

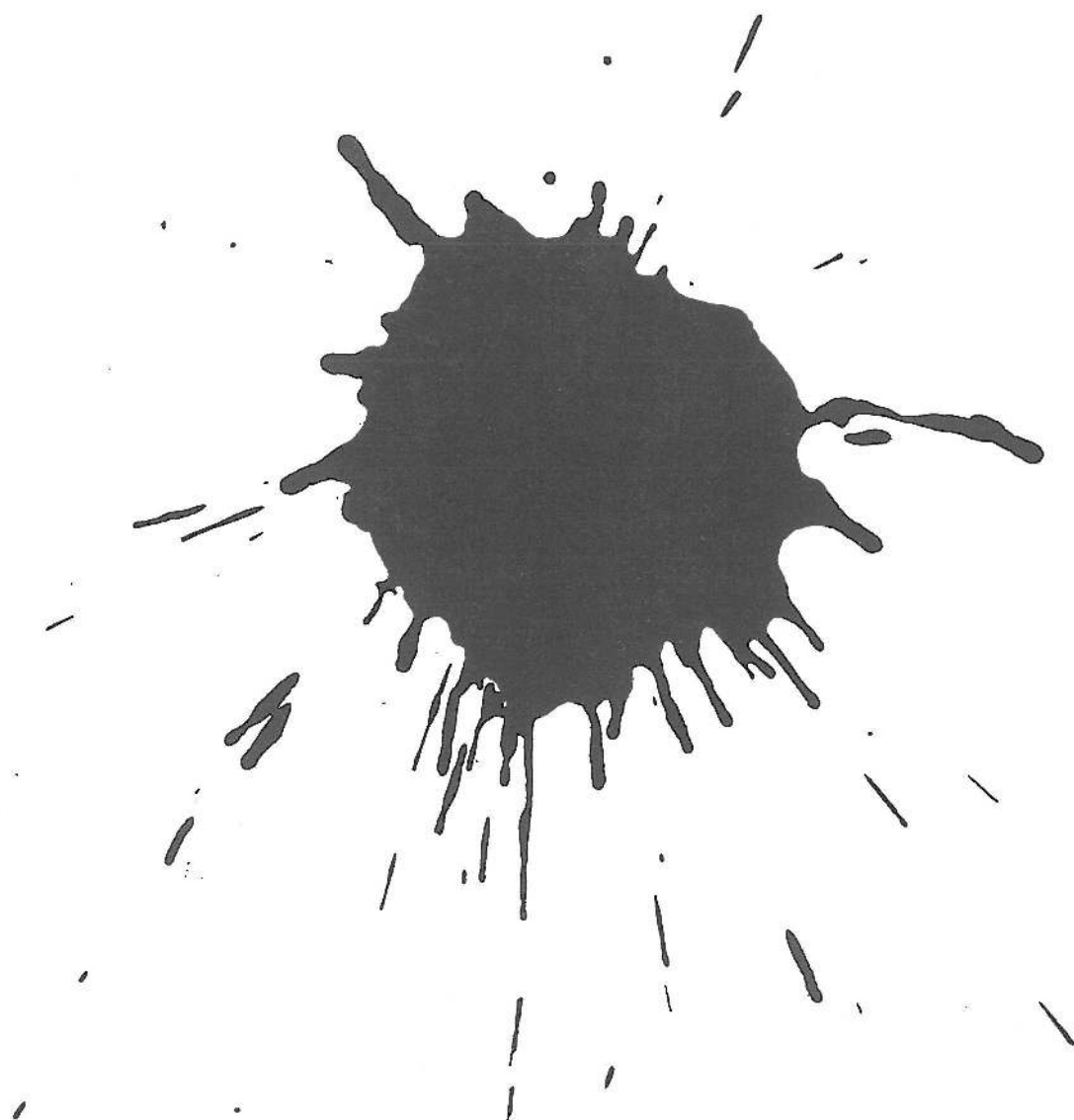
NAC

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

2

Dibattito sull'educazione artistica / Congresso ANIMSA / Dibattito sulla legge 2%
Problemi di estetica / Tavola rotonda su «Realismi a confronto» / Klee e la psicanalisi
Mostre ad Alessandria, Bologna, Ferrara, Firenze, Macerata, Milano, Monza, Palermo,
Roma, Sesto Fiorentino, Torino, Trieste, Venezia, Verona, Kassel, Londra, Paesi
Bassi, Parigi / Libri / Riviste / Notiziario.

Scritti di: Alliata / Apuleo / Arroyo / Bandini / Baragli / Barale / Beltrame / Bossaglia
Bruno / Caramel / Cardinale / Caroli / Catalano / Cioni / Contessi / Di Bianca Greco
Di Castro / Fagone / Farinati / Fezzi / Fossati / Giubbini / Giuffrè / Margonari / Pardi
Quintavalle / Raffa / Resina / Sartorelli / Savi / Stepney / Ugo / Van der Want-Arno
Vedovello / Veronesi / Vescovo / Vincitorio.



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	Il mito della critica	1
C. Cardinale e G. Baragli	Impara l'arte	3
L. Veronesi	Vera riforma	3
G. Giubbini	I musei	4
B. Resina	Operazioni culturali ed antiacademiche	5
F. Vedovello	Congresso ANIMSA	7
U. Ugo	Legge 2%	8
P. Raffa	Conoscete Heinrich Wölfflin?	9
E. Arroyo R. Beltrame G. Pardi	Realismi a confronto	10
A. C. Quintavalle	Klee e la psicanalisi	14
	Mostre e fatti a cura di:	17
	V. Alliata, V. Apuleo, M. Bordini, E. Barale, R. Bossaglia, F. Caroli, T. Catalano, C. Cioni, G. Contessi, A. Di Bianca Greco, F. Di Castro, V. Fagone, P. Farinati, E. Pezzi, P. Fossati, G. Giuffrè, R. Margonari, A. C. Quintavalle, G. Sartorelli, R. Savi, Steptey, Van der Want-Arno, M. Vesco, F. Vincitorio	
	Rubriche	42
	Indici 1970 e 1971	23

Il mito della critica

Al pari di altri giornali e riviste, pure noi abbiamo ricevuto la lettera con cui il « Gruppo Artisti Veneti » postula che in tutte le mostre collettive « a concorso », le giurie siano formate, esclusivamente, da « veri critici d'arte » e non da pittori e scultori.

Dato che fin dall'inizio abbiamo sostenuto l'arbitrio e l'inutilità di simili concorsi (la sterminata congerie che mensilmente segnaliamo nel « notiziario » vuole esserne una implicita, eloquente sottolineatura) ci sentiamo fuori causa. Ma c'è un punto della lettera che, in un certo senso, riguarda anche noi e allora sarà bene spenderci due parole. Scrive, infatti, il suddetto Gruppo: « vivendo in un'epoca di specializzazioni ribadiamo che il Critico faccia il critico, il pittore — ovviamente — il pittore ». Ciò che vogliamo dire è che, come discorso generale, non siamo affatto d'accordo.

Chi ci ha seguito sa che il tema su cui abbiamo più insistito è la necessità che tutti siano critici. Nel discorso dialettico che questa rivista sta cercando di portare avanti, abbiamo costantemente cercato di smitizzare il concetto di critico, inteso come uomo giudicante, per proporre quello di una persona che ragiona criticamente sulle opere d'arte. Vale a dire un comportamento a cui — a vari livelli di preparazione — tutti dovrebbero tendere. Naturalmente se tale comportamento si limitasse a questi fenomeni, sarebbe fatica sprecata. Speriamo sia apparso chiaro che abbiamo sempre rifiutato l'idea dell'appassionato d'arte pago della sua collezione, grande o piccola che sia, o del giro settimanale « per mostre ».

Ciò che auspichiamo e per cui ci battiamo è un individuo che attraverso il contatto con la problematica artistica — proprio per le caratteristiche di tale problematica — si abitui ad una costante volontà di capire, ad un permanente esercizio critico. Un atteggiamento che, quasi automaticamente, egli sarà poi portato ad applicare a qualsiasi fatto cada sotto la sua percezione.

Inutile dire che una battaglia così, è ambiziosa e difficile. Qualcuno potrà aggiungere: illusoria e disperata. Ma se fosse diversa, questa rivista non avrebbe ragion d'essere.

Direttore responsabile: Francesco Vincitorio Redazione: Via Orti 3, tel. 5461463 Milano 20122 Grafica e impaginazione: Bruno Pippa-Creativo LBG, Amministrazione: edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, tel. 241919/246157 Bari 70124 Abbonamento annuo lire 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, Viale O. Flacco 15, Bari 70124 Pubblicità: edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, Bari 70124 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%

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.

Impara l'arte

di Costantino Cardinale e Giacomo Baraghi

Il convegno di Verona sui problemi dell'educazione artistica nella scuola media superiore è stato certo ricco di spunti. Ringraziando Girardello per l'analitico resoconto che ce ne ha dato su NAC 10, abbiamo preparato questo testo nella speranza di fornire un utile contributo.

Assumiamo che per quanto riguarda le strutture scolastiche si marcia verso l'unificazione della scuola media superiore. Nei vari tipi di scuole oggi esistenti l'insegnamento dell'arte è frantumato in modo da non avere efficacia (licei classici-scientifici), o perpetua gli equivoci di una preparazione specifica degli artisti (liceo artistico). I contenuti dell'insegnamento artistico non possono non fare i conti con l'espressione che caratterizza tutti gli attuali linguaggi sia parlati (letterario, scientifico, burocratico, politico, quotidiano) che visivi (cinema, televisione, fumetti, arti figurative, ecc.) nel rapporto coi rispettivi supporti sociali. L'educazione all'espressività, vista in tal senso, incentiva la comunicazione ed assolve un fondamentale ruolo politico.

Per quanto riguarda il rapporto arte e società, «la concentrazione del talento artistico in singoli individui con la conseguente soppressione di simile dote nella grande massa dagli uomini è una conseguenza della divisione del lavoro» dice Marx, pensando alla società a venire come a quella in cui «non vi saranno pittori, ma, al limite, uomini che tra le altre cose si occuperanno anche di dipingere». Tale presupposto non è qui ribadito pensando alla società futura ma, coerentemente al tema, per sottolineare che scelte marxiste debbono aver, già nel presente, il fine di allargare la sensibilità estetica tra tutti gli uomini anche perché «il peso dei tesori che gravano sull'umanità» (Benjamin) non può essere sorretto da pochi. Questa impostazione ci consente di asserire che l'educazione artistica, esperienza delle forme e del loro mutamento, permette la comprensione del mutamento sociale, altrimenti percepito nella forma del caotico (Lenin). Considerando che molti reagiscono a tali caotiche sensazioni con nostalgie d'ordine e di fascismo comprendiamo la perplessità di fondo espressa da Benjamin quando egli si chiedeva se la distruzione delle forme tradizionali, operata dall'avanguardia, giovasse o no agli sviluppi della politica della classe operaia. Se l'educazione artistica riuscirà a sviluppare un atteggiamento storico-critico contro la fissità delle forme ed al tempo stesso a chiarire il rapporto tra la nuova storia e le nuove forme, invece che «smerdere l'arte» e «cedere le gallerie ai senza

tetto» (G. Politi, in NAC 8-9), realizzerà un notevole contributo all'antifascismo. Il fascismo è anticultura sia quando si paluda con le visioni eternalistiche delle forme romane, sia quando dissolve l'arte nella estetizzazione del mutamento.

Il problema di un insegnamento artistico si scontra con i limiti di una didattica condizionata dalla dissoluzione dei modelli elaborati dal rinascimento e rivissuti dal genio romantico da una parte, e dall'altra dal sorgere dei movimenti astratti. Questa contrapposizione cade nel vuoto metodologico e nella routine ministeriale dei licei artistici, non più bottega rinascimentale, come malinconicamente immaginati da Gentile, né ancora asettici studi di designer. Il continuo riaffiorare di ingenuità naturalistiche denuncia che il vuoto prodotto dalla mancanza di nuove metodologie non gioca a vantaggio della creatività ma di consuetudini visive che rivelano il conservatorismo della fantasia. Combattere la dilagante crisi di oggettività non è perciò un *rappel à l'ordre*, ma il tentativo di lottare contro l'irrazionalismo ed il fascismo.

Ricordare che il lavoro della Bauhaus è stato sorretto da un profondo impegno culturale espresso nei Quaderni e nella produzione teorica di Klee e Kandinskij deve servire a chiarire che lo studio dello spazio, delle forme e di tutti i fenomeni inerenti non è solo una educazione percettiva che libera dalle tradizionali sovrastrutture psicologiche, ma è anche una educazione intellettuale e filosofica. Peraltro anche nei licei classici e scientifici, per quanto riguarda la lingua parlata, si presenta la bellezza del *sonante verso* come qualcosa che sta un gradino più su del linguaggio oggettivo, anche se ciò è smentito dai docenti, acriticamente accettato da molti studenti senza che la questione esploda, come nei licei artistici, per il minore impegno verso la creatività.

Nella prospettiva della unificazione dei licei, speriamo dunque che gli «artistici» scompaiano perché non crediamo nella scuola parcellizzata. Ma speriamo anche che l'arte non sia soltanto una componente di un settore dei quattro, fondamentali, che dovrebbero caratterizzare gli indirizzi del nuovo liceo (convegno di Frascati). Lo stesso vale per le Accademie di Belle Arti: in atto sorpassate ed anacronistiche, contestate da studenti, malviste dal ministero, finiranno per essere assorbite dai dipartimenti d'arte delle università (Calvesi, Quintavalle). Ma rimangono seri dubbi che l'interdisciplinarietà non sia solo una mistificazione, invece che un primo passo verso la ri-

costituzione della onnilateralità dell'uomo. Questo è fondamentale anche in una scuola che avrà per compito di orientare la formazione delle attitudini: non si tratta (soltanto) di sapere chi farà il designer o «l'artista», chi lavorerà nell'industria e chi nella politica. Anche la complessa questione se l'insegnamento artistico dovrà tendere all'apprezzamento dell'arte o a fare l'arte, potrà essere superata solo dalla pratica di una scuola dove l'alunno potrà scegliere secondo le sue attitudini, realizzando davvero la libertà di lavorare in maniera espressiva, creativa.

Vera riforma

di Luigi Veronesi

In merito alla domanda che Lei mi ha fatto Le mando queste poche righe, è il mio pensiero di pittore; anche se per alcuni anni ho insegnato la mia è stata una esperienza con ragazzi maturi, ricchi di cultura ed educazione artistica, dunque una esperienza meravigliosa che però è lontana dai problemi che Lei mi ha prospettato.

Non credo si possa parlare di riforma dell'educazione artistica nelle scuole medie senza conglobarla nel contesto più vasto, totale, dell'istruzione in tutti i suoi aspetti.

Non mi riferisco alla riforma che dovrebbe essere in atto e che è essenzialmente di carattere amministrativo e burocratico, ma a una vera riforma: quella dei programmi e dei metodi di insegnamento.

Per l'educazione artistica guardiamo uno qualsiasi dei tanti libri di testo per le scuole medie (sono generalmente in tre volumi): seguono evidentemente i programmi ministeriali e a mio avviso sono totalmente sbagliati gli uni e gli altri. In poche ore di lezione settimanale, pochissime direi, si pretende di insegnare tutto! dal disegno al collage alla pittura (in tutte le sue variazioni), dalla modellazione e dalla scultura all'incisione (in tutte le sue tecniche così complesse) alla ceramica, agli smalti ecc. con l'aggiunta di alcune brevissime, insufficienti note di storia dell'arte.

Roba da fare accapponare la pelle, ma come può fare un ragazzo, ripeto: in pochissimo tempo, ad assimilare una tal massa di informazioni, di tecniche, di problemi?

E poi, non dimentichiamolo, per tutto questo ci sono gli Istituti d'Arte e i Licei Artistici, perbacco!

Secondo me l'insegnamento dell'educazione artistica nelle scuole medie dovrebbe veramente e solamente «educare a capire l'arte»; ciò non esclude che nel primo anno possa esserci anche un corso di disegno: breve, chiaro e moderno, ma

dovrebbe comunque essere staccato dal corso di educazione artistica.

Questa materia dovrebbe svilupparsi nell'arco dei tre anni e insegnerebbe agli studenti a comprendere l'arte attraverso l'analisi del metodo di lavoro dei vari artisti e attraverso lo studio sistematico delle loro opere.

Bisogna che l'allievo impari a guardare l'opera d'arte e a collocarla nel tempo e nella vita.

Occorre infine portare i ragazzi a capire soprattutto l'arte del loro tempo, studiando l'arte non come fatto isolato ma come fenomeno legato ad altri fenomeni storici, sociali, economici; lo studio dell'arte del passato, fatto in questa forma, diventerà lo strumento per avvicinare e capire l'arte d'oggi.

I musei

di Guido Giubbini

Nell'ambito di una discussione sull'educazione artistica mi sembra indispensabile affrontare anche il problema dei musei e dell'attività didattica che essi dovrebbero svolgere. A questo proposito, anziché dare suggerimenti o avanzare proposte concrete sul funzionamento dei musei, mi sembra più utile sgombrare il terreno dall'equivoco, che finora ha viziato l'analisi del problema, di considerare senz'altro come 'progressista' la posizione, in sé ineccepibile, di chi sostiene la preminenza della funzione educativa dei musei su quella conservativa. Tale equivoco nasce, ancora una volta, dal considerare quello dei musei come un problema non già politico ma esclusivamente culturale, e nel ridurre la discussione a un dibattito falsamente 'neutrale' sulle tecniche, le iniziative e gli strumenti più adatti per diffondere una cultura storico-artistica la cui validità, nella sostanza, non viene mai messa in discussione. Se non mettiamo bene in chiaro in via preliminare quale tipo di cultura riteniamo valida, ogni intenzione di allargare l'area dei fruitori della cultura contrabbandata come nobile preoccupazione sociale è destinata a restare puramente demagogica e ingannevole. Sui legami esistenti tra il museo e la scuola mi sembra che non possano esservi dubbi. Aggiungerò soltanto che in una società a capitalismo avanzato tali legami sono destinati a farsi ben più stretti di quanto non siano ora, nel senso che i musei tendono a trasformarsi da luoghi di conservazione del patrimonio artistico in centri di produzione e di divulgazione della cultura. Questo è già avvenuto da tempo negli Stati Uniti, e non è avvenuto in Italia solo per le particolari condizioni di arretratezza in cui

versano da noi le istituzioni culturali. Il nostro scopo, in questa prospettiva, dovrebbe essere quello di riuscire a utilizzare il futuro museo, capace di comunicazione effettiva col pubblico, la scuola e la città, in senso antagonista, cioè per fornire una informazione critica, non manipolata.

È certo che la maggior parte dei musei italiani, ancora oggi, è costituita da musei-deposito, maltenuti e malcustoditi, spesso privi di illuminazione e di riscaldamento, in cui il materiale è presentato in modo sgradevole e in ambienti inadatti. Questo tipo di museo, accettabile in un momento in cui la presenza del visitatore comune, non specialista, era irrilevante o poteva essere ignorata, cessa di essere funzionale nella misura in cui il potere deve tener conto di un pubblico di massa le cui reazioni possono essere di ostilità nei confronti dell'opera dell'arte o di irritazione nei confronti della pubblica amministrazione che trascura il patrimonio artistico. Per questo motivo dal dopoguerra a oggi il vecchio museo scostante e polveroso è in via di graduale sostituzione con un museo in cui non soltanto è garantita la possibilità fisica di vedere le opere esposte, ma il visitatore è indotto a sentimenti di rispettosa ammirazione per l'arte e per chi la gestisce, riconosce la propria inferiorità e, se ha lo spirito del primo della classe, ambisce a una promozione culturale. L'opera d'arte è presentata in modo attraente e circondata da un'aura sacrale; essa coincide sempre più col capolavoro riconosciuto, concepito come qualcosa di autosufficiente e di separato dalle opere di 'interesse storico', esiliate in numero crescente nei depositi; l'arredamento, sia che il museo sia sistemato in un palazzo monumentale, sia che l'edificio sia moderno, è ispirato a fasto e decoro; meglio se porta la firma di un grosso architetto, meglio ancora se di un designer, tanto per dare una parvenza di credibilità alla retorica del museo dinamico e sempre rinnovantesi (e così si mettono in opera le attrezzature che permettono di cambiare facilmente il materiale esposto, senza però cambiarlo mai). L'aspetto del museo si uniforma così allo stile più aggiornato e attraente di quelle grandi fiere snobistico-politico-speculative che sono le mostre. Marmo, moquette, un'illuminazione calcolata e i 'capolavori di tutti i tempi' realizzano in questi casi felici soluzioni di arredamento, in una identificazione particolarmente fruttuosa tra potere e cultura. Fruttuosa non soltanto perché il museo ben tenuto svolge pur sempre un suo ruolo economico come attrazione turistica, ma perché dimostra che la pubblica amministrazione ha molto a cuore l'arte e la cultura, e questo serve sia come propaganda diretta, sia, soprattutto, perché fornisce un alibi prezioso alla classe dirigente, nel momento stesso in cui i padroni del suolo, dell'ambiente, delle cit-

tà, ne fanno scempio per il loro profitto. Quanto al rapporto tra il pubblico e l'opera d'arte esso resta il vecchio rapporto di estraneità di sempre, nonostante la vernice di modernità. Infatti il pubblico non dispone neppure dei più elementari strumenti culturali per la lettura delle opere d'arte, non glieli dà la scuola e il museo si guarda bene dal fornirglieli. Niente è più stolto o ipocrita del moralismo di chi accusa la gente di non visitare i musei. La verità è che la funzione dei musei è proprio quella di mantenere le distanze tra il pubblico e la cultura artistica, svolgendo in ciò un servizio complementare a quello della scuola selettiva e classista. I musei, distanti e aristocratici (in ciò tanto più pericolosi quanto più lustrati e ben tenuti, perché coincidenti con l'immagine di un potere efficiente) presuppongono nel visitatore una preparazione specialistica (neppure da liceo classico ma addirittura universitaria) oppure una sensibilità estetica di tipo soprannaturale, dal momento che non forniscono nessuna informazione sulle opere esposte, talvolta nemmeno i nomi e le date degli autori. Questo terrorismo culturale spinge alla menzogna e a forme deteriori di snobismo: quella minoranza dei visitatori che è dotata di una più forte carica di ambizione sociale; crea frustrazione e complessi di inferiorità in tutti gli altri. In realtà il museo respinge la maggioranza dei visitatori né più né meno come la scuola boccia gli studenti, con la sola differenza che i musei possono godere ancora di un certo periodo di tranquillità perché non danno lauree e diplomi. È chiaro che un museo così concepito è già vecchio in partenza: esso agisce sul pubblico con un meccanismo selettivo troppo scoperto e grossolano per poter essere utilizzato in una società in cui crescono non soltanto la domanda di cultura dal basso ma anche l'antagonismo sociale e la consapevolezza che quella che sinora era considerata la cultura in senso assoluto è soltanto la cultura dei padroni. Questa contraddizione è esplosa con violenza solo nella scuola perché la scuola prepara al lavoro, ma è chiaro che in un disegno più generale di razionalizzazione, in cui la selezione sia rimandata e mascherata, si impone a scadenza più o meno ravvicinata la creazione di un terzo tipo di museo in cui la funzione cosiddetta 'educativa' o 'didattica' sia preminente, quale è stato collaudato da tempo negli Stati Uniti e viene propagandato da noi, sia pure tra notevoli resistenze, dai più avveduti esponenti dell'establishment culturale. Del resto questo processo di divulgazione della cultura artistica è già stato avviato con successo, al di fuori delle istituzioni culturali dello stato, dall'iniziativa privata: non trovando uno sbocco nella scuola e nei musei, fortemente sclerotizzati e quindi inservibili, la domanda di informazione artistica viene soddisfatta in

misura crescente dal proliferare delle iniziative editoriali tipo collane Fabbri ecc., in cui la natura speculativa dell'operazione va perfettamente d'accordo con l'intenzione falsamente 'democratica' e divulgativa. Per i musei si tratterebbe quindi soltanto di recuperare il tempo perduto e di mettere una pezza riformistica a una situazione ormai insostenibile di sottosviluppo culturale. Proprio questo ritardo tuttavia rende abbastanza incerto in partenza il successo di un tentativo riformistico, che appare troppo avanzato nel momento stesso in cui comincia a diffondersi l'esigenza di una cultura alternativa a quella che il nuovo museo dovrebbe divulgare. Finora la discussione sulla funzione educativa dei musei si è svolta esclusivamente intorno ai modi e alle tecniche dell'intervento didattico (non più esposizione statica di capolavori ma mostre rotanti su 'problemi' storico-artistici; presentazione didattica del materiale con schede, riproduzioni fotografiche ecc.; collegamento con le scuole, i sindacati, gli enti pubblici; materiale scientifico e illustrativo gratuito; personale tecnico e attrezzature a completa disposizione del pubblico; ecc.), ignorando deliberatamente il problema dei contenuti della cultura, che si sottintende buona in sé e assolutamente insostituibile nella sua impostazione tradizionale, mentre si tratta di utilizzare le nuove strutture per mettere in luce il carattere borghese, di classe, di questa cultura. Se il personale tecnico dei musei si limita a diffondere l'interpretazione corrente dell'opera d'arte, erudita o estetizzante e non storicistica in concreto, cioè sociologica e politica, allora l'attuale sclerosi dei musei è senz'altro preferibile all'attivismo pseudodidattico. Nella tipica interpretazione borghese il documento artistico viene reso inoffensivo separandolo dalla funzione reale che ha svolto come strumento al servizio di una classe in lotta per conservare o per conquistare il potere, ma ricercandovi soltanto il godimento 'disinteressato' della bellezza, il compiacimento culturale fine a se stesso o connessioni storiche meccaniche ed esteriori in quanto slegate all'analisi della realtà sociale. Poiché alla base della domanda di cultura dal basso vi è prevalentemente un complesso di inferiorità culturale, poter accedere a questo tipo di cultura non significa acquisire uno strumento critico per la presa di coscienza e la liberazione, ma soltanto ottenere una 'promozione' insieme culturale e sociale, e rappresenta di fatto una garanzia di integrazione.

Si tratta a questo punto di discutere i modi di un intervento che approfitti dei vantaggi offerti dall'apertura alla società di un museo di tipo 'educativo' per svilupparne le contraddizioni, metterle in luce l'intenzione mistificatoria e offrire al pubblico una interpretazione critica del documento artistico, tale da restituirgli quel carattere eversivo che la cultura borghese si sforza di neutralizzare.

Operazioni culturali ed antiaccademiche

di Bruno Resina

Nell'ottobre del 1970, assunto in qualità di insegnante non di ruolo per l'Educazione Artistica nella Scuola Media Statale «A. Ronchetti di Pogliano Milanese», proveniente dalla diretta esperienza di almeno una dozzina di mestieri spesso umili, mi trovo costretto a dover far sfoggio di erudizione per non passare da incolto, o, peggio, da incompetente con gli scolari e più coi colleghi professori di ruolo. Presto il mio servizio anche presso altre scuole della provincia.

Quello che mi si presenta agli occhi è lo spettacolo della Scuola-obbligo e non Scuola-necessità, che tira al ventisette (da una parte) e alla promozione (dall'altra). Per me che vengo da una serie di umili esperienze opposte agli indirizzi di quella Scuola (cioè da una ricerca di tipo culturale e non manuale o didattica) è una grossa delusione. Lo scontro è ovvio. Contro il parere degli altri insegnanti, abolisco il voto, rilasciando un giudizio che permette al ragazzo di prendere coscienza dei suoi pregi o errori, migliorandosi; evito con forza le sanzioni disciplinari, mi assumo tutta la responsabilità per quanto in quelle aule accade; porto con i ragazzi un contegno di alunno con qualche anno di più, mi interesso che tutti possano dire la loro; cerco di infondere loro lo spirito dell'avventura culturale (che in molti manca, data la assuefazione a un certo tipo di insegnamento); li provo coscientemente elogiando i meno dotati ed eludendo la mia attenzione dai più dotati.

Nei giorni che seguono, ravviso in loro un interesse per la mia condotta. Si rafforza in loro l'idea che io voglia distruggere sotto i loro piedi tutto il loro bagaglio fin lì acquisito. Si convincono che bisogna farsi arditi ed andare al sodo, guardare all'impegno, arrivare al contenuto. Arrivano così i primi risultati. Ma anche le lamentele. Mi si fa notare che le mie scolaresche si son fatte rumorosissime, indisciplinate, svogliate (verso le altre materie), che nel breve arco della mia lezione (due ore) bruciano tutti i loro interessi, comportandosi abulicamente o troppo vivacemente durante le altre. Si son fatti attenti al mio sistema antiautoritario e lo confrontano con quello degli altri insegnanti.

In aula arrivano carichi di sorrisi, ma senza matite; pieni di vita, ma senza fogli da disegno; con tanta voglia di fare, ma poi non si decidono a far qualcosa. E la baraonda imperversa, creando malcontento dappertutto. Ed io scendo da dietro la cattedra in mezzo a loro e urlo con loro, per farmi sentire. Quando mi hanno ben bene pesato e hanno così sta-

bito (a modo loro) quel che pretendo, non si fanno scrupolo di sputare nel piatto vecchio, gozzovigliando in quello nuovo. Da questo momento (quattro o cinque mesi dopo il mio ingresso nella Scuola) vedo nascermi sotto gli occhi fior di argomenti, che vengono poi, macinati nelle loro teste. Mi nasce l'idea di fare qualcosa di importante con i ragazzi. Ma non troviamo cosa. Una mostra? Un giornale? Occuparci dello stato di incultura del paese e provvedervi in qualche modo? Fare degli affreschi sui muri ciechi delle case, ripristinare qualche vecchio dipinto su muro? Occuparci di ecologia (c'è il fiume Olona che passa in paese e tutto maleodora)? Partecipare ai premi di pittura per le scuole? Fare un corso critico sull'opera di un artista affermato e invitarlo a scuola? Non sappiamo cosa scegliere.

Verso la fine dell'inverno, buttati i vecchi vestiti, i ragazzi si armano di nuove armi e si accaldano sopra nuovi aspetti di vecchi problemi. Diciamo: il mondo degli artisti è un mondo corrotto e fasullo; noi rifiutiamo questi artisti e questo mondo, creiamo ex novo questo mondo, non per gli altri ma per noi. E lasciamo che i «Maestri» si vendano pure. Non è vero che per fare dell'arte occorra l'attrezzatura di uno che dispone di milioni: Giotto disegnava sui sassi, Fattori usava le scatole dei sigari, e San Francesco, che era il più grande artista del suo tempo, creava immagini culturali preziosissime con niente, parlando agli uccelli e fissando negli occhi il lupo (cattivo) spargendo intorno a sé una luce invidiabile. Rimproveravano: è una vergogna che un artista si faccia il nome grande comperando i favori del critico famoso e lasciandosi corrompere dai clamori della Fama attratta a sé lungo i cunicoli sotterranei di un partito politico. E una vergogna che esistano i premi di pittura; che si assegnino il primo, il secondo e il terzo premio: non esiste nessuna giuria tanto intelligente da stabilire che un artista valga veramente un punto in più di un altro. Distruggiamo tutto ciò. Non vendiamoci alle speculazioni degli uomini!

A questo punto si stabilirono alcuni interessi sul come fare della scuola un centro creativo-culturale, vivo e globale. La tela per dipingere costa soldi, e ingrossa le industrie che ci speculano sopra. No al prodotto industriale, quindi. I colori ad olio e i pennelli pure. No anche a questi. I cavalletti e le cartelle costano e sono ingombranti. No pure a loro. Si passa così in rassegna tutto quanto è a disposizione, valutando i costi



Interventi di ragazzi della Scuola Media « A. Roncbetti » di Pogliano Milanese.

e il loro reale valore. Risultato: tutto costa troppo per ciò che dà. No a ciò che costa troppo e che ha un suo aspetto consumistico. Lancio così l'idea di fare opere o gesti anticonsumistici ed antiaccademici. Le idee si delineano. I concetti rafforzati da uno scrupoloso lavoro di gruppo. Si istituisce, tacitamente, una sessione di studio che stabilisca un « modo » operativo. Nascono così, giorno dopo giorno, alunno per alunno, classe per classe un lavoro unitario che tutti stimola a superarsi sempre più.

Le prime idee sicure del « nuovo corso » sono i Ritratti, ovvero come vediamo un nostro compagno di classe, non già in sede estetica bensì critica, con ironia, con gusto, scoprendo nel modello seduto sulla cattedra (ridotta a strumento di lavoro e non di potere) lo strato nascosto dietro la pelle che gli dissimula ogni capriccio interno. Passiamo poi, brevemente, l'interesse su un pittore contemporaneo, pensando di invitarlo a scuola per tenerci lui medesimo la lezione di disegno. Cosa che non verrà mai attuata per una serie di circostanze sfavorevoli. Si giunge infine agli Interventi su una pagina di giornale. Per i Giornali insisto perché non li tengano in conto di supporti operativi (perché altrimenti equivalgono a una tela, un cartone, un foglio da disegno comuni) ma li vedano come opere già concluse sulle quali, ed è importante, è necessario andare a scovare il difetto, l'inutilità, la precarietà, il grado di asservimento, la falsità del messaggio.

Qualcuno non capisce e mi porta a vedere una pagina di giornale sulla quale, con un troppo lungo lavoro di matite colorate, ha elaborato un « bel paesaggio di Lombardia ». Elogio il suo lavoro di matite e lo invito a comperarsi delle tele e dei colori ad olio, magari un cavalletto da pittori. Non capisce subito, va al banco, straccia il lavoro e me ne

porta un altro per la fine della lezione. I colori di questo sono ancora delicati come nel primo. Ma non rappresenta un paesaggio. È un ricamo, che si svolge attorno ad ogni lettera stampata, per tutta l'estensione, della pagina. Il testo del Corriere (o altro giornale che fosse) è talmente decorato che scappa la voglia di leggerlo. Si viene attratti dai ricami. Il testo, per importante che fosse, non conta più niente ed è asservito al lavoro dell'alunno. Non lo elogia ancora (anche se vorrei dirgli bravo) ma lo mando al posto con un gesto. Lui dal banco però mi guarda con la faccia di chi ha saputo azzeccare un discorso, anche se son certo che non saprebbe spiegarselo. Gli altri seguono su questa linea difficile da spiegare a dei ragazzi, che del resto devono saper scoprire da soli, cercando dentro di sé, sbattendo con i denti contro il muro dell'Ovvio, del Falso, del Nulla. E sono foglietti della lezione di matematica sui quali hanno asportato con una lametta tutti i risultati, o una parte di essi, o alcune cifre a caso; o una pagina di pubblicità che reclamizza un vecchio brandy accartocciata e stesa a più riprese fin da diventare veramente vecchio, quel brandy; oppure versando sopra una pagina di un quotidiano una buona dose di inchiostro di china tanto da essere assorbito da altre dieci messe sotto a questa e poi piantandoci un bel chiodo nel mezzo.

