaico scompaginato da una mano invisibile. Infatti ogni fenomeno, nel suo prodursi, rompe lo schema

della nostra logica, sconfessa la nostra previsione, altera il ritmo uniforme che crediamo essere quello della nostra coscienza, accelera il tempo interno o lo rallenta, lo interrompe e lo rimette in movimento. I momenti della nostra esperienza passata, sintetizzati in quel segno, ritrovano una loro attualità, ciascuno con un proprio accento; e in questo strano « carnevale » di fenomeni conservano perfino la maschera dello schema che avevamo creduto di poter imporre alla coscienza. Ecco dunque il tema, sarei per dire la morale, della pittura di Capogrossi. V'è un ritmo uniforme e normale del tempo interno, un ritmo che i fenomeni, accadendo, modificano o rompono? È la realtà non sarà forse proprio questa continua rottura di un ritmo ipotetico, di una regolarità che vorremmo e non possiamo imporre alla nostra esistenza? Una cosa è comunque certa: lo schema astratto non è gratuito ma necessario: se esso non esistesse nella nostra coscienza, noi non cercheremmo, in ogni istante della nostra esperienza, di constatare e valutare la contraddizione tra lo schema e la realtà. I fenomeni si disperderebbero allora, senza poter essere neppure percepiti, nel flusso della esistenza, e non potremmo prenderne coscienza. È la nostra presenza, cioè la presenza di noi con la nostra esperienza compiuta e organizzata, che dà un senso alla realtà; e in tanto lo dà in quanto è ancora capace di inserirsi nel ritmo continuo del tempo, di « modificarsi ». Si può allora tentare un'interpretazione simbolica di questa pittura; la catena spezzata dai segni, il loro emergere a livelli dimensionali diversi, è la logica eternamente contraddetta dall'esperienza, ma tuttavia ancora tanto forte da impegnarla nel proprio ingranaggio, da costringerla a prendere forma nella coscienza.

Si è talvolta paragonata la pittura di Capogrossi a quella di Mondrian. Seuphor ha precisato: « Capogrossi è infinitamente più vario di Mondrian, che tuttavia è infinitamente più profondo ». Cercherò di essere anche più preciso: il tema di Capogrossi è il tempo, infinitamente più vario che lo spazio; il tema di Mondrian è lo spazio, infinitamente più profondo che il tempo. La ricerca dei due artisti, apparentemente parallela o complementare, esprime due situazioni del tutto diverse. Mondrian voleva « eliminare il tragico » dall'arte e dalla società affinché non passasse nella vita individuale; Capogrossi vuole eliminare il tragico dalla vita individuale affinché non passi, da questa, nella vita sociale. Più ancora, egli vuole dimostrare che non v'è disordine né tragedia, ma solo una dialettica, una continua rottura degli schemi a contatto della realtà; ed è questa dialettica tra schema e realtà, tra passato e presente, che ci permette di partecipare più intensamente della realtà fenomenica, riordinando l'esperienza passata in vista dell'esperienza in atto.

Struttura o realtà ?

di Alberto Trazzi

L'ultimo intervento di Marcolli, « *Analisi di una struttura* », riguardante la Scuola Politecnica di Design di Milano, ripropone a mio avviso uno dei problemi fondamentali della revisione didattica e metodologica della Scuola artistica. Pur restringendo la sua analisi al Design, coinvolge inevitabilmente tutto l'aspetto dell'educazione artistica in generale. Nelle situazioni attuali in cui si trova la scuola di Stato, in ritardo, sia a livello organizzativo che formativo, potrebbe accadere che nella fretta di recuperare il tempo perso, si sostituisca ipso facto, come alternativa a una vecchia struttura didattica, una altra struttura; la *metodologia del design*. Conseguenza di un adattamento progettuale, per costruire un prodotto i cui termini sono esclusivamente funzionali e circoscritti a priori, la metodologia del Design ha escluso dalla sua struttura operativa qualsiasi elemento che non sia legato a questo scopo. Chiusa e settoriale è contraria all'esigenza formativa che lasci una partecipazione più completa alla espressività e alla conoscenza dei bisogni reali. L'analisi di Marcolli ci permette di pensare un po' di più a questa alternativa. Marcolli ci presenta una scuola che vorrebbe rinnovarsi. (La conoscevo chiusa al processo evolutivo delle esperienze estetiche, estrema conseguenza della sua origine: la Bauhaus). Veramente è disposta all'autocritica? Veramente è decisa a fare dell'anti-design? Veramente è decisa ad entrare nella realtà? Al primo momento sembrerebbe di sì, ma tra le righe piano piano si riconoscono gli elementi che fanno pensare a un travaglio faticoso. Fin a che punto l'accostamento di discipline metodologiche e scientifiche

può garantire un risultato ottimale, a livello operativo, è da stabilire. Bisogna vedere quanto spazio troverà una partecipazione totale dell'individuo o del gruppo, con le sue « reali » necessità irrazionali e fantasiose. Vedere quanta parte di antifunzionale saprà accettare nel funzionale. Vedere quante delle esperienze di comunicazione visiva o di operazioni estetiche ultimamente vissute saprà accogliere tra la sua struttura.

Il rapporto scuola-società presuppone una esistenza che non sempre le discipline metodologiche condividono; vuol dire accettare mezzi e strumenti non ancora classificati come scienza, che contengono valori nuovi, con una nuova visione critica e morale, contrari alla finalizzazione predisposta, alla stessa didattica come processo della ricerca e della progettazione. Il fatto di non aver mai voluto vedere dei « valori », (per questo consumabili e relativi nella storia), nei mezzi e metodi usati dal Design, è stata la ragione per cui questo tipo di scuola si è chiusa su se stessa.

Riservare poi un « settore » per la sperimentazione, equivarrebbe isolare la realtà a scapito della vita stessa della scuola, perciò non resta che viverla nella totalità della sua struttura e con coscienza critica del proprio operato. La scuola di Design deve fare oggi una scelta: spostare il suo appoggio incondizionato alla tecnologia anti-storica e fine a se stessa, per riconoscersi come entità sociale inserita nella storia, riproponendo una partecipazione più umana.

Così ci si troverà a rifare la scuola, da capo, cioè al contrario, partendo da piccole esperienze concrete, di contatti uma-

ni, di conoscenze primarie, di mezzi trovati o ritrovati, di rigurgiti che hanno la loro origine nei bisogni repressi dell'uomo sociale. Da qui partire per risalire alla concretizzazione e al significato di progettazione e comunicazione.

Il terreno su cui si scontrano queste esperienze è la didattica operativa e non la struttura precostituita; perciò « l'esperienza operativa » resta il fulcro e l'origine dinamica delle possibili soluzioni globali. Esperienze che non devono necessariamente crescere da un organo prestabilito, ma nascere altrove, purché contengano i germi di una esigenza reale.

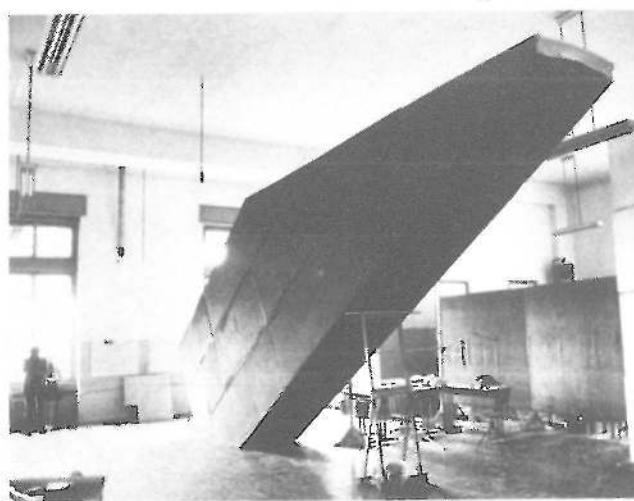
Così da una parte la scuola privata (di pochi) libera di scegliersi la propria fisionomia, può restare schiava delle sue scelte privilegiate e comprometersi a una possibile soluzione operativa che abbia uno sbocco nella realtà; dall'altra la scuola di Stato (di massa) reale nella sua crisi convulsa e nella necessità di ritrovare un equilibrio formativo, proporre delle esperienze, che pur isolate, possano rappresentare degli esempi per una alternativa positiva. A questo proposito desidero qui pubblicare una relazione stilata in occasione di una esperienza scolastica, a cui è stato dato il titolo « *Anti-didattica* », compiuta nel giugno di quest'anno al Liceo Artistico Statale II di Milano, con la classe 3-A e che era il proseguimento di un corso specifico sulla « *Forma tridimensionale* », che ho iniziato nel 1968, in occasione della istituzione di una Classe Pilota Sperimentale, poi soppressa, al Liceo Artistico di Brera.

Anti-didattica

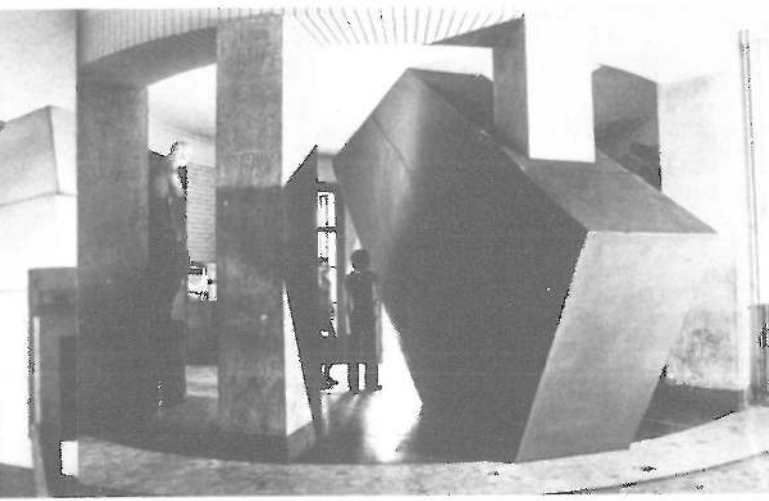
Esperienza compiuta nel giugno 1972 al Liceo Artistico Statale II, Milano, con la Classe 3-A.

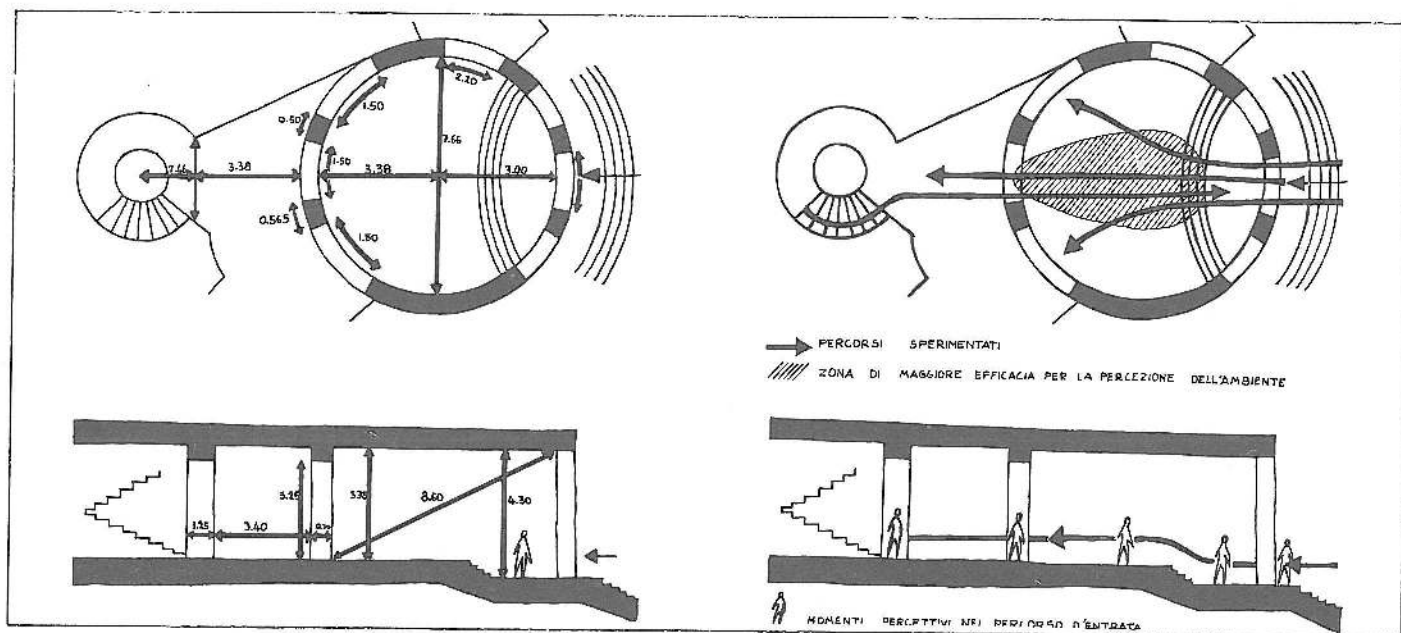
Il corso sulla forma tridimensionale è stato così suddiviso: La forma come struttura organica - La forma componibile modulare - Percezione delle forme primarie - Forma-figurazione - Forme ambientali - Rapporto uo-

Forma montata in aula.



Forma montata nell'atrio della scuola.





Rilevazione topografica dell'ambiente.

Percorsi sperimentati.

mo-forma - Rapporto forma-ambiente - Rapporto uomo-forma-ambiente.

Con la Classe 3-A dopo alcune esperienze sulla forma primaria, si è voluto spostare le prove in un contesto più reale; è stata scelta l'entrata-atrio dalla scuola per una verifica delle manifestazioni della forma nell'ambiente. Partito come studio specifico, è diventato un discorso che ha coinvolto non solo il rapporto che esiste tra uomo e ambiente a livello morfologico o fenomenico-percettivo, ma come constatazione delle realtà esistenziali che preesistono ai processi estetici. Questo ha dato la possibilità di superare a livello didattico non solo i metodi tradizionali ma anche quelli più recenti, e cioè l'attività del singolo o del gruppo intesa come partecipazione ludica del fare, oppure quella della componibilità delle soluzioni legate ad un unico rapporto di risultati, o ancora di una progettazione metodologica, per entrare in

una « situazione » più diretta e attiva. Il recuperare e ritrovare la carica inventiva, spontanea e fantasiosa dell'individuo o del gruppo, inevitabilmente sommersa e impedita dalle strutture didattiche culturali e sociali che la scuola contiene, è stato il primo obiettivo di queste esperienze sulla forma tridimensionale. Non più esercitazioni fine a se stesse o una posizione culturale da subire, ma una situazione reale che facesse da ponte a un processo estetico. La « dimensione psicologica » in cui ci si trovava a operare, la « dimensione della forma » da costruire hanno determinato le caratteristiche emozionali e creative dell'esperienza. Gli studenti hanno provato e ritrovato come esperienza « primaria » le possibilità di una idea che divenuta fatto tangibile, si potesse verificare in un contesto reale. Né ci si è limitati a fare una « scultura », né ad esporla come « opera d'arte » in una galleria, ma a concretizzare un fenomeno limitandosi alla sua realtà, catalizzando gli elementi che lo compongono. Da una parte bloccare l'attenzione sulla sola « coesistenza » della forma: la dimensione metri 9x3x1, la leggerezza del materiale (polistirolo in fogli), la pesantezza percettiva, dall'altra rispettare « l'esistenzialità » dell'ambiente centro vitale della scuola, sede di ricreazione quotidiana, interventi, assemblee, entrata e uscita, ha fatto sì che non si tentasse la rappresentazione della realtà, ma ci si fondesse con essa.

Inseriti in questo contesto reale gli studenti hanno reagito con vitalità durante tutta l'esperienza, in particolare all'ideazione della forma, tesi soprattutto a provocare con questa operazione estetica una reazione emozionale e critica che andasse al di là della forma stessa. Perciò con la piena coscienza di una azione che modificava uno stato preesistente sia a livello percettivo che culturale. Coinvolti in un « lavoro operativo-fisico » che superava le normali attività sia per la dimensione, per il materiale, per l'allestimento, la loro autonomia ne è stata rivitalizzata, e si sono sentiti inseriti in un processo creativo i cui termini culturali e operativi anziché imposti passavano filtrati « dal fare ». Man mano che l'idea si concretizzava, la costruzione, la prova nella aula, fino a quan-

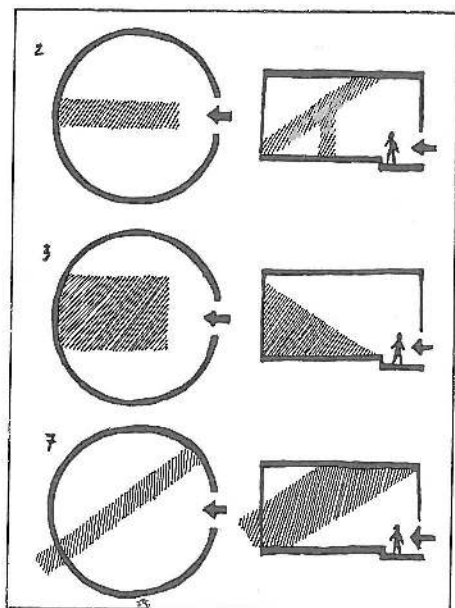
do la forma costruita è stata montata nell'ambiente, cresceva in loro la consapevolezza di muoversi in un contesto primario, spariavano i possibili agganci sperimentati precedentemente o i modelli formali, per diventare conoscenza diretta e quindi attiva.

La « misura dell'ambiente » e la « misura della forma » ha spostato l'accento da un fatto percettivo-retinico a quello *fisico-emozionale-fantastico*, facendo riaffiorare quelle emozioni ancestrali e inconscie che latenti, sono state riscaldate e rivissute da questo intervento formale: « l'ambiente » come spazio interno - preesistente - caverna - forma chiusa e limitata; « la forma costruita » elemento dinamico - carico di energie formali attivatore dei fenomeni. Emozioni sempre presenti nell'uomo davanti alla natura e alle cose costruite dall'uomo: un grande albero in un giardino, un grattacielo in una città, un ambiente di Lucio Fontana, o una collina di un paesaggio.

Questa radice emozionale e metafisica è la parte meno visibile di questo lavoro didattico, ma ne è certo l'aspetto più significativo e determinante. Il recupero della componente primitiva emozionale sempre presente nella sensibilità dell'uomo, assieme alla sua carica fantasiosa, penso sia una ragione importante per una prossima didattica, tanto più che la scuola anche artistica tende a diventare una branca della tecnologia con grande perdita dei suoi valori e responsabilità sociali. Se è vero che non può esistere una esperienza concreta che non contenga un aggancio con la realtà, è pur vero che non esiste aggancio con la realtà che non contenga una componente fantasiosa e metafisica. L'attività didattica non può escludere queste componenti senza cadere in formalismi che chiuderanno la scuola su se stessa, incapace di leggere nella realtà e nella storia.

Da una didattica che predispondeva e imponeva, si è passati ad una *situazione-operazionale* che accoglie gli elementi naturali dell'attività dell'uomo: il fare - il costruire - il mettere assieme - l'immaginare - la necessità di conoscere - la carica inventiva e creativa - la partecipazione emotiva - le componenti fantastiche e metafisiche, per trovare una realtà inserita nella storia.

Forme sperimentate.



La legge del 2%

Una lettera

di Ernesto Treccani

Caro Vincitorio, hai ragione: la « sostanza del problema » è quella che enunci nel tuo ultimo articolo sulla legge del 2%. Se ti scrivo è per sottolineare i punti principali della tua argomentazione (la legge non soddisfa se rimane una « sovvenzione governativa » a disposizione di pochi e per di più soggetta ad intralazzi; non ha senso parlare di « abbellimento » di una architettura, come sovrapposizione a norma di legge — dai progettisti sopportata a malincuore — di una superficie dipinta alle strutture dell'edificio; d'altra parte si tratta « dell'unica legge generale a favore delle arti visive » (Brunori) che viene incontro — almeno teoricamente — al desiderio di chi dipinge e scolpisce di comunicare nel modo più ampio possibile con la gente; infine, il 2% dovrebbe trasformarsi da « legge in favore degli artisti » in una legge che consenta la formazione di centri vivi di cultura artistica, luoghi di « incontro permanente fra coloro che, in una maniera o nell'altra sono interessati alle arti visive »).

Vorrei aggiungere qualcosa in merito ai tentativi e alle esperienze fatte da gruppi diversi in varie parti del paese per rinnovare profondamente il rapporto arte-pubblico e creare un terreno favorevole anche alla modifica della legge del 2%. Questi tentativi muovono nella direzione di un rapporto creativo tra cittadini, amministratori, artisti, architetti, critici d'arte, sindacalisti, tecnici, operatori ecc., rompendo la tradizionale promozione dall'alto di iniziative culturali e artistiche (mostre, concorsi e così via).

Un esempio assai vivace e interessante di come gli artisti possono oggi inserirsi e operare nel tessuto sociale ci viene dall'Umbria nel Comune di Gualdo Tadino. Un altro esempio da Fiano Romano, ma le iniziative si moltiplicano da Valenza Po a Cerignola, in alcuni centri dell'Emilia, a Torino (gruppo C.R.A.S.) ecc.

L'amministrazione di Gualdo Tadino ha deciso di realizzare un Centro promozionale che presenta caratteri di novità per i criteri aperti e avanzati con i quali viene concepito. Si tratta di un centro di progettazione per la ceramica, il legno, l'acciaio, un centro sociale con sala congressi, teatro, un albergo di turismo popolare e un villaggio turistico. Il centro di progettazione costituirà il nucleo attorno al quale fare gravitare iniziative diverse. Gli artisti, in collaborazione con le maestranze interessate, gli imprenditori o le cooperative di produzione che nasceranno, realizzeranno prototipi o piccole serie di prodotti e di oggetti da eseguire in proprio o da cedere alle aziende locali. In due convegni preparatori, con la par-

tecipazione dei cittadini, degli amministratori, di artisti, architetti, critici d'arte è stata rilevata la necessità di legare la progettazione alle tradizioni locali in modo da esaltare i caratteri della cultura dell'Umbria settentrionale e introdurre un rapporto di qualità nuova fra gli artisti che lavoreranno nel Centro e la collettività di Gualdo Tadino e delle sue campagne. Questo aspetto, messo in rilievo dagli interventi di gruppi di giovani artisti (il gruppo di Fiano, il gruppo milanese di « Arte-Lavoro », ecc.) che per scelta ideale e pratica già svolgono il loro lavoro a contatto con le collettività alle quali le opere sono destinate, si presenta come uno dei motivi di maggiore interesse che l'esperienza di Gualdo Tadino può offrire.

A Fiano, un centro nelle prossimità di Roma, si è costituito un collettivo di lavoro che si propone di sviluppare la ricerca e la sperimentazione di tecniche pittoriche e plastiche per un'arte pubblica popolare. È stato costruito un capannone, con la collaborazione degli ammini-

stratori e della cittadinanza di Fiano, dove preparare il lavoro, indire convegni di studio, ecc.

Durante il mese di settembre si sono svolti due convegni, ai quali hanno preso parte italiani e stranieri, gruppi che hanno già lavorato con risultati popolari, nelle arti figurative, nella musica e nel teatro, rappresentanti di enti locali, delle associazioni del tempo libero, della politica, della cultura e della scuola.

Da questi accenni, caro Vincitorio, puoi intendere quale sia, a mio parere, il tipo di impegno che occorre per *indirizzare in modo giusto il rapporto arte-pubblico, ridimensionando la funzione dei canali tradizionali costituiti dal mercato d'arte e fuori delle secche di deludenti interventi pubblici burocratici.*

In questa fatica le organizzazioni degli artisti hanno una parte importante. A condizione di ulteriormente superare limiti corporativi che permangono nell'azione del sindacato ed avere piena coscienza della funzione culturale avanzata che il sindacato deve assolvere.

Spazio aperto

Una ipotesi operativa

di Giorgio Fonio

È chiara ormai a tutti, meno naturalmente agli addetti ai lavori, la reale situazione di disfacimento in cui versano le istituzioni preposte alla trasmissione della « cultura artistica » (accademie di belle arti, licei artistici, ecc.); con l'emergere delle contraddizioni è venuto a formarsi, all'interno di queste istituzioni, un clima isterico tale da non facilitare la soluzione dei grossi problemi di ordine politico e didattico che sono stati posti sulla bilancia. A tale proposito posso rifarmi, come esempio, all'incongruenza metodologica che caratterizza le nuove proposte di piani di lavoro formulate all'accademia di Brera; meno noti sono poi gli intralazzi e i clientelismi di sottobanco che condizionano la formulazione dei piani stessi in tutte le accademie italiane.

Partendo da questo irreversibile dato di fatto ho pensato di approfittare di questo « spazio aperto » per esporre una specie di ipotesi operativa che abbia carattere organico-sistematico e che, soprattutto, non sottostia agli inevitabili compromessi che le istituzioni impongono.

A questo fine è opportuno isolare e collocare nella giusta dimensione i due principali atteggiamenti che in genere vengono tenuti di fronte al problema inerente alla accennata ristrutturazione didattica: 1) da un lato constatiamo proposte che auspicano un tipo di cultura visiva « separata », « alternativa », non asservita alla programmazione e quindi non viziata da possibili addentellati con la

produzione. 2) dall'altro lato c'è chi propone una metodologia tecnologica e una prassi razionale che si avvalga dei più attuali apporti degli studi scientifici. Entrambe le posizioni portano con sé inevitabili pericoli ma, al contempo, giuste motivazioni dalle quali non è possibile prescindere.

Il primo gruppo di proposte nasce da una fondamentale posizione di scetticismo, di sfiducia e di sospetto, nei confronti del procedere scientifico e delle sue reali possibilità di strumentalizzazione. Come non ravvisare infatti nel secondo gruppo di proposte una abdicazione del metodo di analisi di tipo storico a favore di un procedere tecnologico del tutto confacente alla ideologia dominante, essendo certo che all'interno di un sistema tecnologico potrà esservi progresso, ma non rivoluzione (« la scienza e la tecnica come antistoria sono una concezione aberrante che la borghesia capitalista ha escogitato nella fase ormai inoltrata e irreversibile del proprio declino » C.G. Argan). Da ciò è giusto dedurre che l'approccio scientifico ai problemi creativi può generare una tecnica di dominio già a livello della « formazione culturale », tanto più che il pericolo tecnocratico incombe anche sotto la specie elitaria e specialistica, caratteristica di questa impostazione didattica, che finirebbe per creare degli « esperti », dei « produttori di gusto », investiti di un mandato e di un ruolo ben precisi.

D'altra parte, quali sono le alternative

proposte da chi auspica una cultura visiva « separata » e « alternativa »? In linea generale si propongono esperienze « libere », « non-condizionate », casuali, disordinate e quindi non consapevoli e non costruttive della coscienza. Ma sappiamo che ogni tentativo di manifestazione autonoma e spontaneista è infallibilmente destinato ad essere riassorbito dal sistema e può sfociare facilmente nel qualunquismo culturale quando non nell'accettazione inconsapevole ed ingenua di schemi operativi preformati ed elaborati da una tradizione borghese di tipo populista (si pensi, per esempio, agli abbagli culturali di certe scelte « istintive », « non-analitiche », fatte all'estrema sinistra a proposito di alcuni films che, a conti fatti, si sono rivelati dei perfetti prodotti di consumo). Insomma da un lato proposte disordinate e ametodologiche facilmente rientrabili; al lato opposto proposte non meno pericolose di tipo « scientifico » marcate sul nascere da tendenze collaborazioniste. Ma al rifiuto dell'arte come fine, dell'arte come scomposta e disperata alternativa, dell'arte come metodologia per la manipolazione delle coscienze, si può contrapporre, a mio avviso, una didattica dell'arte come strumento parallelo, sovrastrutturale, della lotta di classe, come utensile critico-analitico della realtà politico-sociale.

La realizzazione di questo programma implica non tanto il rifiuto incondizionato della dimensione tecnologica quanto piuttosto la riconsiderazione di questi raffinati mezzi e la loro riutilizzazione per fini alternativi ed eversivi; la prassi politica a livello delle strutture ci ha insegnato ormai che sono i rapporti di forza che contano, forza determinata anche dal possesso di adeguati strumenti, dal loro giusto orientamento e dalla conseguente strategia; e per gli strumenti, volenti o nolenti, siamo costretti a rifarci alla avanzata tecnologia della classe dominante.

Semmai va detto che l'apporto scientifico deve essere reso operativo sotto la luce di una coscienza storico-politica che lo conforti e lo convalidi al fine di stimolare, da parte dell'operatore visivo, quei contributi di analisi sull'informazione che og-

gi sembrano indispensabili per un sicuro orientamento politico di massa. Riteniamo infatti che è sul tipo di lettura, sul tipo di linguaggio che l'arte (e l'informazione visiva in genere) esprime, che l'artista deve incidere nel senso della decodificazione e del conseguente possesso dei codici.

Il sintetico piano di studi qui sotto stilato (che ha valore di ipotesi orientativa) vuole racchiudere in sé la duplice problematica sopra accennata in una proposta organica e sistematica che tenga conto: 1) della dimensione storico-politico-culturale (storia sociologica dell'arte, sociologia dell'arte, psicologia, estetica). 2) della dimensione scientifica (tecniche linguistiche e semiotiche). 3) della dimensione tecnologica (tecniche fotocinematografiche e tecnologia dei materiali).

Perché esso non rimanga una formulazione teorica, vorrei proporre a Nac di farsi promotrice di una sperimentazione — magari, in un primo momento, limitata ad una serie di incontri, di seminari, ecc. — per verificare le possibilità pratiche di questo piano di studi. È ovvio che sarebbe molto utile se, nel frattempo, altri interverranno, per discuterne e apportare idee e proprie esperienze.

Piano di studi

1 - Storia dell'arte

- a) *Parte propedeutica*: metodologie storiografiche.
- b) *Parte specifica*: storia sociale dell'arte.

2 - Sociologia dell'arte

- a) *Parte propedeutica*: i classici del marxismo e l'arte; le scuole sociologiche contemporanee; sociologia degli strumenti di comunicazione.
- b) *Parte specifica*: arte e politica; arte e società; arte e scienza; arte e scuola; arte e industria culturale; intellettuali e capitale.

3- Psicologia

- a) *Parte propedeutica*: storia della psicologia; i classici della psicoanalisi e l'arte.
- b) *Parte specifica*: gestaltpsycologie; con-

tributi contemporanei alla psicologia della visione.

4 - Estetica

- a) *Parte propedeutica*: storia della filosofia.
- b) *Parte specifica*: storia dell'estetica; storia della critica d'arte; le estetiche scientifiche moderne.

5 - Linguistica visiva

- a) *Parte propedeutica*: la tradizione idealista, marxismo e strutturalismo; storia della linguistica letteraria; storia della linguistica visiva (i tentativi di riflessione sistematica sui problemi della formatività visiva).
- b) *Parte specifica*: le semiotiche contemporanee; la teoria matematica delle informazioni; tecniche linguistiche (parte I); tecniche linguistiche (parte II); tecniche linguistiche (parte III).

6 - Cinema e fotografia

- a) *Parte propedeutica*: storia della fotografia; storia del cinema.
- b) *Parte specifica*: i mezzi fotocinematografici nelle arti visive; tecniche cinematografiche; tecniche fotografiche.

7 - Tecnologia dei materiali

- a) *Parte propedeutica*: scienza dei materiali.
- b) *Parte specifica*: tecnologia del ferro; dei materiali non ferrosi; delle fibre; del legno; dei coloranti (organici ed inorganici); delle materie plastiche; applicazioni e devices.

Come è facilmente intuibile, purtroppo Nac non è in grado di poter realizzare alcuna sperimentazione del genere di quella proposta da Giorgio Fonio. Ma questo suo « piano di studi » ci sembra costituisca una base concreta che potrebbe essere approfondita. E, accogliendo il suo suggerimento, soprattutto potrebbe essere discusso in una serie preliminare di incontri e di seminari, per i quali, in definitiva, si tratterebbe di trovare una sede e un gruppo di volenterosi. Per l'una e l'altro rivolgiamo un appello ai lettori. Come al solito, basterà che che gli interessi si colleghino. « Spazio aperto » c'è appunto anche per questo.



Il gusto in cifre

Questa indagine demoscopica, di cui pubblichiamo alcuni risultati, è stata realizzata da un gruppo di perfezionandi e studenti di Storia dell'Arte dell'Università di Genova, sotto la guida del prof. Corrado Maltese. Tema dell'indagine era la reattività del pubblico all'oggetto artistico e si è svolta nei Comuni di Genova e di Bologna. Il seguente resoconto è dovuto al prof. Corrado Maltese e alla dott. Giuliana Algeri.

Critica d'arte; storia dell'arte; *Kunst-wollen*; gusto; categorie formali; *Grund-begriffe*; strutture della visione, e così via. È un armamentario di concetti e di implicazioni tecniche e metodologiche la cui validità e utilità è da qualche tempo perlomeno dubbia. Sta di fatto che questa società in cui viviamo non propone « modelli validi », tanto meno di bellezza. Società « di massa », ai limiti dello sviluppo, minacciata a breve scadenza dall'annullamento ecologico o, forse più verosimilmente, dalla crisi catastrofica dei grandi sistemi tecnico-produttivi che ne costituiscono le fondamenta, questa società può proporre come idolo delle folle (ma è poi tale? e in ogni caso è effimero) Mike Bongiorno o forse anche il col. Bernacca (nonostante qualche previsione poco riuscita). È chiaro che si tratta in questi casi comunque di modelli di comportamento e non di modelli di bellezza e, si sa, la bellezza non può essere concepita se non in termini statici, di idea platonica: inafferrabile e impalpabile, ma sempre immobile e conclusa come un oggetto (« opera » si è voluto dire di recente in opposizione a « comportamento »). In conclusione la società di massa tende a abolire la bellezza o addirittura a ignorarla, a meno di non puntare tutto sulle forme sexy che, ancora una volta, implicano più comportamento che bellezza. In un certo senso l'assenza di un modello valido e stabile potrebbe rappresentare un indizio di maggiore democraticità: da un pezzo nessuno può più dire con De Maistre « le beau c'est qui plaît au patricien éclairé » e nemmeno può sostituire al patricien « le bourgeois »; certo Pompidou può ben lasciar mostrare nelle riviste tagli suggestivi della sua bella collezione privata adorna dei classici della pittura moderna, ma quanti possono imitarlo? e quanti si lasciano suggestionare da tanto prestigio senza lasciarsi tentare dal sentimento opposto, cioè quello di rifiutare il modello e ciò che con esso si propone? Come gioco di società le forme artistiche sono diventate sempre di più un gioco aristocratico e costoso. E se è vero che i musei pubblici cercano di opporsi a questo gioco (al tempo stesso, anche se involontariamente, favorendolo), la sua rigorosa privatizzazione viene controbilanciata in misura sempre insufficiente dalla possibilità di pubblico godimento che un museo o una grande esposizione offrono. Dunque neanche Pompidou costituisce veramente un modello di massa, o almeno non sembra davvero che possa costruirlo.

In più c'è un'implicazione importante nel vuoto di modelli validi e stabili (di model-

li di massa, s'intende). Se manca il modello di massa è da stabilire se manchi o no in conseguenza una *personalizzazione* della massa e soprattutto è da stabilire se questa personalizzazione sia poi effettivamente necessaria. La seconda alternativa sembra la più giusta, ma essa non è possibile se non poggia su un grande sistema socio-economico e tecnologico. Ma oggi tutti i grandi sistemi sono in crisi per difetto di gigantismo, di saturazione o di autosoffocamento: può essere un rimedio la spersonalizzazione al livello di massa, cioè il non-sistema, quando la stessa massa è l'espressione tangibile di un modello in crisi?

Un'altra implicazione ancora è insita nella assenza di modelli stabilizzati che poi vuol dire di forme non labili (o effimere) e non prodotte quindi per l'immediato consumo e deterioramento. Se una forma può venire prodotta con il destino di essere immediatamente consumata o distrutta non può certo essere carica di significati. La civiltà dei consumi è in realtà la civiltà delle forme labili, e labili perché insignificanti. Gli oggetti d'uso anche se non sono forme a destino comunicativo sono tuttavia, anche preterintenzionalmente, forme comunicative, ma il loro significato è appunto quello di essere insignificanti. Se anche le forme a destino comunicativo sono labili e effimere, volenti e nolenti affondano nello stesso mare dell'insignificanza. Dunque si tratta di sapere se quelle forme eminentemente significative e comunicanti che chiamiamo opere d'arte, proiettate nell'atmosfera rarefatta del gioco di società per pochi eletti, non trascineranno con sé anche tutto quel sistema di forme stabili e comunicanti (messaggi oggettuali, come ho avuto occasione di chiamarle) che da millenni costituisce, nella storia umana, quella che possiamo etichettare come la *cultura degli oggetti*. Se in opposizione a questa cultura andrà radicalizzandosi una *cultura delle forme labili* come cultura di massa, gli indizi che abbiamo preso in considerazione della vita associata si capovolgeranno di segno e a una massa senza storia si opporrà ancora una volta una storia aristocratica e senza massa.