Un discorso a parte merita una alunna che aveva lavorato concitatamente attorno ad una sua idea misteriosa manipolando un occhio ritagliato via con una lametta da una pagina per la pubblicità di un profumo. Lo aveva isolato su un foglio bianco. Poi l'aveva portato su un testo stampato. Infine l'aveva riportato su una copertina di un libro di storia. Infine se l'era messo in bocca, poi in tasca, e alla fine stracciato e consegnato così, dentro ad una bustina per la

raccolta delle figurine. Era un rito, un medium, una festa, un gioco, una operazione magica, un sortilegio, uno scongiuro non so. Lei si era limitata a dirmi tutto ciò che aveva fatto, il resto non la riguardava più. Il resto era mio, è evidente, essendo io pure da loro messo, al pari degli altri, sul piano del fruitore, cioè colui che fruisce della loro operazione. Alla fine li invitai apertamente a confessarmi i loro intenti, a spiegarsi. Stentavo a capirli, a capire quello che mi comunicavano. Ad ogni buon conto risultò che loro erano gli artisti che costruivano un messaggio anche segreto, gli altri, cioè io che li receivo, il pubblico a cui era diretto questo messaggio. Mi infervorai e dissi loro chiaro e tondo che sbagliavano dato che non capivo detto messaggio. Mi dissero che non gliene importava nulla se non capivo. Peggio per me. Loro, gli artisti-alunni, da una parte, io il fruitore, che non frui-va, dall'altra. Ero irritato. E loro ridevano. Ci trovavano gusto a vedere il professore in fallo, a vedere il loro insegnante in crisi, che non recepiva, che non capiva.

A qualcuno dissi: non fate i furbi con me. Io ho più esperienza di voi nelle arti. Se non capisco cosa dite è perché parlate male. E loro a rispondermi che non era colpa loro se non capivo, ma mia. Perché? Perché ho letto troppo, visto troppo, ascoltato troppo, mi ritengo infallibile nel giudizio?

Vi è in questo il gusto di avere una chiave, difficile da possedere, difficile da usare. Chi la possiede la usa per suo diletto senza altro scopo che non sia questo. Il resto, la sua fruibilità, non conta. Esistono insomma, due momenti, quello creativo e quello ricettivo. Quest'ultimo però non riguarda il creatore che vive lontano e in un mondo (anche) tutto suo.

Tre domande

a Franco Vedovello

D. Ai primi di dicembre si è svolto, a Firenze, il congresso dell'ANIMSA (Assoc. Naz. Insegnanti Medi di Storia dell'Arte). Lei, come membro del Direttivo dell'Associazione, può dirci quali problemi sono emersi in tema di didattica della Storia dell'Arte?

R. Il nostro congresso di Firenze (al quale è intervenuto anche il Prof. Roberto Pane che ben conosce le nostre difficoltà e che ci è stato simpaticamente prodigo di chiarimenti e consigli) non si è fermato alle solite e scontate lamentazioni funebri sulla crisi della scuola, ma si è posto il problema didattico nella sua formulazione più avanzata in rapporto alle richieste maturate in questi ultimi anni. Non abbiamo dubbi circa un sistema interdisciplinare (per cui la Storia dell'arte va posta allo stesso livello di tutte le altre discipline scolastiche) e più ancora circa un metodo critico che permetta una acquisizione viva, responsabile e globale della cultura. Non facciamo perciò questione (di per sé sterile perché vanamente settoriale) di orari, di cattedre, di testi ecc., ma piuttosto rivolgiamo la nostra attenzione alla necessità che la Storia dell'arte (che è « storia » a tutti i livelli) costituisca momento basilare nel dibattito della cultura: noi vogliamo che la Storia dell'Arte recuperi il troppo tempo che si è perso in una scuola (l'attuale) che ha sempre considerato l'arte figurativa (ma non, paradossalmente, l'arte letteraria) una pausa contemplativa da chiamare in servizio con mansioni illustrative e quindi con carattere ancillare. Per questo non abbiamo mai avuto in Italia una educazione artistica che oggi si manifesta unicamente (degno corollario di una civiltà che ha badato più ai frigoriferi che alla cultura) nello stabilire il numero dei milioni a proposito di qualche Tiziano rubato. Noi, insegnanti di Storia dell'arte, ci siamo cioè preoccupati (e non solo ora) di far capire che l'educazione artistica è un problema di civiltà e come tale deve investire dalla base la cultura scolastica in una prospettiva moderna e non più dilazionabile.

D. Per quanto riguarda l'arte contemporanea, quale è la posizione dell'ANIMSA?

R. Per quanto riguarda l'arte contemporanea, ci siamo ancora una volta richiamati all'assurdità e all'incongruenza dei

programmi ministeriali vigenti che, imponendoci una trattazione dall'arte classica alla contemporanea, non solo risulta in pratica inattuabile (con un'ora alla settimana) ma non tiene conto della necessità di uno svolgimento parallelo con le altre materie scolastiche. Di conseguenza ognuno di noi, da tempo, ha ridimensionato i programmi in modo da attuare un parallelismo in senso strettamente storico e per concedere maggior spazio all'arte contemporanea che, per la ricchezza delle sue problematiche, è più adatta non solo a suscitare l'interesse dei giovani, che da tempo sono impegnati nell'acquisire una efficiente coscienza del presente, ma ad impostare una metodologia critica che consenta una responsabile autonomia di giudizio nei confronti dell'arte del passato. Il fatto poi che l'arte contemporanea (e non soltanto nelle sue più recenti proposte) tenda ad una poetica del comportamento ed incida come non mai nella tematica sociale, pone all'insegnante una precisa serie di problemi e di argomenti di studio che ancora una volta confermano la validità della Storia dell'arte come primario elemento catalizzatore del processo storico.

D. Quali prospettive si aprono alla Storia dell'Arte in tema di riforma della scuola media superiore?

R. Intanto c'è da dire che è tutto da discutere il problema dell'inserimento della Storia dell'arte nel biennio: molti di noi l'hanno già sperimentato, con ottimi risultati, sulla base di un avviamento alla comprensione del linguaggio figurativo in attesa di una metodologia più propriamente storico critica. Comunque, il lavoro che stiamo svolgendo a tutti i livelli, si è concretato in un corso di aggiornamento svoltosi a Napoli nel mese di marzo, per insegnanti di Storia dell'arte; poi in un incontro a Cesenatico, a fine marzo, fra insegnanti di Italiano, Storia, Filosofia e Storia dell'Arte al quale ne ha fatto seguito un altro a Ravenna in giugno. Infine si sono tenuti recentemente a Foligno due seminari di lavoro (ottobre e dicembre) per una verifica dei corsi di aggiornamento e per nuove proposte metodologiche e didattiche. Non è da tacere poi della partecipazione di alcuni insegnanti di Storia dell'arte al convegno svoltosi a Roma, ai primi di dicembre, sul tema « Il museo come esperienza sociale ». Come si

vede qualcosa si muove e (questa volta la citazione, almeno per il momento, è da interpretare come un fatto positivo) con l'intervento diretto e responsabile dell'ufficio A.I.M. (Aggiornamento Insegnanti Medi) del Ministero P.I.. Si vuole che la riforma (e per noi il termine ha ancora validità) parta dal basso, dalle componenti della scuola più qualificate (insegnanti e alunni) in una specie di gara concorrenziale con i piani di riforma dei politici che da troppi anni hanno costruito soltanto la strada delle cattive intenzioni. Si sa che la crisi della scuola non è soltanto crisi di strutture (dentro le quali i politici esauriscono le loro fatiche), ma più ancora e soprattutto di metodo e di contenuti: di conseguenza la crisi investe gli insegnanti che debbono operare sostituzioni e cambiamenti, correggere prospettive e finalità. Lavoro non facile, delicatissimo, paziente che richiede purtroppo tempi lunghi in contrasto con i tempi corti attuati o programmati dagli alunni.

In tutti gli incontri ricordati ci siamo battuti, sulla base del concetto di interdisciplinarietà e della acquisizione critica della cultura, per portare la Storia dell'arte al posto che le compete sia per l'ampiezza delle tematiche (fermo restando il principio della sua autonomia), sia per le maggiori implicazioni che l'universalità del linguaggio figurativo permette di raggiungere. Ne consegue che, passando dall'impostazione metodologica alle strutture, si dovrà opportunamente pensare alle attrezzature scolastiche senza delle quali il discorso critico non troverebbe pratica attuazione: intendo riferirmi al gabinetto o all'aula di Storia dell'arte, con ampio corredo di fotografie, diapositive, film, repertorio bibliografico fino ad arrivare a quel tipo di schedario informativo (o centro di informazione) che NAC, ad esempio, sostiene da tempo come efficace strumento di cultura.

Per concludere (in questo momento, ma il discorso resta sempre aperto), diciamo che le premesse ci sono, la buona volontà e le idee anche. Quali possono essere le riserve? Abbiamo imparato, a nostre spese, a diffidare un po' di tutto e così anche in questa occasione temiamo che al posto di una politica della cultura ci si metta la cultura della politica (con tutti i bizantinismi sterili di cui abbiamo purtroppo ampia documentazione) e che nel nostro paese la cultura non sia ancora tanto cresciuta da far paura. Ma questo è un discorso che va ben oltre la Storia dell'arte...

I piedi in terra

di Ugo Ugo

Il presente intervento di Ugo Ugo, direttore dei Musei civici di Cagliari, in merito al problema dei concorsi per l'abbellimento di opere pubbliche, va letto tenendo presente il lavoro da lui intrapreso con il responsabile appoggio di giovani artisti e la collaborazione di qualche nuovo critico. La Galleria civica d'arte moderna sarà aperta a Cagliari nel corso della stagione con opere di artisti e operatori che rappresentano le attuali correnti di ricerca e di intervento culturale; e secondo il presupposto di costituire un esperimento di effettiva utilizzazione di una delle tante sedi pubbliche esistenti in Italia. Questa azione, che intende sviluppare in Sardegna un centro di scambio, di documentazione, di attività anche didattica, si accompagna ad un esame articolato delle strutture amministrative e culturali preesistenti; e questi rapidi e brevi appunti che vengono qui pubblicati sono unicamente una indicazione delle premesse che stanno a monte di questa iniziativa. Si tratta di un contributo ad un dibattito reale, che si certifica in questa sede quotidianamente con vivaci polemiche, reazioni di sistrato, prese di posizioni ufficiali, che valgono come conferma alla utilità di questa iniziativa.

Con le leggi fiscali, ma meno spiegabilmente, la legge del 2% è tra le meno osservate d'Italia; con la differenza che la violazione di quelle, quando si vuol rilevare, scatena un meccanismo coercitivo o sanzionatorio che in questa non funziona.

La sua osservanza è semplicemente affidata all'oscura (ma neanche tanto) azione di motivi più o meno confessabili, e qualche volta alla buona volontà di amministrazioni civili. È chiaro che i criteri ispiratori di questa legge han da essere riveduti radicalmente e diamo subito per scontato che in una società avvenire che purtroppo, per una ragione o per l'altra, siamo ancora in minoranza ad auspicare, una simile legge non

avrà senso. Ma sulla base di quanto detto e reggendoci forte la terra sotto i piedi siamo qui a sostenere che la decrepita legge, anche nella sua catente formulazione e nonostante questa, non funziona solo ed esclusivamente perché non la si vuol far funzionare. Dirò di più: in ciò non è diversa da tante altre meno stantie che cadono in una società che non vuol recepirle.

Non vogliamo indugiare sulla complessa analisi delle varie cattive coscienze: di chi non applica la legge, di chi non si batte per farla applicare, di chi si batterebbe solo se fosse applicata in un certo modo, di chi si batte solo per farla applicare in un certo modo etc.: ciascuno di noi affronta le battaglie avvolte dalla sua salda corazza di assunzioni aprioristiche tra le quali troneggiano purtroppo gli «affari suoi» e così si spiega l'altrimenti inspiegabile fatto che la legge sia tanto disattesa.

Per il resto l'accidia di qualche burocrate, perché solo di questo si tratta, sarebbe facilmente travolta se, compatti ci impegnassimo in una seria lotta.

E veniamo al sodo senza sfuggire per la tangente. Sfuggiremo magari ad una più esauriente e dettagliata critica demolitrice della legge, perché ci sembra superflua. Il primo problema da affrontare è la ricerca del vizio fondamentale che mina la legge, o meglio la sua applicazione, o meglio ancora i suoi applicatori. Purtroppo non scopriamo niente trattandosi del solito peccato capitale che mina alla base il sistema: «l'avarizia», che, nel caso specifico, appare nei più allegri, vari, fantasiosi ma sempre sordidi paludamenti dell'intrallazzo. Il peso delle carenze culturali dei burocrati, a nostro avviso, ne è solo una conseguenza, essi hanno la graziosa inclinazione a disinteressarsi dei problemi culturali e di non gravarli della loro incompetenza finché interessi e pressioni varie non li destino dal loro torpore.

Diagnosi elementare quindi ma non disperante. E veniamo alla cura, che ha da essere drastica, una cura-urto, proporzionata alle geremiadi dei detrattori della legge. Si lasci pure ad ingegneri ed architetti la cura della bellezza dei pubblici edifici, ché gli abbellimenti non sono i pallini colorati sui dolci pasquali e d'altronde la collaborazione ab ovo con gli artisti appare stando così le cose piuttosto problematica. Per parte nostra ci sforziamo d'individuare lo spirito della legge che, come quello del vino, muta con lo stagionamento, in un intento didattico, cioè nell'intento di portare nella scuola

e negli altri edifici pubblici l'opera degli artisti che non trova, come ognuno sa, altra via per entrarvi. Posto ciò, che non mi pare contestabile, la cosa migliore ci pare destinare la somma disponibile all'acquisto di opere mobili di pittura, scultura, grafica etc., bloccandone i prezzi in alto.

Si rinuncerà così agli artisti «noti» (che spesso non hanno niente da insegnare a nessuno), o almeno a quelli di loro che riescono ad esprimere se stessi soltanto nel «colossal», ma si avrà una più larga rosa per la scelta e, se è vero che l'arte non si misura in metri quadri o in tonnellate, ci sarà solo da guadagnare.

Senza contare che le opere mobili possono andare da una scuola all'altra e persino nel museo della città (mettiamo in quello delle città che non hanno bilanci sufficienti per acquistare da artisti noti) in uno scambio continuo e assai produttivo (si moltiplica la funzione delle opere). Si aggiunga il principio di «giustizia distributiva» che, con tanti artisti noti che (almeno a parole) si collocano politicamente alla sinistra di Ciu En-lai, è difficile non debba incontrare generali consensi.

Si aggiunga la serenità della giuria, non più sottoposta alle pressioni di operatori culturali di gallerie ecc. da tutti quei critici che risolvono sempre l'equazione. Si aggiunga che, a chi guarda alla legge non solo per demolirla ma con l'intento di prendere il buono che può dare, in attesa di tempi migliori, la giuria da essa prevista non appare poi così mal assortita, almeno in linea di diritto. Per chi odia i Sindacati (vero però che alcuni sono soltanto centri di intrallazzo!) può aggrapparsi all'eventualità che l'Amministrazione, anch'essa «rasserenata», voglia nominare 4 individui di chiara fama e non uno solo (art. 2 comma 3°), e allora è sufficiente che il soprintendente ai Monumenti e Gallerie sia una persona degna o che lo sia il progettista, o almeno uno dei tre rappresentanti sindacali, perché si possa determinare un *modus vivendi* accettabile.

«Finché le cose stanno così» questo è il nostro suggerimento; mentre per cambiare le cose, abbiamo la convinzione che la lotta debba svolgersi in altro agone, e ci regoliamo di conseguenza.

Francamente abbiamo seri dubbi che, in una società come la nostra, una legge di questo tipo, anche radicalmente riveduta, possa funzionare da sé, senza ricorrere all'espedito di mettere a guinzaglio Mammona.

Conoscete Heinrich Wölfflin?

di Piero Raffa

La volta scorsa avevo promesso di offrire un esempio concreto di verifica ed inveramento dell'eredità della 'scienza dell'arte', alla luce della metodologia delle scienze culturali di oggi. Non sorprenderà che abbia scelto H. Wölfflin, cioè uno storico dell'arte, dopo che ho spiegato come e perché da questo settore sono venuti i contributi più significativi. È più probabile che il lettore italiano già familiare con l'opera dello storico svizzero resti perplesso o sconcertato di fronte al trattamento insolito che ne farò. Ma appunto qui risiede l'operazione col senno di poi, di cui ho detto.

Sarà bene premettere che «I concetti fondamentali della storia dell'arte» — questo è il titolo dell'opera famosa a cui mi riferisco e al tempo stesso il problema centrale intorno al quale il Wölfflin continuò a meditare fino alla morte — sono un lavoro ambiguo per varie ragioni, e che proprio in questa ambiguità o eterodossia è da cercare la sua profonda fertilità, oltre che la causa delle interminabili discussioni e malintesi a cui diede luogo. Per quello che qui interessa, è sufficiente dire che l'autore mise alla prova, nei confronti di una tranche ben determinata di fenomeni storico-artistici, un metodo di storia dell'arte, che consiste nel fissare certe leggi di sviluppo. Vedremo che egli non parlava a caso quando diceva 'leggi'. Di fatto proprio questo gli fu vivacemente contestato: si tratta di concetti generali, precisamente epocali, i quali mettono tra parentesi ciò che la storia dell'arte avrebbe di peculiare, cioè le personalità artistiche. Una storia senza nomi (*ohne Namen*), come fu detto. Il Wölfflin rispose che quei concetti fondamentali sono indispensabili per comprendere le personalità in ciò che esse hanno di storico ossia di epocale. La sua coscienza 'teorica' non andava al di là di questo limite.

Vedrò di dimostrare che la portata dei suoi 'concetti fondamentali' entra di diritto nel territorio della 'scienza dell'arte' ossia di una disciplina avente per scopo di stabilire le leggi dei fenomeni artistici nel senso empirico-scientifico che questa parola possiede oggi.

Prima questione: in che senso quei concetti possono dirsi leggi? Per legge si intende una regolarità o concomitanza costante di fenomeni o di proprietà di fenomeni. A sua volta questa regolarità può configurarsi in modi diversi. Altrimenti detto, esistono vari tipi di leggi. Nel caso di Wölfflin sarà sufficiente considerarne due. Cominciamo col tipo

più semplice, che alcuni autori chiamano leggi 'tassonomiche'. Una legge tassonomica asserisce che ogni esemplare di una data classe di fenomeni (Y) possiede determinate proprietà o caratteristiche (xjzpq). Wölfflin ha concettualizzato due serie di fenomeni (stile Rinascimentale e Barocco) mediante due serie di cinque concetti ciascuna (Rinascimento: lineare-in superficie-chiuso-molteplice-determinato; Barocco: pittorico-in profondità-aperto-unitario-indeterminato). Si può dire intanto che ognuna di queste serie equivale ad una legge tassonomica, in quanto afferma che ogni esemplare stilistico della classe Rinascimentale o Barocco possiede le cinque proprietà anzidette.

Seconda questione. Le leggi di tal genere si dicono più comunemente *tipologiche* e si trovano in quasi tutte le scienze, comprese alcune scienze naturali, come per esempio la biologia, dalla quale è derivato il termine 'tassonomia'. Nel caso di Wölfflin si è parlato di *tipologie morfologiche* per il fatto che riguardano le proprietà formali o stilistiche. La necessità logica di far uso di tipologie sorge allorché i fenomeni considerati presentano differenziazioni tali che soltanto una pluralità di concetti (appunto tipi) consente di assoggettarli ad una legalità precisa ed efficace. Per farsi un'idea, si pensi ai tipi introverso ed estroverso usati in psicologia.

Le leggi wölffliniane hanno un'altra peculiare caratteristica, che le distingue logicamente dalle tipologie più comuni. Esse si riferiscono a fenomeni situati in un tempo-spazio ben delimitato e non ripetibile (storico). Tale è appunto il caso dei fenomeni artistici riconosciuti come Rinascimento e Barocco. Questa circostanza sembrerebbe in contrasto con uno dei requisiti essenziali delle leggi scientifiche: l'universalità o generalità, che si esprime con i termini 'ogni', 'tutti' e simili. Ma alcuni studiosi hanno messo in chiaro (e la prassi delle scienze culturali ce ne dà conferma) che la portata logica di questo requisito non viene infirmata per il fatto che l'ambito empirico di applicazione sia circoscritto. Del resto, è risaputo che l'enunciazione di una legge scientifica è sempre corredata dalla precisazione delle condizioni della sua applicazione. Ora, la natura 'storica' dei fenomeni culturali, o almeno di alcuni di essi, rende necessario che le leggi correlative abbiano un'applicazione limitata nel tempo-spazio. Questa limitazione è giusto contenuta nei concetti di Rinascimento e Barocco, che

si riferiscono ad epoche artistiche ben localizzate. Ciò non toglie nulla alla legalità delle tipologie di Wölfflin, in quanto esse affermano che ogni esemplare (o tutti gli esemplari) di dette epoche posseggono le proprietà asserite.

Terza questione. Come ho già ricordato, il Wölfflin intendeva formulare delle leggi di *sviluppo*. Ciò significa che non si è limitato a formulare comparativamente le tipologie, ma ha pure asserito sussistere fra esse una *relazione logico-temporale univoca*. In parole povere, ha asserito che ad un'arte del tipo Rinascimento segue un'arte del tipo Barocco.

Affinché questa proposizione abbia la forma di una legge, non è sufficiente che si riferisca ad un singolo periodo storico, ad un evento verificatosi una sola volta, ma deve essere corredata da qualche clausola che esprima la generalità temporale, come: 'sempre', 'ogni volta' ecc. In effetti il Wölfflin formulò le sue tipologie come uno schema generale valido per l'intera storia dell'arte occidentale, e sostenne che il loro avvicendamento ha luogo in tutti i periodi artistici. Per esempio, anche nell'arte Gotica vi sarebbero state due fasi: una 'alta', equivalente al tipo classico, ed una 'tarda', equivalente al barocco. Egli credette, insomma, di poter asserire una *ciclicità universale* dei 'modi di vedere'.

Questa pretesa risulta oggi difficilmente confermabile, per due ordini di ragioni. In primo luogo, le verifiche compiute al livello di civiltà (Ligeti, Sorokin e altri) hanno reso evidente che la supposta ciclicità dei fenomeni artistici si riduce a certe analogie, troppo vaghe e generiche per poterne ricavare delle leggi. Per contro si può dire che, relativamente all'ambito storico-culturale dal quale il Wölfflin trasse i suoi concetti fondamentali, questi sono stati convalidati dalle numerose ricerche che dopo di lui hanno meglio articolato, ma sostanzialmente conservato, il suo schema.

In secondo luogo, queste risultanze empiriche hanno ricevuto un conforto implicito dall'analisi della struttura logica delle leggi scientifiche di sviluppo ossia relative ad un processo di fenomeni. Queste leggi asseriscono che se il fenomeno x possiede la proprietà P ad un momento t, allora avrà la proprietà Q al momento T₁ (successivo a t). Ora, questo schema logico trova perfetta applicazione in fisica (esempio classico la meccanica celeste), perché si tratta di uno schema 'chiuso' ossia prevede tutte le variabili che il fenomeno può presentare. Non si applica invece ai fenomeni 'storici', in quanto caratterizzati — al di là di certe costanti epocali — dall'emergere di variabili non prevedibili. In parole povere, la metodologia scientifica più agguerrita ci dice che, nonostante i molti equivoci dissipati, la vecchia distinzione di scienze della natura e 'scienze dello spirito' non si lascia facilmente archiviare.

Tavola rotonda

con Arroyo, Beltrame, Pardi

A Milano e a Roma sono state organizzate, contemporaneamente, tre mostre. Tutte e tre possono essere accomunate sotto la parola «realismo». A Milano, alla Rotonda della Besana, si è avuta la mostra storica del «Realismo in Germania» o, più precisamente, come ha sottolineato Giovanni Testori nel catalogo, della «Nuova oggettività» o Neue Sachlichkeit. Alla Permanente, quale 26° biennale nazionale d'arte della Città di Milano, quella intitolata «Situazione dell'uomo: contraddizioni a confronto», ordinata da una commissione formata da Bellonzi, Carlucio, Gianquinto e De Micheli. A Roma, alla Galleria Giulia e con il patrocinio della Biblioteca germanica, quella intitolata «Oggettività ed impegno», composta da 14 artisti (metà italiani e metà tedeschi), curata da Duilio Morosini. Abbiamo invitato Eduardo Arroyo, Renzo Beltrame e Gianfranco Pardi a discuterne. Eccone la registrazione.

ARROYO: Direi che sono 3 mostre diametralmente opposte. La prima, cioè la mostra storica tedesca era una cosa che, in Italia, ormai doveva avvenire. Perché qui — al contrario, per esempio, della Francia — la «Nuova oggettività» ormai si conosceva bene. Da anni si sono fatte mostre di Schad, di Radziwill, di Dix, di Grosz, e quindi la cosa doveva accadere, diciamo, come una pera matura. E la mostra mi sembra abbastanza completa e ben fatta. Credo che, però, il punto più importante sia che l'Italia ha recepito questo discorso. Che, ripeto, altrove, è stato sempre accantonato: soprattutto dai francesi. E questa è una cosa meritoria. Sulle altre due mostre, secondo me, si può dire questo. La mostra alla Permanente mi sembra un enorme calderone, confuso e dove c'è di tutto. Senza nessun senso di chiarificazione a livello di discorso (e questo si potrà spiegare nel corso della discussione che faremo). Mentre quella curata da Morosini mi ha interessato, per varie ragioni. Egli ha polarizzato la mostra su una sua vecchia idea, che è il discorso che viene da Léger, della meccanica, dell'impegno, diciamo a livello contenutistico, d'impegno civile ed anche politico. La mostra, in questo senso, mi sembra abbastanza ben articolata. Mancano certi artisti, però la cosa non aveva alcuna pretesa di completezza. Ha scelto degli artisti, la più parte giovani, che operano in questa direzione, ed ha così chiarito una situazione che si sta profilando in Italia. E, direi, che questo è abbastanza interessante. Molto più chiarificatrice, molto più precisa, della mostra alla Permanen-

te che, come ho detto, mi sembra molto confusa.

BELTRAME: Io, non avendola vista, lascerai da parte la mostra di Roma: anche se, conoscendo gli artisti che vi partecipano, si possa immaginarla. Limitandomi perciò alle due mostre milanesi dirò che mi hanno interessato soprattutto per la loro concomitanza. È vero che, specialmente la Galleria del Levante, ha spesso presentato artisti della «Nuova oggettività». Però il fatto di vederli riuniti, con una certa omogeneità di periodo, quindi con degli apporti complementari diretti, è un fatto di indubbio vantaggio. Anche se sulla mostra alla Permanente condivido le tue riserve a proposito del «calderone», proprio per la loro concomitanza, le due mostre hanno, a mio avviso, un merito. Permettono di confrontare due climi culturali che, dichiaratamente, almeno si rifanno alla stessa matrice. Quello che a me interessa discutere — e penso di approfondirlo nei successivi interventi — è fino a che punto si possono considerare appartenenti alla stessa matrice. O, viceversa, quali siano le loro differenze. Per me, molto grosse e che, a mio avviso, spostano notevolmente i valori a vantaggio del nucleo originario della «Nuova oggettività», rispetto a quello che è stato definito il realismo attuale.

PARDI: Volevo riprendere una cosa che hai detto tu e, cioè, il rapporto che si può, in qualche modo, stabilire tra queste due mostre di Milano, escludendo quella di Roma che anch'io non ho visto. Però, in realtà, è come se l'avessimo vista, conoscendo gli artisti che ci sono. A proposito di questo rapporto, mi pare che una cosa risulti subito chiara. Ed è quel tipo di operazione (se così si può chiamare) che il gruppo, per altro abbastanza aperto, della «Nuova oggettività» ha operato negli anni '20-'30. Operazione che ha un significato molto chiaro e che ha riferimenti storici e politici molto evidenti. E, invece, il tipo di operazione che viene fatta dalla mostra alla Permanente che ha dei riferimenti completamente diversi. Cioè, mi pare che gli artisti della «Nuova oggettività» si mettono in dialettica con un certo tipo di idea della pittura, che era precedente al loro operare e che era abbastanza chiara. C'erano 3 o 4 grossi filoni che provenivano dalle avanguardie storiche, con la frangia dell'espressionismo in Germania, e questi artisti, in fondo, dibattevano con questi 3 o 4 grossi filoni della pittura europea di quegli anni. Mentre



C. Schad: *Autoritratto*, 1927.



R. Guttuso: *Le notizie*, 1971 (part.).

A. Titonel: *Gruppo*, 1971.



mi pare che la posizione, il tipo di costruzione che è stata messa insieme con la mostra alla Permanente (che, d'altra parte, è molto confusa e non è neanche tanto chiara in questa accezione) è molto artificiosa. Perché, in realtà, il momento attuale non è affatto riducibile a questo. C'è il titolo che è abbastanza indicativo: « Situazione dell'uomo: contraddizioni a confronto ». Queste contraddizioni in realtà ci sono e sono molto evidenti nell'ambito delle diverse proposte che attualmente vengono fatte nel campo delle arti figurative. Ma questa enorme mostra — tanto enorme che sembrerebbe che ci fossero quasi tutte — in realtà riduce tutto il problema ad un settore molto limitato. E per allargare questo settore che è molto limitato (limitato, intendo, che ci sono valori molto importanti ma sono pochi, come, d'altronde, in qualsiasi altro settore), per allargare questo settore si cacciano nella mostra cose che non c'entrano. Cioè la figuratività presa nel senso veramente ottocentesco, le avanguardie, della riconoscibilità dell'oggetto che, mi pare, sia addirittura l'elemento unificante della mostra. Tutta una polemica talmente scontata, che non ha più nessun senso. Cioè, io non credo che l'impegno sia riferibile ad un certo tipo di lavoro che ha come punto di riferimento la figuratività così come, per esempio, De Micheli la interpreta. In realtà, in questi ultimi anni ci sono state proposte d'impegno, anche dal punto di vista chiaramente politico, che non hanno in comune questo tipo di impegno, così come l'intende De Micheli, questo minimo comun denominatore che lui cerca di identificare. Ma hanno senz'altro in comune e forse in modo più attuale, più vero, un atteggiamento di accentuazione politica dell'intervento dell'artista.

ARROYO: Forse adesso è il caso di approfondire la critica che stiamo facendo a questa mostra della Permanente. Che, oltre tutto, ha un certo valore di manifesto, dato che lo stesso De Micheli ha già fatto un'altra mostra ad Arezzo, più piccola ma, nei criteri, abbastanza simile, scrivendo un libro-catalogo intitolato « Arte contro ». Secondo me ciò nasce da un punto di partenza sbagliato. La cultura italiana, diciamo figurativa, ha patito enormemente, durante un certo periodo, i drammi del realismo socialista. Era un problema generale. È successo anche in Francia, è successo dappertutto. Era evidentemente un freno, una situazione retorica e quindi falsa. Falsata dai programmi, era in definitiva un'arte d'elogio, quindi, in realtà, un'arte asservita. Tutto un tipo di cultura e di artisti hanno sofferto per questa situazione, in confronto anche alle avanguardie che si manifestavano in quell'epoca. Parlo della mancanza di politica culturale figurativa del P.C.I. (ed anche di altre tendenze politiche vicine al P.C.I.). Il quale, in quel momento di disagio, ha tentato di ri-

volgersi verso certi aspetti che si stavano profilando. Come, per esempio, un certo tipo di pittura anglosassone, di pop art americana, ecc. Insomma questa rinascita dell'immagine che costituiva l'affossamento dell'informale e che, secondo me, era una cosa molto importante, è avvenuta senza alcuna partecipazione creativa. Poi sono state fatte delle manifestazioni (per esempio, a Bologna, la mostra « Il tempo dell'immagine » ecc., secondo me, pure sbagliata) e via di seguito. Ora si è arrivati ad un punto, ad un momento di forza. Però di forza sbagliata. E questa, secondo me, è la cristallizzazione della mostra della Permanente. In questo sono d'accordo con Parodi. La debolezza, la confusione con la quale si porta avanti questa operazione. Non tanto investigare quello che c'è dentro la poetica, diciamo, d'impegno, la poetica d'impegno umano o politico. Ma solo, semplicemente, creare un'alternativa vagamente figurativa. Questa è la situazione. E, evidentemente, allora questa mostra diventa difficile per il visitatore, anzi genera confusione. Noi troviamo accanto a persone che si sono formate al di fuori di tutto questo — come, non so, Cassinari — un artista, per esempio, come Ajik Cavaliere. Effettivamente si crea, si sta creando in questo momento in Italia, una specie di retorica di forza. E questo, secondo me, non è un passo avanti, semmai è un passo indietro. Adesso stiamo assistendo ad una specie di riconversione finto figurativa di tutto quello che noi abbiamo tentato di combattere. Cioè contro tutta la retorica dell'informale, dell'astrazione lirica, ecc. Personalmente ho lottato, con un certo accanimento, quando vivevo a Parigi, con questa pesante eredità di tipo estetizzante e così esoterica, senza radici, quanto meno europee. Abbiamo tentato di lottare contro questa pesante eredità che non ci soddisfaceva e adesso, curiosamente, per una ragione inversa, siamo obbligati a rivedere posizioni di questo tipo e anche tentare di spiegarle. La cosa, senza dubbio, è un po' preoccupante. Adesso stiamo assistendo ad una specie di mania figurativa che non mi sembra un fatto molto positivo. Pur essendo un pittore, direi, personalmente interessato a questi problemi, essendo i problemi nei quali il mio lavoro si sviluppa. E per questo che insisto e mi si perdonerà se parlo così liberamente, dato che credo veramente di conoscere queste posizioni. Mi interessa di più una situazione molto più disperata, più difficile e non di potere, com'è, per esempio, la mostra di Morosini a Roma. Magari invece di 7 artisti italiani potevano essere 20 e non importa che quasi tutti siano presenti anche alla Permanente. Ma non sono queste le polemiche che oggi mi interessano. Mi interessa tutto un altro tipo di confronto, tutto un altro tipo di battaglia. Oggi non posso assumere le posizioni che avrei assunto dieci anni fa. Penso che per un giovane che

abbia oggi 20 anni, cioè che comincia a lavorare e a cui interessa investigare su certe situazioni, penso che queste cose diventino eredità pesanti.