Costatazioni o proposizioni come quelle esposte sopra non sono tutte nuove. Su ciò che comporta la crisi del messaggio oggettuale in quanto crisi di memorizzazione dell'attività formante globale ho avuto io stesso occasione di parlare altrove e da tempo. Sul « sistema degli oggetti » in quanto circolazione in crisi di beni usurabili ha scritto, da due o tre anni or sono, Baudrillard. Sul legame tra forme-oggetti e urbanistica ha accennato

Argan inoppugnabilmente (ma unilateralmente). Sul dilagare delle forme di comunicazione effimere ha scritto a lungo, ma trionfisticamente, Mac Luhan. Nella maggior parte dei casi, tuttavia, non si è andati al di là delle intuizioni o delle folgorazioni magari geniali. Ancora una volta ci troviamo davanti a una critica di élite sul destino di un mondo di forme concepito inevitabilmente come di élite. La questione che si impone è di sapere umilmente e addirittura pedestremente quanto *pesa* davvero, socialmente, una tendenza rispetto a un'altra; quanto incidano (numericamente) nella coscienza della « gente » l'esistenza di quei serbatoi di messaggi oggettuali che chiamiamo musei e l'esistenza di un patrimonio che dovrebbe giustificare nientemeno che la creazione di un nuovo ministero sotto il nome di Ministero dei Beni Culturali; quanto valga l'attitudine (sempre numericamente) a individuare con chiarezza forme oggettuali, cioè definite e stabili e indipendenti dal nostro tempo esistenziale; quanto sia forte la consapevolezza o la nozione dell'esistenza di una relazione giuridica e formale o consuetudinaria di pubblica appartenenza e di pubblico godimento con quegli oggetti-messaggi che certo sono compresi tra quelli denominati, appunto, beni culturali.

Per rispondere a questi interrogativi bisognava abbandonare, come è ovvio, almeno per qualche tempo, la pratica consueta della storia e della critica d'arte e affrontare il *monstrum* dell'indagine demoscopica in piena regola. Naturalmente si trattava di svolgere l'indagine su un'area circoscritta che in qualche modo potesse rappresentare la problematica che abbiamo indicato. Poiché potevamo disporre del contributo volenteroso e della serietà d'impegno di un gruppo di laureati e studenti della Facoltà di Lettere dell'Università di Genova¹, la ricerca fu orientata immediatamente sulla popolazione di questo Comune. In un secondo momento fu estesa, per ottenere un ampliamento di dati utile a tutti i fini, alla popolazione del Comune di Bologna. L'aiuto del CNR è stato finanziariamente il supporto principale dell'impresa. Sulla metodologia e sulle tecniche dell'indagine riferirò sommariamente Giuliana Algeri, che insieme ad Anna Rossi, ha coordinato nei dettagli l'attività del gruppo di ricerca. Naturalmente qui non sarà possibile dar conto né di tutti i dati raccolti né di tutte le vie seguite per la loro elaborazione né di tutti i risultati raggiunti: in un volume che è in preparazione per l'Editrice genovese SAGEP ci riserviamo di esporli con quella organicità e con quella completezza che

riteniamo necessaria in ogni lavoro scientifico. Qui si darà conto soltanto di alcuni principi essenziali e di alcuni dati e risultati sia analitici che generali. Quanto all'impostazione di tutta l'indagine basti qui dire che il criterio adottato, il progetto di interviste, la formulazione stessa del questionario e la scelta dei test fotografici sono stati discussi passo per passo e nelle linee generali con gli studenti stessi. Essa si è immediatamente prospettata come radicalmente diversa da talune inchieste, apparentemente simili alla nostra, svolte negli ultimi tempi con finalità analoghe. È stata prima di tutto scartata come non valida l'idea di sottoporre agli intervistati una rosa di opere d'arte più o meno accreditate e riconosciute come tali, così come era stato fatto nell'inchiesta realizzata a Toronto nel 1969 sotto il patrocinio dell'U.N.E.S.C.O. e pubblicata nel *Courrier de l'UNESCO* (marzo 1971) con il titolo *L'art moderne et le grand public*. Una simile procedura avrebbe dato infatti per scontato che la qualifica di opera d'arte spettava soltanto a quelle scelte da noi stessi o comunque dagli « addetti ai lavori » mentre invece era proprio l'ipotesi contraria che si voleva verificare. È stata scartata in secondo luogo l'idea di sottoporre agli intervistati quesiti che mirassero ad accertare in modo esclusivo o preminente il grado di conoscenza di monumenti o comunque di beni o attività culturali locali: ci interessavano le tendenze latenti, quelle profonde, non le infarinature d'occasione. Perciò non è stato considerato un modello procedurale valido quello seguito da Dominique Schnapper nella sua inchiesta su Bologna, pubblicata in « *Statistica* » (vol. XXXVI, n. 1, 1966, pp. 103-122) con il titolo *La pratique culturelle a Bologne* e riferita in parte da A. Emiliani nell'appendice del suo volume dedicato alla Pinacoteca di quella città (Cappelli; Bologna, 1967). Ma bisogna dire che, per quanto eccellente da un punto di vista generale, tecnicamente l'indagine della Schnapper presenta il fianco ad alcune critiche: prima fra tutte quella che, non attenendosi alle classificazioni dell'I.S.T.A.T., che sembra ignorare, e accettando classificazioni scorrette, giunge a risultati non omologabili. In sostanza ci siamo proposti di condurre in porto non un'indagine conclusa in sé e non ripetibile, ma una estendibile a qualunque altro agglomerato umano quantomeno in Italia.

Certo Genova non rappresenta l'Italia e tanto meno la rappresenta il campione di popolazione che in essa è stato intervistato. E nemmeno l'estensione dell'indagine a Bologna arricchisce di molto la rappresentatività delle aree prese in esame. A maggior ragione possiamo ancora aggiungere che Genova e Bologna, anche messe insieme non rappresentano l'Europa e tanto meno la cosiddetta « civiltà occidentale ». Tuttavia le spinte e le contropinte messe in luce in queste due antiche e nobili città italiane possono dire molto (e di più potranno dire se le indagini saranno estese) su quanto accade o sta per ac-



Scultura di Rodin.



Foto solarizzata di ragazza.

cadere nella società in cui viviamo. Ma prima di passare a qualche considerazione sui risultati ottenuti è opportuno che sia dato conto dei criteri tecnici e del lavoro pratico che è stato eseguito per ottenere le informazioni di base.

C. M.

La prima operazione del nostro lavoro di ricerca, dopo aver scelto il Comune di Genova come campo iniziale d'indagine, è stata la preparazione del questionario. Nell'elaborare le domande ci siamo attenuti a due criteri fondamentali: innanzi tutto dare formulazioni che consentissero la massima libertà di risposta, per evitare qualunque forzatura o condizionamento nelle scelte, in secondo luogo non limitare le domande al campo delle opere d'arte più o meno famose, ma anche offrire allo intervistato la possibilità di esprimere le proprie preferenze sia attraverso risposte meno specifiche, sia attraverso l'indicazione di oggetti normalmente considerati non artistici. A questo proposito abbiamo articolato il questionario intorno a tre punti principali: I) domande volutamente generiche in cui si chiedeva di indicare « qualcosa di bello appartenente a tutto il pubblico » e « qualcosa di bello fatto dall'uomo »; II) domande riguardanti il patrimonio artistico pubblico (indicare e dare brevi spiegazioni su un monumento di architettura, su uno di scultura e su uno di pittura e accennare ai motivi per cui si sceglieva una determinata opera); III) domande riguardanti oggetti e ambienti della propria abitazione (indicare e descrivere sommariamente un oggetto d'uso, una scultura, un dipinto, una stampa o un disegno e infine un ambiente arredato, precisando se si trattava di un regalo, di un acquisto o di una eredità). A questi quesiti che costituivano il nucleo centrale dell'intervista, abbiamo aggiun-

to, oltre alla richiesta dell'età, del luogo di nascita, dello stato civile, del titolo di studio, della qualifica professionale e della posizione nei confronti della religione, alcune domande complementari sulla frequenza di eventuali visite ai musei, sulle letture riguardanti argomenti di storia dell'arte, sulla conoscenza del contenuto dell'espressione « beni culturali ». Il questionario è stato completato da una serie di fotografie, scelte evitando di proposito le opere universalmente conosciute, affinché l'intervistato non si sentisse in alcun modo portato a indicare, quasi per dovere o per mostrare la sua cultura, l'oggetto più famoso. Anche in questo caso abbiamo voluto allargare il campo oltre i limiti delle opere riconosciute come artistiche per tradizione autorevole, ma abbiamo preferito partire da una più vasta classificazione degli oggetti significanti. In questa operazione ci siamo basati sulle tendenze al limite rappresentate dagli otto vertici dei tre spazi semiologici tipici dei messaggi oggettuali (referenziali diretti o di I grado; simbolici o di II grado; riferiti all'oggetto d'uso) secondo la descrizione fornita nel libro di C. Maltese, *Semiologia del messaggio oggettuale* (Mursia, Milano, 1970). Come esempio per lo spazio di primo grado, cui appartengono i messaggi oggettuali che non hanno una mediazione simbolica o letteraria con l'oggetto di riferimento, abbiamo scelto come tema una testa umana; per lo spazio di secondo grado, cui appartengono i messaggi oggettuali che presentano invece tale mediazione, abbiamo scelto il crocifisso e infine per lo spazio dell'oggetto d'uso, in cui la forma è condizionata non da un oggetto di riferimento ma da una operazione, abbiamo scelto la forchetta. Di ciascuno di questi tre temi abbiamo presentato otto immagini fotografiche di forme oggettuali capaci di esprimere le

tendenze al limite di cui sopra, combinando, negli spazi di I e di II grado, i parametri iconico-aniconico; personale organico-impersonale meccanico; durevole-effimero e sostituendo il primo parametro con il parametro strumentale-significante nel caso degli oggetti d'uso. Per esempio, tra le teste abbiamo presentato la foto di una riproduzione a retino da un quotidiano della foto di un bambino (iconica-effimera-meccanica); di uno spaventapasseri senza fisionomia alcuna fatto di bastoni e stracci (aniconico-effimero-organico); di un busto in bronzo ottocentesco (iconico-durevole-organico); di una testa geometrizzata, in materiali industriali, di Pevsner (aniconico-durevole-meccanico) e così via fino a esaurire le otto combinazioni di vertice. Con lo stesso criterio abbiamo per la seconda serie predisposto la fotografia di una croce fatta con due bastoncini incrociati (aniconica-effimera-organica), di un crocifisso di Donatello (iconico-durevole-organico), di una croce schematizzata e geometrizzata di metallo (aniconica-durevole-meccanica) ecc. Così per la terza serie abbiamo predisposto la foto di una tradizionale forchetta d'argento molto decorata (significante-durevole-organica), di una forchetta da cucina (strumentale-durevole-meccanica), di una forchetta progettata da un designer (significante-durevole-meccanica) ecc.

Terminata questa fase di preparazione, prima di passare all'indagine vera e propria, per verificare la validità del questionario e la chiarezza delle domande che avevamo preparato, abbiamo intervistato una trentina di persone come campione in prova.

A questo punto il problema era quello di decidere in quale modo e con quali limiti si dovesse effettuare la scelta degli intervistati. Affinché il campionamento riflettesse il più possibile la situazione reale della città di Genova, abbiamo deciso di basarci sulla classificazione della popolazione e sui dati forniti dai censimenti dell'I.S.T.A.T. che presentano i risultati di indagini nazionali, complete e sufficientemente attendibili. Purtroppo i dati disponibili e quindi i soli che abbiamo potuto prendere in considerazione non si riferivano allo stato della popolazione nel momento in cui abbiamo svolto le interviste ma a quello immediatamente precedente al censimento del 1961. Per ovviare a questo inconveniente, ci siamo comunque riproposti di aggiornare le cifre di campionamento e pertanto di mutare opportunamente per quel che sarà necessario il proporzionamento e quindi il numero delle interviste, quando saranno disponibili i dati dell'ultimo censimento. In base alle cifre fornite dall'I.S.T.A.T. la popolazione residente a Genova nel 1961 era di 784.194 persone (attualmente, secondo i primi risultati provvisori del censimento del 1971, è invece di 812.006 persone). Da questa cifra globale abbiamo eliminato la popolazione di età inferiore ai dieci anni, in quanto abbiamo considerato come tabella guida quella che pren-

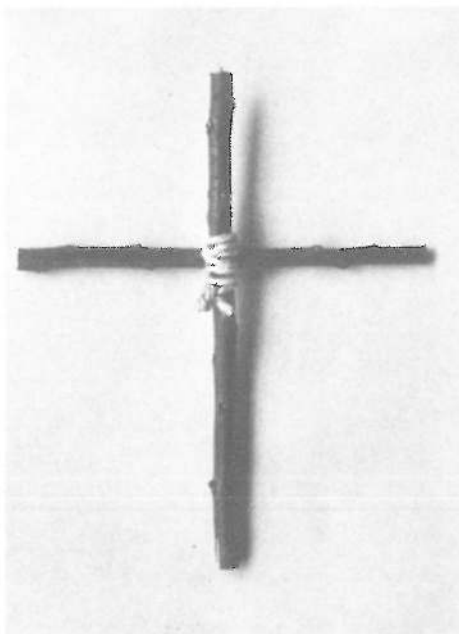
de in considerazione i residenti attivi e non attivi dai dieci anni in poi (700.686 in totale) e inoltre abbiamo eliminato scolari e studenti (tranne gli universitari, perché avevamo deciso di intervistare persone al di sopra dei 18 anni), e coloro che sono classificati come «altri» (proprietari, benestanti, ricoverati in luoghi di cura a tempo indeterminato, detenuti condannati a pene di cinque anni o più, persone viventi a carico della pubblica beneficenza, mendicanti) perché sfuggono a qualsiasi raggruppamento in categorie definite e sarebbero risultati comunque scarsamente significativi ai fini della nostra indagine. In questo modo il totale della popolazione da prendere in considerazione è diventato di 618.150 persone. Sulla base di questa cifra, adottando per le interviste il rapporto di 1/1000, abbiamo interrogato 618 persone, mantenendo in percentuale l'incidenza reale di ogni categoria. Ci siamo cioè rivolti a 241 casalinghe, 68 pensionati, 6 imprenditori, liberi professionisti, quadri superiori, 10 dirigenti, 61 impiegati, 33 lavoratori in proprio, 169 lavoratori dipendenti, 7 coadiuvanti, 13 giovani in cerca di prima occupazione, 10 studenti universitari, riservandoci in seguito di allargare il numero degli intervistati nel caso di settori numericamente scarsi ma di particolare interesse. Questi stessi criteri abbiamo seguito quando abbiamo deciso di estendere la nostra indagine anche al Comune di Bologna. In questo caso la popolazione residente nel 1961 era di 444.872 individui (attualmente è invece di 490.036 abitanti); escluse le stesse categorie di persone non prese in considerazione a Genova, il totale su cui fare il sondaggio è rimasto di 358.405 persone e pertanto le interviste sono state 358, distribuite anche questa volta in modo da rappresentare, nella percentuale di 1/1000,

la situazione numerica reale di ogni categoria. In base a questi dati abbiamo intervistato 115 casalinghe, 41 pensionati, 5 imprenditori, liberi professionisti, quadri superiori, 8 dirigenti, 41 impiegati, 25 lavoratori in proprio, 101 lavoratori dipendenti, 6 coadiuvanti, 4 giovani in cerca di prima occupazione e 12 studenti universitari, con le stesse riserve come per Genova.

Per tutte le categorie abbiamo seguito le suddivisioni fornite dall'I.S.T.A.T.; la popolazione attiva (formata a Genova da 298.941 persone, corrispondenti al 42,69% e a Bologna da 189.940 persone, corrispondenti al 47,77%) è stata distribuita, a seconda della condizione professionale, nei settori dell'industria, della caccia, pesca e agricoltura, delle altre attività (pubblica amministrazione, commercio, trasporti ecc.); la popolazione non attiva (costituita a Genova da 401.745 abitanti, corrispondenti al 57,40% e a Bologna da 208.186 abitanti, corrispondenti al 52,24%), di cui abbiamo preso in considerazione solo universitari, casalinghe e pensionati, in quanto comprendente persone di tutte le classi sociali, è stata ripartita tenendo conto dell'incidenza delle diverse categorie lavorative (per esempio, a Genova, mentre abbiamo intervistato 8 casalinghe mogli di dirigenti, ne abbiamo interrogato 147 mogli di lavoratori dipendenti e a Bologna ne abbiamo intervistato rispettivamente 4 e 63). Inoltre per tutte le categorie abbiamo cercato persone operanti sia nel settore pubblico che in quello privato in modo che nessuna condizione sociale venisse esclusa.

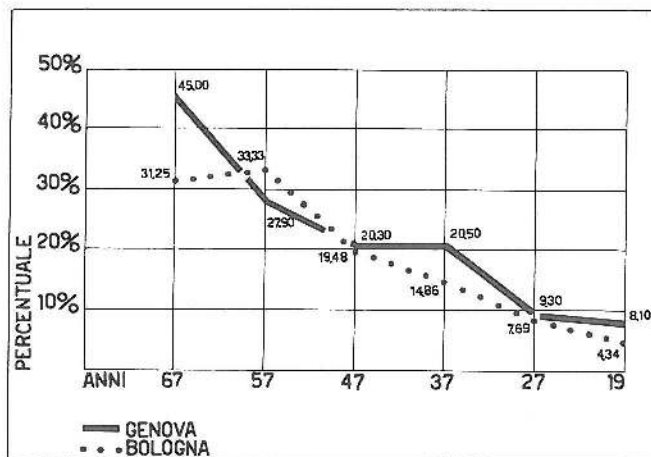
I campioni sono stati scelti a caso in tutti i quartieri delle due città e le interviste sono state condotte in entrambi i casi dalla stessa *équipe* per evitare qualunque diversità nel modo di impostare il colloquio.

Croce di bastoncini.

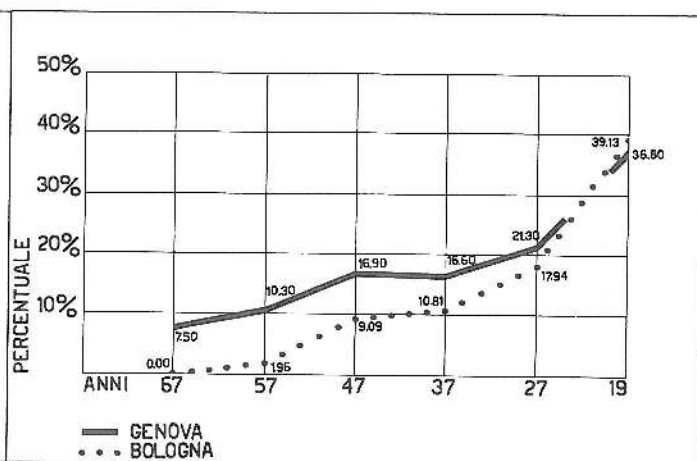


Crocifisso di Donatello.





Preferenze percentuali per gruppi di età relative alla scultura di Rodin.



Preferenze percentuali per gruppi di età relative alla foto solarizzata di ragazza.

Concluse le interviste, per poter dare valore statistico alla massa di dati raccolti, abbiamo preparato un codice che ci consentisse di classificare ogni possibile risposta secondo gruppi significativi. Affinché questo codice non soffocasse entro schemi troppo ristretti la varietà delle risposte e non ne annullasse le sfumature, non lo abbiamo costituito in modo astratto, secondo categorie per noi fondamentali, ma lo abbiamo preparato analizzando un vasto numero di interviste e formulando le suddivisioni in gruppi in base alle risposte. Per esempio, per la domanda «ricorda qualcosa di bello che appartenga a tutto il pubblico» abbiamo classificato le risposte in negative, eventi naturali, cose naturali, stanziamenti pittoreschi, ville e parchi, spazio urbano, chiese e santuari, musei monumenti e scavi, eventi spettacolari, imprese scientifiche e tecnologiche, concetti astratti e altre cose.

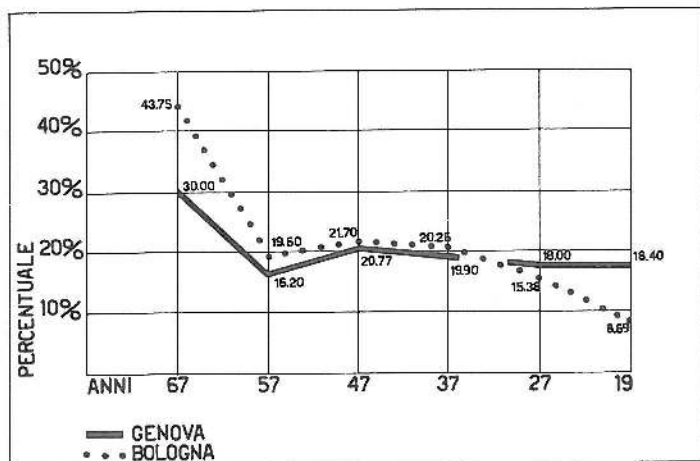
Infine questo codice è stato trasposto in un sistema di schede perforate, che ci ha consentito non solo calcoli statistici altrimenti non effettuabili ma anche la possibilità di ottenere, attraverso le numerosissime combinazioni delle informazioni contenute nelle schede, precise comparazioni di dati mutando di volta in volta il punto di partenza (età, sesso, occupazione professionale, titolo di studio, religiosità ecc.) e di ipotizzare e di individuare relazioni tra le diverse indicazioni fornite.

G.A.

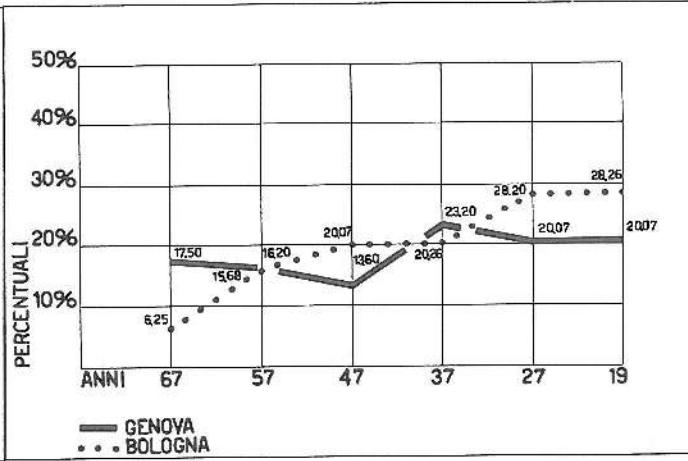
Una descrizione sistematica dei risultati raggiunti manipolando la massa di informazioni ottenute attraverso le 976 interviste è qui fuori luogo e non sarebbe comunque nemmeno possibile perché la codificazione dei dati permette un numero quasi inesaurevole di ipotesi e di verifiche. Convienne invece far convergere subito l'attenzione sull'elemento che per noi ha costituito il motivo maggiore di sorpresa, cioè l'allarmante peso specifico di coloro che in un modo o in un altro hanno evitato di dare risposte concrete alle prime due domande rivelando così una

reattività negativa non tanto nei confronti degli oggetti artistici in quanto tali, quanto nei confronti della oggettualità stessa — diciamo così — degli oggetti. Questa reattività negativa si è manifestata in molti modi: si potrebbe dire che la gran massa degli intervistati ha in un certo senso palesato una totale mancanza di ricettività nei confronti delle forme oggettuali e quindi stabili e indipendenti dalla esperienza esistenziale immediata oppure si è aggrappata a concetti astratti o estremamente generici. Ciò anche quando si è fatto ricorso al mondo naturale, come fonte di esperienze concrete e ripetibili. Alla prima domanda si è risposto magari «i miei monti» e già questa era una risposta che implicava una individuazione precisa, ma in altri casi si è risposto semplicemente «la natura e il mare» o simili. Più spesso si è fatto ricorso a concetti esistenziali: per esempio «mangiare bene e stare allegri» oppure «tutto quello che può divertire». Qualche risposta molto femminile ha implicato situazioni esistenziali personali piuttosto che oggetti concreti come per esempio nel caso di chi ha risposto «una bella pelliccia». In sostanza di tutti i termini contenuti nella prima domanda e di quelli implicati nella domanda successiva non sono stati recepiti, e sono scivolati via come acqua fresca, i termini della oggettualità (o cosalità) implicito nelle parole «qualcosa di bello» e il concetto giuridico del bene di pubblico dominio implicito nelle parole «che appartenga a tutto il pubblico». Non si può escludere che quale motivo latente di una simile genericità evasiva abbia qualche volta giocato l'intento scherzoso (nel caso di chi ha risposto «la donna») o il rifiuto scettico di credere che possa esistere qualcosa di concreto e al tempo stesso effettivamente di pubblico godimento (come nel caso di chi ha risposto «la vita»). Si è tuttavia trattato di casi assolutamente sporadici e tali da non mutare il quadro complessivo. La controprova si è avuta in ogni caso nel tipo di risposte date alla seconda domanda strettamente connessa alla prima

(«Ricorda qualcosa di bello fatto dall'uomo?») dove solamente di rado venivano menzionate opere concrete (si chiedeva di rammentare tre soggetti) e più di rado ancora venivano menzionate opere a carattere oggettuale anziché sequenziale. Analizzando i tipi di risposta abbiamo potuto rappresentare l'attitudine alla oggettualizzazione distribuendola in cinque gradi diversi: da un primo, integralmente positivo, a un quinto, integralmente negativo. Il diagramma che qui si pubblica può rappresentare la situazione meglio di ogni narrativa. A titolo di commento sommario basterà qui osservare che su cento intervistati a Bologna nemmeno due e a Genova nemmeno tre hanno reagito alle due domande prima indicate proiettando nelle risposte una compiuta esperienza personale oggettualizzante e una precisa attitudine a recepirle e comunicarle in termini verbali e concettuali adeguati. Al limite opposto almeno 86 intervistati su cento a Bologna e 60 a Genova hanno reagito alle due domande in questione proiettando nelle loro risposte una attitudine e una esperienza diametralmente opposte. Questi sono i fatti: estremamente allarmanti in termini di *cultura degli oggetti* e carichi di tante implicazioni complesse sia presenti che future da rendere perplessi sulla possibilità stessa di affrontarli, di spiegare le ragioni e di progettare un intervento. Se si tiene conto del fatto che una frequentazione e conoscenza soddisfacente di musei, gallerie, scavi di antichità è risultata attribuibile solo al 29,28% della popolazione a Genova e del 14,52% a Bologna, è facile riscontrare l'esistenza di un parallelismo tra i due fenomeni intesi nella loro media: oggettualizzazione maggiore e maggiore frequentazione e conoscenza dei musei a Genova, inferiore a Bologna. Certamente questo parallelismo non comprova di per sé una relazione, ma costituisce un indizio sul quale possono essere imbastite talune ipotesi di lavoro e attuate le corrispondenti verifiche. In ogni caso anche il confronto tra le preferenze manifestate nelle due città nel dare una risposta alla



Preferenze percentuali per gruppi di età relative al crocifisso di Donatello.



Preferenze percentuali per gruppi di età relative alla croce di bastoncini.

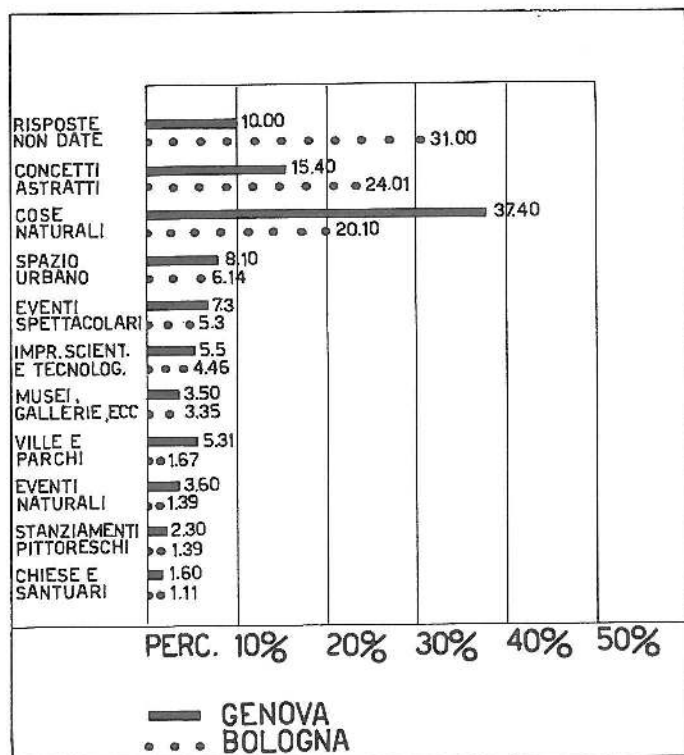
prima domanda corrobora il tipo di divario tra le due città rappresentato dal diverso volume sia della oggettualizzazione che della frequenza e conoscenza dei musei. La tabella qui annessa mostra infatti che il numero delle risposte non date e dei concetti astratti è molto più basso a Genova che a Bologna; mentre la citazione di cose naturali, che è indubbiamente una citazione di comodo ma pur sempre in certa misura oggettualizzante, è molto forte a Genova (37,4%) e debole a Bologna (20,1%). Come spiegare i fenomeni accennati? Essi possono essere messi in relazione in via di ipotesi con numerose variabili: la scolarizzazione, l'età, il sesso, le condizioni sociali, l'atteggiamento religioso, le condizioni economiche valutate

attraverso la disponibilità di spazio nelle abitazioni private rappresentata da un indice di affollamento. Qui è impossibile dar conto di tutte le analisi fatte e di tutte quelle che si potrebbero ancora fare. Accennerò soltanto a qualcuna delle ipotesi perseguite. L'analisi della distribuzione dei gradi di oggettualizzazione in base al sesso non ha mostrato differenze sostanziali tra i due sessi. Appaiono appena più oggettualizzanti degli uomini le donne genovesi, meno quelle di Bologna, ma si tratta di differenze lievissime.

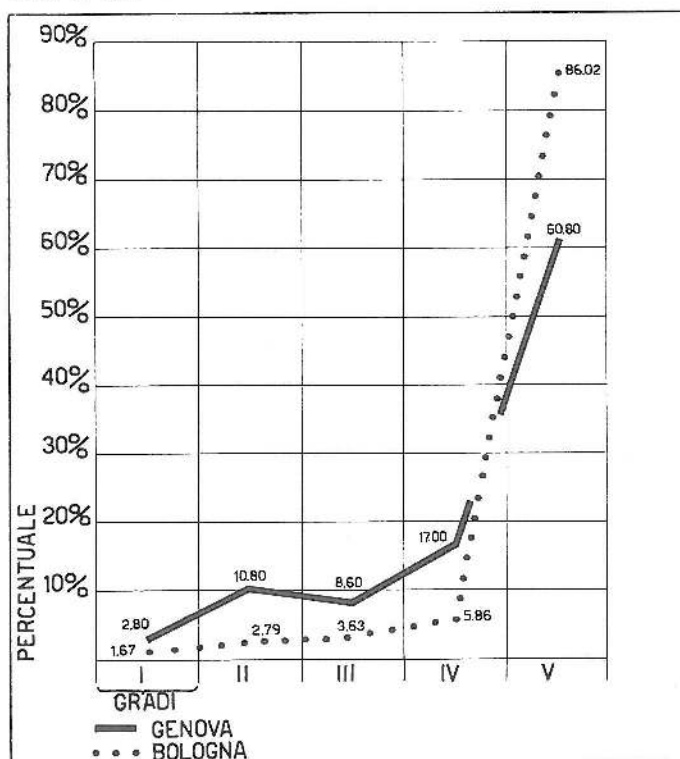
Quanto alla scolarizzazione, una sua influenza a favore della oggettualizzazione appare più chiara a Bologna, ma è contraddetta a Genova. Tuttavia se si guarda all'attività sociale l'attitudine oggettualiz-

zante risulta meno contraddetta nell'ambito degli studenti universitari sia a Bologna che a Genova. Mentre però a Bologna la categoria che immediatamente appare allo stesso livello degli studenti è quella degli imprenditori e dei quadri superiori, a Genova appare quella dei lavoratori in proprio (artigiani, piccoli e medi commercianti ecc.) e solo al terzo posto si collocano gli imprenditori e i quadri superiori. In proposito si potrebbero fare molte considerazioni sull'importanza dell'esperienza personale e diremmo quasi autodidattica della cultura genovese, ma è necessario riassumere. In ogni caso la situazione ottimale ai fini di una attitudine oggettualizzante sembra apparire la possibilità di abbinare scolarizzazione

Confronto tra le risposte di Bologna e di Genova alla domanda: «ricorda qualcosa di bello che appartenga a tutto il pubblico?».



Grado di oggettualizzazione a Genova e a Bologna, ipotizzando 5 gradi di oggettualizzazione.



ed esperienza personale di tipo autodidattico, possibilità che ovviamente è condizionata sia dalla situazione economica che da quella sociale. L'età è tuttavia apparsa la variabile più interessante anche perché aver potuto disporre di sei gruppi distinti di età (dai nati prima del 1905 ai nati prima del 1953) ha permesso di aggiungere una dimensione dinamica della profondità di circa una settantina d'anni alla sezione sincronica operata con le interviste. Infatti ogni gruppo di età corrisponde a un'esperienza acquisita storicamente e in una fase formativa ben determinata. Attraverso l'analisi della distribuzione dei dati per età, oltre che per sesso, si è rivelato evidente un intrecciarsi di polarità dialettiche tra maschi e femmine, tra giovani e meno giovani e tra gruppi di individui della stessa età.

Per tracciare un andamento sufficientemente attendibile della attitudine oggettualizzante era opportuno ricorrere ai gruppi più numerosi e precisamente a coloro che avevano manifestato un grado nullo di oggettualizzazione (il quinto) contrapponendoli a coloro che avevano mostrato il grado massimo. Per questi ultimi si è ritenuto opportuno unire i gruppi del I e del II grado proprio per lo scopo di avere numeri sufficientemente alti e quindi significativi ai fini statistici. Nel grafico che pubblichiamo l'andamento delle scelte positive attraverso le età appare, soprattutto a Genova, opposto e simmetrico alle scelte negative. L'analisi dei due gruppi secondo il sesso ha mostrato una opposizione dialettica tra uomini e donne della stessa età, il cui carattere, abbastanza sconcertante e di grande interesse sul piano psicologico, è qui impossibile descrivere e approfondire nei particolari. Ci siamo domandati se potesse sussistere un qualche riflesso di questa distribuzione dell'attitudine oggettualizzante sulle scelte operate dagli intervistati sui *tests* fotografici, particolarmente relativi ai primi due temi. A proposito di questi *tests* conviene dire subito che la gran massa delle scelte ha puntato sia a Genova che a Bologna in misura molto elevata sulla testa di bambino, poi (ma con molto distacco) sul busto in bronzo ottocentesco (un ritratto di Doulou scolpito da Rodin) e, quasi alla pari con quest'ultimo, su una fotografia solarizzata e molto astratta di una testa di ragazza. Su questa è da registrare a Genova un più alto numero di preferenze rispetto al busto ottocentesco mentre a Bologna è accaduto l'inverso. Se si pensa che sia la riproduzione a retino sia la fotografia solarizzata costituiscono un sintomo di preferenza in direzione di forme effimere e di carattere sostanzialmente iconico (anche se nel caso della testa di ragazza portato al massimo grado possibile di astrazione) è facile rendersi conto del loro significato profondo. Quanto al tema del crocifisso il maggior numero delle scelte è caduto sulla croce fatta con due bastoncini legati e sul crocifisso di Donatello (per la precisione quello di Padova, nella

chiesa del Santo). Curiosamente le due scelte in percentuale si sono quasi perfettamente bilanciate a Genova (19,3% — 19,6%). A Bologna è apparsa invece con maggiore chiarezza una preminenza del primo (21,5% rispetto a 20,1%). Se tra le implicazioni del primo prendiamo in considerazione non solo il suo carattere effimero ma anche la sua astrattezza simbolica, il più alto livello di attitudine non oggettualizzante constatato a Bologna acquista una luce nuova e ne trae una indiretta conferma. L'analisi per gruppi di età della distribuzione di alcune di queste scelte ha mostrato un crescendo fortissimo di preferenze in funzione inversa dell'età nel caso della fotografia solarizzata di testa di ragazza e un altrettanto forte *décalage* di preferenze in funzione diretta dell'età nei confronti del busto di Rodin. Naturalmente si potrebbero fare osservazioni più approfondite su talune caratteristiche comuni e talune divergenze, per altro non grandi, tra le scelte di Genova e quelle di Bologna, ma conviene rimandarle ad altro luogo. Un analogo crescendo si è riscontrato per la croce di bastoncini in funzione dell'età, ma, mentre è apparso oscillante e di scarso rilievo a Genova, è risultato invece fortissimo a Bologna (da un 6,25% tra i nati prima del 1905 a un 28,26% tra i nati prima del 1953). Per converso un analogo *décalage* si è riscontrato per il crocifisso di Donatello: non molto forte a Genova (dal 30% al 18,4%) fortissimo a Bologna (dal 43,65% all'8,69%). Se si pensa alle implicazioni già indicate ancora una volta trova conferma e nuova luce il gradiente di attitudine non oggettualizzante che già è stato riscontrato tra i più giovani e che risulta comune sia Genova che a Bologna al di là di tutte le differenze osservate.