BELTRAME: A questo punto io vorrei tentare di far coagulare alcune impressioni provate mettendo a confronto i due climi culturali. Cioè quello che traspare dalla mostra della Besana e quello che traspare da quella della Permanente. Forse, sul piano storico, non è del tutto lecito, perché ci sono vari decenni fra le due situazioni. Però mi sembra abbastanza interessante metterli ugualmente a confronto. Nel senso che non mi interessa tanto approfondire una lettura storica della « Nuova oggettività », quanto piuttosto individuare quelle che a me possono sembrare, ancor oggi, ragioni di attualità. Cioè quali possono essere, oggi, i motivi in un certo senso recuperabili. Quello che a me sembra caratteristico di quel momento — se vogliamo, usiamo il termine tra virgolette — del realismo tedesco, è il fatto di aver affrontato l'uomo con un atteggiamento che è abbastanza vicino (ne accenna anche Testori nel catalogo) a quello del chirurgo sul tavolo operatorio. Cioè, questa gente ha avuto il coraggio di puntare gli occhi sull'uomo, senza atteggiamenti pietistici, senza immedesimarsi con la controparte. E qui mi sembra che siano tornati a monte del Rinascimento, che siano tornati ad un loro filone autoctono di cultura e questo è forse l'aspetto più interessante del vederli insieme. Cioè questa ripresa di una radice tedesca, che salta a monte del Rinascimento europeo, in molti di loro. E anche, in fondo, in Radziwill, che si lega di più al filone romantico (però è un romanticismo che, in fondo, tiene poco conto di quello che è passato in mezzo). E ne esce, a un certo punto, dicevo, proprio questo atteggiamento che io sento analogo a quello del chirurgo. Cioè di un uomo che guarda e non partecipa, che non ha un atteggiamento di compartecipazione emotiva con l'uomo che viene indagato, giudicato. È un atteggiamento che, in sostanza, è quello che condurrà al calvinismo e questo, se vogliamo, è un suo limite e possiamo discutere fino a che punto lo possiamo accettare. Però è una indicazione. Pensandoci, mi pareva di notare soprattutto una differenza: là l'uomo è valutato per ciò che fa e non per la sua potenzialità, per ciò che potrebbe fare. La caratteristica del nostro mondo mediterraneo — che, in fondo, traspare chiaramente dalla mostra della Permanente — è proprio di non avere il coraggio di valutare l'uomo per le sue azioni e di avere, in fondo, una partecipazione pietistica. Non c'è mai la condanna di un certo modo di agire. La condanna finisce col trasferirsi sulla persona anzi che sul modo di agire. Finiamo con l'accomunare nella stessa pietà — considerare ugualmente dei disgraziati — tanto quelli che sono oppressi che quelli

che opprimono. Alla fine, da questo impegno, così come traspare nel nostro clima, non ne esce fuori un giudizio morale. Cosa che, viceversa, spunta fuori, chiarissima dagli artisti — soprattutto da alcuni e in un primo periodo — della «Nuova oggettività». Essi hanno il coraggio di buttare gli uomini sul banco degli accusati e di guardarli veramente fino in fondo e di cercare le radici di quello che può essere un male del nostro tempo. E, in sostanza, la radice viene individuata, a mio avviso, in due fatti. In un individualismo spinto all'eccesso e in una volontà di potere che diventa fine a sé stessa. Possiamo osservarlo, forse, proprio attraverso un aspetto che ha avuto poi degli sviluppi successivi. Potremmo richiamare, per esempio, una delle ultime serie di incisioni di Picasso. Un tema abbastanza analogo proprio nel rapporto uomo-donna. Direi, nel rapporto sessuale. Dove, ad un certo punto, il rapporto è visto — mi sembra — sotto la forma di una volontà di dominio, di sopraffazione da parte dell'uomo sulla donna. Non vorrei generalizzare, cioè non vorrei prendere quest'aspetto sessuale e farlo diventare il nucleo della mostra. Non sarebbe neanche esatto. Diciamo che è l'apologo che ci sta sotto, l'elemento più forte, più acuto, più pungente e, forse, oggi ancora più valido della «Nuova oggettività».

PARDI: C'è una cosa che volevo riprendere dal discorso che tu hai fatto. Tu hai detto: in fondo, in questi artisti si legge chiaramente una scelta. E io sono d'accordo, anche se a questa scelta dà una connotazione diversa da quella che hai dato tu. Questi tipi hanno saltato a piè pari, volutamente, tutta una certa cosa che può essere identificata — senza arrivare al Rinascimento — con quelle che vengono normalmente chiamate le avanguardie storiche dell'inizio del secolo e quei filoni che da esse sono usciti. Mi viene in mente un esempio che mi sembra molto indicativo. Léger, nel '21, cioè più o meno negli stessi anni, fa una serie di quadri, mi pare che si chiamino «paesaggi animati». Non vorrei che nascesse il sospetto che io ho un'idea progressiva del fare artistico. Però questo tipo di rapporto — dal momento che tu mi ci hai portato — mi sembra lecito. Cioè, tra questi quadri di Léger, che può esemplificare una certa via d'uscita dalle premesse dell'avanguardia storica, e questo atteggiamento della «Nuova oggettività», mi pare che ci sia una differenza abbastanza grossa. Léger cerca veramente di portare avanti un discorso. Tratta gli stessi temi, in lui sono presenti gli stessi problemi: della macchina, del mondo moderno, della sopraffazione. Solo che gli artisti della «Nuova oggettività» accentuano il sentire individualistico, cioè come l'artista reagisce individualmente a un certo tipo di mondo che ha intorno a sé. Mentre in Léger c'è il tentativo opposto. Ossia c'è

il tentativo di creare delle immagini che, in qualche modo (evidentemente Léger pecca di idealismo, di utopismo, di tutto quello che vuoi) però c'è il tentativo di creare un linguaggio moderno. Nel senso che proviene da certe esperienze fatte dalle avanguardie storiche, che sono l'ultimo tentativo di affrancare l'attività artistica da quelle schiavitù che s'era portate dietro, ed erano cresciute, ed erano diventate pesantissime sino all'inizio del secolo. C'è questa operazione di liberare l'arte da certe schiavitù: cioè da un tipo di contenutismo veramente malinteso, il romanticismo, l'individualismo esasperato. Léger cerca di fondare una visione delle cose più universale, più collettiva forse non è la parola giusta, perché è lui che opera. Ma in modo che, a proposito di un certo problema, corrisponda al sentire di tutti. Invece in questi artisti tedeschi, pur essendoci, più o meno, gli stessi problemi (nei loro quadri vediamo, infatti, la città, la macchina, ci sono quadri per me bellissimi, per esempio di Grossberg, forse perché ci trovo affinità con certi interessi che ho io), però di fronte a questi quadri ti accorgi che il problema è affrontato in modo abbastanza riduttivo. Cioè, non c'è una lettura che ha presenti le premesse ideologiche dei fatti. Ma c'è così, una lettura, in fondo, a livello quasi sentimentale (anche se questa parola forse non è esatta). C'è la paura della macchina, della città, del mostro, la paura del grosso e grasso capitalista, di questa umanità, così, proprio in superficie, a livello della pelle, delle pustole e delle cose che si porta addosso. Non la riconosci più ed è così fastidiosa. Cioè, c'è un atteggiamento che è ancora irrazionale e che, secondo me, proviene da un certo filone dell'espressionismo tedesco. Evidentemente c'è stata di mezzo la guerra perduta, c'è in prospettiva (perché questo bisogna tenerlo presente) l'avvento del nazismo, ci sono tutte le giustificazioni storiche per un atteggiamento di questo genere. Ma mi pare che, nel quadro di quello che è successo in Europa nel campo dell'esperienza estetica, queste rappresenti un'isola. Molto più strettamente connessa con un mondo che ha problemi particolari che non a una vera situazione generale.

BELTRAME: Mi dai modo di chiarire una cosa. Ho la sensazione che la «Nuova oggettività» abbia due elementi in sospensione. Uno che è quello a cui ho cercato di accennare prima. Un altro che, forse, è stato quello che ha funzionato da aggancio per le ricerche posteriori di tipo linguistico. Tutto sommato a me non sembra che, in questo momento, la validità maggiore della «Nuova oggettività» stia in un fatto linguistico. Quanto, piuttosto, in una certa capacità di leggere acutamente nella storia, di individuare (per lo meno in un certo momento: penso soprattutto a Schad, a Grosz) come la radice dei mali del no-

stro tempo non stia tanto nelle cose, quanto piuttosto in un atteggiamento assunto dall'individuo di fronte alle cose. La scossa più interessante che ho ricevuto di fronte alla mostra della «Nuova oggettività» è stata proprio la capacità di puntare dritto alla radice, senza cercare palliativi. Perché, in fondo, quando io scarico il discorso sulla società, in sostanza, mi sono creato un alibi. Perché, in fondo, la società chi è?

PARDI: Il discorso sulla società è un discorso politicamente razionale. Quando scarichi invece tutto sull'individuo, sulla sua incapacità di mettersi in rapporto con la realtà, sulla sua incapacità di superare il momento della dissoluzione, della inadeguatezza, fai un discorso che, al limite, assomiglia moltissimo all'atteggiamento dei romantici. Per i romantici il colpevole è l'individuo perché si porta addosso il marchio dell'abiezione e della corruzione.

ARROYO: Sono d'accordo su quello che ha detto adesso Pardi. Cioè su questo accenno d'interpretazione della società e di interpretazione politica. Per questo mi interessa riallacciarmi alla mostra della «Nuova oggettività». Bisogna, infatti, premettere una cosa. Non bisogna dimenticare una cosa, che invece si tende sempre a dimenticare. Cioè si tende sempre a giudicare la storia dell'arte fuori della storia. Mentre bisogna giudicarla strettamente legata alla storia. Bisogna combattere i tentativi che vengono sempre fatti di operare una scissione profonda fra queste due cose. In questo senso mi sembra molto importante la lezione che ci dà la «Nuova oggettività». Che è il comportamento molto preciso che avevano questi artisti nella situazione tedesca del tempo: sia con la repubblica di Weimar, sia con l'ascesa del nazismo e la lotta contro la retorica magniloquente dell'arte del tempo, in Germania. Soprattutto una cosa è per me molto importante. E, cioè, l'aver essi ignorato sistematicamente gli spunti di Schwitters e delle avanguardie storiche. Averle accantonate rendendosi conto che quelle cose, per il momento che loro vivevano, non erano soddisfacenti. E essersi proiettati in un'arte di «paria», come dimostra questa mostra, in confronto alla cultura tedesca del tempo. Per questo sono d'accordo con Pardi per ciò che ha detto di Léger. Infatti ci sono state, di recente, due mostre molto significative a Parigi: una, appunto di Léger e l'altra di Bacon. Significative anche proprio nel senso che si ricollegano alla mostra della «Nuova oggettività» e al giudizio negativo che stiamo dando della retorica della mostra alla Permanente. In che senso le cose che dice Pardi sono giuste? Sono giuste perché sono ideologicamente corrette. Cioè l'atteggiamento di Léger era un atteggiamento ideologicamente da comunista. E ciò si sente in tutti i suoi quadri. So-

prattutto vedendo la grande mostra di Parigi (pur con tutte le sue utopie) ciò si vede molto bene.

NAC: Questo discorso storico, proprio come verifica negativa, può essere riallacciato alla mostra della Permanente?

ARROYO: Esattamente. In che senso ho detto che le tre mostre sono completamente differenti? Nel caso di Bacon, per esempio, diciamo che è una lezione molto importante perché, penso, nessuno di noi è contro l'individuale ma contro l'individualismo. Bacon è un uomo individuale, non un uomo individualista.

PARDI: Dà delle risposte a dei problemi universali e dà delle risposte che, in fondo, si possono definire universali.

ARROYO: Appunto. E in questo senso che non possiamo essere d'accordo con la mostra della Permanente. Non possiamo essere d'accordo, soprattutto perché vi si manifestano radici precise che bisogna combattere. Anche se all'interno della mostra ci sono diversi artisti di valore. I valori oggettivi o le ricerche individuali di queste persone non cambiano niente. Non possiamo non combattere una forma generale, fatta di idee retoriche, una forma di contenuto retorico, forme svuotate di senso. Anche se le forme sono una macchina, un pugno in alto, un accoppiamento tra un uomo e una donna. Malgrado, ripeto, ci siano nella mostra certi artisti con precise individuazioni, che portano avanti il discorso con grande accanimento e notevole autonomia.

BELTRAME: Io volevo riprendere un momento il discorso che faceva prima Pardi. E ricollegarlo poi alla mostra della Permanente. Cioè, a mio avviso, non è tanto nell'ambiente tedesco che c'è l'idea dell'uomo tarato. Per lo meno in alcuni degli artisti della «Nuova oggettività» e, ripeto, soprattutto nel primo periodo, esiste la capacità di valutare l'uomo per i suoi atti. C'è un atteggiamento decisamente da moralisti. Che, viceversa, nel nostro ambiente non c'è mai. È nel nostro ambiente che l'uomo è pensato tarato e di conseguenza, di fronte alle sue azioni, al giudizio si mescola la pietà per quello che fa.

PARDI: Io avevo detto che, secondo me, c'è una specie di filo diretto, anche se abbastanza nascosto, fra questo atteggiamento della «Nuova oggettività» e un certo romanticismo, per così dire, letterario. Ma questo discorso io lo facevo rapportando questo tipo di atteggiamento a l'esempio che avevo fatto di Léger o a certe esperienze dell'avanguardia storica. Non rapportandolo alla mostra della Permanente che tu hai definito mediterranea, che non capisco bene cosa vuol dire.

BELTRAME: Quello che volevo dire è questo. Che nella mostra della Permanente io ci vedo due grossi rischi. Che, proprio per contrapposizione, mi fanno saltar fuori questo valore che mi è parso d'individuare nella mostra della «Nuova Oggettività». Cioè, i rischi sono: da un lato che, come spesso accade nell'arte attuale, c'è una certa parte di ricerche — purtroppo abbastanza numerose — che hanno più un carattere linguistico che un vero e proprio carattere d'impegno totale. Ho la sensazione che ci siano molte ricerche di tipo linguistico abbastanza fini a sé stesso. Cioè che considerino come oggetto della loro ricerca la costituzione di una sintassi figurativa o, addirittura, di un lessico e di una sintassi figurativa. Col solito criterio del mixage di esperienze linguistiche diverse. E questo è certamente un limite. Su cui però non calcherei la mano perché è un fatto piuttosto caratteristico della nostra attuale situazione e abbastanza diffuso. È un segno dei tempi. Ma, d'altra parte, io ci vedo anche un altro rischio, che, come ho detto, mi fa saltar fuori, per converso, il valore della mostra tedesca. E, cioè, che ad un certo punto, il discorso non spinto così alle radici nell'indagare dentro l'uomo e dentro le ragioni del comportamento attuale che tutti condanniamo, finisca col limitarsi a darci, semplicemente, una constatazione delle cose e non una valutazione o una ricerca delle ragioni. Non un discendere fino alle radici per tagliare decisamente il fenomeno, proprio nel suo snodo. Il merito di questa gente — ed è un merito ancora più grosso averlo fatto negli anni fra il '20 e il '30 — rimane il fatto di individuare così alle radici il vizio di quella ideologia — un'ideologia diffusissima nel nostro tempo e che è passata sotto il nome di ideologia borghese — e tagliarla in maniera così netta. Questo è un fatto che, a mio avviso, oggi ha ancora una grossa validità. Anche perché, personalmente, guardandomi in giro, non sono affatto sicuro che le cosiddette classi emergenti attuali vadano esenti da questo vizio. Ho infatti la sensazione che questo vizio serpeggi abbastanza e costituisca, in fondo, un modello su cui si vengono modellando le nuove classi emergenti. Il che sarebbe una bella beffa.

ARROYO: Sarei, piuttosto d'accordo con questo tipo di analisi. Ma vorrei aggiungere una cosa. Oggi la forza di una mostra come questa della «Nuova oggettività» è forse più facile capirla in Italia che in Germania. Oggi come oggi, nel 1972, in Germania, questi artisti sono, in un certo senso, ancora dei proscritti. Solo ora c'è il tentativo di conoscere un artista come Dix. E ciò dopo essersi immersi in quella specie di sparata anglosassone di retorica a livello linguistico, fatta dai tedeschi in questi ultimi anni con il ponte con l'America. Solo ora emergono dei giovani molto interessanti, ideal-

mente collegati alla «Nuova oggettività». Giovani ancora non molto conosciuti in Italia ma, per esempio, in Amburgo, ci sono 3 o 4 artisti su questa linea ed a Berlino c'è Grutzeke, che è un pittore pure collegato a queste cose, ancora con la stessa violenza e la stessa disperazione. Noi qui vediamo gli artisti della «Nuova oggettività» come se fossero in un museo. Ma in un paese come la Germania, oggi hanno ancora una ragione d'essere.

BELTRAME: Penso che abbiano una ragione d'essere in Europa.

ARROYO: Adesso, come dicevo, hanno incominciato a fare la mostra di Dix a Stoccarda e il senso storico sta prevalendo a livello dei conservatori dei musei, ecc. Ma la cultura tedesca non mi sembra pronta ad ascoltare un discorso violento, realmente violento, come è stato il discorso della «Nuova oggettività».

BELTRAME: Appunto. Il rischio che io vedo in questi filoni attuali di cui è esempio la mostra della Permanente, oltre a quello che ho detto di limitarsi ad una ricerca linguistica un pò fine a sé stessa, è che finiscono col presentarci delle cose che sono abbastanza ovvie. Perché le troviamo nei giornali, nei rotocalchi, le troviamo un pò dappertutto. Rappresentano non tanto una lettura nella storia — come è stato per la «Nuova oggettività» — quanto, piuttosto, una amplificazione di idee serpeggianti e correnti, che troviamo a livello di cronaca.

ARROYO: Il pericolo di una operazione come questa della Permanente è, ripeto, creare un'alternativa di potere. Di potere, diciamo — anche se può sembrare assurdo — figurativo. Lo si vede chiaramente dalla riconversione, per esempio, di tutto un filone astratto. Astrattismo che, man mano, si vede sempre più raramente. Creando questo stato di cose si arriva a sostituire un tipo di retorica, come, per esempio, è stata la retorica del linguaggio, con un'altra retorica. Cioè una retorica dei contenuti, attraverso forme già usate e quindi svuotate di senso, di tutte quelle possibilità di argomentazione che un quadro ha. Questo è quello che bisogna dire chiaramente. Naturalmente ciò non avviene in tutti i casi. Parlo del clima generale. Basta scorrere il catalogo: si vede che una cosa annulla l'altra. Noi vediamo che anche artisti che operano in certe situazioni originali, anche con radici storiche italiane (come possono essere certi aspetti del futurismo o certi aspetti di violenza figurativa usata da alcuni pittori al tempo del realismo socialista) vengono compromessi dalla vicinanza di cose che non hanno niente a che vedere con una ricerca autentica. Questa è la situazione oggi in Italia. E, secondo me, questo, nei casi meno gravi, può portare ad una notevole confusione.

Klee e la psicoanalisi

di Arturo Carlo Quintavalle

All'Eunomia di Milano si è tenuta una importante mostra di Paul Klee, con una quarantina di dipinti e disegni, dal 1913 al 1939. In luogo di una recensione riteniamo utile pubblicare questo saggio estratto da un volume di prossima pubblicazione che A.C. Quintavalle ha dedicato al pittore.

Un titolo come questo può sembrare quanto meno pretenzioso e, allo stato attuale delle nostre conoscenze sulla vita privata dell'artista, una correlazione non documentata; così sarà bene in primo luogo intendersi sul significato che assegno alla dizione « Klee e la psicoanalisi », quindi offrire qualche spunto per una analisi dei presupposti e dei rapporti familiari kleiani che ci permetta di valutare alcuni oggetti della sua creazione o, almeno, che ci chiarisca alcune delle sue prospettive.

L'opera kleiana è costruita a livello sintattico col metodo associativo, che appare essere, dopo le scoperte freudiane ne *L'interpretazione dei sogni* e quelle della scuola di Zurigo con Jung, lo strumento fondamentale in possesso dell'analista per intendere l'inconscio. Questa metodologia strutturale delle opere appare piuttosto tardi nel percorso di Klee, attorno al 1916-1918 soprattutto, mentre prima la elaborazione sembra differente; al termine di questo biennio chiave si viene elaborando dall'artista la *Confessione creatrice*, che è il testo base per la sua ulteriore ricerca e che, comunque, pone il pittore come mediatore cosmico tra l'assoluto e il terrestre. Non possiamo dimenticarci inoltre che Klee viveva in stretti contatti con la cultura mitteleuropea, la cultura di Meyrink che, col suo *Homunculus* nella bottiglia, aveva interessato il giovane Kokoschka, la cultura cioè di un narratore che scriveva la *Notte di Valpurga* e *Golem*, fra l'altro; a questa cultura faceva capo anche la ricerca di Kafka che, se pure, con ogni probabilità, ignoto a Klee, è indizio di una singolare coincidenza di esperienze e ricerche (un romanzo costruito secondo il modo della associazione onirica, un romanzo eternamente non concluso); a questa cultura si connette Hoffmannsthal e, soprattutto, Kubin sia a livello grafico che letterario nel noto romanzo *L'altra parte*.

Sappiamo dai *Diarii* che uno degli scrittori preferiti di Klee è Hoffmann e qui, dunque, entriamo nel mondo dell'alchimia, della tradizione del demoniaco. Nella letteratura tedesca questo filone è ricchissimo di motivi e di elaborazioni, specie postromantiche, ma naturalmente af-

fonda le sue radici nella ricerca alchemica tardorinascimentale, secentesca e ulteriore e presenta il doppio risvolto dell'analisi cosciente, scientifica del naturale e della trasformazione con l'aiuto del demone delle forme e sostanze naturali. Hoffmann naturalmente rappresenta il momento della invenzione demoniaca, i suoi racconti, visivi come alcuni dipinti kleiani, e anche molte parti del suo romanzo, specie quelle relative al viaggio in Italia del monaco Medardo, devono avere pesato molto sulla formazione di Klee. Ma anche deve avere significato la lettura che egli compie, come tedesco e come viaggiatore in Italia, dell'opera di Goethe.

In Klee troviamo dunque due componenti e apparentemente contrastanti: da una parte quella demoniaca - irrazionale - onirica, dall'altra quella costruttiva-razionale che dissolve il non-essere, appunto, del momento diabolico nella sublimazione o realizzazione finale. Questo stesso contrasto, a ben vedere, lo si riscontra naturalmente negli scritti raccolti ora sotto il titolo *Teoria e forma della figurazione*. Il senso del rapporto Klee-psicoanalisi va inteso alla luce di quanto ora detto sul significato dell'opera letteraria per l'elaborazione della sua poetica, ma insieme va connesso alla cultura « analitica » austriaca, svizzera e sud-tedesca; l'Austria, la Vienna di Freud, la Svizzera di Jung appunto e della sua ricerca sulle immagini alchemiche, la Germania del sud con la persistenza dei miti, dei racconti di streghe, di indemoniati, con la sua attivante presenza del magico. Nei titoli e nelle opere kleiane di questi anni troviamo naturalmente stimoli e spunti ma proprio nel sistema di impaginare il dipinto, che si differenzia progressivamente, dal 1916 circa in avanti, dall'analisi del reale condotta dopo le esperienze di Delaunay, dobbiamo vedere la novità maggiore del percorso di Klee. Non ci si dimentichino comunque le date di scrittura di opere come *Simboli di trasformazione* (1911 articolo, 1912 volume) e di *Tipi psicologici* (1917) sempre di Jung: potrà essere una coincidenza ma mi pare che si possa notare nel decennio dopo i « tipi » junghiani un netto mutamento, di tipo emblematico, simbolico, categoriale, nell'atteggiamento verso i personaggi, gli uomini in genere, i ritratti di Klee; un atteggiamento che si collega al suo intendere la rappresentazione pittorica come una costruzione teatrale nella quale, appunto, inserire le *personae*. Anche i burattini per il figlio Felix, creati negli anni venti, sono una controprova di quanto dico a proposito

delle maschere, appunto dei « tipi ». Intendiamoci peraltro sui « tipi »; per Klee essi sono i caratteri della commedia dell'arte uniti alla letteratura tedesca del demoniaco, ed a quella francese post-Molière (Klee aveva illustrato *Candide*): così c'è tra i burattini la *Morte bianca* e lo *Spirito nero*, lo *Spirito elettrico* e il *Poeta coronato*, il *Francese con barba* e l'*Esquimese canuto*. Prima di verificare su alcune opere la metodologia costruttiva e alcuni dei valori simbolici kleiani dobbiamo fermarci su alcune delle componenti specifiche della sua personalità quale egli stesso vuole che noi la intendiamo formata, e quale dunque la si assume dalla parte iniziale dei suoi « diari ». Questi vanno dal 1898 al 1918 e sono preceduti da una sezione 1880-1890 che copre l'infanzia dell'artista: essa si presenta come una vera restituzione in chiave freudiana, che non possiamo pensare non appositamente costruita. Che Klee abbia conosciuto la psicoanalisi freudiana non appare dubbio se solo si analizza il gruppo delle primissime pagine dei « diari », quelle relative ai primi dieci-dodici anni di vita. Sono notazioni apparentemente ingenui, con censure che non potevano d'altro canto non essere evidenti agli occhi dello stesso Klee; non possiamo insomma esimerci dal pensare a queste pagine veramente come a meditatissime riflessioni, volutamente non esplicitate, sulla propria serie di esperienze infantili. Così Klee si presenta subito costretto ad indossare « mutande troppo lunghe di flanella grigia » (2), a soli tre anni, e a tre-quattro anni (6) rimpiange di non essere una bambina per poter portare « quelle ammirevoli mutande bianche ricamate »; che i suoi rapporti familiari siano edipici lo mostra un episodio avvenuto a tre anni (4): l'impressione provata per il pianto « isterico » della madre per una lampada finita in pezzi, forse ad opera proprio del bambino; il padre non appare in questi paragrafi iniziali, ed è presente invece una sequenza di personaggi femminili, dalla nonna che usa carta-seta per pulire delicatamente il nipotino, alla domestica di cui il bambino sogna i genitali simili a quelli di un ragazzino ma quattro, « rassomiglianti un po' alle mammelle di una mucca »; è sempre una donna, la domestica che (9), assenti i genitori, assume il comando della casa ed è dalla madre che Paul si rifugia (10) quando teme lui stesso gli spiriti maligni che disegna. Il padre appare soltanto in una breve notazione a sei anni (13) e in occasione di un appunto negativo nei riguardi di una ragazzina. Una notazione che evidentemente può essere spia dell'atteggiamento complessivo di Klee per le persone di diverso sesso, da lui già invidiate nella fase anale e anche nella edipica della sua sessualità. E infatti che cosa se non avversione precisa sono gli episodi di neppure velato sadismo che egli stesso ci racconta, quello della spinta data alla ragazza con l'apparecchio per drizzar le gambe, l'amo-

re-ostilità per Erminia (21,22), i « denti guasti » delle ragazze Winter (31), etc. I complessi di Klee sono evidenti dalle censure che si impone; non può fare a meno di polarizzare i propri interessi sugli organi sessuali dello stallone (17), di giudicare chi usa frasi come « il micio ha fatto la cacca » (18), di accusare un compagno coetaneo di tenor di vita « peccaminoso », etc. L'uomo che appare, al posto del padre, nel pieno vigore della sua virilità nella prima parte dei diari, una virilità che si manifesta nelle dimensioni, « l'uomo più corpulento della Svizzera », è lo zio, nella cui trattoria Klee conduce un gioco tipicamente da studio psicoanalitico, un gioco che somiglia notevolmente a quanto Klee stesso in seguito adotta come metodo per costruire l'immagine: sui tavoli dunque di marmo levigato, solcato da antichi scavi, « in questo labirinto di linee si potevano vedere grottesche figure umane e fissarle con la matita. Io mi ci accanivo, documentando così il mio gusto per il bizzarro » (nove anni). Anche nell'apprezzamento per la bellezza o meno dei coetanei sono evidenti ancora, tra i sei e gli otto anni, i complessi di castrazione del bambino: così si parla di « un ragazzo russo grosso e brutale » (30), dove la forza fisica è ipso facto « brutalità ». D'altro canto, se vi fosse bisogno di conferme, l'interpretazione che il bambino decenne dà del Trovatore e della romanza di Leonora è significativa; la soprano dunque si porta (32) le mani alle labbra, « pensai che volesse strapparsi i denti, vidi anzi il balenio di alcuni di questi proiettati fuori dalla bocca ». Un discorso simbolico sulla evirazione che trova conferma ancora poco dopo (35) dove Klee dice « Volto e organi genitali me li immaginavo come poli integrantesi del sesso femminile »; a questo punto la simbologia della perdita dei denti per la evirazione non potrà non essere confermata.

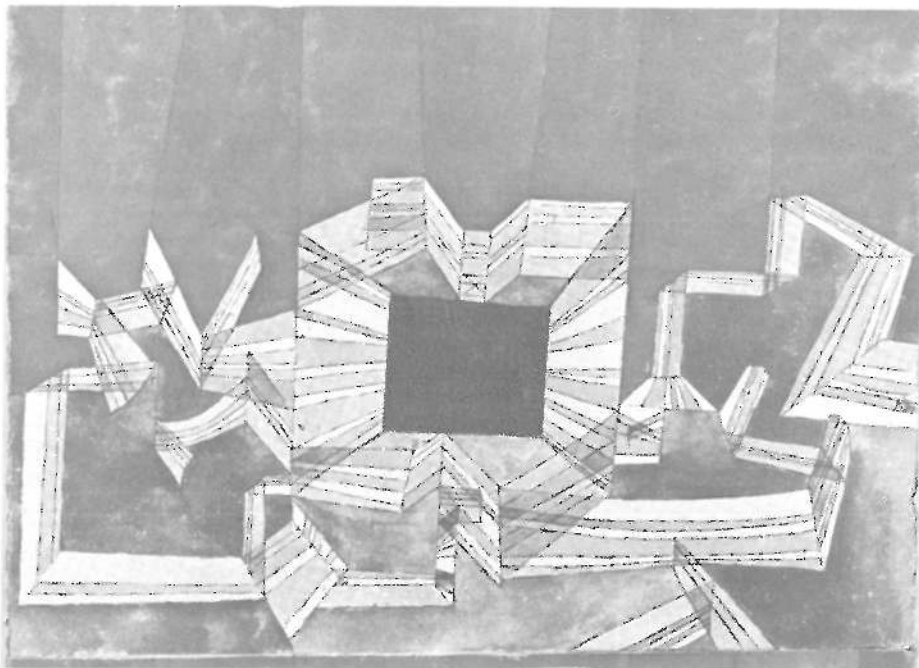
Nella famiglia di Klee il problema di una maturità sessuale in genere era certo trascurato e represso; lo conferma ancora il passo (35) sulla scoperta da parte della madre (sempre la madre) di alcuni disegni pornografici del bambino (una donna col « ventre pieno di bambini » « una altra con uno smisurato solco fra i seni ») e la madre appunto « ebbe il torto di prendere la cosa dal lato morale e mi rimproverò aspramente ». Klee dunque educato non dal padre ma da un gruppo di donne; Klee intento a superare le prime fasi della sua sessualità tra repressioni e inibizioni che si manifestano poi in atteggiamenti sadici nei confronti di bambine manifestamente inferiori; solo molto più avanti inizia a determinarsi un rapporto sessuale più equilibrato, attorno ai dieci-dodici anni; il che non ci può fare dimenticare l'assenza totale di una guida maschile o la sua notevole distanza psicologica ed umana da Klee, come quello zio, grande e grosso, nella sua osteria dai tavoli di marmo.

L'interesse di Klee per la psicoanalisi non è momentaneo, e questi fogli iniziali del diario trovano nel contesto una serie di conferme importantissime proprio perché il pittore non dimentica di segnare qua e là, molte volte, i propri sogni e di organizzarli in maniera tale che essi siano uno stimolo a seguire il suo percorso psichico subconscio. E anche per l'arte questa linea interpretativa sembra di notevole interesse, per gli sviluppi di quella tipica tecnica proiettiva che Klee ha voluto rammentarci e in pratica ricostruirci nel suo momento infantile. Una delle più singolari notazioni è relativa a un singolare sdoppiamento onirico che nello stesso tempo è indizio di una coscienza artistica (1902-425) « Mi appare (un uomo in volo) anche in sogno. Sogno me stesso di fronte al mio modello. Il mio io proiettato. Destandomi riconosco la realtà. Giaccio in posizione complicata ma supino, tutto aderente al lenzuolo. Sono il mio stile ». Altrove è l'interpretazione dell'incisione « Donna e bestia » a suggerire ricordi freudiani (1903, 513) « la bestia che è nell'uomo insegue la donna, che non si mostra del tutto insensibile. Rapporti della donna con la bestialità »; anche « vergine nell'albero » (e quanto alla psicoanalisi si colleghino le incisioni dovrà vedersi nella loro lettura critica) trova un commento singolare (514) « la ragazza mostra un certo orgoglio di essere vergine, senza apparire perciò particolarmente felice. Critica della società borghese »; è forse proprio l'ultima frase a fare da spia delle intenzioni di Klee, l'albero, la donna, la verginità simboleggiata dall'albero, la donna vergine cioè la donna-albero. Più tardi, nel 1905, (638) Klee parla del proprio io: « l'individualità non è qualcosa di elementare, bensì un tutto orga-

nico. Lo costituiscono singoli elementi inseparabili. Se si volesse dividerli, perirebbero » e compaiono nell'io, un « antenato profetico », un « eroe baldanzoso », un « innamorato in estasi », « il padre » pedante, lo « zio indulgente » (e questa doppia espressione conferma quanto detto sulla funzione maschile paterna e positiva dello zio e per contrapposto l'ostilità al padre), la « zia Ciarlini », la « comare Falsetti » ed una « madre incinta » che Klee respinge in quanto è « divisibile ». Nonostante che Klee volutamente mescoli elementi psicologici ed elementi storici l'impostazione freudiana appare inconfondibile, compreso il respingere la madre incinta, (e Klee, sappiamo da altre fonti, buttava dalla finestra la bambola, simbolo per lui della sorellina appena nata), compreso l'ostilità ricordata al padre. Probabilmente questo è uno dei passi che spettano ad una almeno parziale revisione più avanzata, posteriore con buone probabilità al 1911 indicato da Felix Klee come data del primo riordinamento degli appunti da parte del padre.