A questo punto ci sembra di interesse secondario dar conto delle predilezioni concrete che sono risultate dominanti nell'una e nell'altra città, nel campo dell'architettura, della scultura e della pittura. Comunque un cenno è presto dato. Che a Bologna il S. Petronio sia rimasto quasi solo a campeggiare tra le citazioni e che lo stesso sia accaduto per il Nettuno del Giambologna, può forse essere spiegato (ma solo in parte) con la struttura radiocentrica che ha imposto alla gran massa dei cittadini il loro costante spettacolo. A Genova invece le citazioni sono risultate molto più equilibrate e varie e non ristrette all'ambito cittadino: il Duomo di Milano ha avuto la stessa parte del Duomo di Genova e del Monumento ai caduti di piazza della Vittoria, e non sono mancati tra i primi posti né il Colosseo, né la Piazza dei Miracoli di Pisa, né il San Marco di Venezia, né la torre Eiffel. Sorprende invece (ma forse non poi tanto) che a Genova sia stato completamente trascurato S. Pietro, che, al contrario, è risultato terzo a Bologna nell'ordine delle citazioni. La scultura, a parte l'eccezione del Nettuno bolognese, ha trovato poi concordi sia Bologna che Genova nel citare con più frequenza la Pietà, il Mosé e il David di Mi-

chelangelo. Una totale concordia ha ottenuto tra le due città, neanche a dirlo, la Gioconda per quanto riguarda la pittura (18,93% a Genova, 18,71% a Bologna). Stranamente la Cappella Sistina molto citata a Genova non ha invece trovato citazioni a Bologna.

Come abbiamo già accennato, il gran numero delle informazioni ottenute con le interviste potrebbe dar luogo a molte altre osservazioni: sul grado e sul carattere dell'atteggiamento nei confronti della religione, sul grado della capacità di distinguere la sfera pubblica dalla privata, sul grado e sulla qualità dell'interesse per gli oggetti di significato artistico da possedere privatamente o pubblicamente, sul grado e sulla qualità dell'interesse verso un rinnovamento o un miglioramento delle proprie condizioni ambientali. Su tutto quanto abbiamo elencato dobbiamo qui necessariamente sorvolare. Tuttavia non possiamo omettere alcuni dati relativi all'ultimo argomento, che ci sembrano di estremo interesse e di molteplice significato. Nel questionario che serviva di base alle interviste dopo la serie di domande relative agli eventuali oggetti artistici o di pregio contenuti nell'abitazione dell'intervistato (scultura, pittura, oggetti di arredamento e oggetti d'uso), si chiedeva se per caso si desiderasse qualcosa di diverso e, nel caso, di precisarlo. La risposta si riferiva formalmente, come è ovvio, al proprio ambiente privato ma non temiamo di errare attribuendo alla risposta implicazioni più profonde, qualificabili su un eventuale parametro di tensione innovativa. Tra le varie risposte abbiamo provato a esaminare quelle inequivocabilmente e dichiaratamente negative. La massa di queste risposte è risultata del 54,75% a Bologna, del 34,1% a Genova. È vero che la distribuzione per gruppi ha mostrato un *décalage* delle risposte negative in funzione del decrescere dell'età sia a Bologna che a Genova, ma in quest'ultima città esso è apparso con pendenza molto minore. In altre parole tra i più giovani la tensione innovativa è risultata in entrambe le città sensibilmente più forte che nei più anziani e alquanto più forte a Bologna che a Genova. Bisogna però dire che la gran massa degli atteggiamenti a tendenza statica è risultata di ampiezza sorprendente soprattutto a Bologna. Tanto più è sorprendente il caso di Bologna, dove altre analisi hanno mostrato un indice di affollamento molto forte negli alloggi, soprattutto per le classi meno abbienti e, in ogni caso, un indice molto maggiore che a Genova; ci saremmo aspettati proprio per questo una tensione innovativa maggiore, tanto più che formalmente essa veniva invitata a manifestarsi a proposito dell'ambiente di vita privata.

Quale conclusione provvisoria dell'inchiesta potranno essere utili ancora poche parole. Bologna è una città attiva, più attiva di Genova, se si tiene conto delle percentuali (47,72% di popolazione attiva a Bologna contro 42,69% a Genova). Ma a Genova le casalinghe sono percentual-

mente di più ed è da questo che dipende il divario. A Genova si tende visibilmente a mantenere la donna a casa, padrona e signora dell'abitazione (e questa è a Genova più importante e tenuta in conto che a Bologna), ma esclusa dai traffici e dalle responsabilità esterne alla famiglia. Tuttavia vi è una certa uniformità di atteggiamento tra uomini e donne e i contrasti appaiono più tenui. A Bologna il ruolo della donna risulta più tormentato, forse persino più drammatico. Così risulta più drammatico il contrapporsi delle generazioni e delle concezioni del mondo. A Genova le differenze tra le classi sono nette ma non drammatiche, a Bologna sono ancora più nette e fortissime e le conclusioni della Schnapper, che parlava di « carattere brutale della gerarchia sociale », risultano nel complesso perfettamente confermate. Il grado complessivo di cultura è risultato a Genova assai più elevato e ricco che a Bologna (il forte ruolo dell'università bolognese è esteriore: il suo aspetto culturale sembra del tutto separato dalla vita culturale della massa). A questi difetti Bologna sembra tuttavia voler porre rimedio con un comportamento più dinamico e in prospettiva capace di successi più rapidi di quelli genovesi. Sta però che i successi sembrano costituiti più da una limitazione degli aspetti negativi che da un incremento di quelli positivi. Se si torna alla valutazione dell'attitudine oggettualizzante, che per noi è un problema chiave sia a Bologna che a Genova, una estrapolazione dei dati verso il futuro punta concordemente su quella che abbiamo chiamato la fine della cultura degli oggetti e il trionfo della cultura delle forme labili. Che questo sia in tutto un male non vogliamo e non potremmo dirlo, ma ne abbiamo indicato le principali implicazioni negative e i principali rischi.

È ora, in ogni caso, che coloro che studiano e formulano ipotesi di previsione sui limiti dello sviluppo dei grandi sistemi umani e della stessa specie umana sulla terra aggiungano finalmente a quei grandi sistemi anche il « sistema degli oggetti » e si domandino se anche per questo, almeno quale sistema di memorizzazione e di comunicazione di significati, non sia stato o non stia per essere raggiunto il « tetto » e non debba quindi esservi apposta la parola fine.

C.M.

Barnett Newman a Parigi

Pittura come verità

di Stepney

« Come diventare un pittore » produrre opere di una semplicità estrema che cancellino tutta la saggezza e la sofisticazione di una vita vissuta in una New York ebrea benestante: la vita di Barnett Newman è centrata su questo problema. Non essere un artista sarebbe stato impossibile, inimmaginabile. I risultati ci stanno di fronte, incredibilmente diretti e semplici, nella retrospettiva che « Barry » aveva in mente nel 1969, poco prima della sua morte, per la Tate Gallery, e ora trasferita a Parigi nel Gran Palais. Rothko, Gottlieb, Pollock furono i suoi amici negli eroici anni '40. Un surrealismo alla Gorky appare nei primi lavori liberamente dipinti con l'uso di « textures » — non un Surrealismo europeo alla ricerca dell'oggetto, ma un'arte che esperimenta motivi che includono una sfera, una banda leggermente incurvata, un raggio a forma di cuneo. La lotta che si svolgeva era diretta contro il monopolio dell'arte europea e il provincialismo americano. Anche Newman si staccava sempre più dal Vecchio Mondo. Accettava tuttavia gli Impressionisti perché avevano rotto con la tradizione e liberato il colore. Accettava Pissarro. Forse scopriva in questi pittori certe affinità con il suo modo di concepire la tela come un campo di colore. Fece sua l'idea di un'arte assoluta, monumentale. Eppure nelle tele di Newman il colore non è l'unico protagonista, il colore è una proprietà fisica della superficie. L'altro elemento molto importante è quello della striscia, raggio, o « zip », che lo divide spesso verticalmente e simmetricamente, in tavole separate. Nel 1948 Newman si imbatté quasi per caso nella soluzione definitiva, durante la stesura di « *Onement I* », tela rimasta incompiuta.

La striscia verticale aveva sconfitto la composizione, la striscia da sola costituì d'allora in poi la base su cui costruire tutte le sue opere, dalle prime, di modeste dimensioni, fino agli smisurati « murali » come « *Vir Heroicus Sublimis* ». Man mano che i quadri acquistano maggiore ampiezza, la sua scoperta si arricchisce di variazioni e permutazioni, mentre il colore conserva la sua qualità di solidità e compattezza, fino a raggiungere una grande purezza e impassibilità. Le strisce appaiono come fessure tra due muri, oppure, come in « *Shining Forth (to George)* », emergono in superficie. È difficile dire quanto Newman abbia cercato questi effetti. Lavorava servendosi di pezzi di carta, di cifre, di numeri, e fino a opera ultimata non era sicuro dei risultati che avrebbe ottenuto. La

qualità di straordinaria completezza che caratterizza la sua opera è il risultato di una perfetta integrazione del colore con le aree che esso delimita. Non si tratta di colore-luce come in Rothko, ma di campi di colore compatto. Per Newman ogni forma di composizione basata sull'equilibrio degli elementi era ancora legata alla tradizione europea.

La sua idea dell'artista come croc, come creatore, staccato dall'Europa (« Non là - qui » è il titolo di una delle sue opere) si era formata nel periodo della Depressione, attraverso la crisi di tutti gli intellettuali americani. Le sue prime pitture grandi risalgono al 1949. Durante i cinque anni precedenti la sua pittura si era fermata: esperienza simile a quella di molti altri Espressionisti Astratti, che ebbero la folgorazione di San Paolo. Rothko, Kline, Gottlieb sorsero come uomini nuovi dalla paralisi, che fu per Newman più lunga. Tuttavia la sua rivelazione era giunta prima. Di questo periodo di ricerca ci restano alcuni scritti pubblicati su riviste. « Il primo uomo era un artista », « Il sublime è ora » del 1948 sono epigrammatici, cruetici. Altri esprimono la convinzione che il contenuto dell'arte è il sublime, il senso della tragedia, il soprannaturale. Tra i suoi « Monologues » è notevole « *The Plasmic Image* » del 1943-45, in cui egli traccia la sua poetica: il mondo della pittura è il mondo delle idee, la verità non è un fatto personale, la pittura deve contenere la verità, « *The New Sense of Fate* », il nuovo senso del Fato.

Le spiegazioni mistiche e filosofiche che accompagnano ognuna delle sue opere pittoriche sono quindi giustificate. La presenza di queste opere è fisica e spirituale, le infinite variazioni su uno stesso tema (molto evidenti nella serie di litografie, oltre che nei disegni), testimoniano la cultura e le letture mistiche di Newman, che affrontò il problema della pittura nel modo più difficile, cioè con la stessa sua vita. Ciò che ammiriamo in lui è la forza etica che sta alla base di tutta la sua opera, fin dall'inizio. Nelle sue opere vi è una « simmetria segreta », una « situazione » sentita. La striscia, o meglio la linea di luce simile a folgore situata simmetricamente nel mezzo simboleggia la creatività, la genesi, nel pensiero mistico della Kabala. Ma Newman ha una cultura senza culto. Newman celebra la creatività dell'artista moderno, solo, tragico, nella sua situazione esistenziale — che continua a lavorare. Le sue grandi liriche tele hanno influenzato molti artisti degli anni 50 e 60.

¹ Del gruppo di lavoro, composto da studenti del corso di Storia della critica d'arte e da iscritti al corso di perfezionamento in Storia dell'arte, hanno fatto parte: Luciana Profumo, Elisa Patrone, Rinalda Manara, Giorgio Gaggero, Giovanni Venzano, Giulia Fusconi, Ada Veneroni, Fausta Salamino, Gloria Palanga, Franco Guazzotti, Massimo Rolando, M. Enza Lillo, Elena Samperi, Anna Storace, Franca Maggio, Massimo Linguito, Enrica Fenzi, Augusta Carrara, Alberta Pongiglione, Carla Zunini, Maurizio Migliorini, M. Enrico Olivieri, Fabio Ivaldi, Bianca Tosatti e altri.

Circuito aperto-chiuso e materiali

di Vittorio Fagone

Due mostre distinte o più esattamente contrapposte si sommano in questa ultima edizione della rassegna di Acireale. Una raccoglie le opere diverse, sculture e multipli realizzate in materiali plastici da alcuni artisti per il Polimero Arte di Castiglione Olona (Baj, Ramosa, Strazza, Marchi, Balice, Berardinone, Becheroni, Stefanoni, Gandini, Degni) sotto il titolo «Nuovi materiali nuove esperienze». L'altra documenta le possibilità d'impiego del Video Tape Recording per «interventi creativi istantanei e illimitati» attraverso la presentazione dei *videobook* realizzati a Roma dall'Obelisco (un lavoro di Colombo e Agnetti, altre registrazioni del ginevrino Gerald Minkoff, di Luca Patella, di Claudio Cintoli, Ketty La Rocca, Shu Takhashaki) e soprattutto con un grande «evento-improvvisazione» in cui l'azione di alcuni artisti (Cintoli, Paladino) e la partecipazione del pubblico risultano coinvolte in un unico video-spazio.

È difficile mettere in un unico asse le due mostre. La decadenza dei multipli è un fatto oggi innegabile, l'impiego in serie di un particolare «materiale» non dà che una connotazione secondaria del lavoro di un artista. Baj, Strazza, Ramosa, Man Ray sono quello che sono e fanno quello che fanno aldilà del materiale che impiegano. Si deve dire che le azioni di Minkoff o di Agnetti o di Cintoli dimostrano l'assoluta inefficacia dei materiali rispetto all'orientamento di un'opera-

zione artistica (o estetica) fino ai limiti del paradosso. Così per questa edizione della rassegna di Acireale bisogna parlare, per onestà di informazione, oltre che di circuito aperto e chiuso di corto circuito. Evidente d'altra parte nel rigetto di ogni possibile intervento specifico degli artisti che operano in loco in condizioni ambientali (politiche e sociali) particolarmente pesanti. Una serie di interventi sulla e per la città che un collettivo di artisti di Acireale proponeva in quei giorni veniva boicottata e impedita dalle stesse autorità comunali impegnate nell'allestimento della rassegna. Naturalmente si trattava di una serie di interventi critici di chi vive ogni giorno una realtà difficile; certo non confrontabili per eleganza e lucidità con le ricerche raffinate di chi si muove nello spazio neutro e mistico dell'arte internazionale ma meno sospettabili, a livello di territorio, di falso ideologico o di colonialismo culturale.

La sezione interessante della rassegna è comunque quella curata da Federico Crispolti, un regista e scrittore televisivo noto anche attraverso l'attività della galleria Pictogramma di Roma. Crispolti ha disposto in un grande ambiente una serie di schermi televisivi che comunicano tutti con alcune telecamere piazzate all'esterno e all'interno dell'ambiente di «esposizione». Di fronte a certe telecamere gli artisti, coordinati da Italo Mussa, svolgono brevi azioni, le altre telecamere «coinvolgono» il pubblico, lo spazio esterno. Connotazione fondamentale è la simultaneità o la possibilità di uno spostamento rapidissimo nel tempo per l'improvviso feed back visivo, di tutte le azioni. L'impressione che se ne ricava è di una realtà visiva prismatica, dilatata e vissuta. Diverso è l'effetto del teleschermo che rilancia nella piazza una selezione delle diverse azioni. Lo sordinamento di una sequenza temporale, il non senso di quelle azioni particolari non coinvolge, non comunica, né riesce a progettarsi come modello di comunicazione. Cioè ancora la strada filtra (se non entra) nel campo privilegiato di un'azione estetica, ma questa non riesce a riversarsi sulla strada, nell'ambiente, come esperienza liberatoria, creativa e totale.

Il problema che l'impiego del mezzo televisivo propone è naturalmente di ampia portata e non va trascurato. Esso potrà costituire (e da alcuni lavori presentati ad Acireale e che poi sono quelli non numerosi che da circa tre anni si vedono in giro in Europa ora nelle mostre specializzate televisive ora in quelle tradizionalmente «artistiche») già costituisce



C. Cintoli: *Evento-improvvisazione*, 1972.

un nuovo mezzo, non un materiale, per la operatività dell'artista per la creatività di tutti. Come del disegno, della scrittura o della fotografia l'uomo del futuro saprà valersi della televisione *home use*. Si tratta di conservare a questo nuovo spazio-video autonomia, creatività e possibilità di sviluppo (linguistico) autonomo. Cioè di sottrarlo all'impacchettamento già predisposto, al canale di riciclaggio di una cultura visiva già chiusa e consumata (le videocassette come *inquinamento visivo*) alla prospettiva di consumo passivo; di sottrarlo anche ai canali, ai programmi del sistema, alle dilatazioni artificiali e mistificate. Gli artisti sanno già di avere a disposizione una nuova possibilità di scrittura, un campo sferico da poter percorrere, utilmente, in ogni direzione.



Paladino: *Evento-improvvisazione*, 1972.

Alla Sala delle Cariatidi a Milano

Cesare Peverelli

di Cesare Chirici

Non si può non rimanere perplessi di fronte all'agiografismo un po' incontrollato con cui il Comune di Milano intende celebrare i suoi santoni della pittura, alla ricerca di un prestigio culturale che tanto meno convince quanto più tende a velare l'attuale diluizione economica dei valori con un'appariscente, ineccepibile e compunta prosopopea. Che ne abbia fatto le spese anche Peverelli significa semplicemente che si tratta di una quantificazione ulteriore che anch'egli doveva aspettarsi, giacché non si capisce fino a qual punto questa grossa antologica alla *Sala delle Cariatidi* gli torni a vantaggio, se non altro in considerazione delle numerose *défaillances* che compaiono nel tessuto del proprio discorso.

Peverelli si è fatto scortare per l'occasione da una schiera di critici letterari e scrittori francesi, che hanno adempiuto in qualche modo e in più di un'occasione all'ufficio di rivangare e sostenere le sollecitazioni culturali che l'artista milanese deve anche al suo soggiorno parigino (risalente al '57) e alla linfa che egli ebbe a suggerire a contatto con le suggestioni di una cultura prolifica e metamorfica. Perché occorre dire subito che proprio quelle suggestioni hanno conferito un certo grado di *ufficialità* e *dignità* soprattutto ai lavori più recenti di questo pittore, il quale pur ebbe qualcosa da dire all'epoca dell'esplosione informale, dello spazialismo e del rinnovato slancio surrealista, riuscendo anche a trovare una propria declinazione linguistica, a suo tempo riconosciuta. Inutile dire, forse, che in molti quadri, specie tra i più recenti, tutto ciò viene interiorizzato, *gelato* da quella sorta di filtraggio letterario che sfocia in un recupero dello spazio surrealista, talora d'altronde non privo di attualità, come nel caso della rimeditazione del movimento, mediata dall'immagine filmica, che Peverelli attua anche attraverso la lezione del futurismo, intorno al '60. Ad es. i dipinti della serie « la grande casa » evidenziano non solo una certa trasparenza e fluidità discorsiva (la continuità spazio-temporale che significa anche, e soprattutto per il Nostro, interferenza con altri piani comunicativi e relativa ricchezza di linguaggio) ma anche la loro composizione sequenziale all'interno di un'ipotesi ove l'immagine stessa non è mai risolta in sé, e come deborda alla ricerca di un *altro* che rinvii alla serie delle analogie che compongono il campo interrelato dell'orizzonte simbolico, così è frammentaria, spezzata, parcellare e concrescente con quella realtà che vuol determinare.

Ma quel filtraggio riflesso, disponibile, di cui prima si parlava, finisce col costituire un'aggregazione diacronica di componenti e imprestiti che denuncia a volte una certa vaghezza pittorica, un'incertezza nel segno, oltre che adesioni incongrue a una determinazione spaziale alquanto incerta e problematica. Le allusioni cui dà luogo questa sorta di trasparenza semantica diluiscono sovente l'orizzonte linguistico di Peverelli, e bisogna dire che alla fine egli non riesce a sfuggire al pericolo di un refflusso psicologico in senso forse un po' romantico e visionario, approdando verso lidi ormai deserti e melanconici.

Se quindi l'operazione pittorica di Peverelli si fregia (e non sempre negativamente) di un certo concorso di prestigio (lo attestano i legami seppure indiretti col *nouveau roman* francese, di cui Butor, che era tra i critici del Nostro, è stato rappresentante, nonché quelli, assai velati con talune personalità dirompenti della cultura figurativa, da Monsù Desiderio a Magnasco, Gericault, Giacometti, Ernst e

Lugano

Internazionale della grafica

di Giovanni Croci

Con questa « Internazionale della grafica » riprende a Lugano la mostra del Bianco e Nero che si era interrotta nel 1968, alla sua decima edizione. La formula risulta mutata rispetto alla precedente. Al posto dell'invito generale ai diversi Stati con l'accettazione delle presenze ufficiali da questi designate, si hanno ora scelte da parte di una commissione, che questo anno è composta da Giancarlo Vigorelli, Marco Valsecchi e dai ticinesi Aldo Patocchi e Giuseppe Ceronici. Le scelte portano così una firma, col vantaggio che si potrà meglio evidenziare quali criteri sono stati seguiti e sapere a chi indirizzare le critiche. Il numero degli artisti è al massimo di cinque per Nazione, e include una proporzionale partecipazione di giovani accanto agli anziani (2 su 5). Le Nazioni rappresentate sono 13, e 205 le opere esposte. Queste non si limitano alle tecniche tradizionali, ma ammettono altri procedimenti più nuovi, fino all'uso dei sistemi seriali.

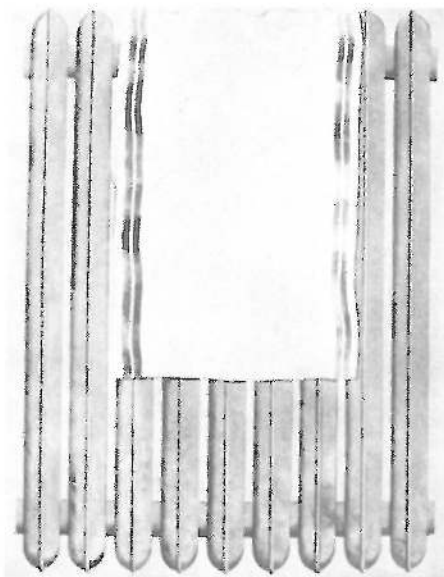
Le tendenze fondamentali riscontrabili in queste opere (quasi criteri direttivi nelle scelte operate dalla Commissione) sono date da un surrealismo a carattere decorativo e simbolico, e insieme da un gusto



C. Peverelli: *Alberi e altri racconti*, 1971.

Rousseau) essa indugia talora in una sorta di autocompiacimento che sa tanto di aristocratica stilizzazione. Il ragguaglio che noi ci aspetteremmo non c'è, e soprattutto nelle ultime opere l'ostentata mancanza di pittoricismo si rovescia nella ricerca di un lenocinio dell'immagine che vuol essere estatica di fronte alle cose, ma si riduce in una falsa *naïveté*, d'esito ormai scontato e fumoso.

talvolta prezioso del linguaggio grafico. La prima tendenza prevale nelle incisioni provenienti dall'Europa dell'Est e dal Sud-America. C'è alla base di essa il motivo di una crisi dell'uomo, di maligni influssi a cui egli soggiace, di insidie disseminate lungo la sua via. L'espressione più compiuta di tale tendenza è data da Music con la serie « Non siamo gli ultimi » dove il significato emblematico si identifica con una piena affermazione di umanesimo pur nella deformazione espressionistica. Altrove il simbolo è più scoperto, più inquietante che tragico, pur nell'uso della tecnica tradizionale dell'incisione, come in Danuta Fluza (Polonia) o in Ursula Matheuer-Neustadt (Rep. Dem. Tedesca). Preziosismo linguistico si riscontra nel premiato « Le tien, le mien » del polacco Jan J. Aleksium, e soprattutto nel Gran Premio Città di Lugano « Composizione 111 » del romeno Dumitru Cionca, dove il simbolismo è affidato a sottili valori grafici di contrasti tonali, di sottigliezze lineari e soppesate inchiostrature. Di un assoluto rigore grafico danno prova gli svizzeri: il premiato Alfred Hofkunst con le sue acquetinte di interni, un termosifone e una pioggia sui vetri



A. Hofkunst: *Radiatore*, 1969.

della finestra, e Denise Mennet coi suoi congegni meccanici che si srotolano come universi della fantasia. Questi incisori commisurano il linguaggio grafico alla tematica da essi particolarmente sentita. Diversi, gli altri elvetici, di un realismo crepuscolareggiante Miro Carcano, simbolistico e fantasioso Leo Maillet, allievo di Max Beckmann, simbolistico-razionale Henri Jacot.

Ma i modi della tecnica come strumento con cui afferrare e sotto cui configurare il reale sono soprattutto presenti nei procedimenti fotografici applicati all'incisione. Si passa così al settore della serigrafia, il campo della cartellonistica, dei poster, che con la loro caratteristica ottusità e brutalità hanno oggi una loro particolare efficacia rispondente a una certa schematizzazione dei sentimenti e delle idee prevalente almeno in determinati e non ristretti strati sociali. Con questi procedimenti, associati a note di arte-pop, lo statunitense (premiato) Carol Summers raggiunge effetti singolari, addirittura emblematici. Lo stesso dicasi dell'ovest-tedesco (pure premiato) Gerhard Winner le cui serigrafie hanno un impianto ispirato a un tipico realismo espressionistico. Altri nomi presenti alla mostra, Guttuso, Sutherland, Crippa; i francesi Ubac e Rebeyrolle (premiati), il polacco Stanislaw Fijalkowski (premio). La giuria era composta da Aldo Patocchi (Lugano), Max Bill (Zurigo), Pierre Courthion (Parigi), Aldo Passoni (Torino), Imre Reiner (Lugano), Ursula Schmitt (Berlino), Alice Strobl (Vienna). Il programma della mostra prevede una nazione ospite. Questa, per l'edizione odierna è l'Austria, che ha presentato una esposizione di cento anni di incisione austriaca, a cominciare dalle correnti di fine Ottocento, oltre alla mostra di Dürer e della sua scuola allestita l'anno scorso a Vienna per il centenario della nascita del grande incisore tedesco.

Bassano del Grappa-Nove

Simposio di ceramica

di Biancamaria Zetti Ugolotti

Nell'estate 1963 il ceramista austriaco Kurt Onsgorg (m. nel 1970) riuniva un gruppo di ceramisti di varia nazionalità a Gmunden per un'esperienza di vita e di lavoro in comune, libero ciascun partecipante di creare i propri pezzi nei modi e nelle tecniche preferite. Il risultato fu una mostra, e soprattutto il nascere di amicizie durature fra artisti e uno scambio reciproco di informazioni e di esperienze che segnò per taluni una vera e propria svolta nella loro vita professionale e artistica. Che quel primo Simposio Internazionale, nonostante il suo carattere comprensibilmente un po' familiare e improvvisato, contenesse una grossa carica di vitalità, lo dimostra il fatto che fu ripetuto negli anni successivi, e che da Gmunden l'idea si diffuse rapidamente fuori dall'Austria, nonostante le difficoltà d'organizzazione e finanziarie che comportano manifestazioni di questo genere (si pensi solo alle materie prime e alle attrezzature occorrenti per soddisfare contemporaneamente le necessità di 15/20 ceramisti che praticano tecniche diverse, dalla maiolica, al grès, al « raku » giapponese, alla porcellana). Dal 1966 l'Unione Artisti Cecoslovacchi organizza ogni estate un simposio internazionale a Bechyne in collaborazione con il locale Istituto di Ceramica Industriale, ed è nato di conseguenza un museo specializzato con già oltre 600 pezzi selezionati, cui dovrebbe seguire un centro di documentazione completo di biblioteca specializzata, fototeca, sale per proiezioni e conferenze, foresteria; simposi internazionali sono stati pure tenuti in Israele e Ungheria, altri sono in programma in India e Argentina, mentre Unione Sovietica e Romania ne hanno organizzato uno su base nazionale come premessa per i prossimi, su scala internazionale. I simposi dovunque hanno visto un calcolato dosaggio fra artisti stranieri e della nazione ospitante, son stati programmati compatibilmente con le possibilità e le situazioni locali, spesso hanno contemplato discussioni di gruppo e utili giornate di lavoro teorico con relazioni di critici, ceramologi, conservatori di musei ecc., ma sempre, come giusto, hanno avuto come fulcro e loro essenziale ragione d'essere in questo lavorare fianco a fianco degli artisti nei medesimi laboratori in piena libertà creativa; che poi è sfociato, in definitiva, in un democratico lavorare, discutere, cercare insieme sul filo di un vivace dibattito fatto di parole e soprattutto di ceramiche, destinato spesso a sconfinare ben al di là dei problemi puramente estetici e tecnici, e certamente a continuare ben oltre i limiti di spazio e di

tempo di quei singoli simposi. Il Simposio Internazionale dell'arte ceramica tenutosi recentemente a Bassano-Nove è il primo del genere in Italia, ed ha potuto essere realizzato grazie all'interessamento e al finanziamento dell'Amministrazione Comunale di Bassano del Grappa, a cui si sono associati l'Amministrazione Comunale e l'Istituto d'Arte per la Ceramica di Nove. È il primo del genere in Italia, e non foss'altro che per questo vale la pena di parlarne, sia come esempio di un tipo efficace di azione conoscitiva, didattica e promozionale da proporre, se non proprio in via sostitutiva, almeno alternativa alle solite mostre-concorso che si organizzano ogni anno a decine nella nostra penisola; sia come segno promettente di un allargarsi degli orizzonti civili e culturali del nostro mondo ceramico, come pure di una « rottura » col tradizionale atteggiamento individualistico e con certa competitività spesso oltremodo sterile che si nota dovunque da noi, a livello di individui singoli come di interi centri di produzione. Va detto anzitutto che il Simposio è stato ideato e tenacemente « voluto » da un artista, reduce entusiasta dall'esperienza di Gmunden, il pittore Umberto Del Negro di Abano Terme; il quale è stato anche l'animatore, il coordinatore, il traduttore poliglotta, l'intermediario fra ospiti e ambiente locale, insomma un po' il generoso factotum dell'intera manifestazione. Il Simposio si è modellato sugli esempi stranieri, ha assunto lo stesso marchio (una doppia « greca ») del Verband Internationaler Keramik Symposien, e vi hanno partecipato 20 artisti molti dei quali (gli stranieri e Del Negro) non nuovi ad esperienze del genere, e quindi già affiatati fra loro, abituati al lavoro in comune e ampiamente disponibili al dialogo e alla collaborazione: insomma elementi del tutto positivi che hanno contribuito in modo sostanziale alla riuscita di queste giornate. Questi gli artisti partecipanti: Gerda e Kurt Spurey (Austria), F. Engelhardt (Canada), A. Barres (Francia), S. Nieminen e P. Tanderfelt (Finlandia), I. Tomokazu (Giappone), R. Duckworth e Tony Franks (Inghilterra), J. Blumenthal (Israele), F. Bonaldi, R. Biaggioni, U. Del Negro, G. Ruaro, R. Silvestri, G. Lucietti (Italia), R. Stultiens (Olanda), R. Kominek (Polonia), P. Mateescu (Romania), I. Nasip (Turchia), I. Schrammel (Ungheria). Gli artisti hanno alloggiato in un albergo di Bassano e hanno lavorato presso l'Istituto d'Arte per la Ceramica di Nove nonché presso alcune manifatture locali (in difetto di attrezzature adeguate in detta scuola), e ne è derivata, a conclusione del

Simposio, una mostra di « pezzi unici » fra i quali un'apposita commissione ha selezionato un gruppo di esemplari per le raccolte del Museo di Bassano, dell'Istituto d'Arte di Nove, e delle Amministrazioni Comunali e della Provincia. La mostra, anche se non proprio di ottimo livello, nel suo insieme è apparsa viva e stimolante (particolarmente agli occhi dei visitatori locali, poco informati sulle tendenze più attuali della ceramica d'arte), e questo soprattutto per la presenza di un gruppetto di artisti ormai affermati in sede internazionale e pluripremiati, alcuni dei quali, d'altra parte, hanno esibito in questa occasione pezzi molto analoghi a quelli presentati al « Faenza » di quest'anno. Solo Del Negro in modo meno scoperto, e il rumeno Mateescu con i suoi amorini Vecchia Bassano manipolati in versione erotica 1972, hanno mostrato di reagire (e in maniera scherzosamente provocatoria) all'ambiente in cui per un mese sono stati immersi. Noto questo non a caso, bensì muovendo da fondate perplessità, perplessità che ognuno certamente ha provato valutando i pezzi esposti sul metro di ciò che è stato detto e scritto dagli organizzatori e patrocinatori ufficiali del Simposio, nonché ampiamente divulgato dai comunicati stampa. È chiaro infatti che gli artisti hanno lavorato a Bassano né più né meno con la stessa indipendenza e libertà da stimoli come avevano fatto nei precedenti simposi, e questo, data la completezza professionale e la versatilità di molti di loro, certamente non per incapacità o mancanza di volontà di adeguarsi a temi, cicli produttivi, limiti tecnici determinati, bensì perché evidentemente non informati in tempo utile, o non abbastanza, sulle sottintese finalità del Simposio; mentre invece viva era la preoccupazione da parte degli organizzatori di raggiungere fin d'ora obiettivi più che mai concreti, urgenti e complessi, quali: « ricerca di nuove forme espressive con le materie tradizionalmente usate nella zona per la fabbricazione della ceramica; ricerca di nuovi materiali da sfruttare nelle aziende locali per la produzione ceramica allacciamento di rapporti di collaborazione e di osmosi sia a livello artistico che produttivo e commerciale con gli altri paesi ove esista una tradizione ceramica, non trascurando la ricerca di nuovi mercati ». Obiettivi rispettabilissimi, tenendo conto dell'esistenza di circa 250 manifatture (a metà strada fra l'azienda artigiana e la piccola industria) del comprensorio Nove - Bassano - Marostica, delle circa 6.000 persone ivi occupate, e della ceramica che ivi si produce (tradizionale, eclettica, pseudo « moderna », rara comunque quella che meriti qualcosa di più che la solita etichetta di « commerciale »; rarissimi, in proporzione al totale dei ceramisti, quelli dotati di una autentica e valida creatività); obiettivi, ripeto, rispettabilissimi, ma che a mio avviso non sarà certo dato di raggiungere, neppure a lungo termine, con soli Simposi di questo tipo, anche se fossero articola-



P. Mateescu: *Angeli*, 1972.

lati altrimenti, magari inserendo in un discorso più ampio, fatto di pubblici dibattiti, relazioni, atti congressuali, notiziari intervallati fra un Simposio e l'altro ecc., quello che non è restringibile nella sola pratica; occorrono invece, è evidente, anche altri mezzi di azione più efficaci e pertinenti, a cominciare dal potenziamento dell'Istituto d'Arte di Bassano. Per concludere, malgrado l'anzidetto equivoco fra artisti e amministrazione pubblica locale, il Simposio ha rappresentato senz'altro un fatto positivo e già sin da questa sua edizione, malgrado le carenze del resto perdonabili per il suo carattere di novità, è effettivamente rientrato in modo efficace nel quadro di una strategia che si proponga gli obiettivi anzidetti. Tanto per cominciare la presenza di tutti questi artisti venuti da fuori ha valso a scuotere la pigrizia mentale dell'ambiente, ha sensibilizzato il pubblico, ha avvicinato il gruppo più aperto e preparato di ceramisti, ceramologi, operatori locali agli ospiti stranieri schiudendo nuovi orizzonti e nuove amicizie. E con le sue ceramiche ha stupito, forse vagamente scandalizzato e certo anche qualche volta convinto imprenditori e maestranze artigiane, dimostrando loro tangibilmente che c'è anche un altro modo di « fare ceramica » e di concepirla e amarla da quello corrente in luogo. Gli organizzatori insom-

ma hanno comunque moltissime ragioni di compiacersi per aver dato l'avvio a questa iniziativa; la quale, a patto però che assuma un carattere continuativo e con programmi più chiari, meditatamente concordati con gli artisti partecipanti, potrebbe in definitiva risultare davvero un « sostegno che, anche se si caratterizza a livello promozionale e di discussione, servirà pur sempre a mettere sul tappeto e magari ad avviare a soluzione i molteplici problemi della ceramica di Nove-Bassano ». Un solo grosso rischio, a mio avviso: quello che possa venir richiesto ai futuri simposi non tanto un contributo d'ordine artistico, di aggiornamento culturale e tecnico, di arricchimento personale e collettivo, quanto piuttosto una angusta adeguazione alle mere esigenze produttive delle aziende locali e ai gusti dei mercati a cui esse si rivolgono o vorrebbero rivolgersi. Il che varrebbe non solo a provincializzarlo, ma anche a snaturarlo: proprio nel suo significato fondamentale, vitalissimo, di libero incontro fra liberi artisti d'ogni Paese, in una spinta associativa che potrebbe portare a risultati oggi imprevedibili, e comunque al di sopra di rigidi schemi tecnici e stilistici nonché di risvolti economici e politici. E in tal caso non avrebbe più ragione di siglarlo la doppia greca del Verband Internationaler Keramik Symposien.

A Milano

Veronesi e Bonfanti

di Francesco Vincitorio

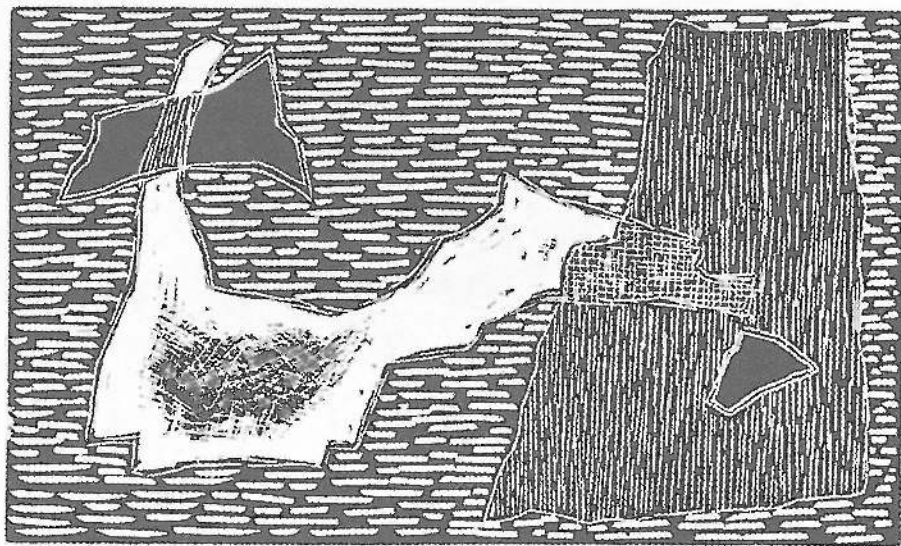
Nel progressivo infoltirsi di manifestazioni, che ha caratterizzato l'inizio della stagione artistica milanese, hanno fatto spicco due mostre: quella di Luigi Veronesi all'Eunomia e quella di Arturo Bonfanti alla Galleria Lorenzelli. Per altro, entrambi pittori astratti di stretta osservanza, su per giù della stessa età (Veronesi è del 1908, Bonfanti del 1905) e aventi in comune una dirittura e una serietà inusitate ed anche un certo misconoscimento — almeno in alcuni settori — del loro effettivo valore. Ma va subito detto che i punti di contatto finiscono qui. Anzi — ammesso che ce ne fosse bisogno — la loro opera è lì a dimostrare come si può appartenere alla medesima tendenza e fare discorsi radicalmente diversi.

Su Veronesi inutile insistere. Si può soltanto ribadire quanto ha scritto Paolo Fossati in un volume monografico, che abbiamo recensito la volta scorsa. Cioè che Veronesi appartiene ormai, di diritto, al ristretto gruppo dei « protagonisti » dell'ultimo quarantennio di storia artistica italiana. E che come pochi ha avuto quasi subito (tramite la Bauhaus e soprattutto Moholy-Nagy) un respiro europeo. Questa mostra all'Eunomia, opportunamente limitata ai disegni e alle incisioni (per artisti della sua importanza, questi scandagli settoriali sono ideali, specie se oculati ed esaurienti) è l'ennesima prova della fondatezza di questo giudizio. Tenuito conto che Veronesi ha sempre disegnato molto e che il disegno è alla base del suo operare (lo ricordava anche Osvaldo Patani nella prima monografia dell'artista, pubblicata nel '64), poter ripercorrere da questa angolazione tutto il suo cammino — dagli incunaboli figurativi del 1931/32 e, via via, la splendida stagione del « Milione », l'importante momento « organico » intorno agli anni 50, fino ai cantanti sviluppi spaziali delle sue opere recenti — costituisce, infatti, un'ulteriore conferma della eccezionalità della sua ricerca. Soprattutto la mobilità della sua intelligenza, in uno con una straordinaria fedeltà alle proprie ragioni poetiche, sulle quali lo stesso Fossati ha detto cose memorabili. È stato rilevato (lo fa anche Patani, autore della scelta e presentatore di questa mostra) come le « Due case » del '31 hanno già l'essenzialità ed il gioco contrappuntistico di tutte le successive strutture dell'artista. Si potrebbe aggiungere che certi aerei spazi, che egli ha sperimentato con rara felicità di risultati intorno al '36, si ritrovano pari pari, soltanto più ispessiti di significati (decisivo a questo riguardo il suo originale,

personalissimo passaggio attraverso l'Informale), in parecchie opere addirittura del '72. E la caratterizzazione materica nei vari elementi del « Paesaggio urbano », sempre del '31, c'è anche — come purificata ma sostanzialmente identica — nelle composizioni di questi ultimi anni. Segno di una inesausta capacità di approfondimento e, ripeto, di rara fedeltà alla propria artisticità più profonda.

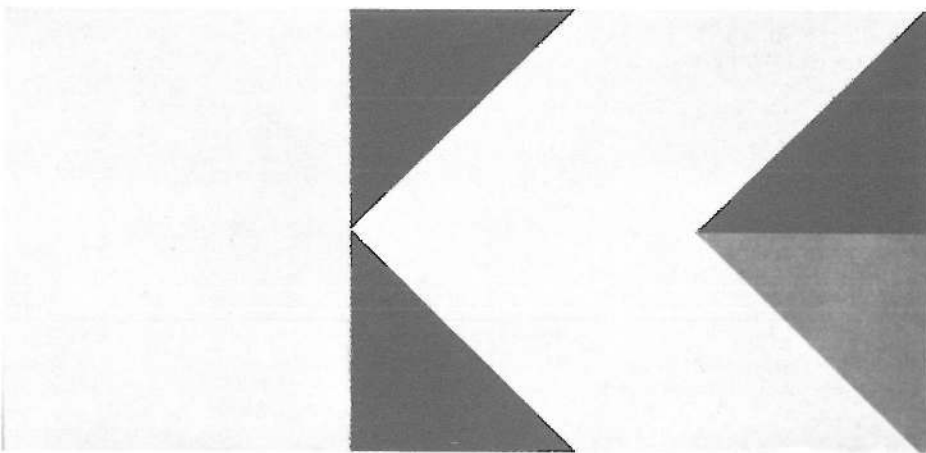
Per Bonfanti il discorso da fare, come dicevo, è diverso. Il suo tardo approdo all'astrattismo, avvenuto verso la fine degli anni Cinquanta, dice subito di un suo cauto, pacato cammino. E il versante a cui ha guardato è quello del purismo alla Nicholson, per intendersi. Mi ricordo di

una serie di disegni degli inizi degli anni Sessanta dove questa ricerca di pulita essenzialità è marcatissima. Mentre il colore ha avuto sempre una gravità di toni precipua, inconfondibile. Fra i molti che hanno scritto di lui — anche se in fondo resta un pittore di limitata fortuna critica — mi pare che sia Courthion ad aver colto più nel segno. Specie quando parla di « ... Un colour d'une délicatesse extrême, un sentiment tragique de l'espace, un art lumineux, qui devrait être sévèrement géométrique, et qui nous touche, au contraire, de sa profonde humanité » e quando conclude che « ... Jamais autant de sensibilité n'est venue habiter une aussi stricte rigueur ». Oggi quella geometria si è come espansa. E senza nulla perdere di « sensibilità » e di « rigore », l'immagine è diventata più risonante e stupefacente, con cchi, cioè, più ampi. Forse non uno scopritore di nuove terre, ma certamente un artista genuino che ha saputo e sa enucleare un proprio, autentico mondo poetico.



L. Veronesi: *Frammenti*, 1963.

A. Bonfanti: N. 28, 1969.



Le valige di De Sanctis

di Renzo Margonari

Fabio De Sanctis si è presentato con una mostra dal titolo «La traversata delle Alpi» al Centro Attività Visive di Palazzo dei Diamanti a Ferrara. L'architetto, pittore e scultore romano (che già aveva destato interesse coi suoi mobili alcuni dei quali eseguiti in collaborazione col pittore Ugo Sterpini sotto l'insegna di «Officina Undici», richiamando l'attenzione e l'approvazione dello stesso Breton) milita da molto tempo nel gruppo surrealista e partecipa alle mostre ufficiali del movimento che si sono tenute ovunque negli ultimi anni. Questa rassegna, concepita come una spettacolare «mise en scène» o, se più piace, come un «environment», è composta da una serie di valigie realizzate con vari materiali come il marmo, l'acciaio inossidabile, la formica e da alcuni lavelli in sezione, corredati da rubinetti mostruosi che sembrano aver subito una metamorfosi o che appaiono come contorti per l'esposizione ad un eccessivo calore come capita agli oggetti di plastica. Anche dalle valigie fuoriescono strane formazioni di rubinetti. L'operazione di De Sanctis è, ancora una volta, quella dello spaesamento. Solo che, tramite i suoi bauli e lavandini, egli non opera lo spaesamento dell'oggetto ma quello delle nozioni comuni, delle sensazioni — per meglio dire — legate ad esso. La valigia, leggera ma realizzata in formica imitante il marmo, suggerisce uno sforzo per l'operazione di sollevarla. Sforzo del tutto inutile. Al contrario quella realizzata in vero marmo dà l'idea che si tratti di un involucro vuoto e induce ad affrontare l'operazione di prenderla in mano con troppa superficialità per affrontare la concentrazione che esige, il gesto adeguato necessario. Ma vi sono valigie che si gonfiano di lattiginosi tumori e altre che s'infiammano di silenziose vampate, altre ancora che sembrano contenere ordigni esplosivi e che già all'apparenza allarmano lo spettatore.

De Sanctis, con questa mostra, ripercorre la tradizione del gusto surrealista per l'oggetto. Ma non si tratta semplicemente di un ritorno alle matrici storiche della tendenza: all'uso dei materiali e nella scrupolosa progettazione degli oggetti, nella meticolosa sistematicità dell'insieme, il tentativo di scardinare la comune percezione dell'ambiente e delle cose è particolarmente perseguito con una coscienza ed un'intenzionalità inconcepibili in altri tempi. Si individuano precise condizioni dovute alla coscienza ed alla reazione di quanto hanno fatto, sempre nella direzione oggettuale, il Pop-Art e l'Arte Povera. È anche una risposta della fantasia

che continua a porsi come «fuori di sé» in contrasto al «per sé» e «dentro di sé» delle scuole oggettualistiche che si sono succedute negli ultimi anni. È singolare, intanto, che non si sia invogliati a considerare questi oggetti sotto il profilo «ludico». L'inquietudine che riescono a sprigionare lo impedisce perentoriamente. Piuttosto si pensa a concetti di violenza, di paura ed alla pericolosità della macchina, al suo ancora innaturale rapporto con la nostra quotidianità. Anche i mobili di De Sanctis davano l'impressione di essere «pericolosi». Il buon senso si rivolta e si impaurisce dove agisce una razionalità che non s'avvale della consuetudine, dell'abitudine, della logica, bensì della fantasia, del sogno e del casuale.

XXV Premio Suzzara

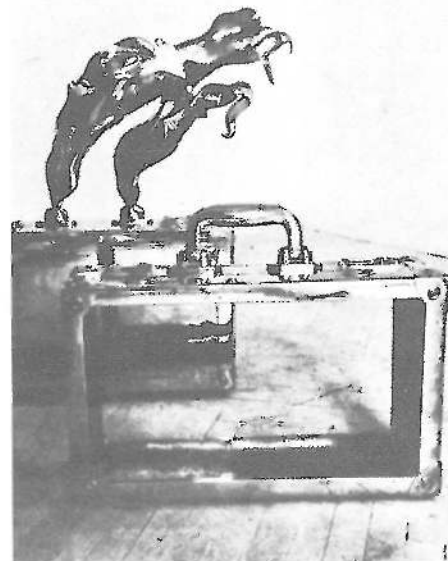
Un balzo indietro

di Mauro Corradini

Il Premio Suzzara è stato, per diversi anni, il portabandiera del «realismo» e, in un certo senso, la sua vicenda è sintomatica. E questo proprio perché, pur rinnovandosi, è rimasto fedele ad una linea che, a lungo andare, ha finito per esaurirsi.

Non già che si sia esaurito il «realismo»; si è esaurito «quel realismo» che a Suzzara aveva avuto i suoi migliori protagonisti. E tra i «premiati» degli anni Cinquanta figurano infatti Birolli, Guttuso, Zigaina del periodo neo-realista, Tettamanti, Pizzinato, ... e, via, via, Anzil Toffolo, gli scultori Murer, Paganin, Cavaliere, e ancora il primo Turcato, Motti, Borgonzoni, e tanti altri che il tempo ha cancellato dalla nostra memoria. C'era, comunque, tutta una stagione (e i nomi indicati, pur nelle dimenticanze, sono sufficienti a dimostrare ciò). Ma poi, man mano, la linea neorealista si infiacchiva, sorgevano nuovi momenti realisti, ma non più in linea con quello primitivo, genuino e popolare ma, in definitiva, malato di populismo, vitale proprio nella veemenza della denuncia e dell'impegno politico, ma in realtà scarsamente incisivo perché apportatore di un messaggio gratificante.

La nuova linea figurativa che emerge negli anni Sessanta nel momento di ritorno neo-avanguardistico non apparve al Suzzara: la scuola che, in vario modo,



F. De Sanctis: *Valige*, 1972.

è stata definita col termine «nuova-figurazione» non è stata la protagonista del secondo decennio. Pure, tra incertezze e confusioni, non mancarono al Suzzara presenze significative della «generazione di mezzo» e della generazione più giovane: basti pensare a Plattner, a Pozzati, a Sarri, a Boschi (per citare i primi che vengono alla mente) per qualificare il campo; ma il tono generale fu piuttosto stagnante sulle posizioni iniziali di neo-realismo recuperato o di più facile ed orecchiato neo-figurativismo.

E questa situazione era un po' tipica di tutta l'area culturale italiana nell'ambito del figurativo; vi erano state, a livello critico e operativo clamorose defezioni neo-avanguardistiche, vi era il peso di una politica, ecc.; tutti problemi che non sono né nuovi, né ignoti.

Per cui, dopo molti ripensamenti, si giunse, lo scorso anno, alla XXIV^a edizione che, segnando una svolta netta, chiariva l'intento di rinnovarsi dall'interno; nell'impegno figurativo e civile, si ritrovavano insieme gli artisti più giovani che agiscono in questo settore (né qui si vogliono fare nomi, poichè è storia di ieri).

Quest'anno, con la XXV, al passo in avanti della passata edizione, si è risposto con un balzo all'indietro; balzo clamoroso, inaudito e impensabile: si è letteralmente tornati al neorealismo, ma senza,

Londra

New art

di Stepney



Biffi: 3 operai.

ovviamente, quegli stimoli vitali che lo avevano alimentato nella sua verde stagione. E non ci sono giustificazioni; non di certo quelle addotte di « non voler ripetere i nomi dello scorso anno », non di certo quelle di voler dare un panorama dell'attuale momento pittorico. Perché i pochi protagonisti presenti, anche se, per il Suzara, costituiscono degli indubbi fatti positivi (e mi riferisco, specificatamente, all'opera di Guerreschi, « Doppio ritratto di Marx », 1963-4 o alle opere di Ferroni, « Racconti d'estate », 1963, all'opera di Carroll, « Balcony », 1972 e a poche altre) sono in realtà assenti dalla rassegna sia perché « fuori concorso » o « non acquistabili » dal monte premi, sia perché sommersi da una marea di opere mediocri. In questo senso, anzi, si delinea meglio il tentativo di restaurazione; scoperti alcuni nomi di indubbio valore (con cui ci si salva sul piano critico. Non a caso, del resto, sono stati recuperati, sempre fuori concorso, anche Sassu, Guttuso, ecc.), si è dato mano ad una rassegna dove il populismo è il momento più specifico e predominante. Per cui il « ritorno » all'indietro, nel momento in cui da più parti la figurazione sta riacquistando valore e credibilità (si pensi ai momenti neo-oggettivi e neo-dada che caratterizzano il momento figurativo attuale), acquista il sapore di un passo pericoloso, compromette le speranze fondate sulla XXIV edizione, rendendo difficile un recupero di credibilità di uno dei pochi premi che, fedeli all'impegno civile e politico, è stato e deve essere sinonimo di una prospettiva figurativa nel gran panorama dell'arte italiana. Proprio questo suo patrimonio (che abbiamo prima sommariamente indicato) non deve costituire un ostacolo, ma deve essere anzi il presupposto per continuare « a fondo » in quella direzione. Il che appunto non significa riproporre autori che operino in quella prospettiva e con quel linguaggio, ma significa piuttosto ritrovare nelle più giovani generazioni lo stesso impegno civile espresso con un linguaggio più adeguato alle acquisizioni del gusto contemporaneo.

Alla Gallery House viene presentata una rassegna dell'avanguardia in Gran Bretagna, e contemporaneamente il secondo volume del più recente movimento anti-forma, che si aggancia bene, ed a tempo giusto, con gli ultimi sviluppi. L'organizzatore della mostra abilmente lega la nozione dell'avanguardia continua a quella della storia dell'arte in movimento: le idee cambiano, e quindi, di conseguenza, cambia pure il nostro concetto dell'arte. Cosicché uno potrebbe veramente vedere l'ART-LANGUAGE, « esposta » alla Hayward nella mostra New Art presentata da Anne Seymour a cura dell'Arts Council, come la reazione finale contro tutta l'arte che si basa sui materiali. E, difatti, perché Arte, e non soltanto Linguaggio? Questo gruppo dell'arte-linguaggio, non visuale, tipicamente inglese, costituisce la più grossa zona cicca alla Hayward. La mostra intera ha un aspetto di tristezza e di sfiducia, che si rispecchia anche nelle facce dure dei guardiani di turno (che vediamo fotografati e presentati col titolo: « An Institutional Fact »). Comunque questa è una buona occasione per studiare i pavimenti, i muri e i soffitti della galleria, senza le distrazioni causate dall'arte. Fanno eccezione « Gilbert and George » coi loro smisurati disegni fissati alle pareti: opera d'arte convenzionale in bruno, di stile incerto, che mostra Gilbert e George in un bosco color té. I cerchi di pietre di Richard Long, il cui primo pezzo all'aperto risale al 1965, sembrano qui un po' fuori posto. Al contrario, il pezzo di Barry Flanagan è fatto su misura per la galleria, in quanto è una ripetizione di quello che fece per la stessa

Hayward nel 1969, ed è l'allestimento più appropriato, più visivo di tutti, un misto di rami secchi, tele grezze, sacchi affastellati e colorati, con riferimenti a miti o fiabe nordiche. Forse è l'artista più caratteristicamente inglese che presenta in scena, e non soltanto dietro il sipario, le sue opere.

Nella ristampa di una introduzione di Germano Celant per una mostra di « Libri come Opere d'Arte » alla Nigel Greenwood Inc. Ltd. (galleria che ha esposto libri dal 1960 al 1972, pubblicando un utile ed ampio catalogo), Celant scrive che l'arte è passata dall'informale « caldo » all'informale « freddo », in quanto se i mezzi tradizionali richiedevano poca partecipazione da parte del pubblico, i nuovi mezzi ne richiedono di più. In realtà, la « New Art » appare molto simile al culto della personalità. Queste presenze sono « sentite » dietro le quinte, non foss'altro che sotto l'aspetto delle loro intime e poco interessanti rivelazioni personali, oppure, come nel caso di Gilbert e George, a proposito delle loro storiche rappresentazioni. In quanto all'« Art Language », analisi verbale purista, si deve essere consci del nome o dei nomi sulla copertina o sulla porta d'ingresso.

Ed Herring (Gallery House) dichiara che « le impressioni visive immediate sul lavoro di annotazione sono di importanza secondaria rispetto alla comprensione del tutto ». Le immagini dei pittori « caldi » sembra distraessero di più dal puro e semplice fatto di « esistere » dell'artista. La Gran Bretagna va al passo con l'Arte Povera, e nelle scuole d'arte, questo non va dimenticato, molte personalità di questa corrente ricoprono posti di insegnamento. Il rapporto con la realtà si perde di nuovo, la carica provocatoria, la protesta politica o sociale non hanno più significato, gli artisti ritornano a lavorare in solitudine, come Long e Fulton, per sottolineare il fatto che qualsiasi tipo di lavoro creativo richiede una lunga preparazione sia da parte dell'artista sia da parte del pubblico.

R. Long: *Ireland*, 1967.



Poesia visiva

di Giovanni Lista

Avviata dallo Studio Santandrea di Milano, già esposta alla Galleria « Il Canale » di Venezia, in prossima partenza per Firenze, la mostra di Poesia Visiva Internazionale ospitata dallo Studio Brescia costituisce una felice occasione per fare il punto su questa tendenza operativa.

Dapprima, nonostante le naturali posizioni polemiche, appare scontato come essa si iscriva (si post-inscriva) nel tessuto culturale che il grosso fenomeno che fu la poesia concreta è venuto riattivando per un decennio. Quale che sia il bilancio sottoscrivibile a questa precedente produzione, essa si appropria di diritto di uno spazio storico di sedimentazione agente proprio nella direzione fermamente tenuta di un primato del percettivo-visivo, dell'immagine a cui andava ricondotta la parola. La poesia visiva strutturando la ricerca creativa su una comunicazione di tipo iconografico che relega la parola ad una funzione complementare, continua questo discorso innovando in un solco tracciante dal lontano. Le considerazioni esterne poi, all'evoluzione di terreno operativo, potrebbero ancora a chiamare in causa una « civiltà dei mass-media » ed una cultura della definitiva compromissione delle parole e della loro conseguente inanità a porsi come linguaggio cioè come veicolo a funzione comunicativa.

La poesia visiva irruppe simultaneamente sul piano internazionale tra il 1963 e il 1965. Si costituirono autonomamente gruppi diversi in vari paesi europei e altrove, Argentina, Giappone, Stati Uniti. Sulle pubblicazioni di questa nuova corrente il programma di resa della scrittura alla sua materialità grafica (immediatamente databile dal 1952 col Gruppo Noigrandes, ma storicamente riconducibile alle tavole tipografiche del futurismo, eredità questa assunta in modo esplicito dal gruppo italiano, e quindi alla preistoria delle miniature medievali e oltre ancora) si arricchiva di uno spazio inedito concesso all'immagine enfatizzando il meccanismo della comunicazione visiva. Così al trattamento plastico ed intenzionato della parola come immagine si veniva sostituendo la manipolazione dell'immagine come parola. Nuova direzione di marcia ed insieme (implicitamente prima, scopertamente poi) nuova posizione ideologica, la poesia visiva ha presto consolidato una dimensione espressiva autonoma. Ciò che essa rifiuta delle esperienze da cui deriva, è il mantenimento di un tradizione ortodossa del fare estetico come acquisito e riconosciuto agire settoriale che della ricerca nel mondo delle forme, fa il ruolo del poeta (del creatore)

nel sistema socio-culturale. E va da sé che la strutturazione per competenze tende a costituire altrettante prospettive di lettura del mondo rendendo quindi implicito, ai vari livelli, un modello di ordine per un Senso totale sempre dato come accettabile e quindi, di fatto, operante contro ogni recupero della contraddizione e dello squilibrio vitali. Al contrario, scopertamente impegnati come « technicians de la conscience », i poeti visivi rifiutano la meta tendenziale dell'opera, ipostasi d'Armonia, e non assumono alcun discorso totalizzante che impugni la decifrazione del mondo. La loro vocazionale disponibilità socio-critica si esplica solo nella formulazione di argomenti corrosivi, e se il gesto è graffiante la sua fragilità è garanzia dell'efficacia e della forza di una critica che vive pienamente e con certezza lo spazio-tempo della sua funzione sottraendosi ad ogni possibile recupero neutralizzante. Legata al discorso generale del mondo perché ad esso supplementare, la poesia visiva si rifiuta di consegnare le proprie armi (le proprie opere) alla Storia se non come mezzo di trasformazione degli strumenti comunicativi e quindi dei rapporti umani e sociali. Guerriero semiologico, il poeta visivo gioca a rimpattino nell'universo dei segni istituzionalizzati da una cultura. Stratega sottile ed imprevedibile franco-tiratore, egli compie nondimeno un gesto pubblico, il suo intervento è di natura civile, la sua contestazione è politica.

Oggi la poesia visiva è in piena espansione e la mostra di Brescia con P. de Vree, A. Misson, J. F. Bory, Sarenco, M. Perfetti, H. Damen, L. Ori, L. Marcucci, E. Miccini, testimonia a livello internazionale della vitalità di questa direzione operativa. Ma, vicino forse alla sua definitiva affermazione, questo linguaggio di rottura della rappresentazione, fatto di spiazamenti e manipolazioni, corre i pericoli di uno slittamento verso quelle zone di sobborgo della letteratura che già da lontano minacciavano di contaminazione le precedenti esperienze creative. Il rifiuto del narrativo non escludendo ovviamente la codificazione, e quindi il porsi come sistema, di una qualsivoglia prassi espressiva, l'iconogramma della poesia visiva si realizza anch'esso secondo una retorica presupponendo quindi un possibile scandimento a « genere » quando apparirà compilabile un preciso campo topico di quest'ultima. Il pericolo allora sarà la tentazione del recupero di un *noyau* psicologico del dato visivo cioè la riproposta, da parte dell'operatore, di un rinnovato appello alle strutture im-



L. Ori: *Poesia oggetto*, 1970.

maginative nell'esperienza di lettura dell'immagine. La forza dell'impatto percettivo, creandosi allora echi indebiti, si diluirebbe restituendo alla letteratura uno spazio inopinabile e riformulato. Se oggi la poesia visiva si pone come fare politico contro ogni atteggiamento estetico, ciò avviene proprio respingendo felicemente questo possibile salto che la insidia attraverso la sua « natura » iconografica. La mostra di Brescia ne costituisce una verifica senza dubbio positiva.

L. Marcucci: *I padroni invisibili*, 1971.



Antologica di Salvini

di Rossana Bossaglia



I. Salvini: *Ragazzo coi maiali*, 1922.

La notorietà di Innocente Salvini, cioè di questo pittore contadino nato e vissuto (e vivente) nella campagna di Gemonio, presso Varese, dove da più di sessant'anni è venuto rappresentando, in grandi tele, la madre, i familiari, gente, animali, boschi e pascoli della sua terra, non è frutto di recupero recente. A prescindere dall'illuminata considerazione che per lui ebbero alcuni artisti, critici e collezionisti già prima della guerra, a parziale compenso delle precedenti incomprensioni (tra le sue prime personali è quella allestitagli nel '44 da Carlo Grossetti a Varese, e presentata da Alfonso Gatto), negli ultimi vent'anni si è verificato un notevole movimento d'interesse nei suoi riguardi. Carente, tuttavia — salvo piccole eccezioni — di una corretta impostazione critica, spinto com'è stato dalla curiosità per il personaggio — indubitabilmente singolare e disarmante nella sua gentile schiettezza, — in un'epoca come la nostra avida di personaggi autentici e originali nel corrente mare del costruito e del fittizio. Ora è ovvio che l'ingenuità non è di per sé una virtù, bensì una condizione (e Dio ci liberi dalle accademie e dai manierismi dei naïfs, stucchevoli, in genere, persino quando sono sinceri); Salvini, poi, non è artista incolto — a meno che non abbiamo della cultura una concezione salottiera, — né, come osservava Zanzi già nel '54, di tipo istintivo, ma anzi riflessivo e di lenta elaborazione del proprio discorso. Autodidatta sì — e incoraggiato da una madre piena di amorosa intelligenza; — ma non senza un successivo apprendistato, tra il '10 e il '12, ai corsi dell'Umanitaria e di Brera, che è ingiusto sottovalutare.

La sua forza — che ha, concediamo, una componente di candore — è di aver scelto con sicurezza e tenacia un filone espressivo congeniale, dopo le prime prove, un poco informi, di linea « fauve »: approfondendo ricerche plastico-coloristiche che possiamo ricollegare, dopo il '12 al nobile tardo-impressionismo di Penagini, amico, estimatore e certo modello del nostro artista. Gli affocati e fosforescenti colori amati da Salvini, che è facile qualificare di espressionisti, si legano a poco a poco a un disegno progressivamente più pieno e saldo: con un rifiuto deciso e consapevole, come dice bene Maffina, delle grazie snervate del cosiddetto paesaggismo lombardo, e con un'acquisizione a tempo debito delle strutture novecentesche.

E qui, ben lungi dal considerare la pittura di Salvini come un contraltare al novecentismo, quale oggi la si sente disinvoltamente indicare, mi preme sotto-

lineare quanto invece vi si avverta la lezione, appunto, dei « valori plastici », la volontà di sintesi propria del primo Novecento, e di Casorati (la *Madre sugli scalini* del '24 è la risposta rustica alla mirabile capziosità casoratiana della *Donna con scodella* del '20; e cito solo un esempio), di Carena (basti guardare l'*Agape familiare* del '23): influsso senza dubbio positivo, rinfrancando in Salvini la attitudine alla semplificazione plastica. Il limite di Salvini è riconoscibile, oltre che nel margine di approssimazione che appanna alcuni risultati per difetto di consapevolezza critica, nel suo non aver certo inventato né anticipato nulla, giacché è piuttosto in ritardo che all'avanguardia. Ma l'edizione che egli dà dei testi acquisiti è così libera, coerente, e drastica nelle esclusioni, da giustificare l'impressione che genera di una straordinaria audacia. È il segreto di una pittura meditata severa e onesta, in un clima, come il nostro così favorevole ai pettegolezzi pittoreschi o ai compiacimenti estetizzanti appunto a proposito degli influssi di Casorati o degli echi boccioniani (attivi ancora nel *Colloquio* del '53), è ammirevole la durezza con cui il pittore li ha spogliati

di ogni carattere d'esercitazione e li ha riportati alla propria diretta esperienza umana; ne ha fatto strumento per esprimere la propria biografia interiore, restituendo loro un'insospettata verginità. Durezza che non ha nulla di ascetico tuttavia, ma anzi si accompagna a una cordialità aperta e generosa; parimenti lontano da realismo brutale e da arcadici vezzi, — si guardi alla serie di quadri con i branchi di maiali, tutti bellissimi — Salvini ci offre una testimonianza, a mio parere unica, di civiltà contadina: facendo, nel senso migliore, una pittura di contenuti. —

A Casale, Molfetta e Pesaro

I Comuni e le mostre

di Romana Savi

Casale, Molfetta e Pesaro hanno ospitato, di recente, manifestazioni di arti visive che per la loro contemporaneità e per il loro carattere (tutte e tre si sono svolte nell'ambito delle Amministrazioni Comunali) forse si prestano a qualche considerazione sulla posizione dei Comuni nei riguardi delle mostre d'arte.

A Casale un gruppo di giovani ha organizzato presso la Biblioteca Civica e col patrocinio appunto del Comune, una esposizione intitolata, con voluta semplicità, « Novesettebre72 », data di apertura della mostra. Idealmente dedicata a Duchamp, ha presentato opere di una trentina di artisti: da Boetti a Zorio, da Arman a Cesar, Oldenburg, Isgrò, La Pietra, Boggeri, Rustico, Parmiggiani, Carrenza, Sesia, Paolini e altri. La presentazione in catalogo era di Marisa Vescovo, che

ha sottolineato l'aspetto di rottura che la iniziativa veniva ad assumere nei riguardi del « colorato ciarpame dei premi di provincia ». Il pubblico ha reagito abbastanza positivamente, discutendone spesso animatamente.

A Molfetta la rassegna ha avuto per titolo « Artisti in convergenza » ed ha visto la partecipazione di una quarantina di artisti, fra cui Adami, Addamiano, Barattella, Carabellese, Ercolini, Frasnèdi, Fomez, Girardello, E. Mariani, Marzulli, Ortelli, Pinelli, Pozzati, Tagliaferro, Viviani. I pochi nomi citati sono forse sufficienti ad indicare quali linee di tendenza sono state presentate e la qualità dei discorsi proposti nella città pugliese. Vale forse la pena notare che la mostra si è tenuta presso l'Istituto Provinciale « Apicella » e che all'inaugurazione è intervenuto il

Ministro per i problemi della gioventù, Italo Giulio Caiati.

A Pesaro la mostra si è svolta nell'ambito dell'ottavo Festival Internazionale del Nuovo Cinema ed ha coinciso, volutamente, con l'apertura della prima biblioteca comunale. Si è trattato di una esposizione di un piccolo gruppo chiamato « Gruppo Denunzia », formato da quattro pittori (due spagnoli: Antoni Miró e Pacheco, e due italiani: il savonese Eugenio Comencini e il bresciano Bruno Rinaldi) e dal critico Floriano De Santi. Un collettivo che, come ha scritto lo stesso De Santi, si è costituito per « una riconsiderazione dialettica della problematica reale-immaginario » e la cui pittura nasce — come scrive De Micheli in catalogo — da una precisa scelta sociale.

Quali considerazioni si possono fare di fronte a questi tre avvenimenti concomitanti? Direi che, in primo luogo, è rimarchevole questo emergere di una esigenza sempre più forte di canali organizzativi nuovi e soprattutto pubblici. Si avverte in modo evidente il bisogno di investire la comunità ed i suoi organismi rappresentativi di un compito culturale che solo così può espandersi in piena libertà e incisività sociale. In secondo luogo mi pare degno di attenzione questo diffondersi dell'idea di legare queste iniziative alle biblioteche civiche.

E il segno che qualcosa si sta muovendo. E la partecipazione all'apposito dibattito, tenutosi a chiusura della mostra, del Sindaco di Casale (senza ufficialità, alla buona, uno dei tanti intervenuti) e le parole dei Sindaci di Molfetta e di Pesaro (valga la frase di quest'ultimo: « la felice combinazione della Mostra e della Biblioteca arricchisce la vita della nostra Comunità di elementi nuovi di riflessione e di partecipazione critica ») sono la prova di questo lento aprirsi alle arti visive da parte delle Amministrazioni Comunali.

C'è solo da augurarsi che questo sforzo sia portato avanti con autentica convinzione, con spirito sociale e pedagogico e, soprattutto, con continuità. Cioè, sinceramente convinti della importanza sociale di queste iniziative. Non limitando le scelte a particolari tendenze: anzi, attraverso uno scrupoloso discorso critico, dare ai cittadini la conoscenza del vario, ampio ventaglio in cui si articola, oggi, la ricerca artistica. E continuità, perché queste mostre non abbiano il solito carattere di « occasionalità » e quindi, in definitiva, risultino sterili ma rientrino, invece, in un programma a lungo termine, studiato con oculatezza e rigore.

Insomma, farne effettivamente, dei « punti di forza » culturali, i quali possano diventare, come dice sempre De Micheli, « una rete alternativa a strutture invecchiate e compromesse nei peggiori e mortificanti giochi d'omertà pseudoestetiche ». Dato che Casale, Molfetta e Pesaro si trovano al nord, al sud e al centro dell'Italia, speriamo siano un buon auspicio per un processo che investa tutta la penisola.

A Prato

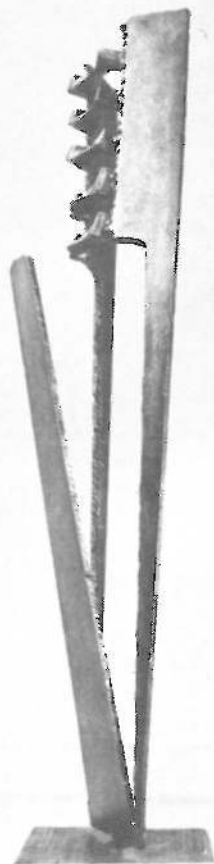
Sculture di Simon Benetton

di Francesco Vincitorio

Simon Benetton è, come si dice, « figlio d'arte ». Il padre, Toni, è infatti anche lui scultore e, per di più, creatore della nota Accademia Internazionale del Ferro a Mogliano Veneto. Questo spiega la maestria con la quale il giovane artista trevigiano tratta la materia, limitata, appunto, esclusivamente al ferro. Ma, oltre a questa « abilità innata », Benetton possiede, e in grado notevole, anche una eccellente creatività. Una creatività che si manifesta nella invenzione continua di nuove forme e, soprattutto, in un'indefinibile scatto che carica l'immagine di una gran forza, la quale coinvolge cinestesicamente l'osservatore. E lo strappo possente della lamiera trasmette, effettivamente, a chi guarda una sensazione di forza e la medesima volontà dilacerante. Si potrebbe pensare ad una sorta di titanismo, sottolineato dallo spessore delle lamiere e dalla marcata evidenza delle linee di lacerazione. Uno slancio che viene ad accrescersi ulteriormente quando lo sguardo riesce a ripercorrere, senza troppe complicazioni formali, attraverso le linee di rottura, il processo di lacerazione. Ed in particolar modo quando nell'immagine rimane ben individuabile l'origine dello strappo. In questi casi, infatti, è come se si vedesse dove l'artista ha fatto presa per produrre il suo sforzo e dove la lamiera ha incominciato a cedere. Ma la cosa forse più importante e significativa sta, a mio avviso, nel risultato diciamo finale di questo processo. Cioè quando, a conclusione di questa specie di lacerazione-liberazione, i vari pezzi si presentano alla vista organizzati in una forma che suscita quello strano stupore che è sempre stato il segno di un raggiungimento estetico. Che è poi ciò che lega la ricerca di Benetton ad una certa, odierna tendenza che ha alla base proprio questo recupero estetico. Una esteticità che nasce dal modo particolare, specifico con cui una forma, un'immagine, colpisce chi guarda e ne sommuove la coscienza, stimolandone la capacità di un capire totalizzante che, nei casi migliori, può toccare « l'epifania ». Di fronte alle venti sculture esposte nel chiostro romano del Duomo di Prato (a cura della Galleria Falsetti e col patrocinio dell'Azienda di Soggiorno) mi pare che questa caratteristica « esteticità » risulti evidente. Forse anche perché si tratta di opere quasi tutte recenti — alcune del 1970-71 ma la maggioranza è del 1972 — dove, indubbiamente, si osserva un suo rapido processo di maturazione. Come se in lui ci fosse, ora, una maggiore fiducia nei propri mezzi. Una sicurezza di sé che ad un artista spontaneo e sanguigno, ma finora un po' tagliato fuori, com'è

il trevigiano, non può che arrecare benefici. Anche se non è priva di rischi. E mi riferisco alla difficoltà di trattenere, a volte, qualche esuberanza, diciamo pure una certa enfasi. Ma stando a certe ultimissime sculture, mi sembra che Benetton, per primo, sia cosciente della necessità di un rigoroso controllo. E come le doti native abbisognino, costantemente, di affinamento, mediante continue analisi e studio del proprio e dell'altrui lavoro. Sarei tentato di dire che queste opere, proprio per la loro forza sorgiva, richiamino più acutamente l'esigenza di un parallelo approfondimento in termini di cultura. Approfondimento che è un'altra caratteristica di quella tendenza a cui si faceva cenno più sopra e che è controcorrente rispetto alle ricerche di un'avanguardia forse ormai troppo generalizzatasi sotto il segno dell'inestetico e della deculturizzazione. Recupero estetico ed esigenza culturale che, se svolte con rigida misura, è probabile si pongano non come reazione ma come possibile alternativa.