Al n. 712 è riportato un sogno più interessante per la storia della pittura di Klee che per il problema psicoanalitico; assai più stimolante invece l'altro sogno raccontato al n. 748 (1906) dove il « volo fino alla mia casa » che ha evidentemente una esplicita matrice sessuale, si trasforma in un complesso ritorno alla forma germinante (appunto) e primigenia della creazione; la conclusione del sogno, che per brevità qui non riporto, non può non confermarci la simbologia sessuale che progressivamente si esplicita e che era celata nelle prime righe, relativa al ritorno, all'atmosfera, alla immobilità: « io mi sono trovato dov'è la fonte primigenia; lì dove è la mia cel-

P. Klee: *Das Tor der Nacht*, 1921.



lula primordiale e la mia arte non poteva non essere feconda».

Scriva quindi Klee al n. 842, nel 1908: «Rinfrancato dai miei studi sulla natura, potrò osare di entrare di nuovo nella mia zona originaria dell'improvvisazione psichica. Vincolato qui solo in modo affatto indiretto a impressioni della natura, potrò ritentare poi di dare forma a ciò che appunto grava sul mio animo, dare rilievo a esperienze che, anche nel buio più fitto, potrebbero trasformarsi in linee». E Klee prosegue ancora, accentuando questa vera e propria scoperta di una scrittura libera in relazione al subconscio «In questo campo sussistevano da tempo inesauribili possibilità, di cui avevo trascurato di occuparmi per il timore di rimanere isolato. In tal modo la mia genuina personalità potrà farsi valere, libera da ogni impaccio». Poco dopo (859, 1909) il metodo esposto di disegnare «chiazze... sparse qua e là, a comporre figure, in parte con l'ausilio della linea di contorno» conferma dunque questo procedimento effettivamente «analitico».

Nel 1913, a dicembre, Klee si trova in una situazione difficile; deve festeggiare Natale due volte a Berna, nella casa del padre, e si chiede «a che scopo»? E aggiunge con ironia: «Già, il Natale nella casa paterna era bello, era felice e resta bello e felice». E subito dopo aggiunge: «eppure certi presentimenti erano avversi. Ho veduto immagini della mia infanzia paurosamente severe». Non potrebbe essere più chiara la conclusione, né Klee avrebbe potuto offrire una via più aperta per leggere nel giusto senso i passi della autobiografia relativi alla prima infanzia; la figura del padre, allora appena sfumata e da noi ricostruita per tratti solo indiretti, emerge negativamente, come in fondo anche dai ritratti che ci sono pervenuti, figura distaccata, austera, non partecipe: è a lei che Klee collega certamente (notare, la casa è «paterna») la gran parte delle immagini «paurosamente severe» dell'infanzia.

Così dunque appare più plausibile adesso una interpretazione generale dei diari come un vero e proprio percorso in termini psicoanalitici, una lettura di se medesimo, quasi una autoanalisi; non credo che i diari siano solo questo, vi gioca quella esigenza di coscienza e presenza a sé che è pure sempre il segno «goethiano» di Klee, vi gioca quel suo rifiuto dello stile ricco, descrittivo, preromantico delle «Confessioni» di Jean Jacques Rousseau, ma è indubbio che i diari sono anche percorso della propria psiche e non può essere casuale che negli anni tra 1907 e 1915 circa la esperienza freudiana sia diventata determinante non solo a Vienna ma anche in Svizzera dove appunto Jung diventava la prima apertura internazionale per la nuova scuola del medico viennese. La vicenda della psicoanalisi, quella del racconto al principio del secolo e quella della pittura di Klee tendono progressi-

vamente a collegarsi e integrarsi.

Un lettore potrebbe ora chiederci quale sia il contributo effettivo di una serie di notazioni sulla giovinezza kleeiana e sulla eventualmente ora accertata sua conoscenza della psicoanalisi. Prenderò in esame due opere, una di contenuto più evidentemente alchemico, una onirico.

Paesaggio al tramonto, 1923, riprodotto anche dal Grohmann nel suo volume del 1968 può apparire una veduta semplicemente naturalistica, ma è ben di più. Il dipinto si presenta come un blocco di tassellature rossicce circondato da una zona di ombra o progressiva oscurità (il buio che morde e delimita il rosso del villaggio) e la strutturazione, appunto a piccoli tasselli di rosso, testimonia trattarsi di un paesaggio architettato; poche zone di verde si organizzano attorno al nucleo centrale in quattro blocchi principali; al mezzo una casa, la sola con due finestre ed una porta. Ancora, attorno al nucleo, delle luci gialle, volta a volta tetti o pareti. L'ambiguità chiave dell'opera è tra facciata di casa e volto (occhio-bocca) della casa mediana; il rosso allora da colore naturalistico diventa colore simbolico affettivo e la forma ellittica del complesso si chiarisce meglio se si pensa al significato della mandala.

Un dipinto notissimo, *Villa R*, deve ora essere esaminato. Esso è del 1919 e, per il solito, è presente nelle maggiori esposizioni kleeiane, come quella recente di Parigi, ma non per questo non resta meno misterioso. Klee qui mostra comunque di avere appreso perfettamente il sistema di comunicazione per emblemi che è lo alchemico e di collegarlo strettamente alla simbologia dei colori. In alto, nel dipinto, il sole e la luna, giallo e verde, cioè rispettivamente numinoso e terrestre, quindi una strada rossa che affonda all'orizzonte, un orizzonte di colline e di verde, infine, in secondo piano, le case dalle pareti bianche, anzi la casa architettata dalle pareti bianche su cui si appende lo azzurro della notte. Di tutte le finestre, come altre vol-

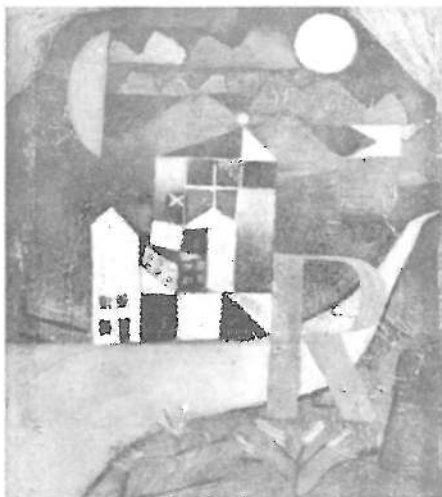
te accadrà in Klee, una è segnata in modo particolare da una croce rossa, forse la finestra di una stanza sempre chiusa, quella stessa del ghetto di Praga e del *Golem* di Meyrink. La «R» in primo piano infine ha senso emblematico, naturalmente, e non sta per un nome.

La simbologia alchemica è pure ovvia in opere come *Blumenmythos* del 1918, *Luna Piena* 1919 e dimostra come la ricerca di Klee alla fine della guerra si fosse orientata verso quella tradizione di studi che rappresenta il retroterra storico della psicoanalisi, secondo Jung, forse alla ricerca di una spiegazione universale e organica della funzione dell'artista. I diari di Klee, rielaborati sul 1918 e, comunque, dopo il 1911, sono la spia di un interesse per la psicoanalisi che nei dipinti, si è visto, è evidente.

Ma proprio queste opere «alchemiche» mostrano la sua contrastata esperienza che poco dopo, attraverso il rapporto e la ricerca al Bauhaus, verrà, in progresso, modificandosi. Intendo dire che se Klee ha conosciuto e ricercato testi di cultura alchemica dagli inizi del secolo fino alla fine del secondo decennio (e molte incisioni, come la *Vergine sull'albero* — 1903 — lo confermano, ma non posso evidentemente soffermarmi qui anche su di loro), in seguito e forse proprio riflettendo sulla ricerca di Jung e sui suoi compiti di docente al Bauhaus, ha ripreso in esame la propria funzione e in genere quella dell'artista. L'artista dunque da alchimista, ricercatore dell'assoluto, costruttore di un'opera, l'*opus*, mai conclusa, diventa in progresso il pedagogo, l'insegnante, il ricercatore della comunicazione visiva, colui che si avvia ad una sintesi attraverso però il momento della coscienza. In questa direzione, più pienamente direi goethiana, Klee al Bauhaus stacca dal Klee anteriore. Naturalmente è facile ritrovare opere e simboli alchemici anche in seguito ma, più avanti, l'interesse per il naturale, per il mondo come continua germinazione, trasformazione, rinascita, lo prenderà e sarà il tempo de *L'uccello pep* (1925), di *Quadro con piccola duna* (1926), dei paesaggi italiani e, in genere, architettonici, del così detto gruppo di opere di-visioniste (post 1930), degli studi di rappresentazione prospettica, dei teatrini, delle maschere e infine dei grandi segni della sua terminale carriera, altissimi, tutti raggiunti.

La ricerca alchemica in Klee è dunque parallela a quella psicoanalitica, nasce sul terreno di una tradizione di immagine (tutta da ricostruire) e di simbologia medioeuropea, trova corrispondenze ovvie nella letteratura germanica. Non meraviglierà che gli artisti della Neue Sachlichkeit e Radzwill in particolare, assumano da Klee proprio questo momento magico-demoniaco; il demoniaco per loro era la borghesia e le sue corruzioni. Per Klee, al di là di questo, esisteva ancora l'entusiasmo goethiano per l'infinito ricrearsi del naturale.

P. Klee: *Villa R*, 1919.



Alessandria

Oswaldo Poggio

Si è aperta, il 18 dicembre 71, al Palazzo della Cultura di Alessandria una mostra retrospettiva, 1962-1972, dello scultore Oswaldo Poggio. Ancora una volta ci troviamo, con rammarico, a sottolineare come l'interessante proposta di rilettura critica dell'opera di un artista stimato e apprezzato soprattutto fuori della sua città, non rientri in articolato e organico programma artistico e culturale di recupero storico di vecchie forze o di proposta di nuove, voluto dal Comune. Il quale invece sempre più sordo e isolato, impantanato com'è in diatribe da cortile, si limita a cedere occasionalmente, a chiunque li richieda, dei locali molto belli ma di costosissima manutenzione, soltanto perché restando vuoti offrirebbero un nuovo pretesto al dilagare delle polemiche culturali, che ormai cadono però puntualmente nel vuoto. Questa volta è andata bene, ma dubitiamo che possa accadere altre volte se le campagne continueranno a rintoccare a morto in questo modo. Così, per un fortunato caso, gli specchianti e sontuosi saloni di palazzo Cuttica si sono insolitamente animati per la presenza inquietante delle sculture, degli studi, delle litografie di Oswaldo Poggio. Egli (è nato nel 1931), come altri della sua generazione, ha iniziato ad operare nel momento in cui le poetiche « altre » stavano per tramontare non senza lasciare comunque un segno e un dato storico di riferimento per gli artisti, da elaborare e, se possibile, da superare. È indubbio che Poggio, come lasciano notare i lavori datati 62-64, dimostra di aver osservato e studiato attentamente sia ricerche e risultati plastici non recentissimi come quelli della Bauhaus, del Cubismo, di Sant'Elia, sia quelli degli ultimi anni, servendosi, naturalmente solo didatticamente, di ciò che sentiva più congeniale alla propria formazione estetica e culturale. Si è quindi definitivamente imposto e verificato nelle sue opere un preciso tentativo, di marca neo-costruttivista, di recuperare l'elementarità delle forme, di riproporre il volume puro e la geometria, non certo come entità ideali, ma come fondamentali elementi della visione e della percezione. Di qui sono nati i suoi teoremi, o forme, che cercano legami con la vita artificiale di oggi o meglio con quella forzatamente ridotta all'artificialità. Questi blocchi di materia (datati 68-70) trovano nel loro congiungersi e distogliersi, secondo ben precise regole matematiche, un continuo spostamento di valori formali e concettuali che riflettono una realtà contemporanea che è più che mai in una posizione di tensione tra forze



O. Poggio: *Scultura*, 1971.

contrastanti e contrastanti esigenze. Risulta chiaro che la geometria non è assunta da Poggio come un dato ottimistico per la sistemazione definitiva dell'immagine, ma come un'elaborazione aperta dei tempi del fare artistico, e come ricerca continua di equilibrio. In questi dieci anni lo sforzo dello scultore è stato quello di mettere successivamente in forse sia la materia (legno prima, e poi lamiera laccata, acciaio) che impiegava, che la forma. All'inizio assottigliava le figurazioni riducendole a vibranti tracce ascensionali che oscuravano lo spazio con la loro tensione, arrivando così a proporre una sospensione dinamica di vago timbro surrealista. Con l'andar del tempo però i ferri laccati e il metallo (è evidente il riferimento tecnologico) si sviluppano rigorosamente nello spazio entro forme serialmente strutturate a telaio, in cui si evidenzia improvvisamente un nucleo sferico, o « centro focale » (così lo chiama l'artista) che lascia supporre una « vita », dietro lo schermo della materia, che si espande in onde ritmiche e in cadenzate spaccature di indubbio fascino estetico e talora anche ludico. In queste ultime strutture Poggio attua, come dice Caramel, « una scoperta proposta delle leggi e delle energie della materia », ma l'impiego di materiale come l'acciaio e la lamiera laccata ci fa pensare soprattutto a dinamiche di aggregazione programmate, e alle capacità espressive delle superfici riflettenti operate a livello industriale, che ipotizzerebbero successivi risolvimenti sia stilistici che urbanistici. Ugualmente interessanti sono i bassorilievi in acciaio (1970-71) su legno, in cui la materia sottilmente lavorata sollecita una abbrividente fruizione tattile: le sue precise sinuosità sabbiose hanno in se stesse il colore che è luce e dimensione nello stesso tempo, così che la sem-

plificata geometria genera un'immagine enigmatica e sottilmente inquietante. Importanti nella dinamica conoscitiva dell'artista e nell'economia della mostra sono gli « studi » e le litografie, che se pur rivelano un certo tipo di collaborazionismo di avanguardia col design, rivelano anche che la ricerca di Poggio consiste nell'associare uno spazio metafisico ad un sistema di forme governato da un indirizzo decisamente costruttivista. Si sente in questi lavori, in cui la trama cromatica è coincidente con la trama strutturale, che il colore viene adeguato alle esigenze evocative della forma, mentre la sua acida compattezza minerale ci riporta alle risonanze aspre e seriali di un Nono.

Marisa Vescovo

Bologna

Virgilio Guidi all'Archiginnasio

Guidi insegnò all'Accademia di Bologna dal '34 ai primi anni del dopoguerra; in autarchia, il suo lavoro anche didattico « ossigenò », per così dire, molti artisti allora giovani o giovanissimi: Mandelli, Ciangottini, forse soprattutto Bendini (che Guidi presentò in una primissima mostra nel '48), nella prima importante gittata della sua pittura fino al '53. Dunque, una valida ragione specifica — oltre beninteso all'ovvio impegno culturale dell'impresa —, per la ricca antologica che l'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche ha voluto allestire all'artista, 150 opere in tutto, scelte con calibro affettuoso e senza lacune da un primo autoritratto del '14 alle tele ancor fresche di vernice. Il comitato ordinatore era composto da Arcangeli, Branzi, Ciangottini, Gnudi, Mandelli, Pallucchini, Perocco, Toniato; la collaborazione scientifica e la redazione del catalogo (eccellente, insolitamente puntigliosa e impegnata) di Marcello Azzolini e Pier Giovanni Castagnoli. Un saggio di Arcangeli, una brillante e profonda nota dell'artista, una documentata biografia critica di Toni Toniato, utili e precise schede di tutte le opere. « Alla nascita del futurismo io avevo diciotto anni, vivevo facendo restauri e lavori decorativi e studiavo per mio conto. Sarebbe stolto credere che io non ebbi uno scossone penoso, ma non mi mossi, forse perché sentivo che non bisogna muoversi senza la coscienza dell'azione; e feci bene, perché non sono stato poi costretto a ripiegare su posizioni malinconiche come è accaduto a molti maestri del secolo ». È una prima chiave per capire la storia di Guidi, che non fu « avanguardista » al tempo del futurismo, né mai veramente neppure in seguito: ma che finì per avvicinarsi all'avanguardia proprio col progredire dell'età, per un bisogno autentico di rispondere al proprio tempo. In quel primo anteguerra fu allievo al-

l'Accademia di Roma di Aristide Sartorio e poi, in privato, di Spadini. Nei Musei, ove faceva copie dai maestri antichi (che già significa molto), conobbe De Chirico. Al Caffè Aragno frequentava Cecchi, Oppò, Bartoli, Bacchelli; la sua amicizia più importante era e rimase quella di Cardarelli, che più tardi lo seguì anche a Venezia. Insomma, la cultura della « Ronda » e dei « Valori Plastici », in cui maturò, e che probabilmente si attagliava a un mondo « mediterraneo » come il suo piuttosto naturalmente. Per l'arte, il suo problema fu per lungo tempo di elaborare un proprio pensiero plastico. Si misurò con l'arte antica, da un primitivo seicentismo in cui il partito luministico tendeva già a dilagare in luce diffusa; a un compunto calibro spaziale « pierfrancescano », in cui la plastica chiaroscurale non mancava ormai di colorarsi nella luce meridiana. È significativo che una « Vecchia malata » del '18 risenta dell'Impressionismo, dopo la pubblicazione del libro del Pica sugli Impressionisti, che com'è noto per l'Italia fu una rivelazione. Il rapporto dell'artista con il « Novecento » va segnalato con prudenza, e Guidi stesso ha sempre negato ogni legame troppo stretto. Potenzialmente, un'affinità di poetica esiste, ma bisogna ammettere che la verità della sua ricerca, la penata costituzione di una « unità della forma-luce », si tiene sempre a rispettosa distanza dai modesti dogmi del « classicismo » ufficiale. Dopo il successo de « Il Tram » alla Biennale del '24, e dopo il trasferimento a Venezia, la sua visione stringe ancor più la propria sintesi, ripetiamo forma-colore-luce, nei paesaggi lagunari degli anni quaranta: ciò che gli crea non poche difficoltà nel clima tardoimpressionistico veneziano. Fra guerra e dopoguerra avviene il decisivo scatto formale, la remota tensione di spazi luminosi fra luce meridiana e luce cosmica, come ha scritto l'artista. Per un uomo come Guidi, educato cresciuto e maturato in autarchia, e per la pittura italiana congestionata senza misura di picassismo, è un passo piuttosto sconvolgente. Il grande esempio è Mondrian, naturalmente, cui va probabilmente aggiunto Matisse, che Guidi mostrò di apprezzare fin dal lontano 1914. In assoluto, per quanto ovviamente la pittura di Guidi non possieda la necessità quasi fisica, e la vastità elementare degli spazi luminosi di Rothko e degli americani, ci troviamo probabilmente di fronte al massimo di respiro, di espansione visivo-ideale che un artista italiano potesse guadagnare in quegli anni. L'adesione di Guidi allo Spazialismo di Fontana, poco dopo il '50, fu insieme un equivoco e un atto di coraggio: confondeva la spazialità mentale-cosmica del romano con l'analisi empirico-fenomenica del milanese, ma testimoniava di una fede nell'efficacia di un'azione anche pratica, e nella modernità del proprio lavoro per un uomo di sessant'anni impressionante. Ammet-



V. Guidi: *Ritratto di Laura*, 1922.

tendo una validità di vita all'informale, prima del '60, Guidi fu tra i pochi della sua età che capirono le ragioni della generazione dei più giovani: in lui, l'arte autrice significò probabilmente naufragio cosmico di una coscienza pur sempre « umanistica », ma seppe riconoscerlo ed ammetterlo tuttavia, con coraggio, e perfino con modestia. Oggi, in risposta ancora al proprio tempo, è sulla tela — ma come su uno schermo — lo spazio dilatato e incombente di un volto molto ravvicinato: che è l'estrema speranza, una volta di più, di poter filtrare e umanizzare nell'immagine dipinta l'icona « popolare », come si dice, del mondo moderno. Criticamente, è assai rilevante quanto scrive Arcangeli in catalogo, precisando il significato della luce di Guidi, che non è impressionistica, ovviamente, ma nasce da un'attitudine a sentire il mondo di specie cosmico-morale-ideale. « È una luce che non conoscerà, ormai, altro che le variazioni di questa potenza morale, di questa volontà e fiducia di esistere, entro ogni condizione prospettata dalla scienza moderna ». Globalmente, i sessant'anni di pittura di Guidi dicono precisamente di un « umanista » che, conseguente con sé stesso, ha saputo uscire dai limiti di una cultura non fortunata, pretendendo la propria sensibilità e la propria capacità di reazione al mondo moderno in maniera anche commovente, con risultati importanti talora anche più che per l'Italia.

Flavio Caroli

Ferrara

Franco Gentilini

Abbiamo sempre, pubblicamente, apprezzato l'attività della Galleria Civica d'Arte Moderna di Ferrara per cui se, una volta, ne parleremo male, speriamo di



F. Gentilini: *Ragazza con organetto*, 1951.

non essere fraintesi. L'occasione è l'esposizione di Franco Gentilini. Un'antologica folta di un centinaio di opere che avrebbero potuto fare, utilmente, il punto su questo pittore. E che, invece, si è risolta in una mostra quasi da galleria privata, solo un pò più dilatata. E si incomincia dal catalogo, dove l'unico scritto è di Gualtieri di San Lazzaro, che vi fa, esplicitamente, l'elogio della cartella di litografie, « *Cathedrales d'amour* », edita da lui stesso, di recente. Cartella che, per soprammercato, troviamo squadernata sulla parete della prima sala, dove, secondo le regole, avrebbe dovuto esserci l'inizio della storia di Gentilini. Quella storia che qui non c'è. Infatti il quadro più vecchio è un dipinto del '51, quando cioè l'artista aveva già 42 anni e da quasi 25 familiarizzava con l'arte. Dapprima con la ceramica nella nativa Faenza e poi a Bologna e, infine, quale sodale di quella « scuola romana » i cui stilemi abbandonerà — forse a seguito di un soggiorno parigino — solo poco prima della « Ragazza con organetto di barberia » che, appunto, segna l'inizio di questa mostra ferrarese. Una fetta cospicua di storia che, come ho detto, qui è totalmente ignorata, con notevole pregiudizio per un serio discorso critico. Una parte di storia necessaria, non foss'altro per un elementare dovere didattico. In effetti, non conoscendo questa parte della sua vicenda è assai difficile capire la sua svolta degli anni cinquanta. Cioè perché in quegli anni la superficie dei suoi dipinti diventa come un intonaco e appaiono le stilizzate nature morte in prospettiva ribaltata e la serie delle cattedrali e quei nudi di donna, sorella di Ippolita personaggio chiave della sua poetica futura. Si vada a rileggere ciò che scrisse, anni fa, Valsecchi sui suoi debiti francesi, in particolare dal magistero di Braque e le similitudini con le tavole imbadite degli antichi affreschi padani, col piano prospettico ribaltato, in uno stupore che

è metafisica *ante litteram*. La svolta è questa; ma senza la vicenda, in sostanza, provinciale del Gentilini prima della guerra, è impossibile intenderla. E forse neanche capire i pericoli che comportano i rapidi aggiornamenti, i rischi di aver scoperto quello che è stato, per lui, un innesto fruttuoso. In altre parole, la congiunzione della lezione formale moderna (assunta con grande eleganza: a volte persino con preziosismo) con il dialogo con le architetture del passato, aperto anni prima da De Chirico. Con l'aggiunta di certi spiazzanti accostamenti e certi sapienti collage, non immemori dei precedenti surrealisti, specie di Max Ernst. Ma alla base sempre lo stupore metafisico che, chiaramente (malgrado qualche uovo alla Piero della Francesca) è di origine dechirichiana. Basti pensare a quel recente « Ricordo di Faenza » in cui il richiamo alle « piazze d'Italia » è addirittura dichiarato, anzi esibito. Semmai una più sorgiva e meno intellettualistica sollecitazione può essere ricercata in quella vena di narratore (chi non ricorda la sala della Biennale veneziana del '66 dominata, appunto, dalla storia di « Ippolita la pisana »?), che in lui è autentica e nativa. Una vena che si mescola alla sapienza formale ed alla aspirazione statica, col frequente prevalere di una ironia bonaria: da aggiornata novella alla Beltramelli. Ed, infatti, la serie de « Le carte da gioco », incise recentemente e che chiudono questa mostra, potrebbero benissimo richiamare alla mente le partite a scopone di un più sofisticato Cavalier Mostardo. Che non vuol essere, da parte mia, un riferimento spregiativo. Ma soltanto un suggerire una collocazione più adeguata di un artista che (vedi, fra l'altro, il Premio Ac-

cademia di San Luca, conferitogli dal Presidente della Repubblica nel 1968) tende ad essere sopravvalutato. Una forzatura della quale — come ho detto — la Galleria Civica di Ferrara, proprio per le sue tradizioni e per il suo carattere di organismo pubblico, non avrebbe dovuto rendersi complice.

Francesco Vincitorio

Firenze

Venturino Venturi

Alla galleria Pananti Venturino Venturi espone sculture e disegni di recente produzione e alcune sculture di periodi precedenti. Venturino è veramente un caso singolare nel panorama delle arti italiane di questo dopoguerra. Attribuire la sua opera ad una qualsiasi delle grandi correnti di tendenza che hanno alimentato il dibattito critico di questi anni non è cosa possibile; eppure non ci troviamo certo di fronte ad un artista distaccato dai problemi contemporanei. Al contrario, direi che Venturino rivive nel suo lavoro le vicende del nostro tempo con una impressionante intensità, mediando concetti e forme al livello desueto e sconcertante dell'« esperienza inconscia » (intendendo con ciò parlare di quel particolare ed ipotetico modo di conoscere che Bergson descriveva come « l'entrare dentro le cose »). Quanto tutto questo sia lontano dalle nostre ordinarie abitudini « razionali » lo si può ben capire. Rimane, tuttavia, la presenza di queste sculture, di questi disegni che ci parlano con voce diversa ma potente di una consapevolezza assoluta,

di una vicenda umana che sconfina dai limiti di una cultura contingente, che affonda le sue radici nella storia stessa della specie. Queste opere ci narrano ancora dell'acquisizione di una suprema dignità e dei rapporti proteiformi e molteplici di questa con gli elementi di un universo costruito attraverso una sorta di visione cosmogonica, la cui genesi si identifica in maniera reiterante e quasi ossessiva col principio della maternità, assunta nella sua concezione di archè. I termini di figurativo e astratto, razionale e irrazionale, non ci sorreggono più; i mezzi espressivi usati da Venturino sono vari, ma ciò che li controlla sta a monte di tutto ciò: figure muliebri emblematiche, ventri abnormi, cosmici, strutture astratto geometriche nelle quali, però, le campiture e i vuoti vertiginosi, riconducendoci ad una condizione di silenzio fuori del tempo, ci obbligano a percorrere un fantastico e affascinante itinerario « altro ».

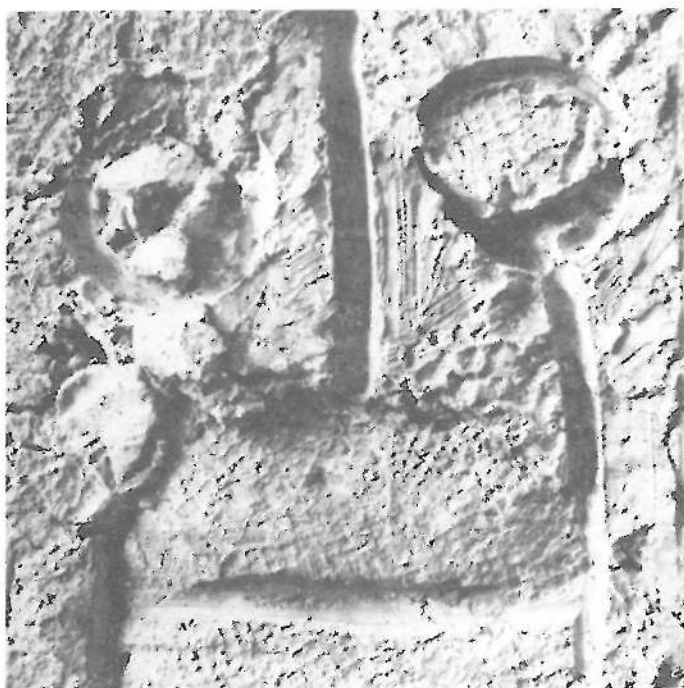
Carlo Cioni

Macerata

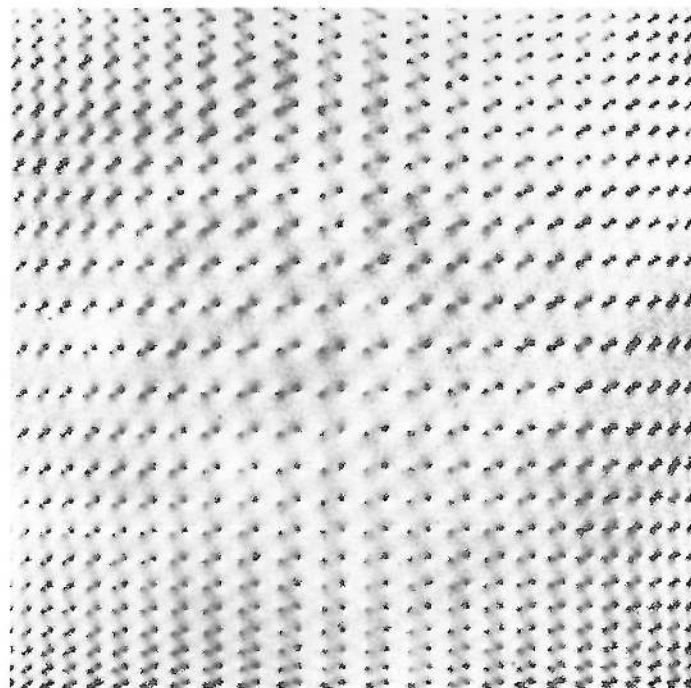
Zini, Castellani, Croce

Va reso atto all'« Artestudio » di presentare un ciclo continuo di mostre selezionate, di cui non è facile prevenirne gli esiti o discuterne l'immediata provenienza, ma che si pongono come una indiscutibile disponibilità di materiale (e strumento) di scelta per una analisi ovviamente più approfondita che non spetta certamente alla dialettica e assorbente duttilità della cronaca inca-

V. Venturi: *Per i martiri del nazismo*, 1964.



E. Castellani: *Superficie bianca*, 1967.



merare o stabilire, se non secondo quella lunga scadenza temporale di eventi (attualmente assai ristretta) che solo la messa a fuoco problematica e circostanziata dei fenomeni singoli (e della loro assunzione nell'area più vasta e collettiva del raffronto tra le poetiche) può ulteriormente, e in senso incidentale, non disgiungere dall'evidenza. Va da sé che operazioni differenziate quali quelle di Zini, Castellani o Croce, progressivamente inserite nei programmi della galleria, ultime di un lungo e ininterrotto ciclo, alterabile ma ugualmente coerente e rigoroso, di scelte e proposte appartenenti ad una sempre più allargata e complementare area di indagine, non potevano che provenire dal carattere di flessibilità e di ricerca programmatica che distingue ora l'attività di Pio Monti. La ricerca di Zini muove dallo sviluppo in sordina di obbiettivi reperibili, come tracce schematiche, nella metodologia d'immagine di Piero Manzoni, suo antico amico e compagno di strada, ribaltandola dunque attualmente non più nei termini di una pura, anche se allucinante riduzione auto-biografia, ma di una massima selezione linguistica delle matrici comunicative: sia pure indiziarie di una comunicazione d'immagine non risalente alla congerie assillante dei « mass media », la cui origine non corrisponde alla portata ugualmente iterativa ma culturalmente mediata e sovrapposta; se ogni linguaggio ha la articolazione e declinazione, l'elemento minimo e primo di ogni messaggio è irripetibile nella misura in cui risulta poi condizionato e obsoleto, quindi similmente privato di significato, dalla serialità successivamente tautologica, che non aggiunge o non toglie nulla al progressivo svuotamento o alla retrocessiva addizione connotativa dei contenuti, e quindi annullata dell'informazione.

Per Castellani il problema dell'immagine è e rimane un problema essenzialmente visivo, anche se il tirocinio visivo che si consegue non è che la rastremazione estremamente limitata del processo d'immagine, che si viene perciò a porre nella durata di tutto il processo in senso globalmente autonomo, e a costituirsi, e definitivamente in oggetto: l'immagine non è un dato riportato, anche se metaforico è ancora l'allusività proiettiva della percezione (si tratta tuttavia di una proiezione a vuoto, onnicomprensiva), bensì l'immagine è il suo supporto. Antesignano e precursore delle « shaped canvas », già prima la sua divulgazione oltre-Atlantico e oltre-Manica divenuta stile, ben oltre e ben prima di un prescritto prelievo nei primissimi anni caratterizzanti gli anni '60, poi sviluppati progressivamente altrove sotto forma di esigenza collettiva, fino a rifluire in modo nuovo oltre-oceano nelle esperienze diversificate e aumentate di prestazioni pantografiche e compositive nella loro articolazione o nella presentificazione della « minimal art », Castellani ha

attribuito dunque all'oggetto un *pattern* percettivo ad esso improprio, e ad una benché minima potenzialità d'immagine una fisicità ed una autosufficienza inedite, col risultato di perseguire una tattilità nella pura percezione visiva ed un esaurimento delle virtualità connettive, non meramente od invano decodificate, di quella che potremmo definire l'astanza rappresentativa.

Il problema della percezione è anche quello di Croce, che ne è giunto a soluzione saltandone nettamente il lungo intervallo o indugio descrittivo, o per lo meno assottigliandone le componenti attive al limite della soglia gnoseologica, o della filtrata apprensione emotiva, o della distolta esagitazione ideologica, ridotta ancora ai minimi termini: così anche l'uso deliberato del mezzo televisivo acquista un valore di destituzione strumentale e operativa mediante l'impiego defunzionalizzato di capacità organizzative e di facoltà di distribuzione, in tal senso invece disturbate e manomesse, di una appena superiore, e constatamente degradata, nullificazione di rimando di fronte alla canalizzazione, e ad ogni canalizzazione, dell'impulso e dell'intenzione sistematica originale.