S. Benetton: *Reminiscenza*, 1972.



Retrospettiva di Ciardo

di Rosa Maria Manzionna

Mostra retrospettiva di Vincenzo Ciardo nelle sale del Circolo Cittadino di Lecce. Si tratta di una ottantina di opere delle quali il nucleo più compatto, nel senso dell'individuazione di una più coerente ricerca stilistica potrebbe andare a mio avviso dalla « Marina pugliese » del 1948 ai dipinti dell'ultimo periodo. Ciardo è morto nel '70. Nel '48 l'artista di Gagliano del Capo, già sui cinquanta anni, poneva le premesse del nuovo corso della sua pittura, fino a quel momento ancorata ai modi del gradevole vedutismo della scuola napoletana. Scrive Marco Valsecchi in catalogo: « Quell'ossequio veristico e la tradizione del colore grondate ed espanso creavano contraddizioni ostili con i nuovi pensieri di chiarezza formale e di visuale lirica... Il paesaggio coincideva con una illustre tradizione pittorica; doveva allora coincidere anche con la sua libera visione pittorica ». La libera visione di cui parla Valsecchi si puntualizza « nel recupero di un procedimento che potrebbe sembrare divisionistico, a tratti, a punti di colore come fossero tasselli di un mosaico, procedimento » — precisa Valsecchi — « che non fu mai veristico, bensì come accadde a Van Gogh funzionò come puro procedimento di esaltazione cromatica, e quindi un atto di libertà inventiva e non di sottomissione teorica ».

A parte il fatto che non ci sarebbe nulla di male né d'altra parte sarebbe antistorico se la pittura di Ciardo fosse interpretata come un « atto di sottomissione teorica » (per lo meno una tale valutazione la libererebbe da tutte quelle incrostazioni circa le « qualità poetiche, visionarie, liriche » e chi più ne ha più ne metta) mi permetto di esprimere il mio dissenso dai pur notevolissimi e illuminanti contributi pubblicati in catalogo. Per amor di chiarezza, mi limito a sottolineare alcuni lati del problema: 1) Nella valutazione critica dell'opera di Ciardo, sarei propenso a non dare, come è stato fatto, un peso significativo al rapporto tra la particolare natura del paesaggio salentino e la svolta pittorica operata da Ciardo negli anni '50; credo sia necessario operare in un'altra direzione, indagare per esempio sui contatti con altri artisti, sui viaggi, sulle letture, insomma su quelle frequentazioni che potevano mediargli certe esperienze post-impressioniste per lui fondamentali. Mi sembra interessante a riguardo il contributo (riportato in catalogo) di Lucio Galante, che riprendendo una tesi di Carluccio, richiama alle possibili meditazioni condotte da Ciardo sulla pittura di Bonnard e di De Pisis.

2) Circa la « funzione di svecchiamento e di rinnovamento » esercitata da Ciardo sulla pittura meridionale, l'altro curatore della mostra, il Dottor Pietro Marino, tende a precisare questa funzione più che altro sul piano etico e culturale, come « testimonianza di una coscienza aperta ai problemi del linguaggio, come esempio di una ricerca libera e rigorosa... ». Si tratta di una precisazione intelligente, ma in certa misura fuorviante, perché nessuno può negare che l'influenza effettiva nel senso dei valori formali, esercitata da Ciardo nell'ambiente meridionale, sia praticamente inesistente. E allora perché insistere su questa funzione di svecchiamento e di rinnovamento, se non c'è stata una reale influenza sul piano linguistico? Ciardo si configura insomma a mio avviso come un fatto significativo della cultura meridionale, ma la sua vicenda artistica non valica i limiti dell'episodio.

3) E veniamo ora alla visione della sua pittura, rappresentata alla mostra in maniera frammentaria per quanto riguarda gli anni della giovinezza e della prima maturità (ma certo gli organizzatori della rassegna volevano mettere a fuoco la dimensione nuova dell'opera di Ciardo, quella ravvisata da Marino nei dipinti dal '51 in poi). Si tratta indubbiamente di una buona pittura — lo ha riconosciuto perfino Argan — ma francamente non mi sento di aprire la stura, come è



V. Ciardo: *Notturmo*, 1958.

stato fatto, sulle qualità poetiche, eccitanti, visionarie dei paesaggi salentini del pittore di Gagliano. L'opera di Ciardo mi è apparsa come una efficiente operazione culturale, svolta con sapiente impegno, col preciso scopo di bandire qualsiasi dato emozionante che potesse in qualche modo rinviare alla pittura della tradizione meridionale. È un pittore colto che ha fatto la sua scelta, che ci ricorda quella operata con ben altro vigore da Bonnard tanto tempo prima: meditare sulla lezione post-impressionista, non considerarla esaurita, cercare di capirla, e il paesaggio salentino nonostante le dichiarazioni dell'artista, diventa per fortuna solo un mirabile pretesto.

Alla casa del Mantegna di Mantova

Le xilografie di Gorni

di Renzo Margonari

Alla casa del Mantegna di Mantova è allestita una antologica di Giuseppe Gorni. La rassegna, ricca di circa quattrocento opere, risulta un vero e proprio recupero critico di questo scultore, pittore e incisore, che appare, sempre più chiaramente, uno dei più interessanti artisti italiani del primo scorcio del secolo. Poiché NAC già ha pubblicato testi che illustrano il suo lavoro di scultore e di pittore (e soprattutto alla luce della mostra internazionale della xilografia, tenutasi recentemente a Carpi, dove la rappresentativa italiana non usciva dalle scelte consuete) vogliamo attirare l'attenzione su un momento particolare dell'opera gorniana.

L'esperienza xilografica di Giuseppe Gorni

si stende nel quinquennio 1925-1930. L'artista mantovano nella sperimentazione dei vari mezzi calcografici ha sempre proceduto per cicli. All'interno del suo intero arco operativo di grafico possiamo individuare, inoltre, ben scanditi, dei periodi che caratterizzano in senso stilistico, a seconda della formula espressiva adottata, particolari momenti. Allo stesso modo, nella sua opera di xilografo troviamo questa caratteristica. Anche qui Giuseppe Gorni non ha rinunciato a sperimentare diverse tecniche e, come nelle sue altre attività, è partito da immagini sintetiche, di estrema semplicità raggiungendo poi soluzioni di notevole complessità. Si può dire che Gorni « scopre » il

mezzo che usa. Vi si applica per mesi — a volte per anni — con dedizione esclusiva, sino a ricavarne il massimo, sino a spremere ogni possibilità. Infine lo abbandona del tutto. Così è avvenuto per le sue xilografie.

Era naturale che prima o poi Gorni approdasse alla xilografia. Il legno è per lui quasi un materiale ideale ed è nella sua consistenza fisica stessa adatto alla poetica gorniana, poetica contadina, priva di finenze estetizzanti, grezza ed altamente umana. Nel 1927, nel mezzo del ciclo evolutivo della sua esperienza xilografica, dopo aver collaborato con alcuni esempi d'essa al « Selvaggio » e, stando a certi dati formali, aver suggerito allo stesso Mino Maccari almeno un modo di incidere il legno per ricavare quel segno che sembra imitare l'oscillare svelto del pennino sulla carta, e che il toscano userà sovente nei suoi legni, Gorni affronta l'impresa del ciclo monumentale delle « Georgiche » virgiliane.

Fu per festeggiare il bimillenario virgiliano che si bandì un concorso per opere d'arte a celebrazione del sommo poeta. L'unica risposta venne da Gorni al quale benché invisibile, fu gioco forza accordare ogni considerazione. Ma, del resto, chi meglio di lui, che l'ha vissuto quotidianamente, avrebbe potuto mai trasporre in immagini il clima del poema immortale? Gorni s'era in quest'occasione talmente calato nel soggetto che non riusciva a pensare ad altro. L'opera fu completa in dieci giorni, malgrado la complessità delle

immagini. Essa si compone di undici legni (dieci più il frontespizio) ed è una delle pagine più alte dell'arte xilografica italiana del nostro secolo, di questa tecnica, cara a Ugo da Carpi, che il De Carolis aveva riscoperto e rilanciato all'inizio del Novecento e che ai giorni nostri è accantonata dagli artisti. Le sue caratteristiche d'immediatezza superano — e ciò non può non avere avuto la sua importanza nella scelta di Gorni — ogni altra tecnica calcografica, essendo la litografia e l'acquaforte soggette a passaggi che ne prolungano l'elaborazione e che modificano, in un certo qual modo, il segno lasciato dall'artista. Egli ha inciso legni di ampie dimensioni di cui esistono rarissime copie mentre l'originale è andato perduto, ma questa serie è sicuramente la sua impresa di maggior respiro nel campo xilografico e conclude la sua dedizione a questa tecnica pervenendo a risultati degni della più alta tradizione e ricchi di un senti-

mento poetico che appare a tutti con la più grande evidenza.

Le immagini incise da Giuseppe Gorni sul legno di pero, di filo, sono come scolpite da una luce radente che determina gli spazi ed i volumi, che infonde vita nelle scene, tanto care all'artista e sulle quali egli ritornerà spesso nelle sculture e nei graffiti oltre che nei disegni numerosissimi. È una luce che riesce perfino a determinare l'atmosfera, l'ora, la stagione. Le figure hanno una solennità antica, classica. Vi si legge chiaramente la lezione di Millet, particolarmente in quelle del seminatore e dei mietitori. Ma sono la grande poesia contadina e l'alta civiltà estetica di Gorni che toccano l'intimo dell'anima virgiliana, che fanno risuonare i sentimenti d'innocenza e di serenità che molti di noi credevano ammutoliti nell'arte contemporanea. È un tesoro di mantovanità che dai secoli remoti si estende sino al nostro.

Allo Studio Carioni di Milano

Antonio Trotta

di Adriano Altamira

Da diversi anni Antonio A. Trotta si è inserito in un contesto di punta portando avanti con ordine una sua tematica basata sul proseguimento dello spazio reale in quello illusorio dell'opera, o al contrario di un prolungamento nello spazio reale dell'opera, mediante l'impiego per esempio di oggetti reali inseriti in prospettiva là dove termina lo spazio irreale del quadro, come il famoso oleodotto che continuava in due tubi rastremati che si inscrivevano nella foto dello stesso.

Questo procedimento, che mette continuamente a confronto realtà e rappresentazione, illusorietà e verità, ha portato l'artista ad assumere determinate categorie mentali nei confronti di questo suo rapporto ambiguo tra mondo vissuto e mondo pensato, tra natura e arte, che sono diventate, successivamente, il centro stesso del suo mondo poetico. Da una parte vi è l'assunzione del paradosso e dell'ambiguità come principi informatori, che permettono a Trotta un frazionamento infinito del passaggio dalla realtà alla finzione, e la creazione di un mondo pontormesco di scenari e di quinte, nel quale si gioca la lotta dell'artista tra la precisazione delle sue sensazioni in uno spazio extramondano e la pietrificazione del mondo reale.

Dall'altra quella della tautologia e della contraddizione, operata però in una serie di accezioni nuove, che servono a definire la sensazione di disequilibrio e di ondeggiamento tra la realtà e la realtà

dell'uomo, tra il mondo e il mondo che l'uomo ha creato in modo tanto stabile da poterlo considerare ormai come fatto fuori-di-sé. La foto o il film di un oggetto piatto che viene proiettato sullo stesso oggetto crea in apparenza una tautologia, mentre distanzia in realtà due stesse apparenze che sono le risultanze di due modi di essere completamente diversi.

Come avevo accennato è proprio il rapporto stesso artista-opera a diventare soggetto dell'operare stesso dell'artista. Creato il distacco tra apparenza e sostanza delle cose rappresentate, Trotta definisce i termini di questa distanza, cioè tra le cose viste nella loro grezza matericità e le stesse divenute sensazioni tattili o mentali delle cose stesse, cioè quell'insieme di percezioni che, a dirla con Hume, non sono il mondo ma quanto conosciamo del mondo. L'artista, per Trotta, non può che « vedere artisticamente », percepire il mondo, operando già prima di operare. A questo punto si abolisce la tradizionale distanza tra il percepire e l'operare, che diventano una cosa sola, un modo di vedere e di vivere. L'opera che rappresenta se stessa e lo spazio in cui è inserita rappresenta appunto emblematicamente questo suo essere prima ancora di essere fatta, e registra appunto la presenza continua del suo creatore, in questo spazio che è vero e falso nello stesso tempo. I rapporti si rovesciano. La natura imita l'arte.

G. Gorni: *Vecchie*, 1928.



Conversazione con Chiari

di Mirella Bandini



G. Chiari: *Gesti sul piano*, 1972.

D. *Per te la musica, come hai spesso dichiarato, è fatta non di forme, deve tendere alla disunità, è l'arte dei rumori; essenzialmente semantica, insomma. Nel tuo mestiere di musicista, come sei giunto a queste posizioni?*

R. All'inizio ho composto per pianoforte, studiando i rapporti tra l'aritmetica e la tastiera (ovvero numerandola), verso il '57-58; successivamente ho trattato il pianoforte in senso percussivo. Verso il '62 ho scritto pezzi per acqua, per carta, per sassi, per una sedia, per violoncello, per strumenti ad arco e per pianoforte. Sono tutti molto simili, ovvero nel rapporto tra l'oggetto e tutti i possibili gesti che la mano e le dita possono fare su questo.

D. *Lo strumento diventa quindi l'estensione del tuo corpo?*

R. Sì, ma non nel senso di ignorare la struttura dello strumento. Prendo sempre atto che in una sedia incontro un gioco di quattro gambe che non posso svolgere evidentemente con l'acqua; così come con l'acqua incontro una superficie assolutamente disponibile che non ho con la corda tesa. Vi è sempre un rapporto tra la mano, le dita e l'oggetto.

D. *Scegli degli oggetti a risonanza determinata, o no?*

R. Qualsiasi oggetto può servire per trasmettere segnali acustici. Questi segnali possono formare un discorso e quindi possono essere benissimo musica, e di conseguenza dipendono dall'esecutore.

D. *Quindi fai suonare l'acqua, il sasso, la sedia, il muro?*

R. Non faccio suonare, io suono. Rovescio la situazione tra strumenti nobili e non. La mia intenzione è un allargamento del concetto di strumento musicale. Sto cercando di « rovesciare » la situazione, non di evaderla. E sono sempre un pianista, in ogni caso.

D. *Il pianoforte è per te un oggetto da misurare, da spostare, portare; e ovviamente, anche suonare. Come consideri questo oggetto-strumento in rapporto al rituale concertistico classico?*

R. Nel rituale del concerto classico si sottintende o si cancella che gli strumenti siano degli oggetti; io non li cancello, li presento chiaramente, li denuncio. Lo strumento è un oggetto; un

oggetto che viene usato sia nel mio concerto, che nel concerto di Arturo Benedetti Michelangeli. Ma nel concerto classico si censura, si invita gli spettatori a chiudere gli occhi o per lo meno ad astrarsi da tutto ciò che è la materia della situazione; e si afferma implicitamente ma drasticamente che il rapporto è solo musicale, cioè formale. Il che è falso. Non solo, ma io cerco di non abbandonare il rapporto tra pianista e pianoforte. Nel momento in cui mi siedo dinanzi ad un pianoforte — e mi siedo in un dato tipo di rituale simile a quello classico — e sto immobile e taccio e chiedo al pubblico di tacere e sono vestito di scuro; e potrei dunque, entro un attimo, iniziare un rito identico a quello compiuto da Arturo Benedetti Michelangeli, eseguo un rito che, pur essendo l'inverso di quello concertistico, non è diverso. Allora io « pago di persona » e dichiaro, annuncio e firmo che non so essere A.B. Michelangeli e lascio al pubblico la scelta. Faccio quindi un'azione che costringe il pubblico a dividersi in due categorie: quelli che diranno che non voglio perché non so, e quelli che diranno che non so perché non voglio.

D. *Tu oggi chiedi quindi al pubblico un'analisi a livello mentale, una verifica della nozione di concerto, nonché della sua esecuzione con gli oggetti-strumenti. I tuoi pezzi, dal '62 essenzialmente gestuali e percussivi, dimostrano successivamente, dal '64-65, una sempre maggiore oggettivazione e interiorizzazione. Potresti spiegarne il passaggio?*

R. È un passaggio quasi inavvertibile, e del resto già contenuto nei gesti del primo periodo. Nei « Gesti sul piano » del '62 io buttavo percussivamente un coltello sulla tastiera, per fare un gesto di rottura, osceno, per fare sentire il rumore del metallo sulla materia dei tasti e per far sentire anche i tasti buttati giù dal coltello. L'esperienza della didascalia, ovvero l'esperienza in cui una qualsiasi azione sul pianoforte acquista senso anche per il titolo che ha e che di solito annuncio prima o dopo, si può dire inizi con « Teatrino », un collage di 23 azioni, eseguito a New York nel '63. Nella seconda versione (scritta pochi mesi dopo) anziché fare ascoltare il rumore di acqua non registrata (che con difficoltà tecniche era posta in un grosso recipiente sul palcoscenico) io annuncio: « dire la parola acqua, e poi versare dell'acqua in un bicchiere ». E, sempre in Teatrino e nella seconda versione, e per necessità di ese-

cuzione, poiché il rumore del respiro umano registrato diveniva una specie di soffio elettronico, scrissi: « dire: ascolteremo il nostro respiro ». Gli spettatori tacevano tutti, e si sentiva la sala respirare per un attimo.

D. *In America hai avuto contatti con il gruppo Fluxus; hai conosciuto l'action painting. E intorno vi era tutto un clima culturale concatenato e interagente tra Rauschenberg-Cage-Duchamp.*

R. Sì, infatti. Inoltre è da sottolineare che non provengo dal Conservatorio, ma dal jazz; mentre la stragrande maggioranza dell'avanguardia musicale proviene dal Conservatorio, con delle simpatie dodecafoniche più o meno elaborate o superate.

D. *La partecipazione globale di tutti i sensi che tu esigi dallo spettatore, che vede, tocca, ascolta in un tipo di coinvolgimento percettivo non facile per noi occidentali (come nel recente tuo concerto tenuto a Torino, alla galleria LP 220) ha indubbiamente un riscatto programmatico di tipo comportamentale.*

R. Considero infatti molto importante il comportamento, per me specificatamente accentratissimo nel « gesto » sulla scena. Gesto quindi legato ad un fatto musicale, ed anche addirittura direi ad un fatto di costume, semplicemente.

D. *Questo gesto di rottura, di affermazione, di estensione dell'io, simultaneamente si rivela anche liberatore della sua essenza stessa, in una nozione mentale.*

R. Sì. Ad esempio un mio pezzo consiste nel suonare sempre la stessa nota; però ogni volta dico un colore diverso — rosso, verde — in maniera che la parola influisce sul suono, che del resto ha sempre la stessa durata, lo stesso tocco. Si può dire infatti, come ho scritto nel '67, « Rinunciare all'articolazione, presentare e firmare... dire nella maniera più laconica, dire nella maniera più lucida...; l'arte è un pensiero, l'arte non è pensare, l'arte è dire, l'arte non è fare... ».

FILM / Festivals a confronto

di Roberto Campari, Luigi Allegri, Roberto Costantini

Venezia

Per non affondare nella laguna, cosa che dopo il '68 sembrava destinata a fare, la Mostra di Venezia, antesignana e signora di tutte le nostre manifestazioni cinematografiche, ha deciso di ritrasformarsi in un festival, come era stata negli anni prima della gestione Chiarini. E la prima regola per operare questa trasformazione è parsa quella di stordire studiosi, critici e pubblico, con una pioggia ininterrotta di film, forse ispirandosi al modello di Cannes, vero e proprio mercato per la distribuzione delle pellicole, ove le proiezioni si accavallano normalmente una all'altra. Poiché tali premesse, pretendere una selezione rigorosa sarebbe stato assurdo, un po' per la carenza oggettiva dei film e un po' perché, dal momento che il proposito primo dell'attuale gestione è sembrato quello di portare quante più bandiere fosse possibile sui pennoni del palazzo del cinema, sarebbe stato quanto meno impolitico opporre certi rifiuti. Così, il critico che la mattina alle nove fosse stato pronto sul posto di proiezione ed intenzionato a non perdersi nessuna delle occasioni offerte fin oltre la mezzanotte (a volte, complici certi metraggi come quello del film sovietico, fino alle due) avrebbe imparato ben presto, per risparmiare tempo e salute, ad uscire dopo una mezz'oretta di prova dalla gran parte dei film presentati. Gliene restavano sempre ogni giorno uno o due ricchi di interesse: intanto quelli delle retrospettive (Chaplin ovviamente più che Mac West, anche se qualche film inedito molto buono si è visto pure in questa seconda rassegna, come ad esempio *Klondike Annie* di Raoul Walsh) retrospettive che hanno sempre costituito, accademicamente quanto si vuole, il punto di maggiore resistenza delle mostre veneziane. Se non altro in queste una linea culturale c'è stata, magari polverosa, ma sempre filologicamente corretta; invece qualsiasi criterio orientativo pareva mancare in modo totale nelle altre rassegne, che arrivavano quest'anno al numero di sei.

La prima e più nutrita, « Venezia 33 », era anche la privilegiata, comprendendo le opere dei registi più conosciuti, non importa se giovani e anticonformisti come Oshima e De Andrade, ormai collaudati e « divi » come Kubrick e Russel (i cui film peraltro hanno ribadito la disparità di valore tra i due), « originali » come Carmelo Bene, « impegnati », come alcuni dei paesi dell'Est, o nella più seria tradizione hollywoodiana come Bob

Fosse e Michael Ritchie. In quanto a « Venezia giovani » e « Venezia critici », cioè le due rassegne del mattino, non si sa con che criterio sono state concepite, per quale ragione i film sono stati scelti (anche quando non portavano nessuna bandiera nuova) e come distribuiti: nel complesso era qui che si poteva trovare il numero maggiore di quella specie insopportabile di film che sono i film da festival, cioè quelle opere presuntuosissime e abortite, inaccessibili ad ogni genere di pubblico e destinate pertanto ad essere presentate soltanto una volta, a una mostra. Ciò che le caratterizza è appunto prima di tutto la presunzione, l'intento di fare « opera d'arte » ad ogni fotogramma o battuta di dialogo non in base ad una reale cultura o ricerca del regista, ma orecchiando malamente lo stile del « maestro » scelto di volta in volta, che può essere Godard o Fellini, ma a volte, ahimè, anche Lelouch. E in quanto a « Cinema italiano e stampa estera », se si eccettuano i toni alla Olmi del film di Da Campo, non c'era neanche un'opera che non destasse nel pubblico incontentibili scoppi d'ilarità, ovviamente non voluta. Sarebbe stato meglio allora potenziare l'« Informativa critici », cioè quella, un po' cenerentola, delle opere presentate ad altri festival — ma anche qui non si capisce come sia stata fatta la selezione, dato che film presentati altrove apparivano in tutte le rassegne e quello di Pavlovic aveva addirittura vinto un primo premio a Pola —; vi si sono viste infatti cose tra le più pregevoli di tutta la Mostra, come *Paesaggio morto* di Gaal, *Simabaddha* di Ray o *Heat* di Morissey. Di fronte alla mancanza di una linea culturale e alla sensazione di spreco che veniva dalla manifestazione del Lido, apparivano dunque sensate le critiche che si udivano nei numerosi dibattiti alle « Giornate del cinema italiano » in campo Santa Margherita. E il concorso dei numerosi registi, attori e personalità varie del mondo del cinema ha dimostrato come da tutti sia sentita l'esigenza di un rinnovamento, anche se, come lo stesso Godard metteva in rilievo durante un memorabile intervento, molta confusione e velleitarismo inficiavano pure questa manifestazione, che soltanto meglio organizzata e con maggior rigore culturale nelle proposte, potrebbe costituire un'alternativa ed aiutare a risolvere l'ormai annoso e dibattuto problema della nostra ancora più importante mostra cinematografica.

Grado

È la più giovane, la Settimana Internazionale del cinema di Grado (quella di quest'anno era la III edizione) e la seconda della « catena » dell'affaticante *Kermesse* del cinema di fine estate, dopo Venezia (Lido e Campo S. Margherita) e prima di Pesaro (i « forzati » che si riconoscono, una piazza dopo l'altra, si sorridono con aria d'intesa e un senso di compiaciuta auto-ammirazione, ma con gli occhi sempre più arrossati e i volti tesi).

Impostato fin dalla nascita su una formula specialistica e « filologica » (il primo cinema italiano, nel 1970 e il western del muto, nel 1971), il festival di Grado era un punto di incontro per non molti specialisti; la sua funzione era appunto paragonabile a quella di una rivista specializzata con qualche centinaio di abbonati, alle proiezioni si respirava un'aria di cineteca, certo non la più adatta per coinvolgere una vasta area di pubblico, anche di quello gradese. Ma era, ed è, in fondo, proprio questa la sua forza: in questa sua voluta limitatezza, in questa sua « modestia » filologica sta la giustificazione della sua esistenza e anche della sua legittimità, in un momento in cui i festival (ma è, quello di Grado, un festival?) tante giustificate critiche ricevono da ogni parte. Ma quest'anno, a Grado, c'era forse più gente del solito, merito (colpa?) del programma, insolitamente « popolare »: c'era, innanzi tutto, una rassegna dei cinegiornali italiani realizzati dall'Istituto LUCE tra le due guerre (in realtà il programma ne comprendeva anche uno girato nel 1911), praticamente, cioè, durante l'epoca fascista; ci erano poi alcuni « classici del documento sociale », breve antologia che comprendeva opere anche difficilmente reperibili di Dziga Vertov, Robert Flaherty, Leni Riefenstahl, Joris Ivens e altri; inoltre una rassegna dei « documentari di attualità » dalla nascita del cinema all'avvento del sonoro. Non è certo il caso, qui, di commentare quest'ultima sezione, oppure le grandi opere « firmate » che si sono potute vedere (o rivedere): naturalmente Flaherty e gli stupendi Vertov, soprattutto (tra cui non si può non ricordare lo sconvolgente *La sinfonia del Donbass*, che unisce alle consuete, magistrali immagini vertoviane un uso sorprendente della colonna sonora, costituita per la gran parte, in assenza quasi totale di parole, dai rumori delle fabbriche, dai canti dei cortei ecc.).

Il centro della manifestazione era certo costituito dai cinegiornali della LUCE, ed è qui che essa va giudicata. Certo è importante riportare alla luce questi documenti, sia per una verifica storica (politicamente non poteva essere scelto momento più adatto), sia, più specificamente, per un'analisi dei mezzi d'espressione, delle tecniche della demagogia e della propaganda. Ma, così, si rischia di compiere un'operazione tra l'archeologico e

il grottesco che, soprattutto per i più giovani, sconfina inevitabilmente nel ridicolo (o che almeno in questo modo venga recepita dal pubblico, e ne sono la prova le risate che accompagnavano molti di questi pezzi). Quanto meno, al posto di accademiche conferenze, avrebbero potuto essere svolti, parallelamente alle proiezioni, dibattiti pubblici che ne attualizzassero, almeno parzialmente, il significato. La rassegna, insomma, era troppo palesemente monocorde per avere la pretesa di inserirsi dialetticamente nella realtà italiana dei nostri giorni. Si pensi invece, pur con tutte le differenze del caso — qui una rassegna è un fatto operativo — un film, che necessariamente doveva procedere criticamente nei riguardi del materiale che usava, a *Le chagrin e la pitié* di Max Ophüls, recentemente trasmesso, seppur ridimensionato e in due puntate, anche dalla tv italiana, in cui i cinegiornali tedeschi e francesi dell'epoca (quella della dominazione tedesca in Francia) erano utilizzati come verifica e contrappunto ai racconti, ai ricordi, alle ricostruzioni *a posteriori*. A Grado la clava preistorica posta alla luce dagli scavi veniva esposta in una bacheca, nel film di Ophüls veniva saldamente impugnata.

Pesaro

Per chi ha partecipato ai Festival di Pesaro degli ultimi tre anni, le discriminanti ideologiche e il continuo richiamo alle relazioni necessarie con l'azione pratica e quindi politica, indotte dall'apparire sulla scena mondiale di problemi sociali e politici oramai urgentissimi, sono sempre state elemento indispensabile per affrontare qualsiasi riflessione, anche la più generica, sui compiti e sul senso di quel particolare tipo di cinema che opera e si verifica fuori degli ambiti commerciali e istituzionali. Dibattito che avveniva fuori da ogni dogmatismo, non come categoria aggiunta in modo forzato da qualche avanguardia politica del momento, ma come elemento coinvolgente, come ricerca delle proprie responsabilità e del proprio compito storico, di una propria capacità di lettura concreta del reale. Di fronte a questa difficoltà di impostazione, il festival del nuovo cinema del '72 non ha potuto non risentire di una certa stanchezza, sia nella scelta delle opere, che nella diversità spesso autentica delle tematiche. Un elemento significativo dell'eterogeneità delle proposte di quest'anno che ha portato a una certa incertezza nei dibattiti che quotidianamente seguivano le singole proiezioni, è stato senza alcun dubbio la collocazione privilegiata, per numero di opere e per l'importanza che ne veniva sottolineata, delle opere del canadese Michael Snow.

Questo regista propone una lettura del fenomeno filmico nei suoi puri elementi morfologici (la panoramica, lo zoom ecc.), suggerisce una fruizione quasi « fi-

sica », impersonale e aideologica.

Nella « région centrale » (più di due ore di proiezione, ottenute con un meccanismo programmato che sposta la macchina da presa in un movimento a spirale, da terra al cielo) nell'ininterrotto apparire e scomparire di sassi e cieli azzurri, il regista propone il rifiuto di qualsiasi concezione antropocentrica del cinema, una possibilità dell'immagine di esistere indipendentemente da qualsiasi intervento di carattere soggettivo. La suggestione fenomenica, « pura » di questa comunicazione meriterebbe un discorso più complesso, ma proprio per questo ha segnato la discontinuità ideologica delle proposte del festival.

Infatti al polo opposto, senza alcun legame dialettico, si è posta l'altra rassegna retrospettiva del festival, quella del cinema giapponese degli anni sessanta, con particolare riferimento alle opere di Nagisa Oshima (regista fra l'altro recentemente ammesso ai fasti del festival di Rondi).

In « Notte e nebbia del Giappone », il film forse più interessante, Oshima ricostruisce attraverso le vicende private di un gruppo di militanti di sinistra, dieci

anni di storia dei movimenti rivoluzionari giapponesi. La struttura drammatica, a « tinte forti », il dialogo in forma teatrale, la passione civile intensissima del regista, rievocano il clima di quegli anni con una concretezza raramente raggiunta dal cinema politico.

Notando quindi una certa mancanza di organicità, non si può e non si deve rimandare una certa, necessaria riflessione sul senso del festival; ma con questo non si vuole certo accusare di cedimento ideologico gli organizzatori del Festival di Pesaro, che rimane un punto fermo della possibilità di una comunicazione filmica democratica, bensì segnalare la necessità di un profondo ripensamento a tutti gli intellettuali che si riconoscono nel complesso delle forze progressiste.

La necessità di una chiarificazione dipende da fattori complessi, ma il pericolo maggiore penso vada indicato nella possibilità di una ricaduta nella presentazione generica di opere (senza cioè una scelta « politica » di queste) che perché inconsuete e non veicolabili attraverso circuiti tradizionali, siano comunque (e superficialmente) ritenute valide.

FILM / L'arancia meccanica

di Roberto Campari

Stanley Kubrik è indubbiamente andato affinando la composizione figurativa delle sue opere negli ultimi anni; non che già *Paths of Glory* (Orizzonti di gloria, 1957) o *Lolita* (id. 1962), tanto per citare due soli tra i suoi films più noti, non testimoniassero della cura profonda dell'autore per l'immagine, ma ciò restava nei limiti in cui, essendo il cinema un'arte ove l'aspetto figurativo è predominante (secondo le ancora validissime teorizzazioni di Eisenstein e, qui in Italia, di Raghianti) ogni regista è costretto in fase di realizzazione ad affrontare tale problema. Con *2001 A Space Odyssey* (2001 Odissea nello spazio, 1968), a tutt'oggi l'opera più compiuta e interessante di Kubrik, le immagini acquistano nel film una diversa autonomia: il mondo futuro prospettato dal regista gli permette un lavoro di invenzione totale; scenografie ed effetti speciali non stanno più a complemento di una storia, ma diventano elementi in sé significanti, senza i quali ogni senso dell'opera andrebbe perduto. Come si ricava da un libro recente (*Jerome Agel, The Making of Kubrik's 2001*, New York 1970) cultura artistica e scrupolosissimi studi tecnici si unirono, nella fase preparatoria e poi ancora durante le riprese del film, per giungere a quegli effetti che ci danno le astronavi o le stazioni spaziali di Kubrik nelle loro strutture interne

o sospese candide nei neri angosciosi spazi siderali.

In *A Clockwork Orange* (Arancia meccanica, 1971), recentemente presentato alla trentatreesima mostra cinematografica di Venezia, le preoccupazioni figurative di Kubrik si fanno ancora più forti. Sono minori le invenzioni tecniche, dato che non ci sono epoche spaziali da presentare, ma in ogni inquadratura il regista inserisce una quantità di elementi scenografici o di costume o di trucco la cui presenza è plurisignificante nel contesto del film. Già Jean-Loup Bourget in un articolo sulla rivista « Positif » del marzo scorso notava come tutta l'*Arancia meccanica* — il cui titolo tra l'altro, contrariamente al romanzo omonimo di Burgess da cui è tratto, non è assolutamente motivato ma suggerisce un'idea di sfericità — si svolga nel segno del cerchio. Ciò è molto evidente a livello di struttura narrativa, dato che tutti gli episodi, coi relativi personaggi, vissuti dal protagonista Alex nella prima parte del film, quando egli agisce in nome dell'ultra-violenza, sono ripresi poi dopo che in seguito alla cura cui è stato sottoposto Alex è diventato un essere al quale violenza e scesso danno addirittura la nausea; ed è quasi in tono liberatorio, sebbene come sempre un po' ironico, che si svolge al ritmo di « Singing in the Rain » l'amplesso finale, scena che ripor-

ta il protagonista alla situazione iniziale, anche se con il plauso d'una schiera di gentiluomini e gentildonne in fogge « fin de siècle » in piedi attorno alla coppia nuda colluttante nella plastilina. Poiché ora Alex si è messo d'accordo col ministro degli interni ed ha quindi il favore della società, Kubrik inserisce i costumi antichi; ma il giovane non è diverso da quello che ci appare in primo piano nella inquadratura d'apertura del film, con la bombetta in testa e lo sguardo fisso in macchina in modo inquietante. È sin da questa immagine iniziale che si notano elementi circolari corrispondenti alla struttura e al significato del film: la scelta del cappello ad esempio, che è appunto una bombetta nera, in contrasto col resto del costume di Alex e dei suoi compagni, costituito da una specie di tuta spaziale bianca; e poi, più evidente, il segno circolare e raggiato che il protagonista porta attorno a un occhio e che dà al suo sguardo un significato ambiguo e sinistro. Ma da questo primissimo piano la macchina da presa indietreggia e scopre la scenografia del Korava Milk Bar, che sembra il padiglione di una moderna mostra d'arte pop: ci sono candidi manichini in plastica di donne inginocchiate e incatenate dai cui seni i clienti attingono le bevande; altre, sul pavimento, sono poste in modo da diventare sedili. Tutt'attorno lo ambiente è scuro, con scritte luminose in evidenza: l'idea di questa scenografia, per testimonianza dello stesso regista (intervista di Michel Ciment sul numero 139 di « Positif ») è di Kubrik, che afferma di avere cercato un effetto leggermente avveniristico per tutte le scene in interni (che prevalgono nel film in modo netto) e di avere a tal fine acquistato tutti i vecchi numeri delle dieci ultime annate di tre riviste di architettura. Una sola è l'ambientazione « antica »: quella del teatro stile Reggenza nel quale si svolge lo scontro tra il gruppo di Alex e la banda rivale, scena efficacissima di stupro e di violenza con la musica di Rossini a tutto volume in accompagnamento musicale contrastante, secondo uno stile ormai caro a Kubrik fin dal famoso valzer di Strauss sulle immagini delle astronavi sospese nello spazio in 2001.