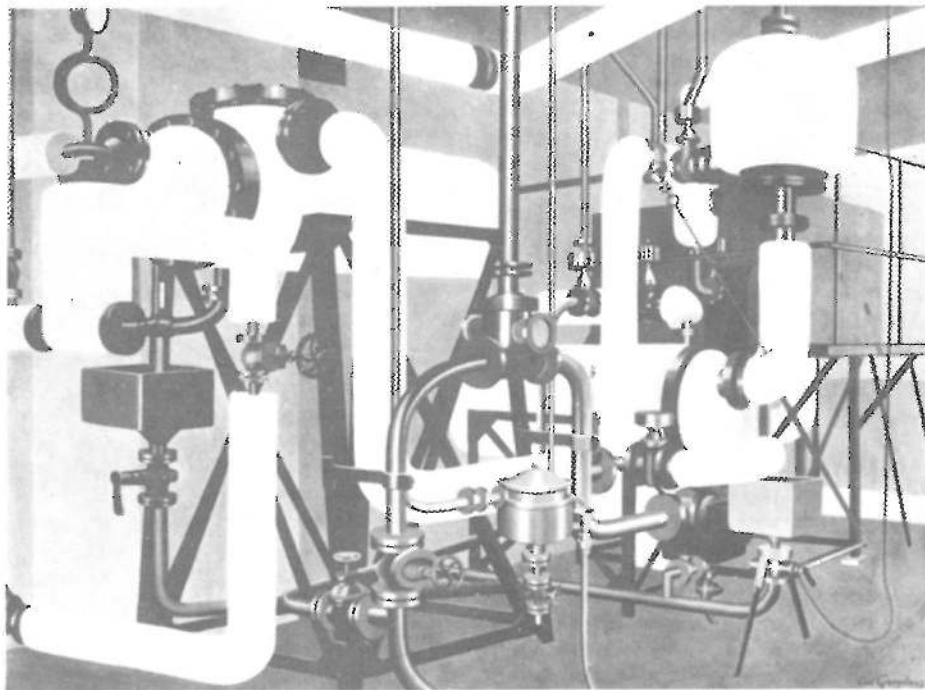
Tullio Catalano

Milano

Avanguardia, magia e medioevo per la Nuova Oggettività

La mostra della Rotonda Besana, proveniente da Stoccarda, appare, da una parte, stimolante, viva, dall'altra lascia aperti problemi di estrema importanza per la storia della cultura germanica ed europea; la bibliografia sulla Nuova Oggettività, è assai vasta, e anche da noi, per merito di alcuni pochi studiosi abbiamo potuto ricostruire le tappe fondamentali di quella esperienza che la politica nazista ha bloccato sul nascere della sua diffusione in occidente. Il problema che mi par di vedere aperto proprio dalla esposizione è quello del rapporto tra le avanguardie artistiche del novecento e la cultura germanica. Una interpretazione della *Neue Sachlichkeit* in senso « autonomo » e quindi restrittivo mi pare stia dietro alla esposizione quale si presenta alla Rotonda. La mostra di Parma delle opere di Grosz provenienti dal Museum of Modern Art (1971) e della quale ho curato uno dei saggi introduttivi, aveva potuto porre l'accento proprio sul rapporto del pittore, agli inizi del suo percorso, prima col futurismo e quindi con la pittura metafisica. Esperienza che si collega direttamente alle mostre futuriste berlinesi ed a quelle della metafisica, sempre in Germania, certamente vedute dall'artista. Ora, anche ad uno sguardo superficiale della mostra proveniente da Stoccarda, e come intuisce

il Testori nella acuta introduzione al catalogo italiano, il problema del rapporto con la cultura metafisica si pone per molti artisti della rassegna; e non penso soltanto a Heinrich Hoerle, a Anton Raederscheidt o a Franz Wilhelm Seiwert ma alle geniali macchine di Carl Grosberg vedute nella deserta loro immobilità, nella loro lucida esattezza di strumenti di asettica distruzione dell'uomo, estraniati e distanti, polite e immobili come lucidissimi incubi; e certamente influisce qui, sul taglio delle immagini, la cultura cinematografica, ma il senso di questi spazi deserti, di queste prospettive senza misura di tempo non ha storia all'interno del così detto « realismo »; né le aggiunte di qualche sparuto pipistrello, di qualche mostro serve a trasferir questa cultura pittorica nell'ambito della civiltà di immagine del demoniaco e del fantastico, quella a cui appartiene Radziwill per intendersi. E così dovremo segnare un discrimine tra gli artisti della mostra, da un lato quelli toccati dalla rivoluzione delle varie avanguardie europee, specie Grosz, come si è veduto, dall'altra figure come Radziwill, studente di architettura, viaggiatore in Olanda e nelle raccolte d'arte olandesi (ah, il suo amore per i grandissimi Van Goyen, Ruisdael, e il sognato Vermeer della veduta di Delft!) il quale ricollega tutte queste esperienze alla luce di un vivissimo, stimolante esperire i grandi fotomonteurs dada della Berlino rivoluzionaria, coloro, come Hausmann, Hannah Höch, Heartfield (cfr. il mio *Parola-Immagine*, Parma 1971 nota 22) che della ricomposizione di immagine, delle prospettive ribaltate, della microscrittura, sono stati, nella Germania dei primi anni '20, gli iniziatori, importantissimi anche per la storia del manifesto e della grafica russa, poniamo Rodzenko e Tatlin. Questo necessario collegamento non può venire meno in una mostra sulla *Neue Sachlichkeit* pena il perderne una delle principali componenti di cultura. L'altra, naturalmente, è quella « archeologica » da Grünwald a Cranach, enunciata chiaramente in Otto Dix, e qui, in un paio di pezzi storicamente importantissimi come *La folle* 1931 e *Nudo di donna bionda*, sempre del 1931, i quali evocano, persino nella tecnica e nella sigla della firma, la cultura della *ur-renaissance* germanica. Verrebbe ancora da osservare qualcosa, sempre su Dix, appena di scorcio; il mutamento significativo ed erroneo del titolo subito dal disegno con le *Tre donne* divenute *Tre prostitute* (1926) che potrebbe meglio interpretarsi, nel senso simbolico neo-quattrocentesco che il pezzo vuol assumere, come una specie di alchemica « tre età » piuttosto che un realistico interno nel segno della ironia immediata e « realistica » di Grosz. Ed anche opere apparentemente iperrealistiche di Dix quali *Autoritratto con la modello* del 1923, mi pare vogliano esser piuttosto la rappresentazione concentrata e simbolica di un sistema dove appunto



C. Grossberg: *Tubi bianchi*, 1933.

la modella (la femmina demoniaca), ridotta e quasi ritagliata, viene giustapposta alla figura del pittore la cui immagine, le cui forme, vivono come di vita indipendente: i pantaloni, ad esempio, una specie di trama terrestre di straordinaria ricchezza. Il filone della satira sociale, quello di Christian Schad, svolge uno dei motivi della polemica grossiana ma con esattezza di ritratto individuo che non può non farci pensare alla letteratura, piuttosto che solo a fonti pittoriche. Infatti uno dei limiti della attuale indagine sulla Nuova Oggettività, oltre a quello del non sufficiente approfondimento dei rapporti con le avanguardie europee e la cultura dadaista di Berlino, pare proprio questo; Radziwill non si spiega senza la cultura da Hoffmann a Meyrink e neppure Otto Dix senza la rinnovata voga del medioevo germanico che alimenta la letteratura tedesca di fine secolo e del primo novecento. In questo tessuto di rapporti, che la brevità di questa nota certamente non pretende di approfondire, potrebbe essere aperto un dibattito sulla ricchissima sostanza culturale di questa mostra.

Arturo Carlo Quintavalle

Situazione dell'uomo: Contraddizioni a confronto

La Biennale di Milano ha cercato quest'anno di rinnovarsi e se certe scelte fossero state radicalizzate e più esplicitamente motivate, si potrebbe anche dire con successo. I punti positivi dell'iniziativa di quest'anno sono due: l'inclusione di una mostra di quindici artisti te-

deschi, nuovi per il pubblico italiano (e vale sottolineare il rigetto della connotazione nazionale come di quella del « numero » che il curatore Bernd Krimmel dichiara preliminarmente), e una positiva apertura verso gli artisti giovani (senza azzardare però a questo livello alcuna indicazione realmente nuova). Aver realizzato questi due obiettivi è merito di non poco conto per i curatori (Bellonzi, Carluccio, De Micheli, il pittore Gianquinto) se si considera il clima disperso e sindacale di molte edizioni della Biennale di Milano, promanazione di una istituzione culturale degna di « rispetto » ma conservatrice per costituzione ed anagrafe. Nella terminologia cara agli animatori delle mostre precedenti questa esposizione avrebbe potuto intitolarsi « La tavolozza e il proiettile »; un'indicazione che avrebbe subito dato il senso « progressivo » di questa edizione e l'angolazione tecnica su cui oggi si fronteggiano i due establishments figurativi. Perché l'unico elemento definitorio chiaramente formulato, e ostentato, è la connotazione « figurativa », recepita in senso lato e moltiplicata per quella dell'impegno nel « soggetto ». Certo vedere a cinque metri di distanza « Un fantasma percorre l'Europa » di Pizzinato (1948) e dieci serigrafie quasi stereotipe di Baj (un « generale decorato » del 1967), messe insieme per un effetto derisorio di duplicazione, provoca non contraddizioni (i curatori della mostra non le rifiutano e, data la scelta, non potrebbero certo nasconderele) ma veri e propri « corti circuiti ». Si pensi a quanta pallida pittura (formalista-pseudorivoluzionaria) venga ancora oggi vanificata dalla prensile vitalità di un Mor-

lotti *in vena*, e quanto di Morlotti viene eluso dal nuovo lucido perlustrare la visione naturale di certi giovani neonaturalisti ben attenti a luce e visione come appaiono percorribili dopo l'esperienza informale. E in conclusione all'ingiustizia di porre a confronto opere così diversamente datate e formulate, quasi rifiutando di considerare che il tempo storico e il linguaggio si condizionano reciprocamente; perché il linguaggio non è una struttura artificiale ma autentico *medium* di socialità. Le opere migliori del neorealismo italiano hanno una loro coerenza interna che oggi le rende riconoscibili e congruenti oltre le dure e spesso chiuse dichiarazioni ideologiche; ma già porle a confronto con la seconda ondata milanese (Vaglieri, Romagnoni, Ceretti, Guerreschi) diventa arduo. La seconda linea si sviluppa dialetticamente rispetto alla prima con una serie di circostanziate negazioni. Noi possiamo meglio leggere « le distanze ». Se questa mostra fosse stata concepita, più o meno coscientemente, come una rivincita di un « progetto » figurativo rispetto a la « moda » non figurativa dei secondi anni cinquanta — e il rigore di certe esclusioni (Chi più di Burri ha testimoniato di una « situazione dell'uomo » in questo dopoguerra?) come la presenza di certi « convertiti » (Vacchi, Carmassi) può lasciarlo supporre, dovremmo ribadire che si tratta di una contrapposizione priva di senso e di contenuto (anche storico: un errore zdanovista della nostra, e non solo della nostra, cultura artistica e politica). La mostra certo non si dichiara « figurativa »; si appella a una « evidenza comunicabile » ma questa non unisce bensì separa i diversi gruppi di artisti. Tra l'immagine dei Sassu e dei Cassinari e quella degli artisti giovani (Adami, Tadini, Recalcati) i punti di contatto non esistono. Entrambe fanno appello a una determinazione linguistica non provinciale; però essi la realizzano non solo con una velocità e un riscontro obiettivo ben diverso, ma anche in un « contesto » culturale diverso (l'Italia degli anni 30, quella del 70). Perciò il visitatore di questa mostra potrà trarne un vantaggio se sarà capace di isolare le diverse linee che qui si sono volute « mettere in campo » chiamando a interreagire quelle che questa possibilità di confronto hanno obiettivamente. Non potrà guardare con lo stesso occhio i quadri di Titonel o di Moreni, che pure meritano attenzione, e dovrà continuamente cercare le date (quelle scritte e quelle no) perché potrebbero sbalzarlo fuori strada. Egli da questa mostra potrà allora ricavare non solo un'immagine della realtà italiana (molte volte esterna, gridata o retorica) ma anche della difficile e non casuale determinazione di aree diverse di ricerca. Potrà anche leggere, se sarà accorto, con quanta velocità l'immagine, un certo tipo di immagine può saturarsi o all'improvviso aprirsi. Un esercizio utile perché pur correndo tra linee



F. Francesc: *Notte d'amore*, 1960.



G. Biasi: *Mnèmothèque*, 1971.

eterogenee non risulta disperso per punti morti o duplicati. Non si può contestare nell'azzardo di un piano, che immaginiamo di lettura critica, la utilità di gran parte delle indicazioni. Chi trascurasse i quindici artisti tedeschi, sui quali ci auguriamo di poter tornare con un discorso particolare, perderebbe invece di verificare, al confronto come un modello più plastico, nell'ambito del tema proposto, può risultare aperto e fruttuoso. Nella presentazione al catalogo della mostra Krimmel ha voluto ricordare una delle ultime dichiarazioni di Willi Baumeister, il maestro tedesco dell'arte astratta; «ogni attività autenticamente artistica costituisce come tale un autoritratto dell'uomo». Con altre parole: c'è una socialità dell'immagine e una dell'esperienza (o dei comportamenti). A scanso di equivoci.

Vittorio Fagone

Guido Biasi

Concluso il ciclo dedicato al «Processo a Paolo Veronese», un'ambigua recitazione di situazioni, spazi e strutture dell'«invenzione barocca», Guido Biasi presenta ora alla Galleria Blu un gruppo di opere del nuovo ciclo «Mnèmothèques» realizzate negli ultimi due anni. «Musei della memoria» nel senso letterale del termine, ma di quale memoria? Una memoria archetipica e borghese, ostinata in un «tempo morto» (i primi decenni di questo secolo) e bloccata su immagini stereotipe non su episodi, persone o luoghi (un salto di riferimento che nel calcolo conclusivo degli spostamenti avrà un valore non secondario). Le immagini sono in genere riportate nell'atmosfera caliginosa e senza contrasti delle prime fotografie. Esse vengono ac-

costate o sezionate secondo analogie e progressioni così ovvie da motivare il sospetto di una più profonda ambiguità. Alcune volte l'immagine è la duplicazione di un «luogo sacro» dell'immaginazione borghese (il romanziere James o Turner, il paesaggio di Turner). Questi elementi d'una memoria impersonale sono visitati senza eccitazione ma con una attenzione continua, come di chi prova a leggere la memoria «estranea» di un altro; essi vengono ingabbiati dentro uno spazio sezionato e millimetrato che appare quasi il gigantesco monitor di un apparecchio scientifico (e va segnalato come nella grande dimensione risulta subito manifesta l'inutilità di un reticolo che non vale più per stabilire chiarezza o precisione). Il campo del quadro infine è chiuso (in basso, da un lato) da uno spettro cromatico che analizza, o mette in dissonanza, la tonalità quasi sempre sorda, mai accesa dell'immagine dominante. Quale interpretazione può essere proposta per una operazione così sottilmente complessa e determinata al di là di un'evidenza suggestiva, sospesa con prudente malizia. Le analisi del tempo morto non hanno risolvenze; semmai mimano l'angoscioso disagio del «già vissuto», quella sorta di salto dalla realtà che spinge nel passato presente e futuro (un senso costante dentro le frequenti variazioni degli ultimi cicli di Biasi). Ma risulta più importante nel lavoro dell'artista la ricerca di uno «scarto» tra significato e immagine capace di distanziarne presenza e senso particolare. A questo livello infatti, l'immagine figurale conserva tutta la sua articolazione ma si fa povera di ogni luce pittoresca; diventa un segnale complesso e non univocamente governabile e con una doppia presenza come appunto il bersaglio e lo

spettro cromatico (immagini, segnali, luoghi d'operazioni) coi quali di continuo è messa a confronto, combinata. La memoria di Biasi risulta così senza oggetto e senza simbolo; una memoria deragliata che non può essere «evocazione» e che preferisce restare immobile nella grande macchina fantastica (una sorte di rovesciamento della poetica metafisica). Naturalmente il blocco delle analogie, gli spiazzamenti da una situazione a un'immagine e poi a un'altra immagine, delle distanze di reazione congelate dentro il «tempo morto», può anche indicare il tentativo di stabilire una nuova cartografia per le «isole della memoria». Accettando come unica regola logica la duplicabilità infinita dei luoghi di memoria, la possibilità che questi oppongano alla nostra lettura una vita disseccata e polisensica, confinata alla conformazione dell'immagine. Sono ormai quasi quindici anni che Biasi azzarda in una chiara direzione una lettura risentita e originale di come l'immagine figurativa si saturi fino a perdere ogni capacità di riverberazione; e come d'altra parte sia possibile, operando su esigui spazi mentali, ristabilirne un campo di vitalità, oscillante e senza definitive certezze, ma non inerte né chiuso.

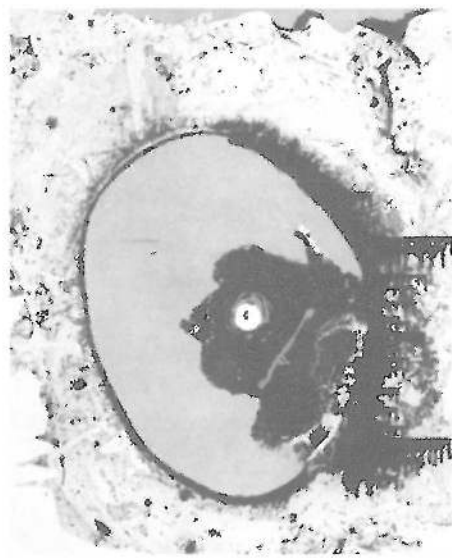
Vittorio Fagone

Gianni Dova

Negli anni Cinquanta Gianni Dova si era già proposto come una delle figure di maggior spicco tra i giovani che interloquivano nel dialogo artistico eccitato e caotico del dopoguerra. Alcuni si erano raggruppati nel movimento del «Nuclearismo» (fortunata congiunzione d'interessi che aveva attirato a sé un buon numero di quelli che poi risulteran-

no le figure di maggior spicco della generazione). Le opere di Dova che le gallerie milanesi mostravano in quegli anni già si distinguevano per una precisa identità formale. Erano, anche a livello di qualità, quelle che possedevano il dato fisionomico più evidente. Nei grumi e nelle colature dei suoi quadri si potevano intuire, e s'intravedeva allora, di fatto, un amebico bestiaro e un'attenzione alla forma non paragonabili a quello dei compagni di strada. Si può dire che, sin dall'inizio della sua autonomia espressiva Gianni Dova ha posto una seria ipoteca su quella che sarebbe stata la propria evoluzione. La grande mostra nella Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale a Milano è un omaggio persino tardivo, se vogliamo, a questo artista che già gode internazionalmente di una stima condivisa con pochissimi pittori contemporanei italiani. Non è per caso che la maggior parte dei nuclearisti è passata in seguito ad una figurazione fantastica con una radice surreale più o meno dichiarata; ma, tra tutti, Dova è quello che già dalla partenza era su un piano di ricerca automatica di chiara impronta onirica. Il coagulo spontaneo degli smalti sulla tela, i procedimenti più liberi di gestualismo informale non trattengono la chiara, evidente intenzione di attribuire, mediante l'inserimento di dati anatomici come occhi, denti ecc. una parvenza metamorfica alla macchia, alla colatura, alla gocciolatura solo in parte casuali, dovuta ad una sensibilità pittorica già sicura nella scelta, già tesa alla individuazione del rapporto d'identificazione dell'individuo con la realtà del subconscio. I colori di Dova sono evocativi sin da questi dipinti dei primi anni, le sue macchie sono già dei personaggi. Dova, come ha scritto nella breve ma acuta prefazione al catalogo di questa mostra, Franco Russoli, appartiene indubbiamente «alla poco numerosa famiglia dei *voyants*, per i quali la poesia è interamente celata nella parola». Benché la sua attuale maniera fosse già dichiarata in più di un esempio, una svolta decisiva deve averla apportata la conoscenza diretta dei lavori di Wilfredo Lam alla quale va ad aggiungersi un lascito picassiano (del resto presente in Lam stesso) che producono una repentina maturazione dell'immagine che andava velocemente formandosi nei quadri dell'artista. Da quel momento le sue fantasie acquistano una pregnanza che, malgrado la primitiva eleganza formale, non avevano sin'allora posseduto. La pittura di Dova acquista toni affascinanti: iridescenze elettriche, bagliori di fuochi e di combustioni lente e primordiali, di magma, efflorescenze fosforescenti. I mondi vegetali ed animali esistono in simboliosi ed in antitesi. Si contrappongono e si penetrano in lotte feroci e silenziose, si congiungono in amplessi cannibalici, dolorosi e sadici. Le figure hanno movimenti innaturali come di involucri chitinosi prodotti da radiazioni sna-

turanti. In queste opere la mimesi della condizione umana è continuamente richiamata dall'antropomorfismo delle figure. Dova, contemporaneamente, non rinuncia a lasciarsi guidare parzialmente la mano da effetti fortuiti prodotti dalla base gestuale e dalla casualità del primitivo intervento sulla superficie della tela. Le sue figurazioni, in questo periodo, hanno, infatti, una grazia ed una spontaneità che si amalgamano perfettamente col graffito deciso, con le sapienti velature che, insieme, costituiscono l'immagine definitiva. La problematica interna all'esecuzione è sempre vivissima in Dova. La sua pittura ha, da questo punto di vista, una ricchezza straordinaria. L'uso di materiali inusitati e la continua sperimentazione della possibilità degli stessi l'ha premiato col fornirgli una tecnica inimitabile. Il corrugarsi della spessa imprimitura gli consente una raffinatezza di velature e d'impasto rara nella pittura della sua generazione e l'impiego degli smalti conferisce una brillantezza di colore perfettamente economica ai fini di evocazione ambientale di luoghi artificiali che egli propone. Una bella intuizione è quella di Russoli dove scrive che i quadri di Dova «hanno l'inquietante bellezza di certi fiori di serra, nei quali il processo naturale di sviluppo e l'azione del giardiniere si congiungono inestricabilmente». A maggior riprova si constata che tradisce, in Dova, l'eccessivo geometrizzare, lo schematizzare a priori l'immagine: sono queste le opere, a mio avviso, più discutibili e, probabilmente, meno sentite, qualche volta a un pelo dall'esercitazione astratta e, in definitiva, prive di quel soffio vitale che permea tutta l'opera, a considerarla globalmente, di questo pittore. Si tratta di pochi momenti, non taciuti nella mostra, realizzata con una onestà che — ci spiace doverlo dire — non abbiamo riscontrata in quella di Roberto Crippa, che documenta la dimensione anche umana nell'accettazione consapevole della propria dimensione poetica, con le sue punte e le sue cadute, che ci fa guardare a Dova con ammirazione e simpatia. Marco Valsecchi, nel 1965, in una prefazione al catalogo di una delle tante personali di Dova, scriveva che il suo «modo d'immaginazione finisce per essere non un serraglio di squisite perversioni, ma piuttosto lo specchio di una lacerata verità che denuncia e, nella persecuzione, illumina e fa spazio a una serenità, che dovrà pur venire: non importa quale sia la generazione a goderne». Tale serenità, in effetti, è venuta anche per l'artista. Nelle ultime opere ispirate alla Bretagna, si inaugura un rapporto più disteso e più sereno con la natura (e qui sarebbe il caso d'aprire un discorso sul rapporto del colore come stimolo del sentimento che nella sua opera risulta fondamentale). L'ultima stagione di Dova, felicemente commentata in alcune mostre da Mario De Micheli, testimo-



G. Dova: *Anabasis*, 1954.

nia di una fantasia tutt'ora operante, ben lontana dalle secche della routine. Benché siano assenti nella rassegna di Palazzo Reale opere secondo me fondamentali, come «Bue Aperto» del 1957, l'«Avaleur des sabres», del 1958, «Aria chiara» dello stesso anno e qualche altro pezzo più recente, la rassegna ha una rara concretezza ed un respiro che solo un pittore ben degno di una tale celebrazione può dimostrare.

Renzo Margonari

Claudio Olivieri

In questa rivista si è già parlato di Claudio Olivieri come uno dei più significativi pittori della nuova generazione (è nato nel 1934). Le due mostre che contemporaneamente egli ha presentato a Milano, mi pare che abbiano costituito una eccellente occasione per verificarlo. Sono infatti due mostre, per così dire, complementari e, in definitiva, esaurienti. Quella al Milione, con opere recenti, consente di accertare, con ampiezza, lo stato odierno della sua ricerca. L'antologica, dal '59 al '70, alla Morone, è perfetta controprova di uno sviluppo costante e coerente. Un arco che, come hanno spiegato sia Vivaldi che Fagone nelle rispettive presentazioni, si è sempre caratterizzato per una accentuata strutturazione dinamica. Senza stare a ripetere la vicenda di questo artista, in particolare radici e humus (lo ha fatto egregiamente Fagone), vorrei solo aggiungere che, fin dall'inizio, c'è sempre stata in lui una intensa, straordinaria energia e volontà di indagare, di capire il dentro e fuori di sé. Mafai, un anno prima di morire, disse: «l'arte è quel che uno capisce dalla vita e traduce in immagini». Ecco, i dipinti di Olivieri, in un certo senso, hanno, secondo me, sempre racchiuso questa elementare, forse eterna verità. Naturalmente dapprima in

modo confuso e qualche volta contrastato, poi pian piano decantandosi in forme sempre più libere, proprie, schiette e placate. Una maturazione neppure tanto lenta, se in poco più di dieci anni le sue immagini hanno raggiunto una tale pienezza estetica. So che è un'espressione abusata ma non saprei definire altrimenti l'attrazione calamitante e il senso di gioia o, meglio, di pienezza che provocano i suoi attuali dipinti. Una attrazione fortissima, quasi uno stimolo ad entrare dentro il dipinto e un equilibrio, quasi una pacificazione, che non è soltanto formale e coloristica ma è nella struttura stessa del quadro, specie quelli di grande formato. Proprio quella specifica sensazione che, per convenzione, chiamiamo estetica. E il termine va inteso, appunto, anche come conoscenza, un tipo di conoscenza totalizzante che è, al tempo stesso, coscienza e confusa intuizione, chiarezza e anelito che sfiora l'indicibile. Ogni dipinto di Olivieri è viaggio verso queste regioni. E se la tela e i colori costituiscono, più che una dichiarazione di fedeltà ai mezzi tradizionali, lucida fiducia nelle loro possibilità di racchiudere, senza residui, l'immagine di cui parlava Mafai, c'è nelle sue opere una assoluta rispondenza con le più avanzate problematiche d'oggi. Sorprende non poco, anzi, la piena concordanza, pur con mezzi così opposti, con certe attuali indagini ambientali, con il bisogno di molti artisti che operano su frontiere sperimentali inusitate, di superare i sensi, diciamo, canonici. Penso ai suoi spazi fondi, inauditi, coinvolgenti, penso a quei colori che, in sostanza, sono puri campi di materia-energia. Con quei segni guizzanti che, per un attimo, per misteriosi accadimenti, ne apprendono la enorme carica e diventano punti nodali, i punti più visibili di quella forza che è nel quadro. Una forza magnetica che deborda oltre i margini e fa appello ad ogni nostro senso, ad ogni nostra sopita capacità, per essere captata. Un fortissimo stimolo a dilatare le nostre percezioni abitudinarie, un costringere chi guarda a rompere schemi sensoriali, a fare un salto di coscienza, a riconoscersi diversi, umanamente più complessi e ricchi. E ciò forse spiega anche i rischi di questa vertiginosa avventura. Quei rischi insiti nella stessa natura umana e che, per esempio, un grande artista come Rothko (e il riferimento, data la matrice di Olivieri, non è fatto a caso), in fondo, non ha saputo eludere. Si ricordi l'approdo mistico del pittore americano e come basti un niente (tanto il confine è sottile) perché questa tensione verso una conoscenza più ampliata, che travolge i sensi abituali, sfoci nell'estasi, nell'abbandono subliminale, pacificato, passivo. C'è nella mostra al Milione un quadro che, per la verità, mi ha fatto sentire questo pericolo. Ma, voltandomi, ho trovato, contrapposto, un durissimo scontro di segni neri e gialli, una grande tela un pò



C. Olivieri: *Blu-Rosso*, 1971.

anomala rispetto alle altre, forse di pochissimo precedente. E m'è parso di capire che la presenza di questo dipinto, così energico, così marcatamente volitivo, fosse una implicita risposta alla mia preoccupazione. Quasi un rassicurare l'osservatore che il pittore, per primo, è cosciente dei rischi di questa sua avventura. Una conferma di più della sua estrema lucidità, delle sue eccezionali doti.

F. Vi.

Aldo Cerchiari

La retrospettiva di Aldo Cerchiari, ordinata nella galleria La Cripta, a neppure due mesi dalla morte del pittore, comprende opere che vanno dal 1952 al '71, e testimoniano di un ventennio di ricerche tese e intense, sul filo di un paziente lavoro materico via via alleggerito in un più sciolto recupero del colore: lavoro sorretto da una cultura solida e scontrosa, condotto con estrema civiltà espressiva. Dal complesso delle implicazioni culturali e dal fermo proposito di evitarne la letterarietà come l'invito alla maniera, Cerchiari elaborò una pittura sospesa tra il visionario e l'astratto, tenacemente estranea alla presenza della figura umana, che si risolvesse nei termini del colloquio tra l'artista e l'infinito. A tale impegno, ambizioso e rigoroso insieme, mancò — proprio nell'esercizio di un costante controllo — l'abbandono che consentisse all'opera di liberare la tensione interiore e raggiungere pienezza lirica. Sicché oggi questi quadri ci si presentano come un messaggio segreto, che non favorisce facili emozioni ma induce alla meditazione e al rispetto.

Rossana Bossaglia

Pietro Gentili

La personalità di Gentili è di quelle che non passano inosservate. E non parlo, naturalmente, della sua persona: alta, dinoccolata e barbata. Bensì delle opere incontrate qua e là in varie mostre: dal premio Termoli (del quale è un fedelissimo) alla recente rassegna « Immagine d'oggi in Italia », a Lecco. Per quanto mi riguarda, debbo dire che ero rimasto colpito, specialmente, da una « foresta » esposta l'anno scorso nella medesima Galleria Stendhal. Più precisamente un « ambiente » formato da un intreccio di rami bianchi, con ai vertici minuscoli specchi tondi. Se non ricordo male, il catalogo conteneva alcuni versi dello stesso Gentili, che parlavano di una corsa nello spazio con un cavallo bianco, che traduceva esattamente la sensazione che provava l'osservatore, di libera, affascinante galoppata non so bene se in un bosco o negli spazi siderali. Da questa galoppata ai « soli » di oggi, bidimensionali o tridimensionali che siano, mi pare che il passo sia breve e conseguenziale. L'indole orientale dell'artista (come la definisce Ballo nella presentazione) continua nella sua ascesi e la sua aspirazione all'assoluto diventa mistica pura, cui non mancano né l'oro, né i cerchi concentrici che magnetizzano lo sguardo secondo espansioni ondose senza fine. Quasi sorprende notare in certe ultime opere, lievi tracce di una schematica geometria. Quasi un istintivo, impercettibile bilanciamento all'estasi prorompente.

F. Vi.

Pietro Diana

Pietro Diana, del quale la Square Gallery ha esposto una serie di acqueforti e litografie, è noto come uno dei nostri grafici più bravi. Ma ho il sospetto che la sua perizia sia all'origine di una specie di erroneo giudizio. Ammirandone la tecnica ci si è forse impigriti sugli echi romantici, trascurando il vero significato delle immagini che, via via, egli veniva presentando. Non c'è dubbio che l'artista tenda ad una visionarietà di stampo romantico e, di frequente, nelle sue opere appaiono legami stilistici con quella tradizione. Ma, probabilmente, non si considera a sufficienza la particolare declinazione « notturna » che egli ne offre. Più che lo Sturm und Drang o Boecklin, viene in mente il mito di Proserpina. E cioè più antichi riti, che cercavano nella profondità della terra il senso della vita. Questa mostra, forse proprio per la sua ampiezza ed il carattere antologico (si va da opere del '56 ad oggi) mi pare convalidi questa tesi. Già durante la preistoria dei paesaggi tipo « scuola d'Urbino », che servirono a dargli maestria incisoria, compaiono stacchi netti e, subito dopo, certi neri profondi di forte suggestione notturna.

Finché, intorno al '65, con la serie dei « Castelli fantastici », inizia una vera e propria discesa agli Inferi, rafforzata nella serie dei « Mostri » e della « Apocalisse ». E a questo punto la sua diventa una vera auscultazione interiore, senza però (e lo rileva anche Carlo Munari nella presentazione) alcuna tentazione surrealista. Tendendo, anzi, verso quel carattere ctonio, per così dire sotterraneo, a cui ho accennato. In sostanza, pur con qualche curiosità intellettuale che a volte ne devia il percorso, egli è attento a cogliere le « altre voci », teso ad ogni più piccolo trasalimento. E, specie nelle ultime opere, sembra voler dire che questo mondo « notturno » è tanto più grande e vasto e profondo di ciò che, comunemente, chiamiamo solare razionalità e cultura.