Esclusa dunque la scenografia del teatro, tutte le altre hanno un carattere avveniristico, con la significativa eccezione delle scene in prigione, ove gli ambienti riflettono una tradizione di nudo squallore e del cambiamento riscontrato da Alex al momento del suo ritorno a casa dopo la « cura », quando scopre che i genitori gli hanno affittato la camera: tutto è diventato più borghesemente « normale », ma con sensibile scadimento di gusto. Prima invece la stanza di Alex era zeppa di quella che Marmori ha definito sull'« Espresso » « paccottiglia di moda », con un giudizio in verità un po' severo nei confronti di Kubrik, i cui intenti nella scelta degli oggetti, compreso il serpente che fa tanto Art Nouveau, non sono stati certo ingenui. La casa della donna dei gatti sem-

bra quella di una collezionista raffinata, con quadri alle pareti nello stile di Wesselman e Allen Jones, una scultura che è una bicicletta e un'altra a forma di fallo con la quale, in modo doppiamente simbolico, Alex ucciderà la donna, che diventa dunque vittima anche di un suo atteggiamento nei confronti dell'arte. L'ingresso della signora Alexander invece, la moglie dello scrittore che Alex violenta, è interamente coperto di specchi che creano uno spazio illusorio; e quella dello specchio è forse un'immagine ancora più significativa. La cura di Alex infatti consiste nel costringerlo a vedere dei film sul sesso e sulla violenza: legato sulla sedia, con fili elettrici che radialmente partono

dal suo capo e pinze agli occhi in modo da non poterli chiudere o distogliere lo sguardo, Alex subisce ogni giorno un bombardamento d'immagini. Non è possibile per lo spettatore sfuggire all'identificazione, tanto più se si considera che *Arancia meccanica* è realmente un film sulla violenza. E l'impressione di angoscia, di disgusto e di nausea che Alex prova e che lo fanno passare da uno stato selvaggio ma naturale ad uno più « civile » ma morboso, sono le stesse che Kubrik vuole ispirare al suo spettatore, per dargli poi solo alla fine, con il sogno dell'amplesso e la voce di Gene Kelly che rievoca uno dei film più sereni della storia del cinema, una nota di sollievo.

FILM / I racconti di Canterbury: l'immagine discontinua

di Arturo Carlo Quintavalle

Il testo di Pasolini è, sul piano linguistico, troppo omogeneo nei confronti di quello del Decameron; nonostante la corrispondenza delle culture popolari suggerita dal regista (quella stessa che gli fa recitare in padano; traslare nei nostri dialetti, specie settentrionali, dal veneto al bolognese, le parlate degli attori, e che fa cantare l'aedo, in un intermezzo del film, « Fenesta ch'allucive ») e nonostante la sostanziale prossimità fra le due epoche, il mondo, le culture medievale inglese e prerinascimentale italiana non possono essere rese narrativamente nella medesima maniera. Il taglio stesso del racconto chauceriano appare differente da Boccaccio. Ma non è tanto utile soffermarsi su confronti, metodologicamente improponibili, tra trama del romanzo e resa filmica (di queste esercitazioni incomprensibili di « cercare l'errore » ci è stata già fornita una dose esasperante da tutta la più disinformata critica al tempo di « Morte a Venezia ») quanto cercare di cogliere le radici figurative della lingua di Pasolini in questo film. Ricordiamo prima di tutto il Pasolini pierfrancescano e uccellesco del « Vangelo secondo Matteo » prima di affrontare l'argomento. Anche qui nei « Racconti » si coglie una singolare discontinuità: il Pasolini-Colantonio-Antonello-Van Eyck che scrive nel suo studio, il Pasolini-San Gerolamo, per intendersi (ma senza leone), con la sua stanzuccia a scacchiera rovescia sul pavimento, non si accorda gran che con le vedute di villaggio e paese tipicamente secentesche, coi paesaggi post-bruegheliani e con i primissimi piani dei volti secenteschi, da far pensare ai bamboccianti romani. Anche pretendere un'omogeneità linguistica, quella dei riferimenti storici,

mi sembra, in questo caso, e per seguire da vicino la poetica pasoliniana, un controsenso: ed infatti se le tradizioni popolari, come vorrebbe il regista, tendono a coincidere (coincide la lotta di classe nei diversi sistemi), anche le immagini delle varie epoche, stratificatesi anch'esse nella cultura popolare possono — parrebbe — indifferentemente essere mescolate, esse sono compresenti; aggiungerei però che esse sono compresenti solo nella cultura borghese che le ripercorre oggi, mai compresenti nella « reale » tradizione popolare per il solito soggetta all'ultima moda dall'alto imposta dalla società di classe.

Questa, forse, la contraddizione più evidente dei « Racconti », senza alcun dubbio più fiacchi e slegati di quanto non fosse « Decameron » dove la prospettiva storica, il recupero di una sessualità aperta, senza remissione, l'ironia feroce contro i religiosi riuscivano a costruire una vicenda più unitaria. Qui sembra che anche l'insieme del film sia come ricostruito in studio, nonostante le tante riprese in esterni al vero, gli edifici gotici o gotizzanti, e nonostante alcuni bei passi, come le scene d'apertura, che inquadrano il racconto dei pellegrini o le vicende di tavola e letto del primo episodio singolarmente efficace. Il limite di questo saggio filmico pasoliniano sta proprio — mi sembra — nella eccezione di « popolare » anzi nella mitizzazione di « popolare »; Chaucer, come del resto Boccaccio, di popolare non hanno più nulla, se non l'ironia forse, e l'amarezza feroce di molte rappresentazioni: si tratta di una traduzione aulica per un pubblico-letterato. In questo senso appaiono coerenti le immagini assunte da figurate rappresentazioni condotte da ar-

tisti/intellettuali secondo esperienze e culture differenti; distante invece tutto il sonoro che, probabilmente, nell'intenzione dell'autore, svolge una specie di funzione estraniante. Peraltro è troppo limitato, rispetto al debordante plesso delle immagini.

Solo in un caso mi sembra che l'estraniamento sia raggiunto anche a livello figurale, nell'episodio di Ninetto Davoli, nettamente indovinato, che è ritratto appunto in chiave post-chapliniana: uno Charlot/Chaucer/Ninetto con bombetta e bastoncino nella consueta parte del discolo famelico, in questo episodio il ritmo stesso del film cambia, la sequenza del tuffo è ripetuta, addirittura con l'accelerato delle vecchie pellicole: si gioca qui sulla maschera dell'attore non sulle citazioni di immagini storiche. Ma solo in questo caso abbiamo una mediazione moderna, un filtro moderno (popolare?) delle immagini. Negli altri casi questa mediazione visuale è aulica: come nel giardino del primo episodio, il giardino precluso a tutti fuorché al suo vecchio proprietario ed alla sua giovane sposa, dove il modello figurale è Lucas Cranach, ma un Cranach bonario con gli dei che, nei piani prossimi, diventano neosecenteschi, quasi pous-siniani.

Qui dunque la cultura figurativa di Pasolini è rimasta forma, non si è calata nel contesto narrativo.

Resta anche infine da dire che l'elemento demónico è appena accennato, né veduto con ironia né partecipato, e che l'intero panorama sociale pare come sfumato, incerto, quasi non afferrabile. È il limite di quella metastoria sulle culture così dette popolari di cui sopra si faceva cenno.

TESTI / Totò

di Candide

Il volume *Totò* (a cura di Goffredo Fofi, La nuova sinistra, Samonà e Savelli, 1972, lire 1.500) è, di fatto, una specie di antologia sull'attore, non una monografia. Si compone del saggio introduttivo di Fofi, di una breve biografia, di una selezione (rimontata secondo un filo narrativo) di articoli di giornale o settimanale sull'artista, di una scelta di articoli, poesie e canzoni, di alcuni brevi testi di rivista, di una serie di interviste sull'attore ai registi che lo hanno diretto, infine dell'elenco dei films di Totò. Il volume, interessante per molti aspetti, risente di una affrettata redazione, come del resto il saggio introduttivo, ricco peraltro di utili spunti. Le ripetizioni nelle sezioni antologiche non si contano, stessi episodi (ad esempio l'aneddoto di « siamo uomini o caporali ») tornano più volte senza che ve ne sia necessità, ma soprattutto la figura

di Totò da questo lavoro esce impoverita. Se infatti, e vengo al saggio di Fofi, si limita la lettura (e il giudizio) sull'attore ai contenuti di classe che esprime la sua « poetica », e cioè Totò espressione di una tradizione proletaria « popolare » (di ricordo Asor-Rosiano) e poi si continua a non analizzare proprio lo strumento con cui in Totò si realizza questa critica al sistema: la mimica, si finisce per non capire lo specifico che qualifica Totò proprio rispetto a Peppino o anche Eduardo.

Il limite di una lettura luciana, quale quella del Fofi, è proprio in questo interpretare in maniera metalinguistica il fatto filmico, leggerlo cioè mediato dal suo senso sociologico; il dirci che Totò esprime i contenuti di una certa cultura, a volte qualunquista si ricordi, napoletana-popolare, e dircelo a posteriori, non ci permette di preferirlo a un comico qualsiasi, al triste Dapporto per esempio, che — se si vuole — esprime la decadenza della

borghesia settentrionale, ridotta al voyeurismo da barzelletta. È chiaro che Totò è mimo e, come mimo, a livello di immagine e ritmo di immagine va analizzato; allora, si vorrebbe quasi suggerire al Fofi, per evitare letture formalistiche, lo studio di film dovrà analizzare se esiste una tradizione iconica legata alle classi (come esiste) ed in che direzione Totò si sia volto. Suggestirei di verificare l'ipotesi di una specie di civiltà del mimo contrapposta a quella della parola: ed infatti Totò usa la battuta, che evita la lingua aulica, e inserisce la parola aulica acontestuale nelle sue frasi; e come è acontestuale la parola culta così lo sono i gesti raffinati inseriti nella gestualità popolare o nella semiotica del movimento che esce dal grande teatro di Pulcinella. Ecco forse l'origine, il senso anche della comicità di Totò: un contrasto fra culture di diverse classi, esplicito a livello di icona come parola.

TESTI / Semiologia del cinema

di Luigi Allegri

Esce finalmente anche in Italia, a quattro anni dalla pubblicazione in Francia, il primo libro dedicato da Christian Metz ai problemi della semiologia cinematografica, ma dopo che questi ha già pubblicato altri due volumi: *Proposition méthodologiques pour l'analyse du film*, in Germania, e, in Francia, *Langage et cinéma*. Parte della problematica di questo *Semiologia del cinema*, (Ediz. Garzanti, 1972, lire 4500, titolo originale: *Essais sur la signification du cinéma*) è naturalmente già superata dallo stesso Metz, che ha in parte posto rimedio a certe carenze metodologiche e di sostanza che qui si possono rinvenire: lo rileva anche Franco Ferrini nella introduzione al volume, che si sarebbe voluta peraltro più puntuale sul testo cui è premessa.

È, questo di cui si parla, un libro fondamentale, che ha avuto tra l'altro il merito non secondario di inaugurare, almeno in modo unitario e scientificamente fondato, lo studio semiologico del fatto filmico. La semiologia cinematografica di Metz si fonda saldamente ancorandosi alla linguistica generale, di cui maneggia con cautela (o almeno si propone di farlo) le nozioni, ma accetta con entusiasmo i metodi. Se si pone una riserva è perché proprio nel corpo stesso dell'analisi dello studioso francese sono riscontrabili « calchi » troppo evidenti delle parallele analisi linguistiche. Certo, lo si ripete spesso, la neonata semiologia deve appoggiarsi, e saldamente, alla molto più esperta linguistica, che tanti fruttuosi risultati ha già prodotto, ma questo non deve significare una imitazio-

ne pedestre e, per forza di cose, approssimativa. Nel suo tentativo, che si direbbe lodevole, di raffrontare il cinema al linguaggio verbale, soprattutto, è vero, per rilevarne le differenze, Metz ha infatti troppo spesso trascurato l'elemento che più li differenzia, non curandosi perciò nemmeno di definirlo: si parla, ovviamente, della natura iconica del linguaggio filmico. Perché, solo quando si sarà definita la natura del segno iconico (si veda a questo proposito il dibattito in corso sulla rivista « VS ») sarà possibile stabilire se un linguaggio basato su di esso, sia che si tratti del cinema sia che si tratti delle arti figurative, ha o non ha articolazioni, è o non è codificato o codificabile, ecc. Finché si incorrerà ancora nell'equivoco, di cui anche Metz è vittima, di considerare il segno iconico del cinema come il risultato di un rapporto « naturale » tra significante e significato (mentre si tratta di un rapporto culturale e, entro certi limiti, codificato), finché si parlerà (pag. 161) di « somiglianza percettiva del significante e del significato », confondendo quest'ultimo col referente, cioè l'oggetto esterno cui l'immagine si riferisce, dimostrando così di misconoscere ad un linguaggio iconico una qualsiasi codificazione (senza la quale esso non sarà pertanto più nemmeno un linguaggio), fino a quando, si diceva, non verranno superate simili posizioni, difficilmente la semiologia del cinema porterà a risultati fecondi. In fondo, anche se criticabili per altri punti di vista, la concezione pasoliniana dell'« im-segno » e quella di Eco

delle tre articolazioni cinematografiche si dimostrano più rispettose di questa peculiarità, al di là di qualsiasi problema di articolazione, del cinema.

Altre considerazioni di carattere negativo, più particolari, si potrebbero fare, riguardo soprattutto ad una certa « facilità » con cui Metz utilizza il termine *arte* (films con « molta arte » o con « poca arte »), non di rado radicalmente opposto a *comunicazione* ed invece quasi identificato a *connotazione* (l'arte si pone sempre ovviamente al livello della connotazione, ma non è per niente vero il contrario); ma quel che più preme di sottolineare è un passo in cui, commentando l'immagine di *Que viva Mexico!* di Eisenstein in cui i tre peones sono sotterrati sino al collo, vi si rivela « un significante (tre volti) e un significato (essi hanno sofferto, sono morti) » (pag. 124); mentre è chiaro che i tre volti sono un significante solo come insieme di linee, di toni, mentre nel momento in cui li riconosciamo appunto come « volti » sono « significato », e che il senso di sofferenza e di « morte » ci è dato da alcuni elementi (significanti) come un certo reclinare della testa, una certa espressione dei visi. Sono queste incertezze terminologiche (che sono ovviamente anche di sostanza) che più testimoniano dell'impostazione metodologicamente non corretta dell'autore francese. Viene da qui anche una certa ambiguità nell'applicazione di certi termini, il cui caso tipico è quello di *denotazione* e *connotazione*, riferiti a volte, come più sarebbe legittimo, all'immagine e, più spesso, all'« intrigo », al livello narrativo. Quest'ultima eccezione, peraltro, avrebbe potuto essere assai fruttuosa perché, se sviluppata a fondo, avrebbe portato a riconoscere il film come soggetto ad analisi soprattutto dal punto di vista del *récit*, della struttura narrativa. Ma Metz, che pure cita Propp, Lévi-Strauss, Bremond, Greimas, il numero 8 di « Communications », e che riconosce egli stesso il cinema come mezzo atto soprattutto a « narrare », non segue questa strada.

È pacifico che non si vogliono con tutto ciò negare o sottovalutare i grandi apporti di questo libro e degli altri contributi di Metz allo studio teorico del cinema: la sua Grande Sintagmatica del film narrativo, ad esempio, ossia il riconoscimento della tipologia base dei segmenti autonomi, in pratica delle « unità di racconto », di cui si compone ogni film, resta un punto di riferimento costante. Ma altri apporti fondamentali vanno segnalati, e ci si riferisce soprattutto alla negazione dello statuto di lingua del mezzo cinematografico (in contrasto con ciò che avevano voluto i teorici soprattutto del muto) per definirlo più genericamente come un linguaggio, oppure alla discussione, teorica e critica insieme, sugli elementi che distinguono il cinema moderno in quanto tale, oppure allo splendido saggio sul verosimile, che rende lucidamente conto, tra l'altro, della singolare predilezione, che parrebbe ingiustificata, di molti autori e

critici, stilisticamente e come poetica, « moderni » per il vecchio cinema « di genere » americano (il « verosimile », rigida codificazione di quanto « si può o non si può dire » al cinema, può essere agitato solo in due modi: accettando *a priori* ogni regola di genere: il western classico, quindi, o il cinema di gangsters; oppure facendo un cinema veramente « nuovo »).

FOTO / L'occhio come mestiere

di Massimo Mussini

La rassegna torinese *L'occhio come mestiere*, nata in margine ad una serie di trasmissioni televisive dedicate appunto al fotoreportage, è articolata in una successione di seicento immagini scattate nell'arco di circa trent'anni.

L'iniziativa, di per sé d'alto interesse culturale, ha però rivelato una serie di limiti accanto ad indubbi aspetti positivi, soprattutto per il fatto che non è stata pensata come momento autonomo di un discorso storico-critico, ma soltanto come fase successiva, appunto, del programma televisivo. Si deve lamentare, soprattutto, la mancanza di un catalogo che costituisca un momento di necessaria riflessione critica sull'argomento e guidasse i visitatori a mettere ordine nella ricca scelta d'immagini; ordine che, invece, il visitatore doveva autonomamente cercare e che non sempre in verità era in grado di trovare, vuoi per pigrizia mentale — l'assuefazione, appunto, all'acritica ricezione d'immagini —, vuoi per abitudine a cogliere solo l'aspetto formale dell'immagine, trascurandone i più profondi significati culturali.

I discorsi che la mostra avrebbe potuto affrontare sono numerosi, da quello solamente *storico* del genere fotoreportage (e in verità i presupposti c'erano, essendo esposte immagini che risalivano agli anni trenta accanto ad altre dei giorni nostri), a quello relativo al problema del fotoreportage stesso, coi collegati problemi della sua funzione comunicativa e narrativa che non si esaurisce soltanto in una fedele cronaca per immagini di un certo accadimento, come è opinione accreditata nella maggioranza dei fruitori, bensì è sempre ed esclusivamente interpretazione soggettiva dell'operatore fotografico che tende attraverso il mezzo, appunto, e soprattutto attraverso il filtro della sua personale cultura a trasmetterci solo e soltanto il quanto e il come della realtà egli coglie in un determinato momento. E questo aspetto emerge evidente ad un'analisi delle seicento immagini esposte, isolandone gruppi seriali come quello dedicato alla guerra, e alla violenza, il più evidente.

Questa *Semiologia del cinema*, alla fine, pur se non metodologicamente esemplare, costituisce senza dubbio il maggior contributo alla semiologia cinematografica apparso finora in Italia, e la sua lettura, soprattutto la prima sezione (*Approcci fenomenologici al film*) e l'ultima, dedicata al « cinema moderno », può essere fruttuosamente intrapresa anche da parte dei non specialisti.

Le istantanee di Robert Capa del tempo della guerra civile spagnola fino a quelle indocinesi del 1954 si pongono come ovvio punto di partenza di un modo di raccontare gli eventi bellici non più secondo la retorica ufficiale con l'eroica iconografia mutuata dai dipinti specialmente ottocenteschi, bensì come modo di porsi del fotografo all'interno degli avvenimenti stessi, fra uomini che lottano, soffrono e muoiono umanamente. E da Capa infatti muove tutta la schiera dei reporter di guerra nei quali, a prescindere dalle evidenti prese di posizione ideologiche del conflitto documentato, per le quali sarebbe necessario un discorso a parte, si assiste ad un continuo differenziarsi nel modo di porsi davanti all'evento cogliendone ora il carattere innaturale perché distruttivo, violento eversore del costume umano, come appare dalle immagini di De Biasi che raccontano un episodio dell'insurrezione di Budapest (1956) o in quelle di Larry Burrows che ribalta ancor più l'iconografia bellica ufficiale con la sequenza di *Morte sull'elicottero* (1969)) testimonianti l'angoscia e lo smarrimento che attanaglia i soldati davanti alla morte dei commilitoni; oppure colgono l'aspetto crudele della sofferenza inflitta agli inermi civili, come fanno le fotografie di Don Mc Cullin con bambini scheletrici e dal ventre rigonfio per la fame o feriti e sanguinanti o, infine, la guerra può ancora apparire, in questa rassegna, come una condizione di vita nella quale vien sconvolta la categoria dell'usuale e prende il sopravvento una condizione deformata di vita accettata tuttavia come naturale (e penso alle scene di Marc Riboud, fra cui « emblematica » quella ripresa in un villaggio nord-vietnamita dove una grossa bomba inesplosa sta accanto ad un pagliaio in mezzo alle capanne e, vicino, un cane accoccolato ed una contadina, assuefatti, entrambi, alla terrificante presenza).

All'esame del sistema narrativo del fotoreportage di guerra si coglie inoltre come ricorrono, con funzione simbolica « codificata » e perciò di immediata comprensibilità da parte dei fruitori d'immagini,

alcuni momenti fissi, come la contrapposizione bambini-soldati usata con diversa valenza ideologica, soprattutto evidente nelle fotografie del conflitto vietnamita (soldato americano che raccoglie il bambino ferito e analoghe varianti a significare l'umanità sempre latente e pronta a rivelarsi nel guerriero oppure, con valore semantico rovesciato, immagini di bambini spauriti, feriti o morti dopo o durante il passaggio dei militari), mentre dal punto di vista tecnico le immagini si presentano nitide, senza violenti contrasti tonali e inserite nel filone del realismo fotografico (il *mosso* vi appare come eccezionale, poiché frutto di situazioni altamente drammatiche, come quelle nelle quali furono riprese le istantanee di Capa nei primi momenti dello sbarco in Normandia).

Un altro tema ampiamente affrontato dai fotografi di questa rassegna è quello tendente a narrare vicende e aspetti della vita sociale e fra le tante si debbono ricordare le ormai storiche immagini di Cartier-Bresson, sul quale non è il caso di soffermarsi a lungo, ma di cui è necessario ancora una volta segnalare la funzione di riferimento culturale da parte di una

numerosa schiera di fotoreporter d'oggi, soprattutto europei. Alla costante uniformità dell'impianto narrativo delle sue immagini, dove lo spazio è ancora pensato come proiezione unicentrica in funzione dell'uomo e dove è intensa la ricerca della perfetta « classica » resa formale, si contrappone il mondo dell'americano Bruce Davidson, visto attraverso la lente deformante dell'obiettivo grandangolare dietro al quale sta tutto il fermento delle moderne ricerche figurative con il correlato scardinamento delle concezioni spaziali rinascimentali e la creazione di uno spazio psicologico atto a sovvertire il valore della presenza dell'uomo « condizionato e non più condizionante ».

Il nucleo più vivo e moderno della cultura fotografica può proprio essere identificato, fra le fotografie esposte, nelle sue immagini e in quelle di altri fotografi come il tedesco Thomas Höpker che, soprattutto nel servizio *Le « teste di cuoio » addestramento dei marines U.S.A.* (1964) ci mostra una realtà deformata dall'angolazione di ripresa a significare una situazione deformante la personalità individuale accompagnata ad una precisa attenzione al valore del particolare in funzione di si-

neddoche visiva e ad una costante cura dell'efficace coordinamento delle varie immagini.

A questo gruppo può essere associato anche l'italiano Giorgio Lotti che nel servizio dedicato ai problemi dell'inquinamento *L'Italia muore?* (1971) rivela una buona capacità di sintetizzare il problema anche con le poche immagini esposte, frutto di una sensibilità attenta ai fatti della cultura visuale contemporanea (e, purtroppo, a rappresentare proprio una delle punte più avanzate della fotografia italiana mancava Ugo Mulas).

Gli altri fotografi italiani presenti alla rassegna appaiono maggiormente legati a differenti tradizioni culturali, a quella di Federico Patellani che ha segnato un preciso punto di riferimento per la successiva fotografia nazionale (e presente con vecchie fotografie scattate fra il 1944 e il 1946 che segnano il primo tentativo di uscire dalla tradizione accademico-salottistica imperante nel periodo pre-bellico, con un diretto accostamento alle poetiche neo-realiste), al quale si rifà in modo particolare Pepi Merisio soprattutto nel racconto fotografico *In morte dello zio Angelo* (1965) e, con un tentativo di supera-

H. Cartier-Bresson: *Champagne*, 1960.



H. Cartier-Bresson: *Giacometti*, 1963.



mento attingendo anche a tradizioni d'immagine antiche, come quelle della xilografia tardo medievale, Ferdinando Scianna nel suo *Feste religiose in Sicilia* (1962-65). Ma i fotografi italiani mostrano di guardare anche ad altri ormai riconosciuti *maestri*, come Cartier-Bresson cui si ispirano certe immagini di Cesare Colombo e di Mario De Biasi, notevole quest'ultimo per l'efficacia narrativa e la pulizia impaginata dell'immagine o, ancora, allo Strand di *Un paese* (1955) al cui realismo di tra-

dizione americana è sensibile Toni Nicolini per certi interni di case siciliane (e da cui non va esente anche il già ricordato Cesare Colombo) e, nel gusto per la narrazione aneddotica, Luciano D'Alessandro in *Viaggio a Cuba* (1971).

Ad un più deciso rinnovamento della sintassi narrativa della fotografia italiana si oppone la struttura, ancora su posizioni retrive, di molte delle redazioni dei rotocalchi, i soli grandi consumatori d'immagini del nostro paese.

cie di *identikit* nella sede della Lega degli italoamericani. Il montaggio che riesce a fondere i fatti, la cronaca, cioè la lingua tagliente dello spezzone televisivo americano, con le riprese fatte adesso, come quello di Durante, ormai sordo, o che con pochi elementi, dal vero, restituisce la situazione sociale, le ambizioni, il lusso pacchiano e formale di un morto e della sua cerchia: Cadillacs, maniglie lustre, teste che si coprono, *off limits* per i giornalisti...

Dietro il teatro di Maigret c'è un copione e si sente; c'è un copione che a volte è recitato con troppa accentuazione anche gestuale (Cervi che resta a bocca aperta qualche secondo perché questo vuol dir « stupore », una mimica inutile alla TV che immediatamente evidenzia col taglio il particolare che interessa). *Thrilling* invece si regge semplicemente su uno schema architettonico efficace: situazione mafiosa, lotta tra le gangs, proventi su cui si fonda la mafia; qua e là, nel contesto e non agli inizi, come in ogni costruzione narrativa che si rispetti e che voglia « prendere » il pubblico, l'intervista col sociologo, con il politico che danno del problema una analisi adeguata, che parlano della segregazione razziale, della esclusione dalla società americana, etc. Anche *Thrilling* insomma avrebbe potuto essere una specie di giallo maigretiano: è stata la lingua diversa, il ritmo di montaggio differente, sincopato, il rifiuto costante del parallelismo testo/immagini (ed è una scelta intelligente dato che tante volte i filmati dal vero non avevano il sonoro e inventarlo avrebbe voluto dire davvero fare un giallo americano in TV), l'uso del particolare frequente e dello zoom a farne qualcosa di distinto. Certo non si tratta di una lettura del fenomeno come un sociologo avrebbe voluto, ma si può anche osservare che, se fosse stata realizzata in quella maniera, non avrebbe potuto essere intesa: come filmare, poniamo, la società americana e i suoi problemi, il suo innato razzismo? *Thrilling* ha scelto il metodo delle interviste: sentire una madre di immigrato che ricorda le esclusioni che ha vissuto, vedere gli italiani che fanno pizze, mandano avanti lavanderie, mentre un tempo semplicemente pulivano scale, come ora negri e portoricani, dà il senso e segno di uno stacco sociale, spiega quello che *Il padrino*, un film mediocre e fallante sul medesimo tema, non fa altro che tentare di mistificare. Così, concludendo, *Thrilling* veramente rappresenta linguaggio televisivo, *Maigret* dell'abile teatro. Devo peraltro precisare che, se si fa attenzione, nel caso di *Thrilling* la lingua televisiva e quella filmica non si discostano; l'abilità del racconto sta, come dicevo, nel suo montaggio, ed è un montaggio asincrono, un montaggio critico, con una dose di non-partecipazione agli eventi sufficiente a impedire che il lettore li viva fino in fondo. Non quindi un personaggio ma tanti personaggi; il filo, la morale, la suggerisce qua e là Enzo Biagi, sottile voce fuori campo.

TV / La lingua gialla

di Candide

Nella contenutistica e imperante partizione televisiva per generi un programma come *Thrilling*, una inchiesta con filmati di repertorio e riprese televisive realizzate appositamente appare difficilmente confrontabile con uno sceneggiato come la serie dei gialli di Maigret; peraltro il confronto sembra permettere osservazioni formali di un certo significato. Il discrimine tra le due trasmissioni non sembra affatto passare tra la vicenda di Genovese e Colombo e quelle del nipote del commissario sospetto di omicidio ma proprio attraverso le immagini.

Apparentemente il metodo con cui i due programmi sono stati composti è diverso: il primo verte su temi con dietro una cronaca anche filmata notevole, il secondo è di invenzione; peraltro il modello di racconto al quale i registi si rifanno è analogo e quindi singolari, spesso, le coincidenze: il modello appunto è il giallo americano, quello di azione per *Thrilling*, quello psicologico con risvolti intimisti per il secondo. Così si spiegano in certe trasmissioni del ciclo *Maigret* le sequenze (la sparatoria coi malviventi) da film d'azione; così ancora si spiega la presenza pacata e critica di Biagi, una specie di figura paterna (come Maigret) a tenere le fila di questa specie di flash back del delitto.

Peraltro, fatto cenno alle somiglianze ed a certe coincidenze di modello, dobbiamo venire alle divergenze. Quelle che nascono dal tema di fondo, dal soggetto non mi paiono delle più significative, anche perché, ad esempio, non siamo più in grado di ritrovare nel bolognese compagno e pacioso di Cervi il sapore sottile della Parigi di Maigret (di Gabin per intendersi), la sua morale amara, il suo fascino; e perché non sappiamo più trovare, nel montaggio volutamente frammentato e continuamente critico nei confronti del racconto, proprio di *Thrilling*, la violenza e la scarsa efficacia delle cronache televisive americane messe in onda quasi

ogni giorno dalle compagnie televisive.

In breve il problema non si risolve né sul filo dei contenuti né su quello delle fonti d'archivio o letterarie, ma sul piano formale. E precisamente su quello del montaggio. La trasmissione recitata da Cervi (e recitata con singolare abilità) ha una costruzione lenta, misurata, sarebbe in pratica pronta per essere portata sul palcoscenico, con quella stanza di ufficio di polizia, con quel Maigret abitudinario fermo allo stesso caffè, con quella Parigi ripresa magari dal vero (les Halles ad esempio), ma proprio come un inserto. L'interesse di questo racconto sta tutto nell'abilità narrativa di Maigret/Cervi, nella sua abilità di recitare se stesso: tutti sanno che, alla fine, avrà la meglio; interessa semplicemente la sua mimica, il suo appetito costante ed edipico (Cervi mangia sei pasti a trasmissione, parrebbe, e beve a inzuppabaffo le *petit vin blanc*, e, qualche volta, *Calvados*) il suo rapporto paterno con gli inferiori, da buon dirigente d'azienda dei tempi andati, a mezza via tra l'onesto bottegaio e la maggioranza silenziosa.

La trasmissione di Enzo Biagi, in collaborazione con Maurizio Chierici, ha invece un altro intento: nasce completamente dal montaggio, è il suo montaggio. A parte alcuni pimenti consueti e direi immanicabili, il nucleo vero è l'organizzazione del racconto: un modo diverso di fare cronaca. Vediamo, tra i possibili, quale. Da una parte chilometri di materiale di repertorio sulla mafia, in molti casi nuovissimo e inedito, dall'altra una quantità altrettante di interviste al vivo. Chi sono i mafiosi? Chi sono per la gente comune, per i familiari, per gli amici? Il contrasto tra commento parlato e immagine è continuo e evidente. Così nella prima puntata, così nella seconda con l'intervista al figlio di Joe Colombo, eventuale candidato (lo ha detto con l'aria più candida — del mondo) alla Casa Bianca, lui e i suoi scherani tutti in fila, una spe-

Brevi

Arezzo

Quarta Dimensione: Franco Giuli, presentato da Lara Vinca Masini.

Abano

Images: Emilio Baracco, presentato da Giuseppe Marchiori e Renzo Margonari.

Bari

Il Grifo: Enrico Corneo, presentato da Marco Valsecchi. *Arte-Spazio*: Cosmo Carabellese.

Bergamo

Mille: Getulio Alviani.

Bologna

San Luca: Victor Pasmore. *Duemila*: Boetti, Fabro, Merz, Paolini, Salvo, con presentazione del volume dedicato ai 5 artisti, edito dalla Galleria Toselli di Milano. *Caldarese*: Omaggio a Ligabue. *Nuova Loggia*: Bruno Pulga.

Bolzano

Goethe: Paul Flora, presentato da Buzzati, Simenon e Kokoschka. *Studio 3Bi*: Salvatore Viaggio, autopresentazione con brani di un diario austriaco. *Ha fatto seguito*: Vittorio Matino.

Brescia

S. Benedetto: Attilio Rossi, presentato da Raffaele De Grada. *Schreiber*: Amleto D'Ottavi, presentato da Mario De Micheli. *Sincron*: Calloni, Geverini e Risari.

Cantù

Pianella: Omaggio a Enrico Baj.

Caserta

Studio Oggetto: Eugenio Montuori.

Castellaneta

Etolia: Marisa D'Aloisio, presentata da Pino Riggio.

Castellanza

Del Barba: Giovanni Leombianchi.

Città di Castello

Il Pozzo: Giorgio Antinori.

Como

Salotto: Eugenio Carmi e poi Paolo Barrile.

Cremona

Poliedro: Giuseppe Giardina.

Cuneo

Arte Contemporanea: Pino Gallizio, presentato da Riccardo Cavallo.

Faenza

Palazzo Esposizioni: Ceramiche tradizionali popolari delle Repubbliche Sovietiche e Arte e gioielli del Belgio.

Firenze

Inquadrature: «La valigia dell'emigrante» di Mario Ceroli. *Gai*: Giampietro Cipollini, presentato da Traversi, Servolini, Marcucci, Repaci. Successivamente: Piero Benassi presentato da Vittorio Grotti e E. Lotti.

Genova

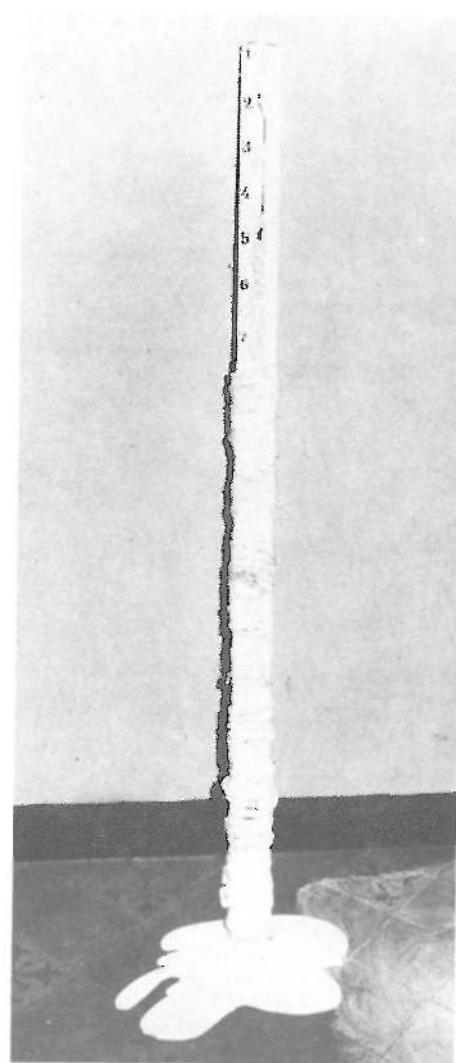
Palazzo Doria: Balc, presentato da Vincenzo Gubitosi.



E. Baracco: *Velocità*, 1972 (Abano-Images).



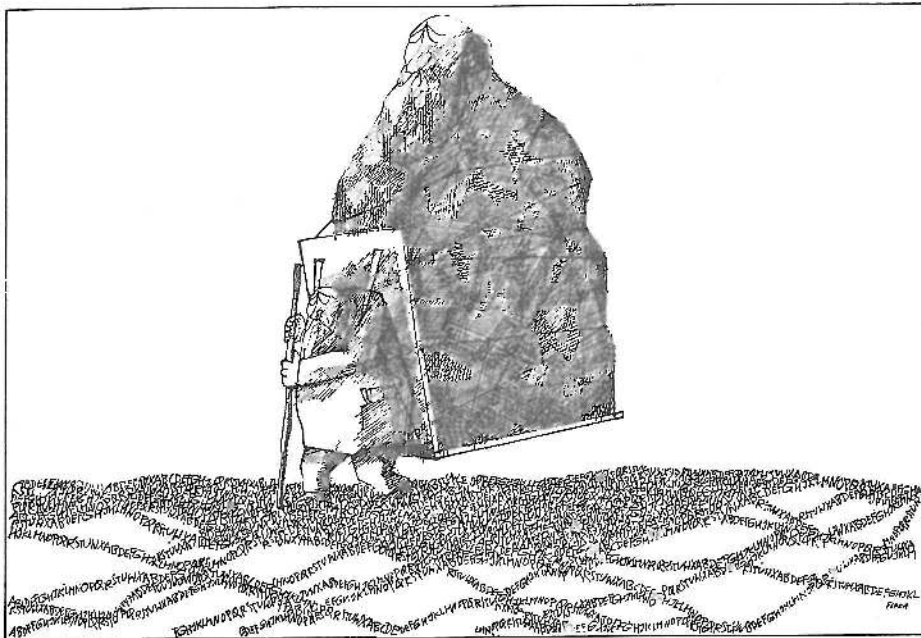
F. Giuli: *Strutture angolari* (Arezzo - Quarta dimensione).