F. Vi.

Monza

Quattrocento opere di Luciano Gussoni

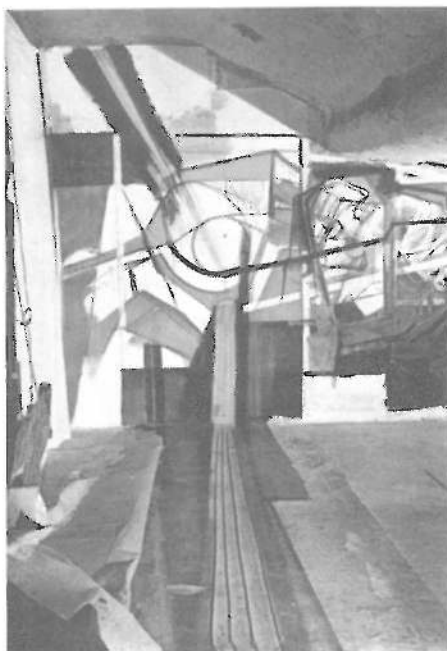
L'imprevedibile è anche questo: visitare una mostra che per l'aulicità della sede (la Villa Reale di Monza, mai prima d'ora — per quanto ne so — disponibile all'arte contemporanea) e lo spiegamento delle opere (quattrocento, assicura chi le ha contate; solo un decimo, mi dicono, della produzione dell'artista) ha tutta l'aria di essere celebrativa e accorgersi che a ispirarla e tenerla in piedi è una più che buona dose di ingenuità. Non occorre molto infatti a scoprire che si tratta di una mostra senza un minimo di malizia, perché oltre ad essere spropositata non nasconde niente. Neppure quel tanto di fanatismo che rende possibile gesti come questo: riempire tante sale per dar conto (con umiltà?) di tutto ciò che si è fatto, nei minimi dettagli, in verità anni di lavoro ossessivo. Ecco dunque come si giustificano le quattrocento opere; quattrocento reperti-testimonianze della furia che deve aver posseduto ed esaltato Luciano Gussoni (Legnano 1931, allievo e quindi insegnante alla Scuola del Castello), annullandolo secondo un'idea di moralità assoluta che si identifica nel fare pittorico al punto da impedirgli ogni distacco critico. Tante, troppe opere di relativo interesse nel momento in cui il lettore è chiamato a individuare di sala in sala il nucleo originale, il vero scatto di partenza dell'artista. E l'impressione è di essere sommersi anche noi, di non riuscire a distinguere sviati più che confortati dalle sue capacità tecniche indiscutibili, dai frequenti allegati poetici (da Block, Beckett, Majakowskij, Esenin, Enzevsberger, Fortini, Raboni e via via fino a Cavaliere e altri poeti improbabili) che fanno da contrappunto emotivo alle sue opere a partire dalla metà del '50,



P. Diana: *Incisione*, 1971.
L. Gussoni: *Volo da una finestra*, 1971.
C. Lauricella: *Dipinto*.

quando inizia a analizzare e scomporre l'immagine in senso astratto. I conti stentano a tornare perché le suggestioni e gli echi sono tanti ed evidenti, le intrusioni naturalistiche e soggettive difficili da domare; così nei primi anni del '60, il suo momento liberatorio che coincide col gesto informale e i grandi quadri polimaterici, mette in evidenza la sua impossibilità di vivere la libertà fino in fondo, condizionato com'è dal rovello di intervenire direttamente nella realtà storica in cui opera (« Ciombe nel Congo sì »; « Integrazione del tirapieddaggio », ecc.). Ma intorno al '68 riemerge la figura, e con gli intenti neofigurativi si placano le contraddizioni e si fa strada l'esigenza nuova di dilatare il quadro, allargandolo e diramandolo in tutte le direzioni possibili (parete, soffitto, pavimento) fino a coinvolgere nello spazio pittorico anche lo spettatore, secondo le ambizioni degli environmentalists che avevano tentato qualche anno prima anche un informale di spicco come Vedova. Dai « Trittici con fughe fisiche » alle ultime « Barecrazie » del '71 (rappresentazioni-condanna di tutte le « Burocrazie ») il momento più vivo di Gussoni continua. Con uno slancio che la progettazione obbliga a controllare ma con avvedutezza, non al punto cioè di mortificare la fertile visionarietà che potrebbe portarlo ad approdi più sicuri.

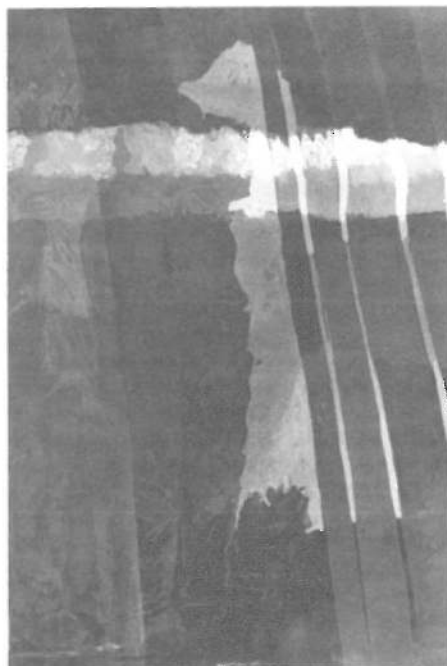
Elisio Barale



Palermo

Carlo Lauricella

La vocazione pittorica che anima l'attività di Carlo Lauricella associata ad una ricca disponibilità di tecnica porta questo giovane artista al limite di una compiutezza di linguaggio di cui fa fede la mostra di dipinti e di incisioni presentata a *Lo scarabeo*. Al di là dei termini necessariamente imposti dallo studio di accademia egli ha dimostrato di sentire l'esigenza di inserirsi in modo più vitale da uomo-artista nel dialogo arte-società del suo tempo. Così ha rivolto la sua indagine nell'ambito di una ricerca visiva attorno alla quale si svolgono unitariamente le opere esposte. E poiché non esiste visione senza luce l'approfondimento di questa ricerca si esprime in una duplice analisi: della luce e conseguentemente dell'immagine. La luce è usata per evidenziare masse cromatiche disposte a fasci e tagli geometrici e trova nell'immagine la sua focalizzazione. La figura, ormai non più oggetto primario nell'economia del quadro, pur rimanendo come nelle precedenti opere di Lauricella entro i termini di una com-



ponente contenutistica sospesa tra simbolo e realtà, acquista formulazione nuova ed elaborata: presenza indicativa nella quale si raffigura una espressione di positività del proprio esistere. Essa vive in uno spazio la cui profondità è scandita con una metrica tonale che s'innera nella qualità del colore e nella sua intensità; ed è condizionata dall'effetto della luce che dà vita alla materia rendendola partecipe dei tempi della storia. Motivo fondamentale del quadro resta pertanto il fattore luministico al quale si associa la componente cinetica data dalla mobilità dei riflessi che anima le stesure di colore. I due elementi si articolano, in questo gruppo di opere, sotto l'impulso di una suggestione che può essere intervenuta nell'opera più recente di Lauricella dopo una presa di coscienza ed un ridimensionamento di certi fenomeni determinanti nella estetica contemporanea, i cui maggiori ascendenti risalgono al dinamismo di Duchamp e dei Futuristi, alle rifrazioni di Moholy-Nagy alle più nuove elaborazioni di Le Parc. Questa fede estetica tuttavia trattiene il giovane Lauricella entro i termini della rappresentazione. Infatti attraverso la sequenza di *immagini percettive* legate ad una strettissima e coerente solidarietà formale il tema *ottico-psicologico* si trasforma più spesso in *ottico-psicologico*. E viene ad attuarsi attraverso una esperienza grafica nelle acqueforti, dove la trama è rivelata da un accentuato addensarsi di segni sottili e folti che colgono tutte le vibrazioni di un attimo mutevole; e pittorica che è studio fondamentale dei diversi colori. In questo Lauricella riesce a fondere un substrato di acquisizioni tradizionali con le esperienze più nuove, avviando una fase di sperimentalismo che può riflettersi in future trasformazioni.

Antonina Di Bianca Greco

mostra è fatta anche di motivazioni organizzative che non trapassano tutte nell'allestimento; e poi si lavora a memoria, e le date, a parte i capisaldi, fanno girotondo — non è l'unica pecca. Qui a Roma per la verità la galleria dell'Obelisco (che ora presenta le sculture, inserendosi utilmente nella 'celebrazione'), e Maurizio Fagiolo, avevano fatto un buon lavoro: con una serie di mostre 'tutto Balla', e con quei quattro volumetti appunto di Fagiolo («Balla pre-futurista», «Omaggio a Balla», «Compenetrazioni iridescenti» e «Ricostruzione futurista dell'universo», editore Bulzoni), che recano un contributo rilevante e che, con il saggio di Crispolti per la mostra torinese del '63 e gli scritti più recenti di Calvesi, creano da un lato un quadro esauriente e dall'altro il desiderio, appunto, di una mostra più completa dell'attuale. Buono l'insieme del Balla ottocentesco, pur mancando proprio le opere che meglio avrebbero evidenziato certe inquietudini dell'artista: il «Fallimento» del 1902 e «Salutando» («Gli addii-scala»), che Calvesi data al 1905 e Fagiolo al 1908. È assenza notata anche da Morosini in un intervento recente, e tuttavia non accentuerei troppo il suo commento («quadri che anticipano, di oltre un decennio, le prime espressioni della pittura documentaristica in Europa e fuori»); così come non accentuerei il taglio fotografico, cui Fagiolo ancora la maggior parte di queste opere. Indubbiamente è ciò che salta immediatamente agli occhi, ed è sintomo, certo, di un inappagamento nel perimetro dell'arte tradizionale senza che tuttavia s'intraveda ancora il modo giusto di forzarlo. Anche Boccioni, il diario parla chiaro, smaniava insoddisfatto quando il futurismo era ancora di là da venire, e però, nel guardare codeste opere, si può utilizzare ma non esagerare

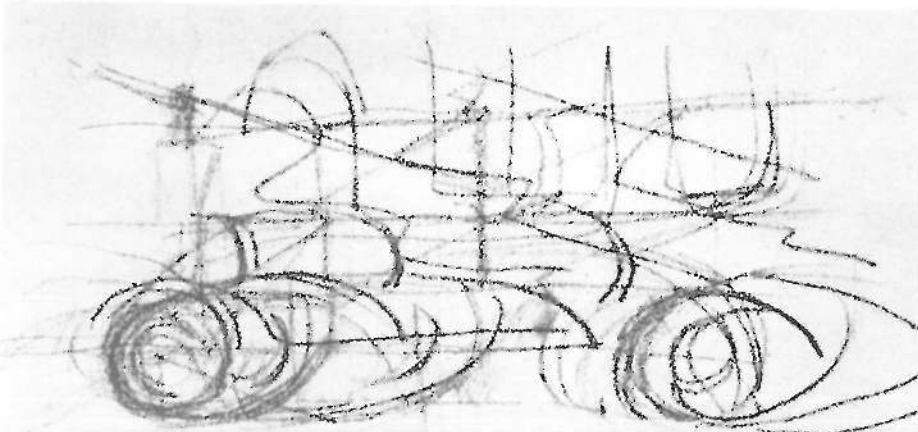
il senno di poi. D'altra parte, come l'area secessionista non sarebbe stata uno sbocco per Boccioni, così la ricerca di tipo fotografico, dopo la fase più accentuatamente sperimentale del '12, non sarebbe stata sbocco per Balla. Nei quadri citati e mancanti alla mostra la novità del taglio è appunto sintomatica, così audace e inconsueta, ma non è ancora, tutt'altro, novità di visione, la quale ultima è di tipo schiettamente veristico. E allora, piuttosto che accontentarsi di un sintomo, cioè di un rimando (per significativo che sia), meglio sarebbe forse esaminare ciò ch'è più legato alla sostanza stessa del quadro: e notare allora l'impianto cromatico di quella magnifica tela che è «La pazza», del «Ciclo dei Viventi» (del quale invece così aneddoticamente scadente è «Il mendicante»), o la luce livida de «I malati». L'assunto sociale e quello patetico sono ne «La pazza» del tutto assorbiti da quel premere contro la figura della straordinaria luce gialla del fondo, in un impatto ch'è la robustissima spina dorsale del quadro; così come ne «I malati» il residuo pietistico, che grava invece ne «Gli affetti» (del quale tuttavia assai belli sono i pannelli laterali), è riscattato dal freddo riverbero che, come pittorica qualità di luce, non verrà meno nella serie acutissima della «velocità di automobile» del '13. Per sottolineare la qualità di queste tele basta spostarsi di qualche sala, dove sono allineati gli onesti interni borghesi di Camillo Innocenti o l'ineccepibile divisionismo nostrano di Arturo Noci, nel quale i numi di Balla, che, si sa, non erano certo i Seurat o i Signac bensì i Segantini i Pellizza i Previati e i Morbelli, passano quietamente nei salotti primo novecento; al paragone, e non soltanto al paragone, il divisionismo dello «Autoritratto» del 1902, o del «Mattino», o ancora, ove non vi rilevassero

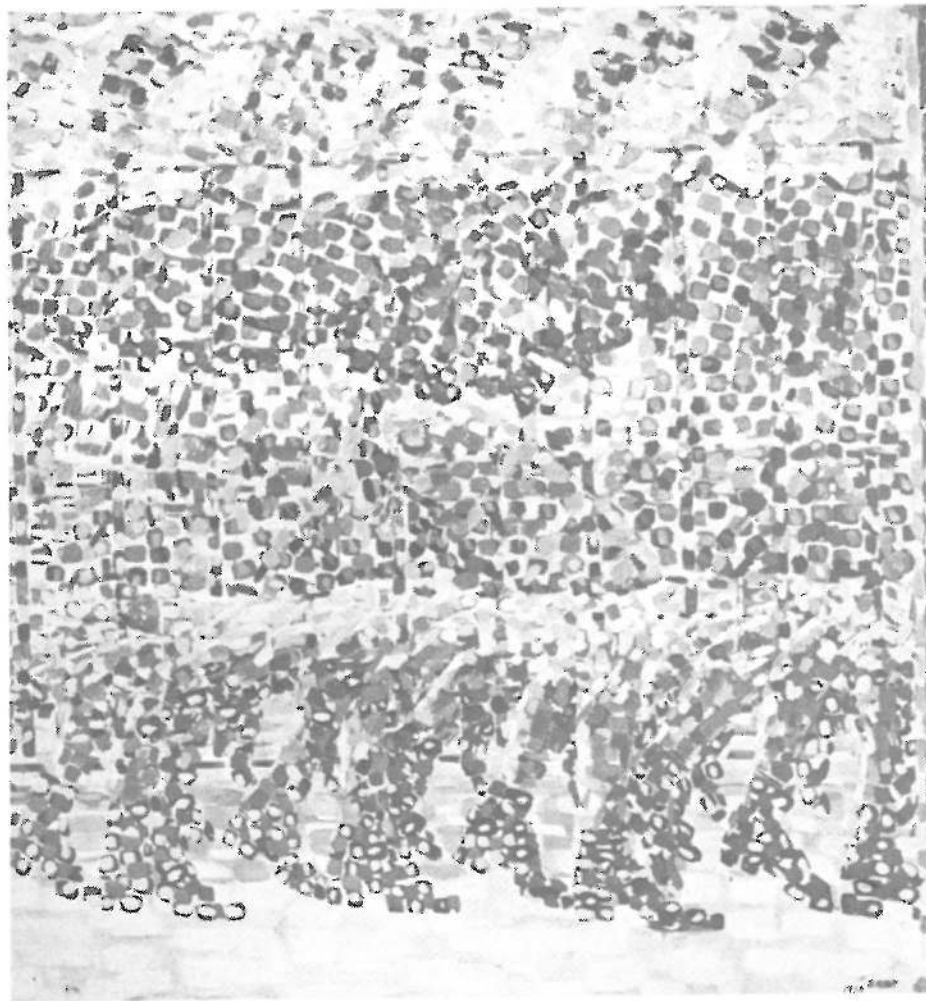
Roma

Balla alla Galleria Nazionale

A quasi venti giorni dall'apertura, il catalogo della mostra antologica di Giacomo Balla, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, non è ancora pronto e siamo costretti a farne a meno, nella stesura di questa ch'è appena una nota. Nella poderosa rivalutazione del futurismo infatti è già tale messe di documenti critici, di analisi filologiche, di schemi comparativi, abbondante e qualificata (da Calvesi a Crispolti a Fagiolo, per fare soltanto qualche nome nell'ambito romano), che davvero, a meno di non prendere di petto uno studio sistematico, non è possibile andare oltre la nota: in margine ad una mostra buona senz'altro, ma che qualche sforzo ulteriore avrebbe reso esauriente e conclusiva. Quella del catalogo, seppure direi fastidiosissima (una

G. Balla: *Studio di un automobile in corsa*, 1910 c.





G. Balla: *Bambina che corre sul balcone*, 1912.

anche spinte diverse, della « Villa Borghese, Parco dei Daini », vanta una tensione di tutto rispetto. Ancora in quest'area c'è il quadretto di Düsseldorf, anch'esso evidenziato da Morosini (« Un quadro che ha, in realtà, per protagonisti gli oggetti... », e poi uno « sguardo distaccato e freddo sulle cose... da far pensare, addirittura, al precorritto di certe idee dei giovani oggettivisti d'oggi »). Certo, la datazione al '12, che sembra inevitabile dato il soggetto del dipinto (Balla fu a Düsseldorf per la prima volta nel luglio del '12) è assai singolare, se si pensa che di quello stesso anno sono gli studi sul movimento, dal « Dinamismo di un cane al guinzaglio », ch'è del maggio, alla « Ragazza che corre sul balcone » e a « Le mani del violinista », anch'esso dipinto a Düsseldorf sulla fine dell'anno: ricerche, queste, che rivelano la nuova tesa apertura sperimentale svolta in sintonia col lavoro coevo di Anton Giulio Bragaglia. E ancora più singolare, quella datazione, se piuttosto che sullo sguardo « distaccato e freddo », che a Balla poteva esser dettato dalla diversa atmosfera nordica, si ponga mente appunto al premere dell'atmosfera brumo-

sa, recuperata, al di là del nitore ottico-percettivo, in senso ancora naturalistico, come sottolinea lo svanire nebbioso del ponte. Sui rapporti con Bragaglia, al di là dei grovigli di date districati ora dal recente volumetto di Einaudi nel quale lo stesso Calvesi riprende le attribuzioni cronologiche riferite nel '67, certo è che essi diedero a Balla una spinta decisiva, in un momento in cui il suo collegamento coi futuristi milanesi era tutt'altro che chiarito, e se pure fu spinta in una direzione ancora da rivedere, e tosto felicemente riveduta, certo appunto si trattò di svolta radicale e definitiva. Ora se le ricerche del '12 rendono strana, cioè troppo tarda, la struttura divisionista del quadretto di Düsseldorf (anche il residuo divisionismo della « Ragazza che corre sul balcone » è piegato al nuovo ritmo), ancora più strana, per motivi opposti, perché cioè troppo precoce, è la struttura linguistica, al 1909, di un quadro come il famoso « Lampada ad arco » — per il quale rimandiamo alle brillanti argomentazioni di Calvesi che, forzando si direbbe i fatti, lo posticipa alquanto. Dal '12 al '14 corre l'esperienza, per me, lo confesso, misteriosissima,

delle « compenetrazioni iridescenti ». Mentre segue infatti una sua linearità il percorso dalle ricerche e dai quadri del '12, attraverso poi il tema del volo di rondini, alla serie splendida, direi il massimo raggiungimento, della « velocità d'automobile », al « Mercurio che passa davanti al sole », alle tele che si potrebbero chiamare interventiste e guerrafondaie del '15, così spesso intrise di retorica ideologica e formalistica (ma le « Insidie di guerra » è assai bello), ecc. — gli studi coevi sulle compenetrazioni rappresentano tale nodo che non saranno troppo facili entusiasmi sulla precocità astratta di Balla a districarlo. Che la spinta sia stata d'ordine decorativo e d'arredamento, insomma « applicato », sia per la casa Löwenstein di Düsseldorf che nella realizzazione della mostra romana del '13, è dunque assodato; che codesta spinta abbia indotto l'artista a ricerche che configurarono tosto una loro precisa autonomia dovrebber esserlo altrettanto. Ma qual posto occupano queste ricerche nel pensiero di Balla e nella reale economia del suo lavoro? Il tipo e la quantità di tensione che corre nella serie del volo di rondini, i fili tesi che la legano alle esperienze precedenti e la magnifica qualità di tanti risultati, — così come la fatica degli studi sulla velocità dell'automobile fino ad esempio a quei tre capolavori del '13 esposti qui a Roma: « Velocità d'automobile + luce + più rumore », « Velocità astratta » e « Espansione dinamica + velocità » — tutto ciò è chiaramente la strada maestra dell'artista. Convergono, le compenetrazioni, su questa medesima strada, o non ne rappresentano piuttosto un episodio le cui componenti ludiche e sperimentali risultano alla fine prevalenti? « È ormai decisa » conclude Maurizio Fagiolo « la rinuncia a un'arte « rappresentativa », in favore di una pittura di « equivalenti astratti »: bene, se ciò può applicarsi, come credo, anche ai tre quadri citati sulla « velocità », tra questi ultimi e le compenetrazioni è la differenza che corre appunto tra la ricchezza e la complessità del capolavoro, e la brillante riuscita di uno scherzo geniale. Insomma, se mi si passa la tirata empirica: al 1913 Duchamp ha già dipinto il « Nudo che scende le scale », Delaunay esplode nelle superbe « Forme circolari », Léger inizia la serie astratta dei « Contrasti di forme », per non parlare di Mondrian o dei cubisti e per non uscire da Parigi, — Boccioni stesso entra nel suo anno di grazia: con quali opere si penserebbe di inserire Balla nel giro? Quindi la mostra romana prosegue con vari spiragli sui molteplici interessi nei quali si esercitò la vena di un artista che, salvo apporti alla storia delle idee, aveva già dato i suoi contributi alla storia dell'arte — fino alle tele in gran parte pretestuose degli anni del secondo futurismo e seguenti, e a quelle, davvero pateticamente oleografiche, degli anni più tardi.

Guido Giuffrè

Oggettività ed impegno

Discorso antico questo dei fermenti della cultura europea che dopo la grande rivoluzione dell'impressionismo, e i due grandi sommovimenti dal 1905 al 1910 (l'azione, cioè, dei *fauves* e dei *cubisti*: azioni che, sotto l'aspetto sociale, si dichiarano come conseguenza dell'instabilità, dell'inquietudine, del bisogno di radicalismo che caratterizzano la nostra epoca), vedono le istanze artistiche degli «anni venti» agitate da un soffio rinnovatore che si esprime in istanze contraddittorie. Da una parte umanesimo e ritorno all'ordine («Non si inventa tutti i giorni» afferma Picasso), i puristi dello *esprit nouveau*, il neo classicismo di Mondrian, il classicismo ed il neo-classicismo degli ex cubisti, il razionalismo di «De Stijl» e del «Bauhaus», dall'altra le nuove istanze espressioniste di denuncia sociale: il «nuovo oggettivismo» di Grosz ed Otto Dix, le personalità di Nolde, Kirchner, Kokoschka. Il tutto in una interdipendenza di connotazioni che finiscono con il rendere estremamente labili i confini di ripartizione, sfuggendo così alla rigidità del metodo a vantaggio delle motivazioni ideologiche che giustificano l'azione. Angolazione, questa, nel cui campo visivo si innesta anche la vicenda tormentata dell'arte italiana: le vicende che vedono la nascita del «futurismo» scaturito dalla crisi del principio di verità e di idealità, e contemporaneamente, l'impatto tecnologia-classici-

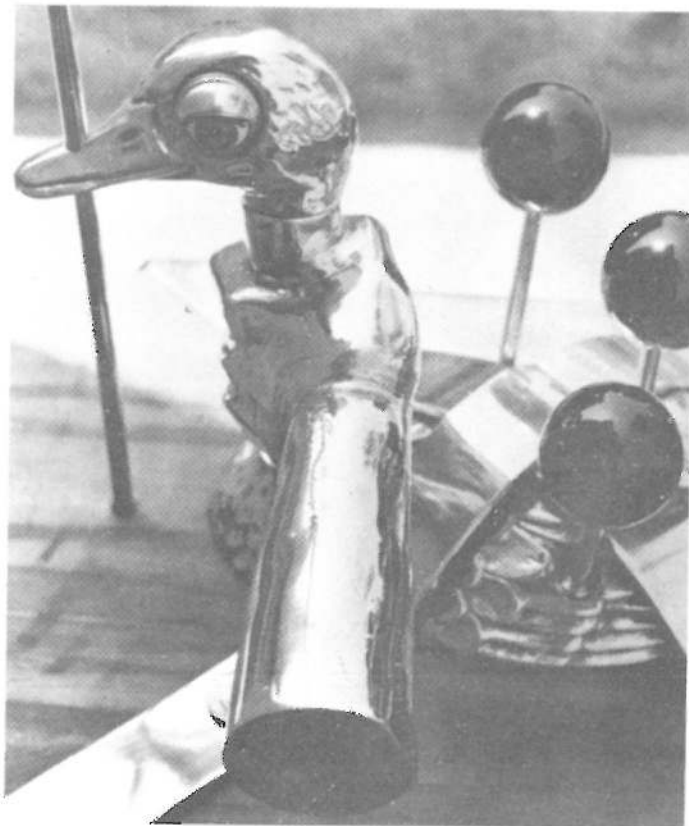
ta con la nascita della «metafisica», senza perdere di vista, però, quel valore di capacità di riscattare la realtà poetica dalla logica quotidiana, quella reattività analogica e spesso ermetica, da mistero laico, che appunto alla metafisica assegna Cocteau. Su questo filone si sviluppa, poi, il discorso dell'arte italiana negli anni che vanno dal '30 al '40. Una condizione obiettiva, dunque, alla quale indirettamente si richiama anche Duilio Morosini, presentando nelle sale della Galleria «Giulia» questa mostra itinerante (la rassegna verrà proposta, dopo Roma, a Torino, Bologna, Milano, Köln, Berlino, Munchen, Frankfurt, Hamburg), organizzata sotto il patrocinio della Biblioteca Germanica «Goethe Institut», all'insegna «Oggettività ed impegno». Un discorso attorno al «nuovo oggettivismo» ed alla sua collocazione storica in rapporto alle conseguenti evoluzioni, condotto nei termini di paragone con le parallele esperienze italiane, nell'ambito dei rispettivi retroterra culturali. Una specie di ponte gettato a cavallo di questi cinquant'anni per dimostrare la validità di una ricerca nell'ambito di una ideologia espressa attraverso l'oggettività. «Il ritratto dei propri genitori di Otto Dix, del 1924» scrive Hans Jaffé «è uno dei primi esempi di questo tentativo di suggerire, tramite una raffigurazione estremamente precisa della realtà visibile, tutta l'angoscia che vi è racchiusa. Questi dipinti non sono perciò realisti, nel senso che alla parola si dava

nel XIX secolo; pur offrendo infatti una immagine fedele degli oggetti, riproducono il reale per rappresentare in maniera chiaramente percettibile e suggestiva l'invisibile che vi è dietro il terrore che li minaccia. La realtà viene perciò saggiata nella sua potenza espressiva per raggiungere un trauma simile a quello che aveva cercato il surrealismo». La carica di parasignificati che proprio ad una rinnovata oggettività dell'immagine attinge, per mettere a nudo le segrete contraddizioni all'interno della realtà, e quindi un rifiuto della realtà stessa all'insegna della denuncia. E questo proprio in opposizione al rigore razionalista, alla mediazione tecnologica. Qual'è la tesi di Morosini? La si desume dalla conclusione stessa del suo saggio introduttivo alla mostra, là dove scrive: «non nascondere nulla, mostrare tutto, diceva più di 40 anni fa, un pittore come Hans Grundig. La formula ha fatto i suoi tempi. I giovani d'oggi la correggerebbero dicendo: mostrare ciò che il potere ci tiene a nascondere». E per dimostrare un ribaltamento siffatto, nell'ambito della matrice comune d'origine, eccolo allineare, gli uni di fronte agli altri, sette artisti tedeschi e sette artisti italiani: Dieter Asmus, Floriano Bodini, Hans Jurgen Diehi, Lucio Fanti, Gianluigi Mattia, Peter Nagel, Siegfried Neuenhausen, Joachim Palm, Sergio Sarri, Joachim Schmettau, Attilio Steffanoni, Angelo Titonel, Valeriano Trubbiani, Dietmar Ullrich: i protagonisti. Tutti ancorati ad una retro-

A. Jurgen Diehi: *Aggressione*, 1970.



V. Trubbiani: *Fare la festa*, 1971 (part.).



terra culturale che in Germania ha il suo carattere di totalità, sia pure viziato dal grande silenzio che segue all'avvento di Hitler al potere, in Italia ha il suo carattere di continuità, all'insegna di labili certezze. Quel « vuoto di potere » al quale altra volta accennò Crispolti » che i giovani nuovi avvertivano: i giovani strettisi attorno a Corrente ». La differenza, a nostro avviso, è proprio questo concetto di totalità contrapposibile alla continuità, una continuità che non si allontana, però, quasi mai dai limiti della sperimentazione, sia pur essa sorretta da un solido concetto di moralità. Quella totalità che vede la cultura tedesca passare da Brecht a Weiss, a Gunther Grass: un panorama che in pittura trova la proiezione, come sostiene Morosini, in questi giovani, nei protagonisti del Gruppo Zebra, raffrontabili, per scelta di campo, all'analogo gruppo di giovani artisti italiani « tutti di origine e formazione settentrionali; connesse cioè alla vita collettiva dei grandi centri di produzione, e, in tema di eredità di stile a recenti (e secolari) legami con la storia dell'arte centro europea e nord europea ». Ma è altrettanto vero, ci pare, la totale diversità d'impostazione che caratterizza le scelte dei due gruppi. In fondo l'espressionismo d'origine è alla base dell'indagine dei giovani tedeschi: la proiezione in una specie di specchio deformante di tutte le ambiguità che sconvolgono la nostra epoca. Cosa che nel gruppo degli italiani si traduce, invece, nella lucida analisi razionalizzante, in bilico tra il quadrato di Mondrian e l'immagine d'estrazione « pop ». L'aggressività viscerale di un Hans Jurgen Diehl ha ben poco in comune con la scansione asettica di un Titoneli, con la sua capacità di cristallizzazione dell'immagine che appare, in tal modo, immersa in una sorta di *espace de glace* i cui significati appaiono totalmente affidati alla carica di rifrazione che proprio una siffatta lastra di ghiaccio riesce a proiettare sul fruitore. Così come d'estrazione completamente diversa (in un certo senso il derivato di una visione la cui origine appare continuamente legata alla macchina) ci sembrano le immagini di uno Steffanoni o di un Trubbiani (il nitido formale che investe le « macchine » dello scultore) se sollecitiamo un raffronto con l'uomo-oggetto di Siegfried Neunhausen. In sostanza è la visionarietà d'una cultura nordica, piena di rantoli e di misteri, con alle spalle il mondo popolato di maschere tragiche di un Ensor e di un Nolde, al quale si contrappone il razionalismo romantico di un discorso che definisce l'uomo « immagine in quanto appare ».

Vito Apuleo

Fernando Farulli

Per un artista che, come Farulli, ci conduca sul terreno di una realtà fisica dai



F. Farulli: *Gertrude al sole*, 1971.



M. Guasti: *Concavo rosso*, 1970-71.

contorni precisi e definiti, il linguaggio critico da adottare è proprio quello che l'artista suggerisce. Leggiamo quindi la sua pittura così come egli con la pittura ci racconta. E, come egli insiste sulla tematica, noi analizziamo dal punto di vista della tematica e se egli insiste nel creare delle tipologie, noi discutiamo se siano lecite o meno, scendiamo nei dettagli, nei particolari. L'ideologia è dunque un fatto remoto, appartenente all'archeologia della cultura, nel tempo ha perso ogni possibilità di richiamo tramite l'immagine. Inutile che si tenti di evocarla: la pittura di Farulli non ci condurrà mai sul terreno della discussione ideologica, non c'è nulla di cui possa tentare di convincerci. L'ideologia non ha più ragione di essere, non in questo tipo di pittura. Ma la tematica sì, e la tipologia anche. Poiché Farulli in questa mostra alla Ciak, dedicata essenzialmente al personaggio femminile (frustra-

to, mercerizzato e brutto) insiste e si accanisce sul corpo nudo della donna con un compiacimento abbastanza ambiguo per quel che riguarda il linguaggio e tramite la descrizione dei tratti fisici della donna estrae un tipo che per lui vale a rappresentare una certa cosa. Ripete quindi questo tipo (labbrone, occhioni torvi, ferocia nei tratti tutti) che dovrebbe rappresentare la vittima della civiltà consumistica. E qui ci vien voglia di chiedere a Farulli come mai la battona debba avere dei tratti da negra sempre: perché Farulli ha del razzismo un'idea di carattere anche somatico oppure perché pensa che certi tratti fisici stiano bene a rappresentarla? che cosa c'è dietro l'immagine di una cosa come « una donna che si prostituisce »? E ci vien voglia di sapere anche perché tutti i militari si rassomiglino, e rassomiglino anche loro ai negri. Dunque militari da una parte (« il generale ») e squaldrina dall'altra chissà mai perché apparterrebbero nella stragrande maggioranza dei casi ad un tipo negroide che li accomuna. Forse Farulli si è esercitato rifacendo volti di negri e la sua senza volere è diventata una maniera assai più evidente in questi ritratti di quanto non lo sia l'esercizio fatto su Grosz, su Permeke e più essenzialmente su Guttuso. Posto quindi che la pittura di Farulli, per le sue componenti, lasci la cultura al limbo del dopoguerra, osservandola più da vicino, c'è da chiedersi quale tributo, almeno sul piano magico, essa non stia ancora pagando ad un cattolicesimo repressivo di cui speriamo possa essere una delle ultime vittime. La radice cattolica è infatti presente nei nudi tormentati di Farulli come sarebbe stato lecito lo fosse soltanto nei sogni segretissimi della sua adolescenza e non oltre. Se per un momento ci si distrae dal commentare gli aspetti insiti a fondo nella tematica di Farulli e si osserva la sua mano scopriamo, almeno nei disegni, qualche momento di libertà creativa, qualche momento di « distrazione » dal tema, di sensibilità personale al quale l'artista ci pare potrebbe chiedere aiuto per distruggere momento per momento i fossili assurdi della sua tematica.

Federica Di Castro

Sesto Fiorentino

Marcello Guasti

L'antologica di sculture e grafica di Marcello Guasti, allestita con intenti didattici e culturali dalla galleria « La soffitta » di Sesto Fiorentino, ci offre l'opportunità di ripercorrere con rinnovato interesse e maggiore attenzione, l'itinerario di un lavoro condotto per circa vent'anni con impegno e rigore non comuni; ma soprattutto con esito sempre sicuro. In quest'arco di tempo, le alterne

vicende di un lungo processo evolutivo hanno determinato Guasti a misurarsi con forme espressive diverse, con molteplici materiali; tuttavia occorre qui subito rilevare quanto sia notevole la coerenza con cui queste operazioni sono state portate avanti, motivate, appunto, dalla necessità di verificare, di volta in volta, il proprio universo poetico in tutte le possibili implicazioni. Universo, questo, caratterizzato da una visione strutturale plastico-dinamica dove le singole componenti dell'opera sono relazionate fra loro e con l'ambiente circostante tramite valori spaziali trascendenti la convenzione fisica; un particolare modo di scandire le superfici e i volumi che, partendo dallo studio sistematico e attento delle soluzioni classiche, hanno condotto Guasti alla realizzazione di una personale funzione armonica. Una componente « espressiva » è costante in tutte le opere; in qualche caso trabocca con evidenza palese; più sovente è contenuta, direi occultata dall'uso sapiente del proprio sistema formale. Ancora c'è, in Guasti, una profonda coscienza del proprio operare manuale: un processo rituale che lo pone in rapporto affettivo con l'oggetto artistico, una cura appassionata che fa assurgere il gesto del fare a condizione esistenziale compensatrice delle violenze alienanti della società odierna, in ultima analisi la convinzione determinante di controllare e possedere integralmente lo strumento della propria avventura artistica, avventura, appunto, che dalle prime figure dei « renaioli » su su fino alle notevolissime ultime sculture « concavo » e « convesso », si manifesta in una serie di immagini bloccate, colte nel loro dinamismo complesso e compresso, appartenenti ad un mondo reale e mitico nello stesso tempo.

Carlo Cioni

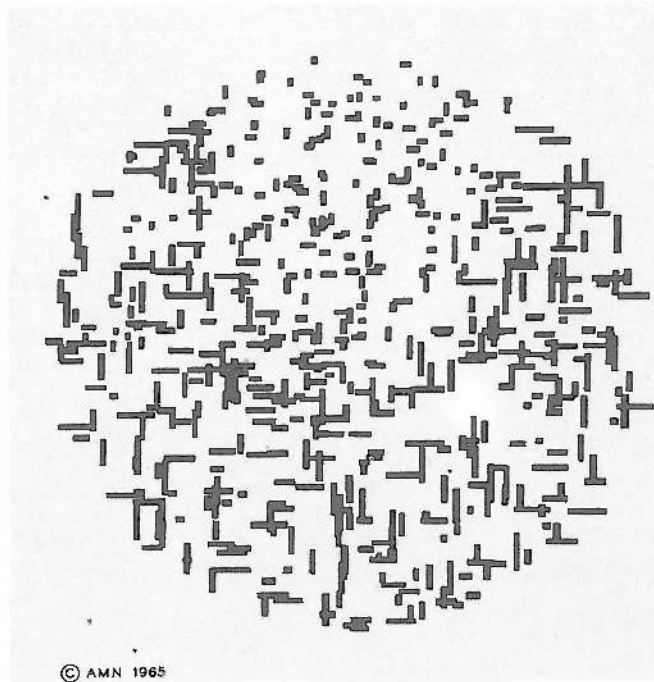
Torino

Computer e arte

Con questo titolo si è tenuta a Torino in Palazzo Madama e per iniziativa dell'Assessorato alla Cultura, una mostra di grafica e films computeristici, provenienti dalla Germania e organizzata dal Centro Culturale Tedesco. La mostra, che dopo aver fatto il giro delle principali città italiane ci è giunta incompleta, presenta lavori sperimentali di matematici, logici, fisici e tecnici che da più di dieci anni si occupano della grafica digitale (e tra cui ricordo Frieder Nake, Georg Nees, A. Michael Noll) eseguiti con apparecchiature che sono state costruite in un primo tempo per scopi tecnici. Il titolo della mostra e la sua carenza informativa e didattica possono trarre in inganno il pubblico; ovviamente nessuno di questi ricercatori pensa di presentare i risultati dei loro computers come opere

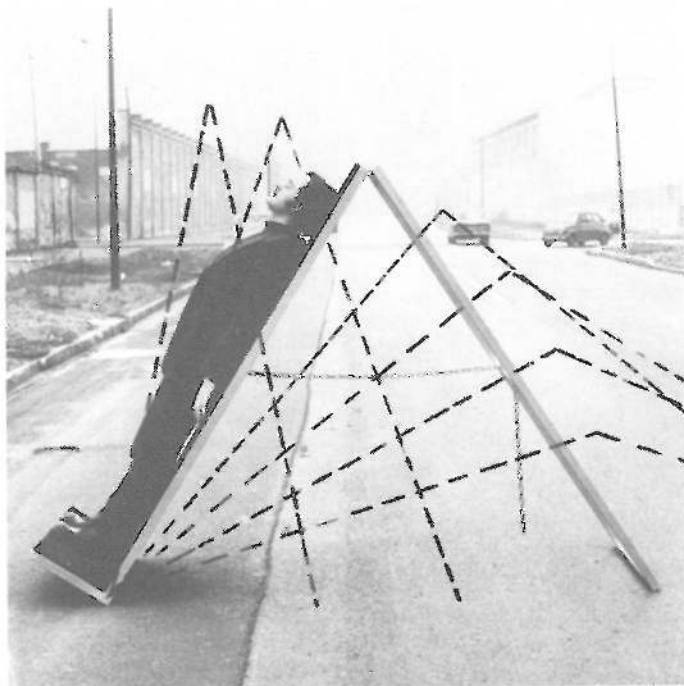
d'arte... né tanto meno il fine delle loro ricerche è la possibile riproduzione di un personaggio noto o di una figura geometrica, sia pur perfetta. La prima mostra di grafica da computer fu tenuta nel 1953 nel Sanford-Museum di Cherokee; ad essa fecero seguito, tra le più importanti e recenti: *Cybernetic Serendipity*, Londra 1968; *Tendencija 4*, Zagabria 1969; *Computer Kunst — On the Eve of Tomorrow* — Hannover 1969. Questa mostra è stata aperta in novembre a Torino, a pochi giorni di distanza dalla commemorazione centenaria del precursore dei moderni calcolatori elettronici, l'inglese Charles Babbage, tenuta all'Accademia delle Scienze dal matematico Francesco G. Tricomi ad inaugurazione dell'anno accademico. La motivazione era determinata dal fatto che proprio a Torino, dove venne invitato nel 1840 dall'astronomo Giovanni Plana, il Babbage ebbe dall'Accademia delle Scienze i primi pubblici riconoscimenti e diffusione delle sue idee, seguita dalla pubblicazione, per mezzo del Mossotti e del Menabrea, di articoli sulle sue macchine calcolatrici, dapprima in francese e quindi tradotte in inglese da Ada Lovelace, figlia di Lord Byron. In essi, ed esaminando il programma di queste macchine, che similmente ai telai Jacquard era indicato con una serie di schede perforate, poeticamente la Lovelace esprime che si trattava di « tessere algebra invece che fiori e foglie ». L'attuale terza generazione dei calcolatori elettronici a circuiti integrati, ha aumentato la flessibilità logica dell'apparecchiatura stessa, perfezionandone la funzione informativa. Anche se la logica dei calcolatori non è per ora, che la logica degli enunciati — essi eseguono infatti tutte le possibili operazioni di logica sulle informazioni che sono loro fornite — il loro uso è un'amplificazione e accelerazione delle possibilità di conoscenza nel tempo umano. Il computer è uno strumento informativo e di ricerca che favorisce l'evoluzione della mente umana e quindi della dinamica del conoscere: tale è la meta dell'informatica, e il tema di una riproposta della scienza cibernetica. Nella crisi « indeterminista » della scienza fisica odierna, la teoria dei processi (interata all'uso, velocità ed elasticità dei calcolatori digitali e analogici) si presenta come la metodologia più adatta per formulare un modello di apprendimento atto ad affrontare il problema dei rapporti intercorrenti tra i livelli bio-psichici dell'esperienza umana e la forma logica con la quale raggruppiamo le diverse nostre percezioni, sperimentazioni e informazioni. L'applicazione del computer oltre il campo scientifico, economico e tecnico ha dato risultati positivi nella musica e nella poesia, ma specialmente nella grafica e nei films. Nella grafica il computer può operare con le curve di ordine superiore, con sovrapposizione e coordinamento di esse: dalle informazioni sulle forme degli oggetti esso ha la possibilità di

costruire, di modificare, di interferire sul loro ordine visuale. Le configurazioni grafiche possono inoltre essere liberamente variate a mezzo di generatori di frequenze casuali, applicando così un processo stocastico nei programmi. Questo studio dello sviluppo logico della forma, conseguenzialmente unito ad una notevole attivazione dei fenomeni percettuali e mentali, in quanto ricerca e sperimentazione di nuove possibilità operative processuali, può oggi fare parte integrante dell'attività estetica. Il computer è infatti qui usato come mezzo di ricerca e di conferma; le possibilità extradimensionali e topologiche delle figure geometriche a ridondanza varia da esso configurate, la rappresentazione di piani spaziali, l'espressione di fenomeni ottici e del colore, nonché di problemi strutturali visivi (come le proiezioni di prospettive tridimensionali a dimensioni superiori con gli iper-oggetti) ottenute nella grafica e nei films, oltre ad aprire spazi del tutto inesplorati, possono essere di grande utilità nel campo pedagogico, nell'insegnamento audiovisivo, per l'impostazione di una teoria dell'informazione estetica nei programmi didattici elaborati dal computer, come dinamica nella capacità e prontezza del percepire e dell'attività mentale, nonché come stimolo alle azioni creative. Fondamentalmente si ricerca che cosa si può ottenere da un computer, mezzo considerato ancora non totalmente noto dagli scienziati stessi. Del resto lo sviluppo degli apparecchi visuali di uscita non è ancora perfezionato: essi possono essere teleschermi, schermi luminosi di oscillografi a raggi catodici, e apparecchiature da disegno automatiche (come il Graphomat di K. Zuse). Come in Giappone vi sono computers che conoscono oltre 4.000 colori, così Charles Csuri, insegnante all'università dell'Ohio, è riuscito a trarre da essi oltre 14.000 variazioni di una stessa forma, visualizzandola nel film « Colibri », e Siah Armajani a fare « Percepire 10.000 differenti quadrati in 6 minuti e 55 secondi » in un film da questo titolo. Nel 1950 A. M. Turing, logico inglese, esprime la certezza che alla fine di questo secolo si sarebbe potuto parlare di « macchine pensanti » e proponeva l'esperimento di un interrogatore uomo e di una macchina, nel quale l'interrogatore dovrà identificare se stesso. A. Michael Noll, tecnico ricercatore della Bell Telephone Laboratories nel New Jersey e tra i primi attivi in questo campo, realizzò nel 1965-66 un esperimento vicino alle proposte Turing, usando la « Composizione con linee » (1917) di Piet Mondrian e una figura elaborata dal computer, programmata con elementi a caso, ma simili nella composizione all'opera di Mondrian. Richiesto a 100 soggetti quale fosse la figura di loro gradimento e quale credessero fosse di Mondrian, il 59% preferì quella del computer, mentre solo il 28% riconobbe quella di Mondrian. In generale i soggetti tende-



© AMN 1965

A.M. Noll: *Computer compositions with lines*, 1965.



U. La Pietra: *Il commutatore*, 1970-71.

vano ad attribuire alla mente umana la casualità della composizione delle barrette nella figura del computer, mentre pareva loro frutto di una macchina la sistemazione piuttosto ordinata dei segmenti di Mondrian. Come scrive Noll stesso in «Le possibilità creative del computer digitale» 1967: «Nonostante tutto, i risultati dell'esperimento alla luce delle proposte di Turing sollevano questioni sul significato di creatività e il ruolo del caso nella creazione artistica. In un certo senso il computer con il suo programma può essere considerato creativo, sebbene si possa obiettare che la creatività umana fu coinvolta nel programma originale, quando il computer obbediva soltanto». Nel capitolo «Esperienze estetiche di azione reciproca» Noll parla di una possibile comunicazione al fruitore dello stato emotivo subconscio dell'artista che potrebbe condurre a nuove esperienze di tipo estetico. Vi è infatti la possibilità di determinare lo stato emotivo dell'artista attraverso l'elaborazione di suoi segnali fisici: il ritmo cardiaco e l'attività elettrica del cervello, che possono essere variati da stimoli quali suoni, colori e figure. «L'emotività dell'artista cambierà continuamente parametro e il computer reagirà, sia per determinare le reazioni dell'artista, sia per deviarle verso un corso programmato. Abbiamo quindi un nuovo tipo di esperienza estetica che utilizza le comunicazioni uomo-macchina a livelli più alti (o più bassi) del subconscio e l'elaborazione di risposte emotive». Indubbiamente Noll, come la maggior parte dei ricercatori, è dell'opinione che la creatività umana possa essere aiutata e stimolata dalla macchina che, ed è il caso del computer,

può reagire e fare reagire la mente dell'uomo in modo attivo e dinamico. Ma finché non si giunga alla conclusione che chi usa e sperimenta le possibilità del computer ritenga che un giorno la macchina possa sostituirsi all'uomo, cito ancora una frase di Noll, da una lettera indirizzata a Piero Rambaudi nel '68: «in ogni modo il computer non può mai diventare un sostituto per l'umano giudizio, e questo è esattamente ciò che è ricercato nel vostro particolare problema». A significativo riscontro del pensiero di un tecnico ricercatore, quello di un critico d'arte, C.G. Argan (da «I circuiti integrati e le scienze umane» 1970) può, per ora, concludere questa aperta e complessa interazione tra ricerca estetica e ricerca tecnoscientifica: «Se tutto fa credere che l'ordinatore seguirà ad avere una funzione più informativa che decisionale, è altrettanto vero che le decisioni risentiranno dell'informazione preliminare e che, dunque, l'ordinatore influirà anche sulla decisione, cioè su quello che si chiama il momento creativo del pensiero. Come si deve ritenere possibile e necessario l'impiego dell'ordinatore nelle scienze umane, così è possibile e necessario nella ricerca estetica, che rappresenta appunto il momento creativo della ricerca storica e che si qualifica sempre come ricerca della forma giusta tra le infinite possibili... L'ordinatore non è un apparato di produzione, ma di ricerca: può dunque essere utilizzato nella ricerca estetica solo in quanto il valore non si dia al termine, ma nel corso della ricerca, cioè nella sua metodologia... Si può affermare che il microcircuitto non è solo un utile strumento sussidiario, ma è il tipico strumento del-

la metodologia progettuale; ed il progetto è l'operazione metodologica fondamentale della ricerca estetica».

Mirella Bandini

Ugo La Pietra

La mostra di Ugo La Pietra alla L.P. 220 si articola, come quella immediatamente precedente alla Bertesca di Milano, intorno alle possibilità di inserire un «sistema disequilibrante» nella programmata routine quotidiana dell'uomo urbano, a rottura di un codificato equilibrio fatto di condizionamenti e di incomunicabilità. Con il «video-comunicatore» esposto alla Bertesca, La Pietra ha creato un sistema, realizzato con video, telecamere e registratore in cui la memorizzazione di messaggi individuali ha il significato di un collegamento e di una comunicazione individuo-individuo aperti e a ciclo pressoché infinito. Questo sistema, che dovrebbe essere collocato, con ripetizioni su schermi, all'interno dello spazio urbano o addirittura immesso nella rete televisiva, è anche la dimostrazione di un'utilizzazione «altre» della tecnologia che, anziché indirizzata e subita unicamente come strumento di potere, potrebbe facilitare lo sviluppo di contatti e comunicazioni interpersonali nel problema dell'isolamento dell'uomo all'interno dell'organizzazione urbana. La ricerca decennale di La Pietra (dapprima condotta con studi di deformazione e variabilità di «campi tissurati» in oggetti di materiale acrilico e quindi rapportata ad una metodologia di tipo urbanistico) si è sempre mossa, con progetti o «modelli di comprensione» a scala ambientale urbana, dall'urgenza sociale di riva-

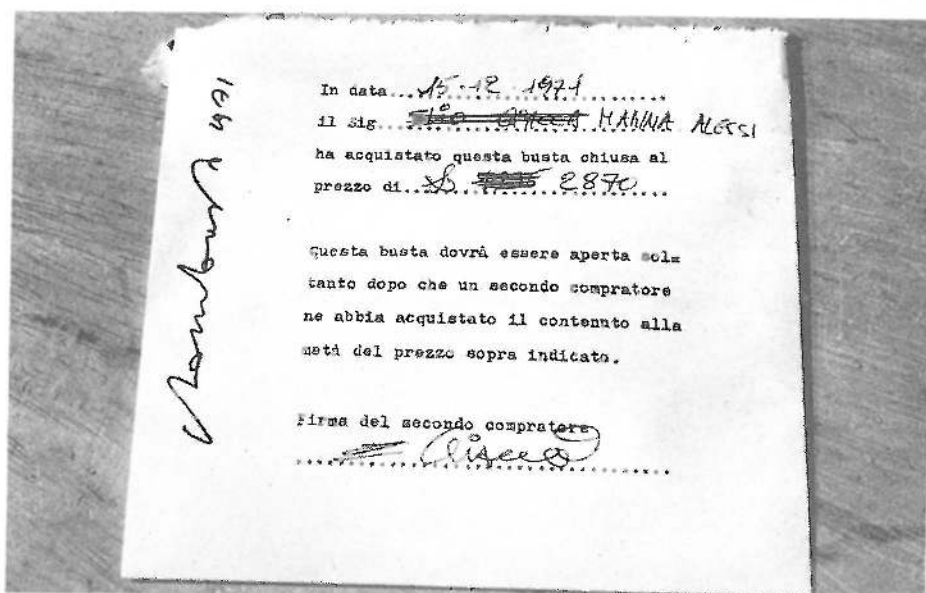
lutazione delle autonome capacità percettive e fantastiche individuali, ormai guidate e controvertite solo dai simboli, sollecitazioni e miti di massa, nonché atrofizzate da comunicazioni codificate. Quest'operazione, estetica in quanto recupera all'uomo contemporaneo una libera e quindi autentica processualità di comportamento e di azione, è stata condotta da La Pietra con sistemi disequilibranti che nelle Immersioni ('68-'71), nei Percorsi (Como '69) e nei Contenitori ('70) fissano — con una sorta di censura improvvisa — il momento di presa di coscienza della deformazione e alienazione urbana e la conseguenziale possibilità di recupero e di superamento. Nei modelli e progetti recenti esposti a Torino queste possibilità di recupero sono indicate in forme aperte e criticamente mentali: nel « commutatore » (oggetto-supporto la cui variabilità di inclinazione offre all'uomo che si distende sopra, una nuova visione della realtà) esse divengono conoscenza di angolazioni ottiche inedite, di parametri di lettura liberi nel contesto urbano, la cui percorribilità visiva eminentemente orizzontale e frammentata dalla rete coercitiva di segnali ottunde la vera, soggettiva, presa di possesso del reale. Questa lettura individuale della realtà, al di là del filtro e della barriera del mezzo tecnico, è ancora il tema riproposto da « nuova prospettiva »: sorta di camera oscura, da cui La Pietra ha rimosso gli specchi e le lenti di proiezione, per una nuova visione diretta e autentica del reale. A questi interventi disequilibranti individuali per una impreveduta e riacquisita unità audio-tattilo-visiva di concentrazione e riflessione, fanno seguito quelli sul territorio, a scala urbana e collettiva per riqualificare l'ambiente, come nel progetto « elemento segnale all'interno di un'area nella periferia di Milano » ad interferenza dei sistemi di speculazione edilizia; e nel progetto « collettore di fumo » — raccolta di tutti i fumi della città mediante un unico collettore — dove l'interferenza è portata all'interno delle gerarchie formali, qui esemplificate dai camini-simbolo, per un annullamento di esse in un unico deflusso.

Mirella Bandini

Trieste

Sergio Lombardo

Sergio Lombardo, che negli ultimi anni è andato sempre più accentuando l'impegno ideologico del suo lavoro, ha presentato al centro La Cappella in concomitanza con una mostra fotografica della sua opera precedente, per la prima volta in Italia, dopo il recente esordio berlinese, « Vendita all'asta », una situazione-problema (l'etichetta è dello stesso



S. Lombardo: *Vendita all'asta*, 1971.

Lombardo) che, dopo le sfere della Biennale di Venezia e, ancor più, dopo l'ormai nota fase dei veleni (cfr. « Progetto di morte per avvelenamento »), segna il definitivo passaggio dell'operatore romano nell'area concettuale. Parlo di passaggio e di area così, per comodità. Lombardo infatti, tra gli artisti della sua generazione, è uno dei meno indulgenti nei confronti del gioco delle correnti e degli aggiornamenti epidermici. Senza contare che risvolti di tipo per l'appunto concettuale, se ne possono riscontrare — naturalmente impliciti — anche nel vecchio lavoro di Lombardo. Che cos'è, in definitiva, la « Vendita all'asta »? È qualcosa che si avvicina abbastanza al test psicologico. Lombardo pone all'asta una busta, una busta che contiene *Qualcosa*. Sulla busta, come su un qualsiasi certificato, sono scritte alcune cose e ci sono degli spazi riservati al nome di chi si sarà aggiudicata la busta e alla data dell'acquisto. Più sotto, un altro spazio riservato al nome di colui che avrà comperato il *Contenuto* della busta, al doppio del prezzo pagato dal primo acquirente per la sola busta. Il primo acquirente, però, potrà entrare in possesso dell'involucro, soltanto dopo aver alienato il suo contenuto. La situazione è abbastanza tipica (del resto, Lombardo ha sempre agito per paradigmi): si propone cioè ad una persona di acquistare un semplice involucro (peraltro debitamente firmato) ad un prezzo X e, quel che è peggio (a livello commerciale, si intende), di far comperare a scatola chiusa, per un prezzo doppio, qualcosa che, per l'appunto, non si conosce. Come se non bastasse, il primo acquirente, finché non ha rivenduto il contenuto della busta, non può entrare in effettivo possesso dell'involucro. Che cosa vuol dimostrare Lombardo con un'operazione del genere, basata su un meccanismo tauto-

logico così elementare e così inesorabile? Una cosa in verità assai semplice, e cioè che la cosiddetta opera d'arte è una data oggettiva certissima, ma solo a livello oggettuale, e che siamo noi a caricarla di significato (i famigerati contenuti) e a contornarla della non meno famigerata « aura ». L'opera d'arte, più che gli artisti, la fanno gli spettatori, la gente. In effetti, che cosa — almeno in linea teorica — può spingere una persona ad acquistare busta e contenuto della busta se non una buona dose di curiosità? E, stabilito che è il pubblico a determinare il valore dell'opera, essa, essendo stata acquistata a 10, potrebbe anche essere rivenduta a 100. Sergio Lombardo ha dunque eliminato ogni ridondanza comunicativa del linguaggio per andare dritto all'essenza, al concetto dell'operazione.

Il discorso dell'operatore romano non è direttamente, e scopertamente politico. A Lombardo interessa la possibilità di intervenire sì in maniera indiretta e quindi più efficace sulle strutture generali di una situazione socio-culturale, ma agendo in maniera diretta nei confronti dello spettatore-individuo. L'azione portata avanti da Lombardo è di tipo didattico, e prende in considerazione l'individuo inteso come protagonista di una vicenda storica ed umana tuttavia sprovvisto di un proprio telos esistenziale. In fondo, si potrebbe dire che, per taluni aspetti, l'assunto di Lombardo ricorda un po' quello di Brecht, almeno per quanto riguarda la finalità didattica ed una certa dose di interesse per una specie di *Verfremdungseffekt*, di straniamento dimostrativo. Anche per l'artista romano ciò che conta è la capacità di decontestualizzare le cose, per mostrarle in una luce nuova, tale che possa farle considerare dallo spettatore criticamente e non come semplice dato di fatto. E l'impe-

gno didattico presuppone un continuo uso di formule paradigmatiche per rendere ancora più chiara e perentoria l'azione di recupero di una certa «etica perettiva» fin'ora trascurata dalla maggior parte degli operatori estetici. Al di là dell'apparente irrazionalismo, il lavoro di Sergio Lombardo risulta regolato da una continua progettazione, che è atteggiamento etico prima che prassi operativa. Il senso del progettare, tuttavia, per Lombardo non è quello bauhausiano; per l'operatore romano il compito dell'artista non deve essere di tipo dirigistico, ma deve bensì considerarsi di volta in volta situazioni diverse in cui inserire proposte diverse. Né del resto interessano a Lombardo vasti programmi, tali da stabilire una volta per tutte le premesse di una polis ideale, di nuove «società estetiche».

Gianni Contessi

Venezia

Angelo Caramel a Palazzo Vendramin Calergi

Pochi lo conoscevano perché da pochi s'era fatto conoscere Angelo Caramel, poeta e pittore scomparso nel 1970, di cui ora si presenta a Palazzo Vendramin Calergi una sequenza sorprendente di piccole, ossessive immagini. Fosse stato costretto a presenziare a questa mostra della sua opera, afferma un amico, Angelo Caramel si sarebbe «rintanato chissà dove». Era un uomo schivo ma acutamente teso a cercare una ragione del vivere, fosse anche solo nella traccia di versi rari e intensi, o di immagini inseguite su minuti fogli di «notes». Dai con-

traccolpi dell'esistenza egli sentì accrescere una indisponibilità penetrante ad ogni naturalismo. E la vicenda più profonda del suo dissenso, e al tempo stesso della sua vitalità inquieta e partecipe traspare, oltre che dagli scritti degli amici (Pizzinato, Toniato, Morucchio e altri) che lo stimavano per la sua personalità, dalla sua opera di poesia e di pittura. «Un caso vero, drammatico», scrive Giuseppe Marchiori, «che ne avvicina la sorte... a quella di altri suoi amici, scomparsi come lui per la impossibilità di accettare la vita: Longo, Tancredi, Pontini, i pittori di un dopo guerra inquieto, che consumarono troppo rapidamente la loro umana vicenda di *peintres maudits*.» Nato a Fagare di Piave (Treviso) nel 1924, dopo gli studi classici, si era dedicato alla poesia pubblicando nel 1945 il volume «Prime voci». Espatriato in Francia, era rientrato in Italia lavorando tra i contadini del vercellese. A Venezia nel 1949 scopre la pittura. Alcuni dipinti di notevole vigore, marcati da una sorta di essenziale ossatura espressionistica (La madre, Scheletro di cavallo) testimoniano un temperamento e delle capacità singolari. Ma Caramel rifiutava anche questo linguaggio che batte su una sorta di eloquenza asseverante e nel 1958 distrusse gran parte della sua opera di poesia e di pittura. Non però quelle pagine di straordinaria acutezza che egli segnava nel 1950 con nervosa stenografia pittorica, a macchie e interpunzioni sottili sparse e pur legate in misteriosi equilibri dentro una polvere di spazio. Più tardi, intorno al '60, ritornano ad apparire sui fogli scorci di apparizioni umane che sono un'arcanica «summa» di esperienze linguistiche maturate profondamente per divenire tramite all'espressione di lacerazioni interne. In questi fogli, che il padre di Caramel ha gelosamente raccolto e custodito, si avvertono oltre ai valori estetici anche «valori più segreti e misteriosi...» (P. Rizzi) che muovono volti e corpi in una spettralità dolente, ironica, provocata da sottili tentacoli, da bave d'ombra, reticoli fitti e nervosi che segnano come unghiate insistenti, distruttive, la forma. La forma cercata gli riusciva sfuggente, o segnata della sua stessa pena e disfacimento, come per Giacometti. In alcuni fogli appare una forma tracciata con magistrale sintesi, poi subito rapita da faville di colori acuti, da un segno perso. Così le immagini più raggiunte sono proprio quelle invase da una luce indefinibile, vaganti in uno stato o moto larvale, ma nitidamente vive della loro stessa, ansiosa esistenza.

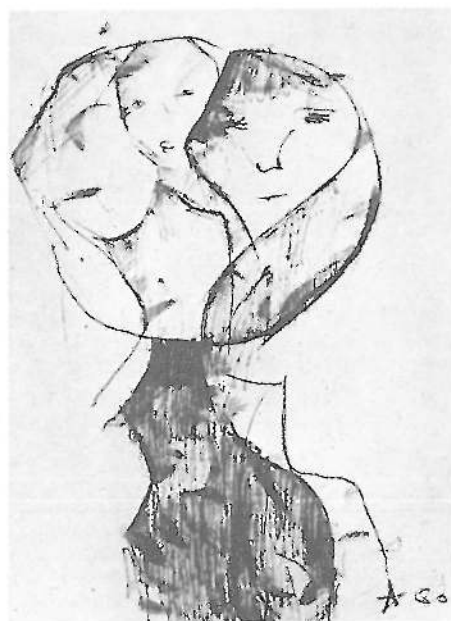
Elda Fezzi

56ª collettiva Bevilacqua La Masa

Negli ultimi anni la vita dell'Opera Bevilacqua La Masa (una istituzione cul-

turale ultrasettantenne riservata ai giovani artisti della città e della Provincia di Venezia) si è tanto deteriorata che la Sezione veneziana della Federazione Nazionale degli artisti aderente alla C.G.I.L. si è resa promotrice, nel '68, di una radicale revisione del suo Statuto, ormai invecchiato e ampiamente superato, al fine di dotare la città di uno strumento idoneo a favorire un autentico rinnovamento della cultura artistica veneziana. Dopo tre anni di studi e discussioni tra i sindacati degli artisti e i responsabili dell'Opera il nuovo Statuto è stato profondamente modificato, ma è tutt'ora in attesa di essere approvato dal Consiglio Comunale esclusivamente impegnato a ricucire i brandelli di una maggioranza continuamente sconvolta dal «problema di Venezia». In attesa di questa approvazione e allo scopo di forzarne i tempi i Sindacati hanno ottenuto per tre anni la sospensione della Collettiva annuale e gli artisti aderenti alla Federazione hanno in pratica posto in atto il boicottaggio dell'Opera non partecipando alle mostre personali. Quest'anno però, per non perdere il fondo premi accumulatosi in tre anni e che per regolamento avrebbe dovuto essere trasferito ad altra destinazione, è stata decisa la ripresa della Collettiva annuale, la 56ª della serie iniziata nel 1898. Per questa mostra c'era una certa curiosità, sia perché l'intervallo di tre anni aveva impedito di conoscere il lavoro dei giovanissimi che tradizionalmente esordiscono alla Bevilacqua, sia perché in questi stessi anni, contro la tradizione locale che ha sempre espresso una pittura corposa, cromatica, «spontanea», si sono rivelate alcune interessanti presenze, per lo più presentate dalla Galleria del Cavallino, che operano in una direzione razionalista. Si attendeva quindi di sapere se avevano trovato un seguito, sia queste ricerche, sia quelle sviluppatesi altrove in questi ultimi tempi sul versante opposto.

Ma è risultata chiara la tendenza moderata dei giovani artisti veneziani fin dalla scelta dei tre nomi destinati a entrare nella commissione di accettazione e premiazione, caduta su tre artisti figurativi (Abis, Basaglia e Zotti) oltre che su Perusini che però, non giudicando corretto il sistema del sorteggio a cui era obbligato perché aveva ottenuto un uguale numero di voti, si è spontaneamente ritirato. Ne è uscita una mostra affollatissima di centinaia di opere inutili e di premi dati male. Una mostra che si pone molto al di sotto dell'ultima Collettiva del '67, ma che comunque è allineata con lo spirito di reazione ormai ampiamente diffuso in tutto il Paese. Una mostra di giovani e giovanissimi votati a una «nuova figurazione» di seconda e terza mano dalla quale è per lo più assente anche quella notevole abilità manuale che generalmente accompagna la pittura di questa tendenza ma che, in compenso, ne di-



mostra ampiamente l'ambiguità. Le rare eccezioni a questo clima (Ovan, Baldesari, Cattani, Nonveiller e pochi altri) sono state escluse dalla valanga di premi, dalla riproduzione nel catalogo e dalle posizioni migliori per rafforzare la scelta degli ordinatori impostata su una pittura di racconto con contenuti truci o patetici. Una mostra quindi di giovani e giovanissimi che mostrano semplicemente di ignorare tutto il pensiero estetico degli ultimi decenni e che si pongono fuori dall'autentico dibattito in corso nella cultura contemporanea. Nessuna traccia (o quasi) di quanto si tenta oggi per trovare all'artista uno spazio razionale d'intervento con il quale modificare la condizione irrazionale della società; nessuna traccia di quella opposizione radicale che tende a escludere l'opera dell'artista dalla sua mercificazione. Ma, coerentemente con sé stessa e con l'attuale situazione culturale della città, la Commissione giudicatrice, nella sua relazione al Sindaco pubblicata sul catalogo, pone in risalto «a parere unanime» il «livello medio qualitativo assai elevato» delle opere presentate.

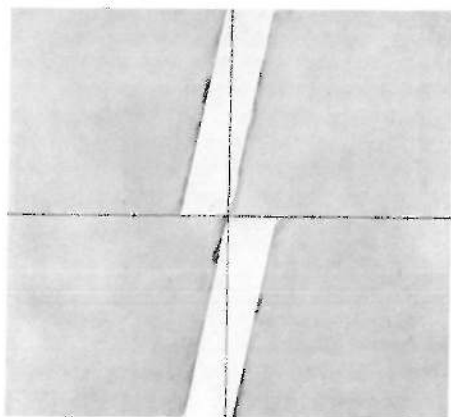
Guido Sartorelli

Verona

Claudio Verna

Alla Galleria «Ferrari» espone Claudio Verna, un artista profondamente legato alla «pittura», alla tela come «campo», supporto per emozioni apparentemente leggere, ma intense e felici. Francesco Vincitorio, in un vecchio numero di NAC constatava che: «Verna è stato tra gli artisti italiani meno discussi della ultima biennale, e ciò forse, anche per la sua fedeltà al mezzo pittorico». E più avanti notava ancora: «i risultati più recenti si son fatti più netti e al tempo stesso più allusivi. E la loro intuizione sta trapassando da una appercezione ancora «sensibile» ad una marcatamente «concettuale». In effetti la pittura di

C. Verna: A 64, 1971.



Verna si presta da un lato ad essere recepita lentamente proprio per la difficoltà di intenderne tutti i sottili significati formali, dall'altro (e le ultimissime opere lo confermano) quello stringato rigore, tuttavia ampio e goduto (che sottende tutta la sua ricerca), abbisogna proprio di una disponibilità anche sentimentale per questo tipo d'immagine. Tuttavia l'attenzione critica sul lavoro del pittore romano si fa ora sempre più numerosa ed approfondita a confermare che chi «serve» la pittura con tanta autenticità e severità, non può non interessare profondamente. Verna dunque situandosi in quel filone che decanta il processo del «fare pittorico», del proprio «realizzarsi», interviene sulla luce e sul segno combinando e strutturando tutta la sua visione su questi due parametri fondamentali. Insomma: luce che si fa segno e segno che modula appena la superficie in allusioni continue (ripetute, ma tese e vibranti) e che lentamente si trasforma in traccia luminosa. Per questo ogni suo quadro appare costruito su due elementi unici: un ampio supporto talvolta scompartito in poche zone modulari, e da alcuni leggeri solchi rettilinei appena sfrangiati da impercettibili iridescenze. In sostanza l'evento estetico che egli realizza è apparentemente minimo, lo spazio non è per lui luogo da essere gremito da molti elementi, basta una diagonale, due rette parallele, una intersezione di linee. Ma solo un certo spazio (un certo colore) sopporta quella traccia, solo quella campitura può contrapporsi al lento, quasi impercettibile sfrangiarsi di quel «raggio». Così tutto appare calibrato e misurato, mai tuttavia attraverso un processo meccanico o matematico, semmai solo attraverso una «dosatura emozionale» che sembra essere connaturata alle cose (a quelle zone a quei segni, a quei colori) e soltanto a quelle. Proprio qui sta dunque la suggestione che ne riceviamo ma anche e forse per questo Vincitorio ha ravvisato «concettualità» in questa pittura. Ma, a noi francamente non pare; Verna ha soltanto fatto uscire «dal profondo» (come qualcuno ha detto bene) gli elementi primari della pittura, è riuscito ad eludere tutti i richiami di qualsiasi facile pittoricismo, ha saputo giungere a quella felice semplicità che solo pochi (e i nomi sono noti: Rothko, Albers, Dorazio) hanno raggiunto. Felicità di colore insomma che più che alla sfera del «mentale», hanno attinto in quella del «sensibile», di quelli che hanno della pittura rivelato il dato ultimo, essenziale. E questa mostra veronese lo conferma ancora una volta: Verna ha dimostrato dunque di appartenere a coloro che «rischiando in proprio» ubbidiscono solo al richiamo della propria natura e meditano su di essa. Egli deliberatamente scarta ogni suggestione, ogni richiamo facile e accomodante, per offrirci una immagine intatta e niente affatto precaria».