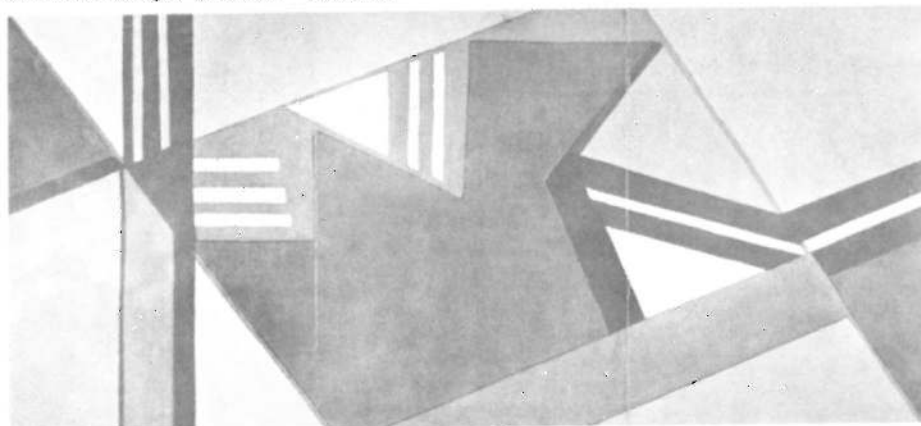
G. Rustico: *Livellometro*, 1970 (Casale - Studio Duchamp).

B. Pulga: *Testa* (Bologna - Nuova Loggia).





P. Flora: *Disegno* (Bolzano - Goethe).



G. Giardina: *Dipinto* (Cremona - Poliedro).

G. Pini: *Tina*, 1970 (Colonnata - Soffitta).



S. Giavarotti: *Panino*, 1972 (Firenze - Inquadrature).



Imperia

Assoc. Conoscere: Rino Rossi, Armando Sabatella e G.J. Boba.

Legnano

Galleria Civica: «L'esperienza dell'aerospazio nella pittura contemporanea» a cura di Franco Passoni. Esposte opere di Balla, Acquaviva, R. Crippa, Dottori, Prampolini, Crali, Fontana, Naldi, Korompay, Azari, Benedetta, Ciacelli, Diulgheroff, Della Sita, Fillia, Galli, Lepore, Marasco, Monachesi, Oriani, Pozzo, Regina, Severini, Tato, Tulli, Andreoni, Bruschetti, M. Rosso, Di Bosso.

Lissone

Centroparete: Luciano Bianchi, presentato da Giorgio Seveso.

Livorno

Peccolo: Winfred Gaul, presentato da Luigi Lambertini, *L'Ardenza:* grafica di Winfred Gaul.

Mantova

Teatro Minimo: Alceo Poltronieri, presentato da Renzo Margonari.

Matera

La Scaletta: Manuela Bini Losco.

Mestre

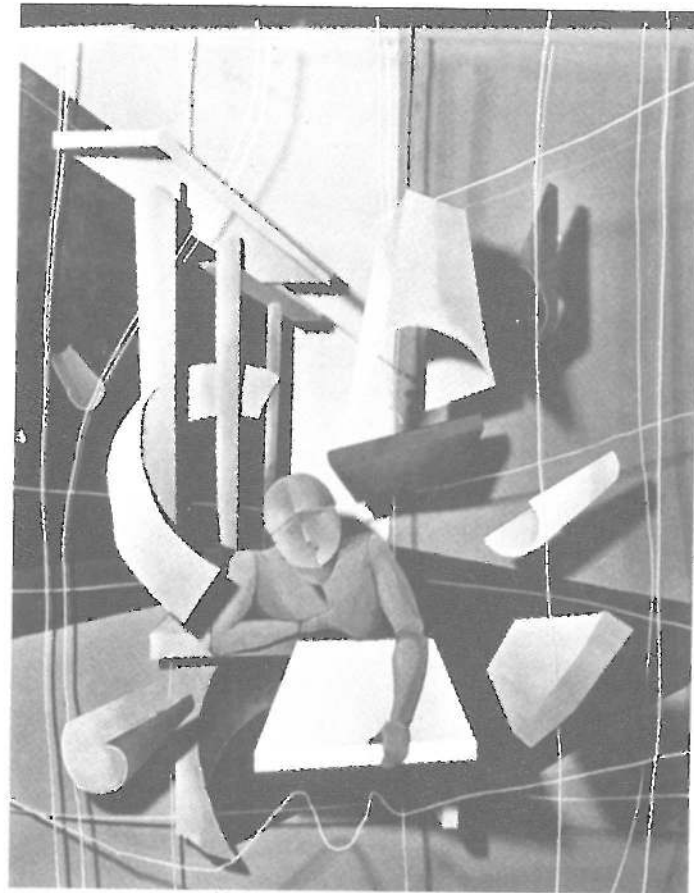
Fidarte: Carmelo Zotti, presentato da Paolo Rizzi.

Milano

Santandrea: Tino Stefanoni. *Toninelli:* Ugo Maffi, presentato con 4 liriche di Dino Carlesi. *Rizzoli:* Mario Molteni. *Cadario:* Ludovico Muratori, presentato da Gianfranco Bettetini e Luciano Budigna. *Upiglio:* Pierangelo Tronconi, presentato da Carlo Castellana. *Pietra:* Emile Marzé, presentato da Aldo Passoni. *Blu:* Ugo Carrega, autopresentazione dal titolo «Una proposizione affermativa». *Agrifoglio:* Claudio Spini, presentato da Mario Contini; Annapola Licini, presentata da Walter Piacesi. *Levi:* Soto. *Falchi:* Rino Crivelli, autopresentazione. *Angolare:* Orio Silvani, presentato da Elda Fezzi; gouaches e inchiostri di Sergio Tagliabue. *Centro Tool:* Quattro operatori (Tomaso Kemeny, Franca Sacchi, Renzo Ferrari, A.G. Fronzoni. *Vettore:* Davide De Paoli, Marco Mirzan, Paolo Scirpa, Silvia Truppi, Carla Costa, Maria Luisa Dolci, Lucia Pescador, Lucia Sterlocchi. *Cortina:* Elvio Becheroni (presentato da Michel Tapié e Mario De Micheli), Giorgio Olivieri (presentato da Roberto Sanesi) e Eulisse. *Arte Centro:* Armando Ilacqua. *Diagramma:* Films e analisi di Cioni Carpi, con autopresentazione. *Nuova Sfera:* Giacinto Cargnoni, presentato da Elvira Cassa Salvi. *L'uomo e l'arte:* Mario Schifano. *Morone:* Soto. *Schwarz:* Konrad Klapheck, autopresentazione. *Eidos:* Floriano Bodini. *Ariete:* Piero Dorazio, presentato da Claudia Terenzi. *Cigno:* Walter Pozzi, autopresentazione. *Sant'Ambroezus:* Spartaco Martini, presentato da Aurelio T. Preti. *Pater:* Luisa Gini, presentata da Franco Fabris. *First National City Bank:* Oreste Quattrini, presentato da G. Paolo Manfredini. *La Parete:* Attilio Carbone, presentato da Dino Villani. *Lambert:* David Askevold. *Braidense:* Giovanni Di Lucia, presentato da Armando Manocchì. *Cai:* Marc Chagall. *Corso:* Paolo Orsini. *Vismara:* Fulvio Belmontesi, presentato da Luciano Caramel. *Valori:* Luisa Marzatico, presentata da Pedro Fiori. *Pagani:* Giuseppe Jarerna. *Gian Ferrari:* Bortolo Sacchi. *Biblioteca Civica:* Renzo Sommaruga.



K. Plattner: *La gabbia*, 1972 (Milano - Eidos).



A.V. Alfieri: *Riflessione*, 1972 (Novara - Cortile).

Pilastro: Giovanni Cardinale, presentato da Idamaria Balestrieri. **Soldano:** Lucio Del Pezzo. **Giorno:** Rino Sernaglia. **Schettini Uno:** Graziana Pentich, presentata da Alberto Moravia. **Lux:** Paolo Guadagno, presentato da Rino Mindotti. **Darsena:** Fernanda Fedi, presentata da Giuseppe Franzoso. **Jolas:** Gbika. **Ars Italica:** Giuseppe Castrovilli. **Borgogna:** Nagasawa. **Diagramma:** David Lees. **Cavour:** Lanfranco. **Orso:** Dolores Sella. **Borgonuovo:** Carmelina di Capri. **Museo Civico Storia Naturale:** Pasquina Bianco.

Novara

Cortile: Antonio Vittorio Alfieri, presentato da Marco Rosci.

Osnago

Cappelletta: Ballocco, Calderara, Colombo, Dadamaino, de Alexandris, Nigro, Scaccabarozzi, Tornquist, presentati da Vanni Scheiwiller.

Ostiglia

L'Incontro: Cesare Zavattini, presentato da Marzio Dall'Acqua.

Padova

Eremitani: Claudio Verna, presentato da Gianni Contessi. Successivamente: Giovanni Campus, presentato da Toni Toniato. **Chiocciola:** Disegni e sculture di Fortunato Depero, con saggio introduttivo di Bruno Pasamani. **A Dieci:** Liberio Reggiani. **Stevens:** De Rossi.

Parma

Rocchetta: Lucio Del Pezzo, presentato da

A.C. Quintavalle.

Perugia

Palazzo dei Priori: Camilian Demetrescu, presentato da Rosario Assunto.

Pesaro

Piazza del Popolo: «La battaglia di Pesaro» di Paolo Tessari. **Segnapassi:** Sette autoritratti di Guglielmo Achille Cavellini.

Piacenza

Città di Piacenza: Gianni Renna, presentato da Mario Monteverdi, Enrico Guagnini ed Edoardo Villa. **Il Gotico:** Carlo Mattioli, presentato da Mario Ghilardi. **Sala 14:** Silvano Vismara, presentato da Mario Portalupi.

Pistoia

Vannucci: Esposizione opere partecipanti al Premio di pittura «Castagno», svoltosi nell'agosto scorso a Castagno di Piteccio.

Roma

Giulia: Robert Carroll con presentazione della monografia di Dario Micacchi, edita dall'Editore Carucci. **Qui Arte Contemporanea:** Amintore Fanfani, presentato da Giovanni Carandente. **Pinacoteca:** Hansjörg Wagner, presentato da Paolo Perrone.

Sesto S. Giovanni

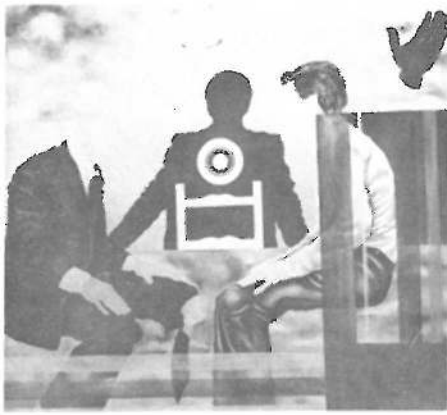
Studio 2: Ha iniziato l'attività con una mostra di giovani artisti.

Trieste

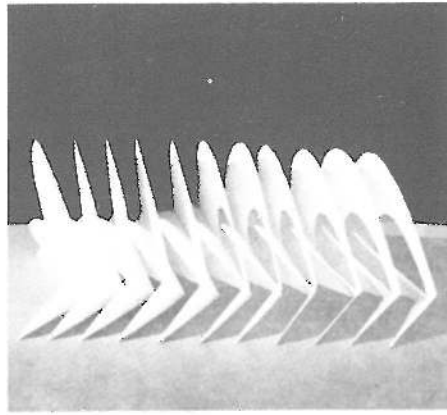
Torbandera: Eduard Pignon. **Cartesius:** Cesco Magnolato.

E. Job: *Metamorphosis*, 1972 (Venezia - Canale).





C. Donati: *Dipinto*, 1972 (Vicenza - Ponte).



L. Fogliamanzillo: *Struttura*, 1972 (Genova - Incontro).

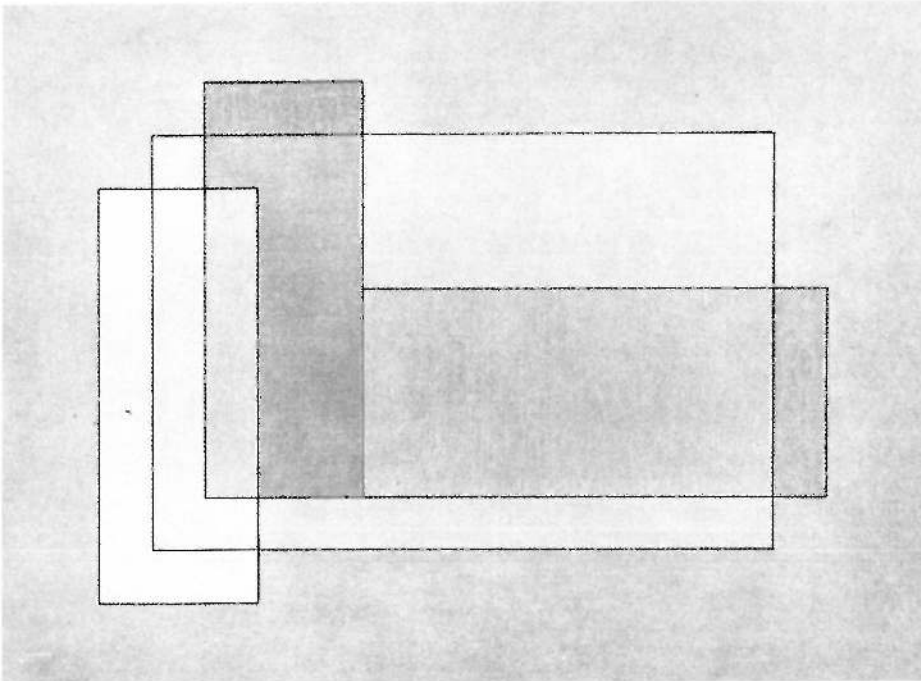


E. Tomiolo: *Cavallanti e cavalli*, 1937 (J.P.R. - Parigi).



C. Zotti: *Sfinge*, 1972 (Mestre - Fidarte).

F. Belmontesi: *Dipinto*, 1972 (Milano - Vismara).



Torino

Accademia: Sandro Zenatello, presentato da Adalberto Rossi. *Saffo*: Giuseppe Infantino, presentato da Francesco Prestipino. *Viotti*: Annibale Lanfranchi, presentato da Mario De Micheli. *Quaglino-Incontri*: Maria Antonietta Salazar, autopresentazione. *Davico*: Oscar Pelosi, presentato da Salvatore Di Bartolomeo. *Minima*: Aspetti del neofigurativo (De Angeli, Dotti, Laterza Benini, Martinotti, Andero).

Udine

Ventaglio: Gian Franco Ronzoni, presentazione di Carlo Munari.

Venezia

Il Canale: Happening di Enrico Job intitolato «Methamorphosis». Un pane a forma di uomo è stato mangiato dal pubblico in galleria, un altro è stato divorato dai colombi in Piazza S. Marco, altri sono stati gettati ai pesci in Canal Grande. Coordinatrice Lucrezia De Domizio.

Verona

Ferrari: Walter Fusì, presentato da Lara Vinca Masini; in catalogo testo di Bruno D'Amore «L'interpretazione del concetto di concetto» che prosegue il saggio «Proposte per una critica diversa». *Gbeli*: Dino Caccia, presentato da Luciano Spiazzi e Luciano Budigna. *Volto San Luca*: Josef Franz Strachota con presentazione di Cesare Basini. *San Luca*: Lino Cappelletti, presentato da Mario Portalupi. *Faunus*: Mario Carrara, presentato da Gianni Bertagnin e Armando Negri.

Vicenza

L'Incontro: Simon Benetton, presentato da Salvatore Maugeri. *Ponte*: Omaggio a J. Onnesco di Carlo Donati, presentato da Albanese, Sesti, Caruso, Chesini, Mercuri.

Vico Equense

La Scogliera: Arturo Patané, presentato con poesie di Giuseppe Cangiano, prefazione di Alfredo Bonazzi.

Anversa

Openluchtmuseum Middelheim: Nino Casani, presentato da Aldo Passoni.

Basel

Galerie G: Samuel Eugster, Otto Hellmüller, Peter Herbener, Karl Thoma.

Birmingham

Museum and Art Gallery: William Moorcroft e gruppo inglese «Systems».

Bruxelles

New Smith: Elio Mariani, presentato da Daniela Palazzoli.

Detmold

Sibylle Schmidt: Hansjorg Glattfelder e Gianfranco Zappertini.

Parigi

Musée national d'art moderne: Yaacov Agam. *Musée de la Ville*: Artigianato USA, Music, Tappezzeria finlandese e con il *Musée Rodin*, omaggio a Zadkin. *CNAC*: Takis e Paul Bury. *Musée Cernuschi*: Le graphisme et la vie quotidienne. *Musée des arts décoratifs*: Giochi per bambini creati dagli artisti, fra cui: *Livre blanc* di Eugenio Carmi, *l'Homme volant* di Folon, *Sablier magique* di Takis. *Galerie J.P.R.*: Eugenio Tomiolo, presentato da Claude Roger Marx.

Recensioni libri

GIORGIO NONVEILLER, *Didattica dell'educazione artistica*, Edizioni Canova, Treviso. L. 3.500.

In sede di discussione di riforma della scuola e in tema di nuove proposte, didattiche, più o meno sperimentali, non si può dire che l'educazione artistica abbia avuto una parte abbastanza diffusa quanto altre discipline; e soprattutto che la elaborazione della materia di discussione sia stata offerta in modo sufficientemente sistematico e utile al dibattito come si sarebbe potuto desiderare. Questo libro colma una lacuna del genere, e da più di un punto di vista: riesaminando una vasta letteratura psicologica, psicanalitica e pedagogica, ricavandone alcuni filoni o idee di orientamento, elaborandone dei presupposti metodologici per l'insegnamento, tentando una prima verifica nei riguardi della scuola nei suoi sviluppi anno per anno. La premessa fondamentale di Nonveiller è che il problema fondamentale connesso alla educazione artistica in età evolutiva, sia quello della creatività, non secondo la formula idealistica del genio o del gusto, ma secondo il principio di un'attitudine globale di per sé sviluppabile e, ciò che più conta, studiabile geneticamente. Una lunga disamina della letteratura internazionale sul tema, di estrema chiarezza e articolazione, porta l'autore a concludere a favore di una scuola aperta all'esperienza creativa secondo rapporti differenziati, grazie alla quale sia possibile condurre innanzi, senza privilegiare l'uno o l'altro, il processo di apprendimento implicato nelle tecniche e nelle metodologie artistiche e lo sviluppo della personalità dello scolaro. Se Nonveiller si propone un programma di lavoro nei suoi termini generali noto e accettabile con ottima approssimazione (ma in singole analisi il discorso di Nonveiller approfondisce assai felicemente la materia), il merito del libro sta nella documentazione psicologica e pedagogica di ogni sua parte, fornendo un materiale di riferimento e di riflessione che fa uscire la discussione da talune pericolose approssimazioni. Nonveiller rifiuta gli schematismi conoscitivi che non investano l'intera volontà e potenzialità creativa o formante, con una connessione sociologica con gli inganni dell'eccesso di percettività indotto dagli sviluppi dell'attuale sistema di vita, cui si accompagna povertà di stimoli e una sostanziale privazione sensoriale. Se un semplice apprendimento è negato, in quanto incapace di mettersi in sintonia con lo sviluppo della personalità, si tratterà di ricavare dei modelli dalla esperienza concreta della esperienza didattica nel suo corso, non costretta in singole categorie precostituite. In questa costruzione, pensata in modo ravvicinato per ed entro la scuola, su un punto Nonveiller batte con particolare energia: l'errore di assimilare l'espressività infantile e preadolescenziale ai fenomeni artistici. Punto delicato, questo, su cui si può convenire come spunto polemico contro certe istanze applicate nella scuola (la similitudine fra intuizionalità infantile e non, la svalutazione dei fattori generici della creatività in termini idealistici): ma su cui è lecito affacciare, anche didatticamente, dei dubbi. Almeno questo: fra gli elementi che fanno valutare negativamente tale assimilazione sta il fatto che nel compiacimento autoespressivo del ragazzo manca la distanza per una costruzione in qualche modo misu-

rativa e logica. Il che fa pensare per contro a come sia possibile insegnare la matematica, se l'egotismo infantile ha un carattere così totalitario e condizionante. Ma anche considerando tale egotismo, in termini di educazione artistica si resta nel dubbio che esso non si ritrovi poi anche nelle manifestazioni artistiche tout-court, se Freud poteva studiarle come forme di narcisismo.

Questo discorso, però, non vuole solo toccare quelli che possono essere i limiti intrinseci a un libro come quello che qui si segnala, ma valutare come entrare in discussioni sulla educazione artistica significhi anche trovarsi di fronte a vuoti di ricerche sistematiche più generali. Considerazione che rende conto del doppio merito del libro: tentare una disamina in massima parte ancorata a una serie di indagini e valutazioni, e offrire quindi materiali adatti a una discussione approfondita. Sempre col presupposto che la didattica dell'educazione artistica stia nella correlazione fra determinate tendenze e attitudini degli allievi e l'uso di tecniche determinate in quanto adeguate al tipo di ideazione e di processo espressivo di ognuno.

Che, insomma, non sia un alibi o una fuga: o per creare battaglioni di artisti, che tali non sono, o per fare costruttivamente degli integrati percettivi.

Paolo Fossati

CLAUDIO CINTOLI, *Quaderno d'appunti*, Ediz. Artestudio, Macerata.

« Il presente volume edito dall'Artestudio di Macerata, è stato tirato in 300 esemplari firmati e numerati — di cui 150 contengono un'incisione originale firmata e numerata. 28 novembre 1971. Macerata. ITALY »: è quanto di certo ci vien fornito per definire qualcosa che riunendo elementi dell'uno e dell'altra non è tuttavia né un libro né un'edizione d'arte. Genericamente gli s'attribuisce quella bizzarra sostanziazione, solo peraltro caratterizzante e nella specie per nulla restrittiva, di « cintolata », che un amico formulò in altra occasione e che ripete a meraviglia lo spirito del libro. È una sorta di diario - promemoria - progetto - catalogo, di quelli che Claudio Cintoli è solito tenere da tempo e per i quali, come per questo in particolare, non era mai sorta questione di pubblicazione. L'editore di Macerata se ne innamorò ed eccolo ora all'attenzione del critico d'arte come di quello letterario, del saggista o dello scenografo come dello psicanalista. Una lettura, divertita e insieme meditata, sarebbe dunque possibile anche settorialmente, traendo in parte lo spirito unitario che informa le diverse angolazioni ma giovandosi di un'analisi forse più produttiva. In linea di massima si può parlare, qui al livello di progetto, di un'arte concettuale più strettamente agganciata al dadaismo attraverso il surrealismo magrittiano, del quale specialmente s'imbeve. Tra le fonti letterarie non ultima è il futurismo, condito col gusto straripante della battuta: dalla vignetta di classe all'aforisma serio. Quanto all'arte concettuale c'è una prima osservazione (Cintoli se la prende con l'arte povera, « un'etichetta (per di più senza humor) disgraziatamente presa sul serio da molti giovani alla ricerca di un Verbo... », osservazione che concerne la piena autosufficienza del progetto come tale. L'artista dà una descrizione esauriente seppure sintetica, accompagnandola con uno schizzo illustrativo, e tra l'una e l'altro l'idea si realizza pienamente in ogni implicazione e mal sopporterebbe, subendone anzi prevaricazione, la concretizzazione pratica. Questo va

affermato senz'altro (anche se Cintoli, ritenendo, è di diverso avviso) per quanto comporta un'azione (le persone che attraversano la stanza appesi alle corde, l'uomo che tenta di uscire dalla gabbia, la fila indiana stesa sulla schiena a trasportar fagotti, ecc.); è meno vero per quell'idea che si riferisca a realizzazioni oggettuali, di cui molte sono già note e nelle quali l'evidente ispirazione magrittiana viene rinnovata con sagacia. Qui l'oggetto aggiunge alla sua descrizione una presenza fisica che giovandosi anche della qualità dei materiali (specialmente acciaio inox, perspex, polistirolo, ecc.) accumula un potenziale semantico a sfondo soprattutto ironico capace di una sua durabilità. Il libro contiene anche un elenco di oggetti realizzati da Cintoli tra il 1969 e il luglio 1971 (soprattutto della serie « peso morto » e « chiodo fisso »), ma numerose sono, come si diceva, le indicazioni di progetti da realizzare, sui quali, a volerlo, l'autore potrebbe vivere di rendita per anni. Tuttavia non va trascurato un aspetto per così dire critico-letterario: dal taglio appunto propriamente critico (« la meccanica di sorprendere ha le sue radici nell'azione lenta e continua di liberare gli oggetti di un particolare stile o metodo esecutivo... »), a quello narrativo-autobiografico, dove la storia è intrecciata e nutrita di paradossi linguistici, talora soltanto divertenti (quando non troppo insistiti), tal'altra più acutamente incisivi, in traducibili in azione filmica, alla quale pure Cintoli sembrerebbe spesso destinato (« ...il silenzio calò lentamente nella stretta gola ingolfata all'unisono tra i raggi vettori e l'iperbole equilatera... »). Un libro, infine, che non si saprebbe a chi raccomandare; ricolmo di spirito e d'intelligenza, del tutto in linea, opera tra le altre, col lavoro sapido ed eccentrico dell'artista romano.

Guido Giuffrè

UDO KULTERMANN, *Vita e arte*, Ediz. Gorch.lich.

Il rapporto tra arte e realtà è il tema centrale di questo libro di Kultermann che insieme a « Neus Bau in der Welt » del '65, « Nuove forme di scultura » del '67 e a « Nuove forme della pittura » dovrebbe costituire secondo quanto dice l'autore stesso « il punto conclusivo di una indagine sulla cultura degli anni sessanta ». Si cerca cioè di rintracciare le tappe di un processo che porta a quel superamento di ambito tra arte e vita, che è la caratteristica dell'« happening », dell'ultimo teatro, del cinema underground, e di tutti quei fenomeni che sono stati definiti « intermedia » in quanto in essi si congiungono forme d'arte diverse e in modo tale che nessuna di esse presa isolatamente può fornirne una spiegazione sufficiente.

Kultermann individua esattamente in alcune personalità dell'ultimo '800 quali Jarry, Maeterlinck, Skrjabin e Stanislavskij per quel che riguarda il teatro, coloro che per primi sperimentarono quello sconfinamento di ambito, e quasi di osmosi, tra musica, teatro, pittura e letteratura, che costituisce il precedente storico di quanto avviene oggi. Ma è con le « avanguardie storiche » che l'esigenza di accorciare sempre più e non metaforicamente le distanze tra arte e vita, diventa programmatica: l'Espressionismo soprattutto nel teatro e nel cinema, il Futurismo che del rapporto arte-vita fece il nucleo della propria problematica artistica, e il Dadaismo che come giustamente osserva Kultermann « inaugura sotto molti aspetti una nuova fase ».

L'autore nota infatti che col Dadaismo lo spazio dato al caso e all'improvvisazione sia nel teatro che nella letteratura si dilata, fotomontaggio e «collage», vengono usati quasi sistematicamente così come la provocazione e il gusto per lo scandalo. È così che si crea uno scambio continuo tra arte e vita, e la vita stessa diventa un'avventura artistica; i «ready-mades» di Duchamps, la «merz-letteratura», la «merz-poesia», il «merz-teatro» di Schwitters sono in questo senso esemplari per tutto il movimento.

Molto esattamente per quanto riguarda il problema della integrazione arte-realtà Kultermann indica nella Russia degli anni della rivoluzione, un'area culturale di estremo interesse per il tentativo di fare «della vita di massa intesa come vita creativa una nuova norma collettiva»; piuttosto sarebbe forse stato necessario a questo punto, aprire una parentesi per analizzare più minutamente, a partire dall'esempio russo, in che modo la esigenza di saldare l'arte e la vita passi da un piano bene o male ancora teorico e pertinente lo specifico-arte alla indicazione di prospettive concrete la cui incidenza cioè sia apprezzabile a livello di massa.

Era questo il problema che l'«avanguardia russa» si pose, senza riuscire — per limiti storici dipendenti da una situazione oggettiva — a risolverlo, ed è su questo che varrebbe la pena di discutere oggi più che mai. Ma questo problema, che affrontato avrebbe fornito un'interessante prospettiva critica nei confronti dell'«happening» e degli «intermedia» d'oggi, viene eluso a tutto danno d'una approfondita indagine critica.

Kultermann prosegue nell'individuazione dei precedenti storici della attuale problematica artistica evidenziandone alcune radici fondamentali in un certo cinema che «a partire da Méliès e da Griffith, da Dreyer e da Murnau, da Eisenstein e da Pudovkin, riunì in un'unica forma ciò che prima era separato: il teatro e la musica, la recitazione, l'acrobatica e la pantomima, la pittura, la scultura e l'architettura»; così pure il movimento surrealista afferma l'autore, «fu un altro importante fondamento delle nuove sintesi apparse negli anni sessanta».

Anche qui al di là della innegabile dovizia e utilità di notizie e collegamenti che il libro offre al lettore, il limite è quello della carenza di una prospettiva critica in grado di fornire una più esatta collocazione dei vari fenomeni presi in esame.

Con Jackson Pollock e con Mathieu si arriva poi all'affermazione dell'impegno fisico e all'officiare l'atto pittorico davanti a degli spettatori. Anche Fontana è indicato come una tappa importante della ricerca di uno spazio che vada al di là dell'opera. Kultermann arriva così a parlare dell'«happening» e degli «intermedia» dei nostri giorni a partire dalle «azioni» di John Cage e dal gruppo «Gutai» di Osaka attivo fin dal 1956. Stranamente non si accenna in modo esplicito alla «pop-art» che tuttavia rappresenta un momento rilevante di questo sconfinamento oltre i limiti tradizionali dell'opera.

Le successive esperienze di «happening» e «intermedia» a partire dagli anni sessanta fino ai nostri giorni vengano esaminate seguendo un criterio cronologico e tipologico assieme (L'attivazione dei sensi. L'artista come sciamano. Nuove forme dell'happening. Television Art. Danza e rituale. Cinema underground. Azioni naturali. Teatro orgiastico e misterioso. Arte sul fondo del mare.) e corredate inoltre da un'ampia e utilissimo materiale fotografico. L'informazione è ampia e accurata, ma si corre spesso il pericolo del-

l'elencazione e soprattutto il rischio di generalizzazioni. Difficilmente si può essere d'accordo con Kultermann quando afferma che «i tradizionali tabù di un'altra epoca che è quella della società borghese oggi non hanno più valore» o quando accosta sia pure alla lontana la «contestazione studentesca con tutte le sue «tecniche» e il suicidio politico (quello di Jan Palach per esempio) a certe manifestazioni artistiche il cui intento è la riattivazione dell'operare autonomo e creativo. Né si può consentire su una «nuova identità tra arte e vita» che oggi avremmo ormai raggiunto, o ad affermazioni quali quella che nella poesia, nella musica, nel teatro, nel cinema, nella televisione, «è sopravvenuta una apertura che giunge fino alla visione d'una sintesi delle arti e delle scienze, capace d'influenzare durevolmente tutti i campi della vita».

In linea di principio non è l'arte a influenzare la vita, ma esattamente il contrario ed è per questo che lascia molti dubbi l'assenso di Kultermann all'affascinante posizione che vedrebbe l'artista come «sciamano» investito — da chi poi? — del compito di promuovere e fare operante un rinnovamento in grado «di rendere la società stessa produttiva e creativa». In che modo tale compito sia stato assegnato all'artista Kultermann non ce lo spiega, anche perché non può. L'arte e l'artista infatti non sono assolutamente in grado di svolgere questo ruolo, proprio perché non dipende da loro la creatività della società; essi sono solamente partecipi d'una situazione che è modificabile solo a partire dai livelli strutturali, e nei suoi confronti — questo sì — essi possono assumere fondamentalmente due posizioni, quella del consenso e quella del rifiuto che implica anche un «agire» all'interno dello specifico-arte in modo conseguente. La prospettiva risulta così rovesciata: è l'artista che si deve inserire in un processo di rinnovamento politico-sociale in atto con gli strumenti che ritiene più idonei, mentre d'altronde la promozione di tale processo in primo luogo non spetta all'artista (l'arte non è la forza motrice della società) ed in secondo dipende in modo del tutto marginale dalla sua minore o maggiore partecipazione ad esso. Questo ribaltamento di piani è presente d'altronde già nell'introduzione del libro dove si parla dell'arte come della funzione costitutiva del «complesso dei dati concreti della nostra esistenza relativi all'uomo»; è conseguente perciò che nonostante parziali e ambigue correzioni successive ne risulti poi fondamentalmente falsata tutta l'indagine teorico-critica in cui inquadrare i vari fenomeni artistici presi in esame. Anche per questo, l'arte non può «tornare ad essere» — come dice l'autore — quello che era in principio, in una organizzazione sociale di tipo tribale: perché ciò avvenga dovrebbero prima e contemporaneamente mutare i rapporti tra gli uomini e poiché la ruota della storia non gira mai all'indietro è alquanto improbabile un ritorno a un passato più o meno mitico.

Si tratta al contrario di rispondere storicamente ai bisogni e ai problemi posti dalla situazione sociale politica ed umana che viviamo. L'arte è esistita sempre e solo per il suo attivo rapporto con la realtà: è per questo che non è del tutto vero che oggi si debbano rimuovere quelle barriere che in passato avrebbero separato l'arte dalla realtà; si deve dire piuttosto che ogni epoca storica ha avuto l'unico tipo di arte che avrebbe potuto avere, quella cioè che corrispondeva al suo grado interno di sviluppo sociale e che proprio per questo rispondeva storicamente

ai bisogni del tempo. La questione non si pone oggi in modo molto diverso rispetto al passato.

Il limite del libro di Kultermann — che tuttavia ha il pregio non trascurabile di un'ampia informazione — scaturisce da un assenso non sufficientemente fondato su una sua analisi critica in rapporto ai processi storico-politici in corso: Kultermann viene così a mancare a uno dei suoi compiti irrinunciabili di storico.

Daniela Cristadoro

CESARE VIVALDI, Enzo Brunori, Ediz. Società Editrice Michelangelo.

Questo volume è il primo di una collana diretta da Guido Giuffrè che si propone di illustrare al pubblico, in modo nuovo, «figure e problemi dell'Arte italiana». Si tratta di temi e problematiche già sondati e svizzerati, gonfiati e sgonfiati, più o meno felicemente, da gran parte della critica nostrana, ma siamo certi, constatato il livello di questo primo libro, che questa volta non mancheranno contributi circostanziati ed originali. Con questo saggio Vivaldi ha offerto, come gli è consueto, un lucidissimo esempio di ciò che noi intendiamo per linguaggio critico: una prosa asciutta, priva di inutili virtuosismi tesa a cogliere le lacerazioni e le contraddizioni del nostro presente, ma ricca di echi e di sfumature, modellata sapientemente sulla pella «cromatica» di un artista che egli indubbiamente «sente» e conosce profondamente. Vivaldi dedica la prima parte del suo lavoro ad una acuta lettura del personaggio-Brunori, e, partendo da alcune anticipatrici osservazioni fatte dal Venturi nel 58, definisce i parametri entro cui l'artista intende dare il suo contributo alla società: la militanza politica, il sindacato, la scuola, sintetizzando le vicende di un intellettuale che vive con inquietudine un momento di crisi profonda di valori culturali che devono essere finalmente riverificati. Soltanto dopo un preciso ed essenziale scandaglio degli aspetti «civili» del pittore, Vivaldi procede nella sua esemplare operazione di analisi, e suddiviso cronologicamente in quattro parti il percorso artistico del pittore, ricerca con puntiglio ascendenze, contaminazioni, e riferimenti: dall'alunato presso Dottori a Perugia, ai successivi interessi per il Picasso «rosa», per il Cubismo, per il Morandi più metafisico. Il critico sottolinea che «Brunori è forse l'unico pittore italiano ad approfondire gli schemi alquanto superficiali del neocubismo rimeditando, attraverso il futurismo e il cubismo la lezione di Cézanne, estraendo cioè da un mondo naturale un mondo mentale». È precisa volontà del saggista sgombrare il campo da alcuni equivoci di interpretazione dell'opera di Brunori, di qui l'apertura di Vivaldi verso un discorso dialettico e di verifica attraverso i testi più puntuali, e quelli meno, della vastissima e prestigiosa bibliografia del pittore, per stilare finalmente un bilancio che sia anche un chiarimento sostanziale della poetica di un artista che, se pure ha una sua precisa collocazione storica, si rivela inquieto e sempre in cammino. Ma in verità tutto il discorso di Vivaldi tende sostanzialmente ad evidenziare quello che egli ritiene essere sino dagli albori, l'assunto focale del pittore umbro, e cioè: «la sua capacità di ritmare il quadro secondo un sistema di scansioni che a mano a mano si è sempre più rinserrato in se stesso ma che in quanto sistema, è sempre stato un dato fondamentale della sua arte». Viene anche sottolineato che: «la componente ritmica della pittura

di Brunori è essenziale in quanto tale pittura è sempre stata spazio-temporale, dato che un quadro di Brunori è la traduzione sulla superficie, sullo spazio della tela, d'una successione di stati della coscienza». Concordiamo con il critico quando afferma che in Brunori « il colore concepito per zone, quando non addirittura per tasselli, conferisce a questa architettura ritmica una danzante vivacità, nonostante sia contenuto e sobrio, e a volte persino austero », ma crediamo che a questo punto il discorso andrebbe maggiormente dilatato e preso in considerazione un preciso legame di queste opere con le teorie e la poetica di Klee, sia nella direzione della simbologia del colore, sia per quell'inquietante senso di mistero che diffondono le stesure cromatiche di Brunori. Nel saggio si parla di « canto fermo » dell'ultimo Brunori, noi crediamo però che dall'opera brunoriana fuoriesca soprattutto una precisa e voluta musicalità che assume ora le cadenze arabesca tipiche del '700 musicale italiano, ora le asprezze improvvise e le assonanti lacerazioni della dodecafonia moderna. Non mancherà l'occasione per precisare meglio e più diffusamente questo discorso. Il volume è completato da un servizio fotografico e da una nota di Pino Passalacqua, che vogliono darci una misura più intima e quotidiana del personaggio-Brunori, e indubbiamente questo scritto serve assai bene ad individuare alcune componenti umane e sociali del pittore (compreso l'oroscopo degli astrologi), ma avremmo preferito un'indagine più oggettiva, tagliata cronologicamente, che sarebbe stata molto utile per puntualizzare meglio il tracciato storico del lavoro brunoriano.

Marisa Vescovo

CIRO RUJU, *Possibile ipotesi per una storia, 1950-1970, dell'avanguardia artistica napoletana*, Ediz. EDART.

L'esigenza di rivisitare le vicende artistiche italiane, dal dopoguerra ad oggi, di cui si sono avuti, finora, vari sintomi, trova sorprendente conferma in questo volume edito dalla EDART e dedicato alla avanguardia napoletana. C'è, infatti, da osservare, come l'indagine compiuta da Ciro Ruju — un'indagine per altro assai coraggiosa, se non altro per le difficoltà di reperire il materiale documentario — testimoni in modo lampante questo diffuso bisogno di precisare meglio alcuni fatti trascorsi e, soprattutto, colmare incredibili lacune in una storia che è appena di ieri. Perciò, a parte qualche riserva per come è stata condotta questa « ipotesi per una storia » (in particolare nell'ultima parte) o per certe insufficienze riguardanti metodologia e riferimenti bibliografici, il libro è utile e meritorio. E, quel che più conta, servirà a dare una riordinata in una vicenda per ora conosciuta in modo frammentario e male: dalle premesse di Notta, Giardo, Brancaccio e Giarrizzo alla formazione del composito Gruppo Sud, dal cosiddetto « momento realista » a quello « concretista », dai « nucleari » agli « indipendenti », dagli « informali » a quella « seconda generazione » che dette vita al Gruppo 58, il quale, a sua volta, stimolò le ricerche, nell'ultimo decennio, dei vari Alfano, Gianni Pisani, Di Ruggero, Fomez, Bugli, Donzelli, Rezzuti, Galbiati e il gruppo Portici, e altri numerosi giovani che, in varie direzioni, malgrado la precarietà della situazione locale, hanno cercato e cercano di portare avanti un discorso valido. Insomma, almeno per l'area napoletana, finalmente un inquadramento abbastanza preciso. E c'è da

aggiungere che questo inquadramento consente ai cosiddetti « protagonisti », specie per quanto riguarda quelli che sono sempre rimasti nella città partenopea, di cominciare ad uscire da quella specie di emarginazione, rispetto al contesto nazionale a cui le analisi parziali li avevano un po' relegati. L'attività di Paolo Ricci, De Stefano, Lippi, Barisani, Venditti, Persico, Di Bello, Tatafiore, Colucci, Spinosa, Biasi, Fergola, Del Pezzo, Luca, Wachsinnps, diventano infatti, in un certo senso, per la prima volta, oggetto di un discorso generale e organico. Cioè con collegamenti e incontri, influenze e incidenze, con il resto d'Italia e d'Europa. E questo, oltre ad approfondire la loro conoscenza, le ragioni di certe loro scelte, l'importanza o il ritardo di alcune ricerche, indubbiamente serve a mettere in luce tutto un diramato tessuto culturale e, soprattutto, l'ambiente e le resistenze di varia natura contro le quali questa avanguardia napoletana ha dovuto combattere. Semmai, se un appunto mi sembra di dover fare all'autore — oltre ad aver lavorato (forse per troppa umiltà) più « a mosaico » che per sintesi — è quello di non essersi spinto ancora più avanti in questa direzione. Ma, ripeto, c'è da tener conto che è il primo tentativo del genere e, oggettivamente, le difficoltà erano davvero notevoli.

F. Vi.

Schede

ROBERTO TASSI, *Ruggero Savinio*. Ediz. Scheiwiller e Galleria Transart, Milano. L. 2000.

Pubblicato in occasione dell'ultima mostra di Ruggero Savinio alla Galleria Transart di Milano, fa parte della collana « Proposte », edita « All'Insegna del Pesce d'Oro » di Scheiwiller. Contiene un testo di Roberto Tassi e un breve scritto dell'artista. Se nel primo si analizza felicemente l'opera di questo giovane pittore, rilevando l'estrema concentrazione e tensione delle sue ultime opere, le due paginette nelle quali l'artista delinea la sua « posizione » sono di estremo interesse anche perché aiutano a capirne a fondo motivazione e spessore poetico e intellettuale. Non la solita dichiarazione ma una acutissima disamina, anche letterariamente pregnante, delle ragioni della sua pittura.

Gazzetta Ufficiale di Luca Patella n. 1 e 2, Ediz. Laboratorio Lezioni di Luca Patella, Roma.

Difficile definire questi due fascicoli: il primo, edito direttamente da Luca Patella, il secondo, pubblicato come « numero speciale » da Sargentini de L'Attico di Roma, per la presentazione del libro dello stesso Patella, « Io sono qui » / « Avventure & Cultura », all'ultima Biennale di Venezia. La *Gazzetta Ufficiale* n. 1 ha per titolo « Analisi di psicotica » e si propone di documentare una esperienza di coinvolgimento culturale e psicologico che l'artista sta realizzando da un paio di anni e di cui ha già dato conto al pubblico, nel '71 all'Umanitaria di Milano, e, nel '72 agli Incontri Internazionali d'Arte a Palazzo Taverna a Roma. L'analisi-test, condotta tramite un racconto visivo-parlato, ironico e senza limiti e categorie disciplinari, intende presentarsi anche come stimolo per una collaborazione diretta chiesta dall'artista ad eventuali interessati alla cosa. La *Gazzetta Ufficiale* n. 2 cerca invece di chiarire le motivazioni del volume che si è detto, sottolineando il suo carattere « aperto » onde poter relazio-

nare « tutte le realtà della conoscenza » dell'autore.

ADRIANO SPATOLA, *Quadri, miraggi, ritratti di Francesco Guerrieri*. Ediz. Geiger, Torino.

Dedicato ai vari tempi della pittura di Francesco Guerrieri — appunto i Ritratti, i Ritmi, le Continuità, le Scritture, i Fiori, gli Alberi, le Siepi, i Gialli — il volume si distacca dalle abituali monografie. Non tanto perché l'autore è un poeta, quanto perché egli si dimostra — forse per consuetudine — lettore finissimo dei più intimi impulsi dell'artista. Il modo e l'aderenza con cui Spatola arriva ad individuare la matrice dell'operare artistico di Guerrieri — in sintesi, « la vocazione della pittura è quella della storia » — è davvero sorprendente. E le opere di questo interessante artista, così apparentemente semplici e lineari, vengono ad essere illuminate da « dentro », nella loro complessa genesi.

LUCIANO CELLI, PICCOLO SILLANI, *Paesaggio goduto*, Edizioni La Cappella, Trieste.

La nascita e la crescita del Centro sperimentale audio-visivo La Cappella ha rappresentato, in questi anni, il fatto nuovo di Trieste in un campo in cui la città è tanto avara quanto è prodiga in quelli del teatro e della letteratura. L'ultimo lavoro, in ordine di tempo, uscito dalle edizioni del Centro è un volume, folto di idee, ricavato da una mostra che Luciano Celli e Piccolo Sillani hanno allestito alcuni mesi fa, intitolata « Paesaggio goduto ». Si tratta di un vasto lavoro grafico e fotografico effettuato sulla città di Trieste, sviluppato su molte direzioni linguistiche tutte volte a scuotere la pigrizia visiva, e quindi intellettuale, dei fruitori della città (cioè di tutti i cittadini) attraverso una serie di riproposte morfologiche del paesaggio urbano via via ironiche, paradossali, scientifiche, ricche di riferimenti culturali. Forse lo spirito brillante e composito del libro è rappresentato da un'immagine dall'alto della città da cui sono stati ritagliati due edifici che ritrovi dentro una bustina trasparente appesa sull'angolo alto della pagina.

GINO SEVERINI, « *Dal cubismo al classicismo* » ed altri saggi sulla divina proporzione e sul numero d'oro. A cura di Piero Pacini, Ediz. Marchi e Bertolli, Firenze, L. 7.500.

Nel volume teorico-critico « Du cubisme au classicisme » Gino Severini compendia le sue battaglie e meditate esperienze, indicando una via d'uscita alla crisi cubista in un « retour à l'ordre » all'insegna dell'« Estetica del Numero e del Compasso ». Il Pacini — a cui si deve la pubblicazione sistematica di fondamentali documenti dell'archivio dell'artista — ha aggiunto al testo originale importanti testimonianze e successivi studi inediti in tema di « Numero d'Oro ». Nella sua prefazione, questo autore documenta come l'atteggiamento polemico di Severini sia in realtà un'acquisizione di problemi dibattuti in una situazione culturale « al bivio », e come certe convinzioni teoriche dell'artista siano alla base delle ricerche e degli orientamenti dell'avanguardia europea (Section d'Or, Esprit Nouveau, De Stijl ecc.). Con questa pubblicazione — ha scritto Raghianti — si avvalorà « la dimensione di Severini nell'arte del ventesimo secolo ».

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

IN n. 6 (L. 900), secondo numero dedicato a «Distruzione e riappropriazione della città» con interventi del Gruppo Strum, G. Chiari, U. La Pietra, D. Palazzoli, Archigram Croup, L. Mosso, Salz der Erde, G. Pettina, Gruppo UFO, H. Frank, J. Fa-mery.

DOMUS n. 510 (L. 1.500), T. Trini: La collezione etnologica di Nanni Strada - P. Restany: Parigi, sculture luminose - A. Pica: Marino Marini - P. Restany: Alain Jacquet - V. Agnetti: Otto proposizioni.

DOMUS n. 511 (L. 1.500), R. Piano e R. Rogers: L'evoluzione del progetto Piano+Rogers per il Centro Beaubourg - G. Celant: Richard Long - T. Trini: Lucio Fontana - A. Bonito Oliva: Intervista a Jan Wilson - P. Restany: Dodici anni d'arte al Grand Palais.

V S n. 2, U. Eco: Introduction to a Semiotics of Iconic Signs - C. Metz: Cinema e ideografia - A.A. Moles: Teoria informazionale dello schema - E. Cresti: Oppositions inconquies dans une images de bande dessinée reproduite par Lichtenstein - E.T. Hall: Sistema per la notazione del comportamento prossemico.

TEMPI MODERNI n. 10 (L. 1.000), A. Bonito Oliva: L'ideologia del traditore - M. Franco-Lao: Umoristi cubani.

CAPITOLIUM n. 2-3 (L. 2.500), A. Bovi: Attualità di Max Ernst - G. Appella: La serigrafia.

CAPITOLIUM n. 4 (L. 1.500), S. Orienti: La ricerca pittorica di Balla.

CAPITOLIUM n. 5-6 (L. 2.500), I. Mussa: Virduzzio, la sfida allo spazio.

OP. CIT. n. 24 (L. 800), T. Llorens: Note di terminologia semiotica - O. Bobigas: Il design, processo e fruizione.

RIVISTA I B M n. 1 (s.i.p.), P. Parini: La fantasia al primo banco.

U. V. ZETA n. 3 (L. 300), A. Van Onck: Didattica del design e design della didattica - D. Hopper: Antonino Virduzzo - R. Cuzzoni: Gruppo «Stige», neo-surrealismo figurativo - C. Genovese: L'attività artistica e la ricerca sperimentale.

ARTE NUOVA OGGI n. 2 (s.i.p.), Grafica e confusione - L. Lambertini: Carmelo Cappello - H.W. Franke: L'arte del computer - L. Rossi: Adriano Pavan - F. Arcangeli: Aldo Borgonzoni - L. Grifi: Franco Carotti - A.L.: Alessandri surrealismo e fantasia - P. Girolami: L'arte in alto mare - B. Moruchio: De Luigi e la finzione pittorica - I. Tomassoni: Stanislaw Pacus - F. Portone: Corrado Cagli.

DISMISURA n. 3 (L. 400), A. Loreti: Arte e cultura antifascista - A. Loreti: Arte negli edifici pubblici - A. Di Zuzzo: Fernando Battista.

ADIGE PANORAMA n. 8 (L. 250), R. Wolf: Giuseppe Gambino - M.E. Kleckner: Raimondo Sirotti.

ALBANIA OGGI n. 2 (L. 200), R. Matta: Il realismo socialista nella pittura albanese.

L'OEIL giu.-lug. '72, J. Pierre: La xxxvi Biennale de Venise.

PLAISIR DE FRANCE lug.-ago. '72, A. Munich: L'influence de l'extrême-orient sur l'art moderne, le japonisme et les ceramiques de Bracquemond - L. de la Grandville: Une artiste à découvrir Ida Karskaya - La IX Biennale de Menton, Graham Sutherland - R. Barotta: Un polonais de Montparnasse, Kisling - A. Haase: L'himagerie d'aujourd'hui.

JARDIN DES ARTS lug.-ago. '72, C. Bouyeure: Deman naît a Kassel - L. Blum-Touraine: L'art et l'argent - J. Warnod: Les peintres symbolistes français - M. Ragon: Pierre Soulages - D. Marchesseau: Michel Saint-Olive - Nicolas de Stael - J.D. Rey: Trésors du Musée de Budapest - C. Brunner: Face à la mer les sculptures de Port-Barcarès - F. Molène-Tazé: L'actualité artistique - J. Picard le Doux: Un atelier d'art contemporain La Lice.

OPUS n. 33, A. Jouffroy: Le rayon vert de Matisse - R.J. Moulin: Aragon ou l'avenir de voir - G. Gassiot-Talabot: Caniaris - A. Jouffroy: Introduction à Silvano Lora - J. Peignot: François Lunven - C. Naggur: Tibor Csernus - A. Boatto: Pistoletto à travers le miroir.

THE CONNOISSEUR ago. '72, Pat Gilmour: Third British International Print biennale - W.J. Strachan: Graphic owls from France - E. Schrijver: Piet Mondrian.

STUDIO INTERNATIONAL lug.-ago. '72, Dedicato alla scultura nei luoghi pubblici.

LEONARDO n. 3, R.C. Bassler: Lenticular polyester resin sculpture - T. Hancock: Water-colour murals of technology - P. Szekely: The sign, My sculpture and architecture - K.R. Adams: Perspective and the viewpoint - M. Thompson: Computer art, a visual model for the modular pictures of Manuel Barbadillo - G.V. Trieschmann: On relationships between physical form and human behavior, The use of MERG - A. Katzir-Katchalsky: Reflection on art and science - F.J. Malina e P. Schaeffer: A conversation on concrete music and kinetic art.

ART in AMERICA mar.-apr. '72, R. Goldwater: The sculpture of Matisse - A. Goldin: Art a technology in a social vacuum - M. Feldman: Frank O'Hara - P. Schjeldahl: The Rosenquist synthesis - T. Schwartz: The politicalization of the avant-garde.

ART in AMERICA mag.-giu. '72, L.R. Lipard: Flagged down, the Judson Three and Friends - J. van der Marck: The valley curtain - R.E. Mueller: Idols of computer art - P. Tuchman: Interview with George Segal.

ART and ARTISTS apr. '72, J. Daley: Art scientificism - D. Briers: Ben Vautier - Su Branden: Rose Finn-Kelcey - J.A. Thwaites: Reiner Ruthenbeck - S. Prokopoff in interview with Rafael Ferrer.

ART and ARTISTS mag. '72, E. Wolfram: Winds of change - H. Martin: Ray Johnson - S. Field: Michael Craig-Martin - K. Kertess: The recent work of Lynda Benglis - W. Packer: Antony Donaldson - G. Stevens: Blow-up.

ART and ARTISTS giu. '72, Lea Vergine: Italy's avant-garde? - H. Martin: Real and

living - M. Vallarino: Carla Accardi - R. Pomeroy: Bruno Romeda - R. Koshalek: Mario Merz - G. Dorflès: Eugenio Carmi.

ART and ARTISTS lug. '72, P. Fuller: United artists? - J.A. Thwaites interviews «Documenta» chief Harald Szeeman - E. Wolfram: John Holmes - S. Williams: Daniel Spoerri - P. Overy: John Croft «poetry and prose» - W. Packer: Nigel Hall - H. Martin: Bruno di Bello - A. McCall: Street works - J.A. Thwaites: Klaus Rinke - Lea Vergine: Gabriele de Vecchi - A. Mackintosh: Ed Herring.

ART and ARTISTS set. '72, D. Dickson: Art politic - A. Thwaites in interview with Laurence Weiner - J.A. Thwaites: Kassel - M. Granger: The Venezuelan show.

APOLLO ag. '72, M. Melot: The cubists - F. Schulze: The collection of the «First National Bank» of Chicago.

ARTFORUM gen. '72, M. Rowell: Josef Albers - K. Baker: Dan Flavin - K. Baker: Chuck Ginnever - K.S. Champa: Helen Frankenthaler - J. Lanes: Problems of representation - W. Domingo: Meaning in art of Duchamp - E. Wasserman: Yoko Ono - J. Livingston: Barbara Munger.

ARTS MAGAZINE gen. '72, J.J. Akston: The dangers of isolationism - M.V. Alper: City life and social idealism - D. Ashton: Richard Diebenkorn - I. Karp: Rent is the only reality - N. Calas: Surrealism again and again - B. Kurtz: Lucas Samaras.

ARTS MAGAZINE feb. '72, W.K. Muller: Prints and multiples - F. Haber: Discovering the new landscape of technology - J. Hobbouse: Francis Bacon - F. Bowling: Revisions - G. Battcock: Pier Paolo Calzolari.

GRAPHIS n. 158, A. Hurlburt: Photographis 1972 - J. Vogelsanger-De Roche: Die Chagall Fenster im Fraumünster Zürich - H.E. Salisbury: OP-ED - M. Staber: Olympia, ein sportliches ereignis im Spiegel der Kunst - H.W. Franke: Macro-Color von Manfred P. Kage.

KUNST+HANDWERK apr. '72, K.H. Türk: Living arts '71 - L. Schultheis: Marian Gienula.

KUNST+HANDWERK giu. '72, L. Schultheis: Junges handwerk, Nordrhein-Westfalen '72.

KUNST+ HANDWERKE lug.-ago. '72, Dedicato alla Frankfurter Messe.

PANTHEON mag.-giu. '72, A. Mardersteig: Kunstsammlung Theodor und Woty Werner - C. Geelhaar: Paul Klee «Früchte auf rot».

ARTIS mag. '72, G. Höbler: George Braque, die Idee auslöschen - H.T. Flemming: Bernhard Heiliger - S. Obermeier: Surrealismus.

ARTIS giu. '72, A. Jackowski: Naive Kunst aus Polen - H. Neidel: Vertrauliche Aussagen - H. Neidel: Pravoslav Sovak - E. Billeter: Magdalena Abakanowicz - A.M. Fabian: Ida Golzová.

ARTIS lug. '72, Superschau von Kassel - Xawery Dunikowski - Das grafische Werk von Max Ernst - H. Neidel: Modell Wirklichkeit.

ARTIS ago. '72, W. Schulze-Reimpell: Der andere Mondrian - N. von Holst: Die Biennale in Venedig 1972 - C. Knapp: Die Graphik Max Pechstein - Deutsche Malerei des 20 Jahrhunderts.

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

Le Edizioni del Cappello (Via Pigna 10 - 37100 Verona) hanno pubblicato le seguenti cartelle: 5 stampe di Ernesto Treccani (testo di Carlo Munari); 3 incisioni di Walter Piacesi (testo di Liliana Tedeschi); 5 stampe di Amilcare Rambelli (testo di Alessandro Mozambani).

Edizioni Rolued (Via Cattaneo 24 - 37100 Verona): serigrafia di Francesco Arduini.

Cartella di 5 acquetinte di Gaetano Carboni dal titolo «Un giardino per Icaro» con testi di Enrico Crispolti e Floriano De Santi.

Editore Fogola di Torino: volume di Ben Jonson, «Il Volpone», con illustrazioni di Mario Calandri.

Edizioni Vanni Scheiwiller (Via Melzi D'Eril 6 - 20154 Milano): volume di Theodore Koenig dal titolo «Dieci modi nell'arte di considerare la vacca», con 7 illustrazioni di Massimo Radicioni e il volume di Silvano Scheiwiller dal titolo «Studi e disegni» con una lettera di Antonio Pizzuto.

Edito da Tam Tam (Mulino di Bazzano - 43020 Parma): volume di Giuliano Della Casa intitolato «Alfabeto» con 21 segni calligrafici.

Editiones Dominicae di Verona: volume di poesie di Diego Valeri dal titolo «Petit testament», con acqueforti di Castellani.

Edizioni Nuova Foglio (Contrada Piane di Chienti, 12 - 62010 Pollenza): cartella di 10 serigrafie di Giosetta Fioroni dal titolo «Femmine folli», con testo di Giancarlo Marmorì.

Edizioni Graphis Arte (Via Roma, 62 - 57100 Livorno): litografia di Fabrizio Clerici dal titolo «Processione per gli idoli».

Le Editions Berggruen (70 rue de l'Université - Paris 7^e): catalogo di 90 incisioni di Picasso, dal 1904 al 1968, con testo di Eluard.

Edizioni del Deposito (Corso Porta Vigentina 1, 20121 Milano): 2 cartelle di 3 serigrafie di Eugenio Carini dal titolo «Chromo Synclasma I e II», testo di Michelangelo Antonioni.

La Casa Editrice «Giuffrè» di Roma ha pubblicato una edizione della Costituzione Italiana, con incisioni originali di Ferroni, Fieschi, Guerreschi, Guttuso, Vespignani, a cura di Guido Giuffrè.

L'editore Luigi Clerici (presso Galleria Diagona, Via Pontaccio 12, 20121 Milano): cartella di serigrafie dal titolo «Milano 1972» con opere di Agnetti, Coleman, Colombo, Dias, Di Bello, Tagliaferro.

Le Edizioni Michaud (Lungarno Corsini 4, 50123 Firenze): cartella di 5 litografie di Amintore Fanfani.

La Grafiser (Via Jacopo Ferretti 10, Roma): cartella di serigrafie di Clelia Francaviglia dal titolo «Strutture in bianco», testo di Italo Mussa.

Cartella di 5 litoplurime di Emilio Vedova dal titolo «Dai 5 mondi». Testo dell'artista e liriche di Anagnostakis, Bell, Fonseca, Kuo Mo Jo e del FLN-FALN.

Edizioni Cantini Club d'arte: cartella di 6 incisioni di Abdelkader, Berto, Farulli, Guerriero, Medugno, Zancanaro.

Galerie Schmucking (Lessingplatz 12, Braunschweig): cartella di 3 litografie di Antes.

Galerie Rothe (Werderplatz 17, Heidelberg): cartella di 5 acquetinte di Kalinowsky.

Premi

A Roma, dal 5 al 17 maggio '73, organizzata dalla rivista «Nuove Dimensioni», il Premio internazionale di pittura, scultura, incisione, disegno, bianco e nero, ceramica. Adesioni fino al 30 aprile '73, informaz. Segreteria del Premio, Via Imperia 36, 00161 Roma.

A Cernusco sul Naviglio, dall'11 al 22 marzo 1973, si terrà il 2° Premio internazionale di pittura «Giuseppe Bazzoli '73». Termine consegna opere: 31 gennaio '73. Informaz. Segreteria del Premio presso Remo Lana, Via Gorizia 9, 20063 Cernusco sul Naviglio.

A Napoli il Centro Artistico e Culturale «Giulio Rodinò» ha bandito il «Gran Premio d'Italia» di pittura, riservato agli artisti che abbiano vinto un primo premio in manifestazioni in Italia e all'estero. Contemporaneamente si terrà la 3ª Targa d'oro «Giulio Rodinò». Informaz. Segreteria del Centro, Via Duomo 109, 80138 Napoli.

A Leverkusen, concorso internazionale «Costruire a colori - Vivere col colore». Informaz. Farbenfabrik Bayer A.G., D - 5090, Leverkusen - Bayerwerk, Sparte AC/P, R.F.A.

A Trissino alla 4ª edizione del Premio Trissino, primo premio a Silvano Girardello. Altri premi a Piero Leddi, Luigi Rincicotti, Giuseppe Goia, Romano Perusini, Luigi Senesi, Giacinto Cagnoni, Anselmo Anselmi, Alfredo Fabbri e Giorgio Azzaroni.

A Campione d'Italia l'8° Premio internazionale di pittura «Campione d'Italia» è stato assegnato a Ibrahim Kodra e Franco Rognoni.

A S. Giovanni Rotondo alla 1ª Biennale internazionale d'arte sacra «Padre Pio» primo premio di pittura a Antonio Ciccone, primo premio di scultura a Simon Benetton.

A Serravalle Valsesia, alla XIIIª Estate Valsesiana, premiati per la pittura: Alberto Calvalleri, Osvaldo Medici del Vascello, Ernesto Tavernari; premiati per la scultura: Claudio Trevi e Harry Noordhoek.

A Varese, a Villa Ponti, al 1° Premio nazionale di grafica «Pernod» premiati: Carlo Monti, Umberto Vedani, Mario Carotenuto, Gianni Cuzzi.

A Lainate, al 1° Premio di pittura «Città di Lainate», primo premio ad Arnoldo Siodoli. Secondo, terzo e quarto premio a Vanni Saltarelli, Lauro Bolondi, Gio Gaiani.

A Rijeka (Jugoslavia), alla 3ª Esposizione internazionale di disegni originali, presenti 137 artisti jugoslavi e 50 stranieri, i 3 primi premi sono stati assegnati al giapponese Ay-O, allo jugoslavo Oton Gliha e al brasiliano Antonio Dias.

Varie

A Bologna, in novembre-dicembre, organizzata dall'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche, rassegna dal titolo «Tra rivolta e rivoluzione - Immagine e progetto». La rassegna, coordinata da Franco Solmi, è stata divisa nelle seguenti sezioni: urbanistica e architettura (a cura di Giovanni Accame); cinema (Fiorenzo Guidorini); arti figurative e iconografia politica (Concetto Pozzati e Franco Solmi); musica, strumenti audiovisivi e comunicazioni di massa (Eliseo Fava); teatro (Wladimiro Zocca). Nel corso della manifestazione si terrà un incontro-dibattito.

A Venezia, il Comitato di Vigilanza dell'Opera Bevilacqua-La Masa, denunciando le «gravi ed annose carenze della Civica Amministrazione nei confronti di tutti i problemi inerenti alla vita culturale e artistica della città di Venezia ed in particolare modo all'Opera Bevilacqua-La Masa» ha deliberato la cessazione di ogni attività e la chiusura della sua galleria.

A Roma il Gruppo del Sole (Circonvallazione Appia 33/40) ha pubblicato il bollettino n. 4 riguardante il lavoro svolto, con particolare riguardo al primo ciclo sperimentale del «lavoro di quartiere» al Quadraro con il Laboratorio di manifestazioni artistiche per ragazzi dai 6 agli 11 anni. La partecipazione è gratuita ed il Gruppo sollecita collegamenti con persone interessate a questo tipo di attività.

A Milano si è costituito il Gruppo Pittori Indipendenti con il programma di favorire la conoscenza e la diffusione della grafica con mezzi propri e rivolgendosi direttamente al pubblico mediante la pubblicazione di cataloghi con riproduzioni di opere del pittore che entra a far parte del Gruppo. Informaz. presso Emilia Dordoni, Via Solaroli 6 - 20141 Milano.

A Bologna la mostra di Silvestro Lega, prevista per l'autunno e organizzata dall'Associazione «Francesco Francia», è stata rinviata alla primavera 1973.

Edito dalla BNEL (Associazione Italiana dei Collezionisti, Artisti e Amatori del Bianco e Nero, dell'Ex Libris e del Libro Figurato, con sede a Como, Via Volta 74) è uscito l'Annuario 1972. Diviso nelle tre sezioni: grafica, ex libris e libro figurato, contiene parecchi articoli di vari autori e numerose illustrazioni ed inoltre schede bibliografiche dei libri illustrati italiani usciti nel 1970.

A Faenza, a cura del Comitato delle Manifestazioni Ceramiche di Faenza e della Fondazione Iris Ceramiche, si è tenuta una tavola rotonda sul tema «Collocazione della ceramica nel tempo - L'industria ed il design per l'inserimento del materiale ceramico nel contesto socio-culturale d'oggi».

Artisti deceduti: a Milano Aldo Bergolli.

A Trieste, in dicembre, il Centro La Cappella allestirà la mostra «Basta il progetto», curata da Gianni Contessi. Verranno presentati progetti di carattere «strutturale» dei seguenti artisti: Aricò, Bonalumi, Barisani, Carrino, Celli, de Alexandris, Morandini, Pardi, Spagnolo, Uncini, Gandini, Paolo e Igino Legnaghi, Lorenzetti.

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

Abbonamenti 1973

L'abbonamento per il 1973 a « Nac » costa 4.000 lire e si può sottoscrivere versando l'importo mediante l'allegato bollettino.

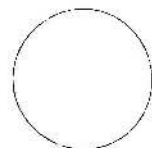
INDICARE LA CAUSALE DEL VERSAMENTO - SCRIVERE A STAMPATELLO

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Certificato di allibramento

Versamento di L. _____
 eseguito da _____
 residente in _____
 via _____
 cod. postale _____
 sul c/c N. **13 6366**
 intestato a: EDIZIONI DEDALO BARI
 Addi (1) _____ 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante



Bollo a data

N. _____
 del bollettario ch 9

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Bollettino per un versamento di L. _____

Lire _____

eseguito da _____

residente in _____

via _____

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

nell'Ufficio dei Conti Correnti di BARI

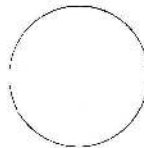
Firma del versante

Addi (1) _____

197

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Tassa di L. _____



Bollo a data

Cartellino
del bollettario

L'Ufficiale di Posta

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Ricevuta di un versamento

di L. _____

Lire _____

eseguito da _____

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

intestato a: EDIZIONI DEDALO BARI

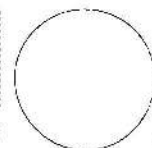
Addi (1) _____ 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Tassa di L. _____

numerato
di accettazione

L'Ufficiale di Posta



Bollo a data

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

AVVERTENZE

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

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

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

Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, abrazioni o correzioni.

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

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

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

Causale del versamento.

☐ Rinnovo abbonamento L. 4000
☐ Nuovo abbonamento a Nac 1973 L. 4000

Parte riservata all'ufficio dei conti correnti

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.

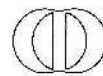
Guttuso

Mestiere di pittore
Scritti sull'arte e la società

*La pittura, i pittori, la battaglia per il realismo,
le pagine di diario e di polemica
le lettere spedite e non spedite.*

*La prima raccolta degli scritti editi e inediti
del grande pittore*

«Rapporti», pp. 440, 53 disegni inediti, L. 4000



DE DONATO

Guttuso

disegni 1938 1972

a cura di Leonardo Sciascia

Prestigiosa fedelissima riproduzione di cinquant'anni capolavori del grande Maestro. Disegni riprodotti dagli originali a due, quattro, sei e otto colori e in formato cinquanta per settanta. Edizione limitata a mille e trecento copie numerate. Due serie di 175 esemplari ciascuna corredate da una diversa litografia tirata al torchio in sei colori e firmata da Guttuso. Cartella in tela, mogano e acciaio satinato.

In tutte le librerie dal 20 novembre 1972. A chi ne farà richiesta direttamente alla Casa Editrice verrà inviata in omaggio, oltre al materiale illustrativo dell'opera, una pubblicazione delle Edizioni Scientifiche Italiane.

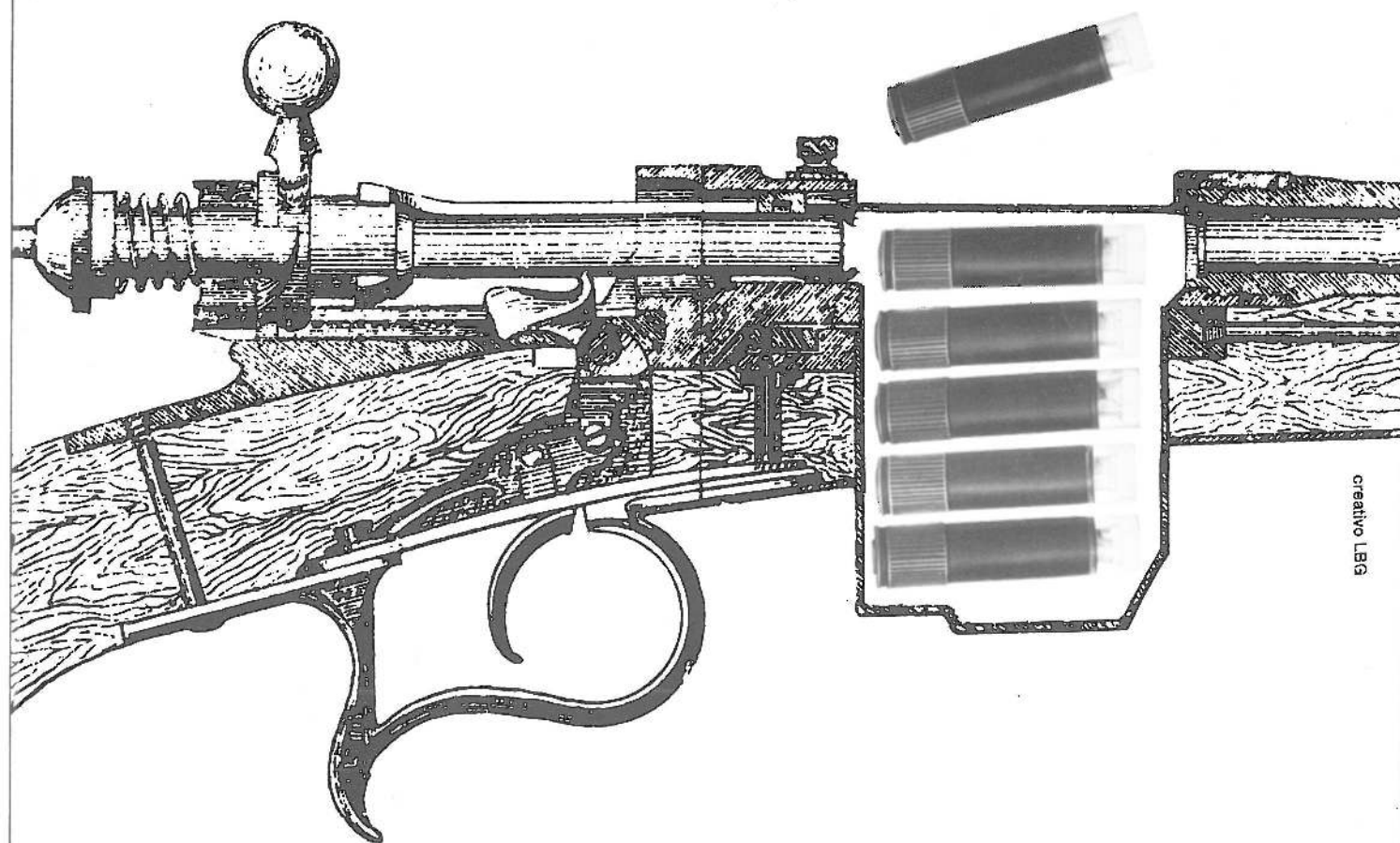
Ritagliare e inviare a:
BSI, Via Chiaramonte, 7 - 80121 Napoli

Nome _____ Cognome _____
Indirizzo _____



Polara

carica punta e scrivi



creativo LBG

E' il modo più rapido e pulito per caricare i puntali a cartuccia Koh-I-Noor Variant, Vario-script e Micronorm. Si inserisce la cartuccia nel corpo del puntale, si avvita e l'inchiostro fluisce subito alla punta. Le cartucce si chiamano Koh-I-Noor Rapidograph e si trovano nei colori nero, rosso, blu, verde, giallo, seppia. L'astuccio da 6 cartucce a inchiostro nero o colorato costa 300 lire.

Koh-I-Noor Hardmuth S.p.A. Fabbrica matite e strumenti per disegno e ufficio



rotring



Quando il pensiero diventa segno

il suo strumento più docile
è rapidomat Koh-I-Noor rotring.

Il nuovo astuccio-contenitore, comodo,
piatto, poco ingombrante,
conserva l'umidità costante dei puntali a inchiostro
di china variant, varioscript e micronorm.

E' poco esigente: basta rifornirlo
d'acqua una volta al mese.

E' molto economico: il sistema rapidomat
aumenta il rendimento di tutte
le penne. In confezione
da 8, 4, 3, 2 puntali.

rotring
KOH-I-NOOR