Paolo Farinati

Brevi

a cura di Romana Savi

Venezia: la sottocommissione per la Biennale internazionale d'arte ha fissato le direttive di massima per le diverse manifestazioni in programma e ha nominato le seguenti apposite commissioni. Per la mostra dei maestri pittori del XX secolo: Marco Valsecchi, Mauro Reggiani, Jacques Lassaing (Conservatore del Musée de la Ville de Paris) Werner Schmalenbach (Direttore del Kunstsammlungen Nordrhein Westfalen di Düsseldorf), Jiri Kotlich (Direttore della Narodni Galerie di Praga). Per la mostra della scultura italiana: Giuseppe Marchiori, Giovanni Carandente, Andrea Cascella, Quinto Ghermandi. Per la mostra «Opera o comportamento» riservata alla partecipazione degli artisti italiani: Francesco Arcangeli, Renato Barilli, Marco Valsecchi.

Milano: alla Finarte si è tenuta una mostra asta con circa 150 opere donate da artisti italiani per un nuovo centro educativo a Partinico.

Faenza: alla Galleria del Voltone della Molinella si è tenuta una mostra internazionale di xilografia contemporanea a cura di Raffaele De Grada e con la partecipazione di 87 artisti in rappresentanza di 46 nazioni.

Carrara: a cura del Comitato mostre e scambi con l'estero e del Cenacolo Arturo Dazzi, si è tenuta la 1ª mostra internazionale di scultura e pittura «Monteverde», dedicata agli artisti che lavorano e vivono nella collina così denominata. Erano presenti: Cardenas, Signori, Giorgi, Schumann, Noordhoek, Stryk, Gove, Davis, Welles, Harris, Hartnett, Wender, Irrgang, De Martino, Tognini, Pellegrini, Kakinuma, Micheli, Adams, Loring e Pattina.

Valdagno: l'Amministrazione Comunale ha allestito in Palazzo Festari una rassegna dal titolo «Trenta anni di pittura veneta», relativa agli anni del dopoguerra.

Roma: all'Accademia di Romania si è tenuta una mostra di sculture, rilievi e opere grafiche di Roberto Rota. Con l'occasione è stata presentata una monografia con scritti di Accrocca, De Logu, Ponente, Venturi, edita da De Luca.

Costa armatori ha organizzato a bordo della nave Enrico C, in crociera alle Antille, una esposizione di pittura intitolata «I maestri contemporanei in mostra sul mare».

Arezzo: alla Galleria Comunale mostra di grafica internazionale con circa 100 opere. È seguita una mostra di Nicola Pagallo.

Merano: a cura dell'Azienda di Soggiorno e Cura si è tenuta una vasta rassegna antologica di Pio Semeghini.

Sassari: a cura dell'Ente del Turismo, Premio nazionale di pittura «Mario Sironi».

Firenze: alla Strozzi a Palazzo Strozzi, mostra di dipinti, disegni e grafica di Bruno Pinto con presentazione di Carlo Ludovico Ragghianti.

Ardea: al Museo Manzù mostra di scene e costumi teatrali realizzati da Giacomo Manzù.

Milano: al Museo Civico del Risorgimento, a cura della Ripartizione iniziative Culturali e con la collaborazione dell'Istituto Gian Giacomo Feltrinelli, si è tenuta una mostra dedicata a «La Comune di Parigi del 1871».

Germania

Documenta di Kassel

Di estrema attualità saranno i temi proposti dalla quinta Documenta di Kassel. Harald Szeeman, curatore della manifestazione, ha detto di voler sottolineare i rapporti fra le immagini artistiche e non-artistiche di oggi che noi consideriamo una comune realtà quotidiana. A questo scopo la mostra sarà divisa in tre sezioni: la prima, intitolata «Realtà dell'Immagine», proporrà il mondo libero delle immagini, immaginazioni e progetti che non si conformano a qualcosa di concreto, ma costituiscono di per sé una realtà autonoma. Comprenderà quindi: Il realismo socialista; Il realismo capitalista - la pubblicità; Il Kitsch; La fotografia artistica; L'utopia; La fantascienza; I fumetti; L'iconografia sociale (banconote, francobolli, bandiere, ecc...); I mass-media (giornali, film...); I monumenti (funerari, commemorativi); La propaganda politica (propaganda elettorale che fa promesse destinate a non essere mai mantenute).

La seconda parte, comprenderà tutte le rappresentazioni che si riferiscono alla realtà o tentano di modificarla e sarà intitolata Realtà dell'Immaginato: Il Realismo occidentale attuale o iper-realismo; Il ritratto; La caricatura; I linguaggi metaforici, simbolici e allegorici nell'arte (p. es. Kienholz); La pittura psichedelica; La pornografia; Il design; L'attivismo (contrario della propaganda politica); La fotografia di cronaca.

La terza parte sarà «Identità-Non-identità dell'Immagine e dell'Immaginato». In certi casi immagine e immaginato coincidono, sia perché la facoltà di scinderli non si è ancora sviluppata nell'individuo operante, sia che si tratti di un'identità voluta deliberatamente: Il primo caso, l'Identità forzata, comprende i disegni infantili e dei malati mentali. Il secondo, l'Identità voluta, raggruppa: Il process-art; Tutte le rappresentazioni su scala 1/1 (teatro a tempo reale, cinema...); Il Gioco; Le autofigurazioni di artisti (quando un'artista dichiara: io sono l'opera d'arte vi è identità fra l'immagine e l'Immaginato).

D'altra parte una serie di processi è determinata dalla necessità di produrre un divario insormontabile fra immagine e immaginato, e questi sono: L'arte d'idea (strutturalisti, minimalisti, land'artisti, concettuali); «Insegnare e apprendere come arti» (Filiou, Brecht...).

Per spiegare al visitatore il criterio secondo cui sono state divise le sezioni e inseriti gli artisti non vi saranno tavole illustrative: il catalogo, oltre a un testo per ogni sezione, conterrà infatti

un'introduzione generale di Hans Heinz Holz volta a situare l'insieme delle manifestazioni nel quadro voluto dagli organizzatori, l'attribuzione delle immagini ai diversi piani di realtà.

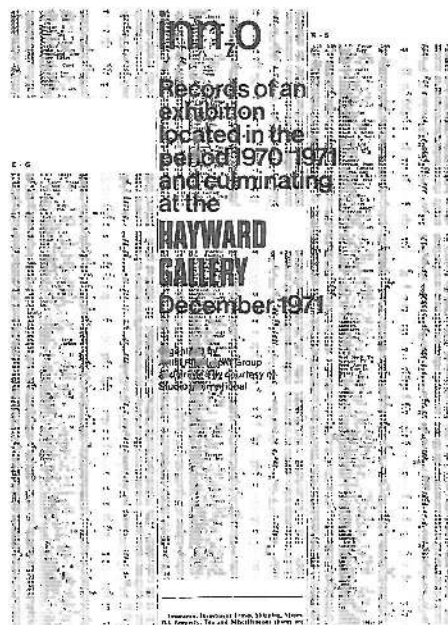
All'ingresso si attirerà l'attenzione del pubblico sul fatto che a Documenta 5, come in ogni museo ed esposizione, tutto ciò che viene mostrato è realtà dell'immagine, ma che la realtà dell'opera cambia a seconda del grado di conoscenza di ciascun visitatore. Questo concetto verrà illustrato da tre esempi: 1) il museo immaginario delle cartoline illustrate; 2) l'«Eat-Art» di Daniel Spoerri; 3) il museo in miniatura di Herbert Distel: un armadio con 20 cassetti suddivisi a loro volta in 25 caselle di 4,5 cm. x 4,5 conterrà altrettanta mini-opere dei maggiori artisti contemporanei. Infine una curiosità: in una tenda all'aperto verranno esposte oltre cento statue a grandezza naturale che raccontano la storia dei contadini cinesi sfruttati dai proprietari terrieri, la loro rivolta e alleanza con l'Armata Rossa vittoriosa.

Vicky Allia

Londra

Mostra inchiesta dell'APG

Uno degli esperimenti svoltosi in questi anni in Inghilterra per cercare di inserire l'artista nella società tecnologica è quello proposto dall'APG (Artist Placement Group) alcuni anni fa, con la premessa piuttosto ingenua che i termini possano venir modificati con l'adozione di un linguaggio diverso e che si possa, restando nel sistema capitalista, creare una nuova serie di valori che non abbia nulla a che fare col denaro: si è cercato di creare un nuovo tipo di professionista, cioè l'artista che viene assunto da un'industria o da un ente pubblico con uno stipendio a livello dirigenziale e con la libertà di lavorare sia all'interno sia all'esterno dell'azienda, senza nessun obbligo verso di essa, utilizzando se crede il materiale a sua disposizione come un tempo gli artisti fecero con il marmo o l'argilla. Il suo contratto contiene una clausola ritenuta fondamentale dall'associazione APG: il diritto di accedere a tutte le parti dell'organizzazione da cui viene assunto, insieme alla 'libertà dal contesto industriale'. È un tentativo di porre rimedio alla progressiva alienazione dell'artista nella società industriale, dettata da una enorme fiducia nelle forze rinnovatrici dello spirito. In pratica gli esperimenti si sono svolti, dopo lunghe trattative, con la National Coal Board, la Dunlop, la Esso, la stv (televisione indipendente), una manifattura di prodotti di plastica, una acciaieria, una avio-linea nazionale, un ospedale, due università tecnologiche. Dai film che sono stati



Londra: Mostra inchiesta dell'APG, 1971.

portati a termine durante il breve periodo di circa un anno, dalle inchieste, dagli appunti di questi artisti, che hanno tutti affrontato la situazione con un assunto ideologico, si nota subito che questi esperimenti si distinguono da quelli della EAT (organizzazione che piazza gli artisti nell'industria americana) per un maggiore spirito critico e per il ripudio del mecenatismo e dei servizi a livello di ricerca tecnologica o di designer. Ognuno di questi esperimenti è stato documentato e presentato a Londra nel dicembre scorso nei locali della Hayward Gallery concessi dall'Arts Council, nella forma molto arida e persino astrusa di un falso consuntivo annuale, imitato con una forte ironia dalla pratica aziendale, e corredato di fotografie, grafici e films. Da questa documentazione, che potrebbe con poche modifiche di linguaggio diventare una denuncia sovversiva, si scorge che in ciascuno dei vari enti imprenditori l'artista si è trovato in una posizione falsa, in quanto la sua libertà di azione è stata condizionata fin dall'inizio. Se egli avesse voluto interferire anche in minima parte nell'amministrazione o nella sezione organizzativa dell'azienda ne sarebbe stato escluso a priori, e quindi la sua funzione rivoluzionaria e 'libera' (implicita nel programma APG) è stata bloccata in partenza. L'inserimento di ognuno di questi artisti nelle industrie di cui si sono trovati a far parte, senza poter stabilire nessun contatto con i dipendenti, ha quindi prima di tutto un valore di esperienza individuale: le difficoltà di adattamento sono state enormi, e spesso traumatizzanti, in quanto è sembrato arduo e forse impossibile svolgere il compito di creare un rapporto o almeno un dialogo con l'arte nell'interno di una industria. Uno di essi (Stuart Brisley) ha dichiarato che nessuna

ginnastica verbale può eliminare le contraddizioni dell'industria capitalista, e tutti in genere hanno concluso che era necessario discutere le basi stesse dell'associazione APG. Dopo un anno trascorso presso una miniera di carbone, su una petroliera, o in un ospedale, questi artisti con gli occhi fin troppo aperti hanno onestamente concluso che la loro posizione è insostenibile, e che occorre rimettere tutto in discussione.

Stepney

Paesi Bassi

La *Nederlandse Filmacademie*, accademia del cinema olandese, da un anno occupa la nuova e spaziosa sede sull'Overtoom ad Amsterdam. Essa è unica in Europa e non ha nulla di «accademico», bensì si basa sull'attualità ed è legata ai problemi della comunicazione, dell'educazione e dei paesi sottosviluppati. Fondatore e direttore è il cinquantottenne Anton Koolhaas, noto sia come critico che come giornalista e autore di libri sugli animali. Però non in senso sentimentale e romantico ma come indagine sui parallelismi di comportamento tra l'uomo e l'animale. Alla fine di quest'anno dovrebbe essere completato anche un film su questo argomento, girato in Africa dal cineasta Bert Haanstra. Per la parte scientifica c'è stata la collaborazione dei prof. Lorentz e Baerends e Dick Hillenius. La nuova sede offre grandi possibilità di sviluppo e gli studenti stanno lavorando alla visualizzazione di libri di testi scolastici, prestando particolare attenzione a come reagiscono gli scolari. In base alle osservazioni fatte, le materie da comunicare vengono di nuovo elaborate e approfondite. L'estate scorsa, in base ad un progetto a cui si lavora già da quasi due anni, in collaborazione con la Banca Mondiale, un gruppo di studio ha lavorato nel Kenia. Ed anche in quella occasione è stata data la massima importanza alle reazioni e, soprattutto, si è cercato di stimolare la collaborazione da parte della popolazione locale.

Si sta ultimando la ristampa, in facsimile, della rivista d'arte *Wendingen*, uscita negli anni trenta e che, in quel periodo, ebbe una notevole influenza su gusto e, specialmente, sugli oggetti di design e sull'architettura (wrightiana). Ogni numero era graficamente molto curato e, ogni volta, appositamente progettato. Si tratta di 116 numeri in 12 volumi ed il prezzo, per sottoscrizione, è di circa lire 600 mila.

Cora de Vries dirige ad Amsterdam, nella Heisteeg, la piccola ma efficiente galleria «Collection d'art». È una giovane donna che ha già «indovinato» diverse mostre e, soprattutto, è interessata a proporre confronti, in modo che il pubblico possa imparare a guardare. Quest'anno è intenzionata ad organizzare alcune mostre con la collaborazione di gio-

vani critici e questo programma appare molto promettente, specie tenuto conto della intelligenza dimostrata nel creare questi confronti. Valga ad esempio la mostra intitolata «Forma e contro forma» di Jos Manders e Jan Schoonhoven.

Van der Want-Arno

Parigi

Disegni di Victor Hugo

L'idea che Place des Vosges sia la più bella piazza di Parigi, potrebbe essere solo un'idea personale, che in quella piazza la casa di Victor Hugo vada visitata (mutata in museo com'è) è almeno discutibile: tanto più che non mi pare che il suo ex proprietario sia propriamente sulla cresta dell'onda negli interessi degli aggiornati, malgrado alcune delle più belle pagine di architettura e urbanesimo dell'800 abbia finito per scriverle lui (e basti riaprire *Notre Dame de Paris* per rammentarlo). Ma tant'è, la mostra dei disegni, lavis e dipinti dell'autore dei *Miserabili* è la più bella, intensa e drammatica mostra offerta a Parigi in questo momento: e per vederla bisogna andare a Place de Vosges, alla maison Victor Hugo, ecc. ecc.

La relazione architettura-città e disegni, lo si capisce subito, non è casuale, né è casuale che le date del nostro e quelle di Viollet-Le-Duc, per esempio più o meno coincidano: e, insomma, la città sia, per ambedue, organica, totale, omogenea, come un frutto, uno stretto oggetto storico-ideologico. Va da sé che la città è la città medievale, che la sua omogeneità non è naturale ma costruita: e, allora, il gioco è fatto, quella città sarà qualcosa del castellaccio, chiuso come un grumo, lontano come il timore del tempo, minaccioso come tutto ciò che è organico. (Ed è una bella lezione per i nostri organicisti in architettura recente la seguente: che la «struttura» organica nasca, con l'ottocento, con un senso di misterioso, di opaco, minaccioso, di buccone splendido ma tricotante). Proprio in *Notre Dame de Paris* un capitolo non si intitola forse *Paris a vol d'oiseau*? Ora, il volo d'uccello era, assieme, panoramico e storico, con al centro il medioevo, un'epoca in cui Parigi «c'était une ville homogène... une cronique de pierre». Si sottolinei pure, perché siamo al punto, quel termine *cronaca*: la città è un libro. E non si dimentichi neppure l'altro fatto, che il simbolismo è alle porte, ma che la foresta dei simboli baudeleriana (è una stupenda determinazione di Walter Benjamin) è centrata sulla «nuova» Parigi, urbanisticamente ridefinita e lontana da quella medievale, tutta slargata sui boulevards. Insomma, siamo a una frontiera e il celeberrimo capitolo, cancellato nelle edizioni correnti di *Notre Dame*

de Paris, Ceci tuera cela rischia di porsi, psicologicamente, fra due mondi, dove lo ieri è serrato in se stesso con una omogeneità che non è dell'oggi o del domani. Nel libro di Hugo, *Ceci tuera cela* viene spiegato nel senso che la scrittura stampata distruggerà l'architettura «come forza e insieme come intelligenza», cioè come modo di espressione. E il paradigma è Parigi, a volo di uccello dallo ieri all'oggi più immediato: l'oggi in cui «l'architecture est morte, morte sans retour, tuée».

Hugo, tutt'altro che metaforicamente, disegna au lavis, con carta acqua inchiostro e qualche colore, questi tre temi: la città-castello, gli impiccati, certe scritture di tipo serpentino. Immagini a volo di uccello, perpendicolari, come dice la cattiva letteratura di André Masson che prefa il catalogo. Surrealismo, fantastico e via dicendo si inseguono per qualunque commentatore di Hugo peintre: «i dati istintivi involontari che vi presiedono mostrano una potenza di suggestione senza eguali», scrive Breton nel manifesto surrealista del 1924, e il solito Masson parla di «forza di percezione visuale». E sia, suggestione e aggressività: ma da dove vengono? Che il meraviglioso della massa architettonica, o di un oggetto qualsiasi, venga snodato ed esasperato in questi quasi duecento lavori, fino a un senso ipnotico o parossistico di spaesamento, con dentellature taglienti ai bordi, ricorda agevolmente Piranesi, e quella impossibilità o negatività dell'architettura di cui ha a suo tempo discorso Manfredo Tafuri. E Focillon non aveva parlato di *desordre*, aggiungendo subito dopo, con estrema acutezza, che «subiamo la vertigine del Tempo, più terribile che la vertigine dello spazio»? Il tempo (con la T maiuscola, almeno per Focillon che scriveva nel 1919) forse è un'angoscia più semplice, più difficile e sottile. Più o meno nel giro di anni centrali per Hugo, nel 1845, F. Engels percorreva un'altra metropoli, Londra, segnando una città «dove si può camminare per ore senza giungere a nessun inizio della fine, senza mai scoprire un indice che segnali la campagna» e via scorrendo.

Un indice, dunque, una metafora, un segno: la maledizione della scrittura ha cancellato, o meglio tuée, ucciso le differenze. Riapriamo *Notre Dame*: «Nel momento in cui l'architettura è solo un'arte fra le altre, non è più l'arte totale, ... ogni cosa va per la sua via: l'isolamento ingrandisce ogni cosa: la scultura diventa statuarica, l'imageria diventa pittura, il canone musica». È l'età dei mostri, del nuovo. La fantasia comincia con la coscienza della separazione e della divisione? Marx muore prima che i fantasmi di Hugo s'addormentino con l'autore di *Notre Dame*, il libro che Wright giovinetto leggerà fino all'inverosimile, forse per riuscire a neutralizzare non la fantasia ma l'analisi critica.

Paolo Fossati

Brevi

a cura di Vicky Alliata

Parigi Orangerie: Vincent Van Gogh.
Musée d'art moderne: Man Ray.

ARC: Marc Cramer.

CNAC: Spoerri.

Musée Rodin: Gerard Marcks.

Musée Gallica: Air France e l'art d'aujourd'hui.

Musée Roybet-Fould: Albert Gleizes.

Istituto olandese: 100 disegni del Museo Kröller-Müller.

Musée des Gobelins: esposizione della Federazione internazionale culturale femminile con la partecipazione di 200 artiste di 15 nazioni.

Musée du Luxembourg: chiuso dal 1940 ha riaperto con una esposizione di 300 disegni di bambini, già presentati al Palazzo dei Papi in occasione del Festival di Avignone.

Galerie Bernheim: Giuseppe Guidotti.

Galerie Valois: Antonio Della Gaggia.

Marsiglia Musée Cantini: Cesar.

Grenoble Musée de peinture et de sculpture: Hommage à Jules Flandrin.

Bordeaux: Settimana «Sigma», manifestazione di arte d'avanguardia comprendente arti visive, teatro, cinema e musica.

Bourges Maison de la Culture: Mechtild Meijer Greiner.

Le Havre Musée Comunal: Guerrier.

Lille Musée des Beaux Arts: Arpad Szenes.

Bagnols sur Ceze Musée Leon Alegre: Donation Georget et Adèle Besson.

Orleans Hotel Cabu: Jean Jacques Morvan.

Chalon sur Saone Maison de la culture: sculture e disegni esquimesi accompagnati da una trentina di litografie di Matisse sugli esquimesi.

Aix en Provence: La Municipalità ha messo a disposizione un terreno per la Fondation Vasarely di recente costituzione.

Caen Theatre: Incisori polacchi contemporanei.

Pau Musée des Beaux Arts: L'image en question.

Riom Musée Municipal: Cocteau visionnaire de l'espace.

Nantes Musée des Beaux Arts: Piaubert.

Bayonne Musée Bonnat: L'animal dans l'art.

Tourcoing Musée des Beaux Arts: Roger Bezombes.

Madrid Palazzo dei Congressi: Angelo Biancini.

Londra Victoria and Albert Museum: «Fashion», un'antologia di Cecil Beaton.

Bethnal Green Museum: Oscar Kokoschka.
Hayward Gallery: mostra di Gerrit Rietveld, proveniente dallo Stedelijk Museum di Amsterdam.

Basilea Kunsthalle: Tinguely.

Museo Arte Moderna: Oppenheim.

Berna Gutenbergmuseum: Storia del manifesto.

Oltien Kunstmuseum: retrospettive di Giacometti.

Sciassusa Musée de tous les Saints: Carlo Cotti.

Zurigo Galerie Kornfeld: Italo Valenti.

Gallerie Burdeke: Massimo Cavalli.

Galerie Schobinger-Striba: Manlio Mangano.

Galerie Annemarie Verna: Piero Manzoni.
Farà seguito poi Konzept Kunst aus Italien con Arcelli, Comini, Agnetti, Boetti, Capasso, Croce, De Filippi, Gastini, Gozzano, Griffa, Icaro, Innocente, Lombardo, Marzot, Mazzucchelli, Pane, Parmiggiani, Prini, Ontani, Giaccari-Maud.

Bruxelles Palais des Beaux Arts: Co Westerik.

Galerie L'angle aigu: Gherardo Lombardo e Giovambattista De Andreis.

Charleroi Palais des Beaux Arts: Kandinsky.

Helsinki Ateneum: mostra di Arte contemporanea finlandese che offre un panorama di ciò che si è fatto in Finlandia negli ultimi 3 anni.

Stoccolma Moderna Museet: Vlassis Caniaris.

Ostermaln: Milva Maglione.

Dublino Museo Municipale: Pittori e scultori irlandesi.

Praga Castello: Esposizione di Josef Manes, organizzata in occasione del centenario della morte di questo che è considerato il fondatore dell'arte moderna ceca, con 130 dipinti e una selezione di acquerelli, disegni e incisioni. Biblioteca Municipale retrospettiva del pittore Josef Sima, morto l'estate scorsa, con 30 oli e 18 disegni e acquerelli.

Varsavia Associazione amici belle arti: Pino Finocchiaro.

Cracovia Galleria Gruppo artisti plastici: Este Antonio Sommacampagna.

Monaco Galleria del Levante: mostra dedicata alla Avanguardia ungherese (1909-1930).
Galerie Van de Loo: Barni, Buscioni, Ruffi.
Galerie Franzius: Emilio Vedova.

In occasione dei Giochi Olimpici si terrà un'esposizione intitolata «Le culture del mondo e l'arte moderna» curata da Siegfried Wichmann.

Una giuria, composta da critici, architetti e direttori di musei, esaminati i progetti presentati al concorso nazionale per una scultura per la nuova università, ha conferito il primo premio a Fritz Baumgartner, incaricandolo di realizzare la sua idea per un rilievo che sarà seguito in cemento e avrà una dimensione di m. 86 x 3.

Stoccarda Kunsthau Fischinger: Fabrizio Clerici.

Celle Kunstverein: mostra intitolata «Landschaft, Landschaft».

Tubinga Kunsthalle: Willy Baumeister.

Francoforte Kunstverein: Génoves.

Frankfurter Westend Galerie: mostra di grafica italiana con opere di Camesi, Capogrossi, Della Torre, Dorazio, Fontana, Guerini, Manlio, Massarotti, Magnani, Novelli.

Amburgo Galleria Design: Marcello Morandini.

Al Museo di Altona-Hambourg in occasione del centenario della nascita di Lyonel Feininger, è stata esposta una scelta di suoi disegni prestati dal Museo dell'Università di Harvard.

Munster Il Westfälischer Kunstverein ha organizzato una mostra intitolata «Arte concreta - Der italienische Konstruktivismus», curata da Klaus Honnef e con la partecipazione di opere di Fontana, Licini, Melotti, Reggiani, Soldati, Veronesi, Galli, Radice, Rho, Berti, Mari, Munari, Nigro, Alviani, Bonfanti, Colombo, Glattfelder, Grignani, Guarnieri, Morandini, Zappettini.

Colonia Istituto italiano di cultura: Arturo Bonfanti.

Al Wallraf-Richartz Museum si è tenuta la 6 esposizione dei giovani sul tema «L'assurdità della guerra» con opere di Lichtenstein, Warhol, Vorstell, Erro, Strang, Morris, Filliou, Canogar e armi antiche e moderne, nonché pitture, disegni e incisioni antiche e moderne fra cui opere di Calot, Goya, Kollwitz, Heartfield e Picasso.

Bonn Städtliche Kunstsammlungen: Emile Nolde.

Darmstadt Landes museum: George Segal.

Brema Kunsthalle: Horst Antes.

Krefeld Museum Haus Lange: Diter Rot.

Duisburg: Sette musei e istituti d'arte tedeschi si sono associati per ridurre le spese e realizzare esposizioni più importanti. Essi sono: Duisburg, Wuppertal, Munster, Leverkusen, Bielefeld, Kiel e Berlino.

New York Al museo dei giovani del Metropolitan Museum si è tenuta una esposizione intitolata «Children's Art from Italy», che riuniva circa 45 dipinti e disegni realizzati dai ragazzi del Centro d'arte di Loreggia in provincia di Padova, fondato nel 1968 da Carmen Fiorot Meo.

Guggenheim Museum: Robert Mangold e sculture di John Chamberlain.

Cultural Center: Bernard Venet.

O.K. Harris Gallery: Gianni Piacentino.

Houston Museum of Fine Arts: Paul Jenkins.

Indianapolis Museum of Art: rassegna di arti grafiche della Bella Epoue in Belgio.

Minneapolis Institute: Mark Tobey.

Filadelfia Museum of Art: selezione di fotografie e dipinti riguardanti le origini del movimento dell'arte moderna negli Stati Uniti. Fotografie di Alfred Stieglitz, paesaggi di Marsden Hartcey, acquerelli di John Marin e dipinti di Charles Sheeler, Arthur Dove e Georgia O' Keeffe.

S. Francisco Museum of Fine Art: Eduard Vuillard.

Cleveland Museum of Fine Art: L'art floral.

Berkeley Museo di Belle Arti dell'Università: Charles Demuth.

Ottawa Galleria Nazionale del Canada: prima esposizione itinerante dei Ready Mades di Marcel Duchamp.

Città del Messico Museo de Arte Moderno: mostra del Bronzetto italiano contemporaneo, organizzata dalla Quadriennale di Roma e già ospitata a Rio de Janeiro e a San Paolo del Brasile. La mostra compirà poi un giro in Giappone.

Bogotà Museo d'arte moderna: mostra di Rodin con oltre 50 sculture.

Buenos Ayres Museo d'arte moderna: Arte de sistemas.

Recensioni libri

UMBERTO BOCCIONI, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Zeno Birolli, prefazione di M. De Micheli. Ed. Feltrinelli.

È nota l'importanza degli scritti di Umberto Boccioni per una chiarificazione non solo dei moventi e delle ragioni del futurismo, ma anche per il carattere di intervento risolutore che essi ebbero nel superamento della situazione culturalmente arretrata delle arti figurative in Italia all'inizio del secolo. La lettura critica dell'avanguardia europea, condotta da Boccioni parallelamente all'analisi serrata delle contraddizioni dell'arte italiana tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, non poteva non costituire motivo d'interesse per ogni ulteriore riesame dei rapporti tra la tradizione moderna in Europa e il faticoso costituirsi di un linguaggio europeo in Italia. L'approccio stesso alla complessa opera plastica e pittorica di Boccioni, ricca di situazioni filologicamente dipanabili proprio perché nate dalla volontà di sintetizzare soluzioni appartenenti a diverse aree culturali, viene facilitato dalla conseguente logica con la quale il pittore affronta, precisando negli scritti, i temi della sua sperimentazione. Nei momenti chiave dell'esperienza boccioniana: la fase divisionista; quella di personale elaborazione della spazialità cubista; il tardo momento della ripresa Cézanne-espressionismo; la riflessione di Boccioni, al di là della stringente attualità dell'operazione artistica, e oltre — in un allargarsi degli interessi del pittore al contesto sociale urbano e culturale del periodo — investe un'importanza proporzionale almeno all'acutezza delle sue intuizioni. Alcune delle quali hanno trovato una pronta conferma nella realtà coeva del pittore, altre in una storia recente, che anche programmaticamente ha ripreso il nome di Boccioni a sancire la validità di alcune posizioni non contraddette dalle premesse dell'avanguardia storica. Basterà ricordare la funzione di guida chiarificatrice anche sul piano del dibattito teorico che Boccioni riveste nell'esame dei rapporti tra divisionismo e pittura francese, nei giudizi essenzialmente centrati anche sulle maggiori personalità: da Segantini a Previati a Rosso, che ammira senza risparmiarsi una lucida messa a fuoco delle contraddizioni, dei limiti di questi maestri. Poi, nella critica al cubismo, la fondamentale preoccupazione di « realtà » di Boccioni, il suo negare l'arte come operazione astratta, profetico nel parlare di un superamento della pittura nei modi e nei mezzi tradizionali: al fondo dunque del problema quale si pone oggi, della necessità e legittimità storica di un'azione condotta nel limitato spazio della tela. C'era in Boccioni un interesse per l'ambiente, la volontà di un intervento nel contesto delle relazioni spaziali e temporali di oggetti — persone — azioni. Ciò spiega anche il perché del persistere d'un duraturo interesse per l'espressionismo, più per quello nordico che per quello del « Ponte », in ragione della componente psicologica, *relazionale* prima sul piano della vita che su quello della forma, e sempre in bilico tra compromesso psicologico e liberazione di istanze profonde. Anche lo psicologismo è una forma relazionale, negativa per il carattere di ripiegamento, giustificabile del resto nella situazione umana e personale di Boccioni, mai troppo compreso e mai del tutto sincero nella affermazione della sua spavalda sicurezza: le

lettere soccorreranno e chiariranno su questo punto. Qui la critica al cubismo, oltre la contingente polemica, dettata più da ragioni di prestigio che da motivazioni culturalmente necessarie, investiva motivi profondi, con una lucidità che se oggi ci è permessa da cinquant'anni di storia alle spalle, allora era di Boccioni e di pochi in Italia. La critica al cubismo s'allargava infatti in critica al formalismo, con una componente eversiva in Boccioni dovuta alla insopportabile situazione italiana, ma in motivazioni che anche la storia della pittura veniva confermando, sia nell'accezione più razionale e linguistica di un Mondrian e della Bauhaus, che nei postulati dei pittori tedeschi tra le due guerre.

Il terzo punto, infine: le indicazioni degli ultimi anni di vita. Qui i *Taccuini*, utili alla comprensione della temperie psicologica e culturale dalla quale era nata la risoluzione futurista tra il 1907-8, cedendo al *Diario di guerra* dell'agosto-ottobre '15, cui si aggiungono le poche lettere tra l'ottobre del '15 e l'agosto del '16: la scrittura si fa più obbiettiva e la considerazione dei fatti si apre verso una dimensione in cui il senso del discorso prescinde dalla limitata e ormai prossima a concludersi, esperienza di Boccioni, mentre vi appare un chiaro destino di storia. Il significato della pittura di Boccioni tra '15 e '16 si riassume tutto in quelle poche righe a Balilla Pratella « *...lavoro molto e in parecchi sensi. Scrivevo a Marinetti che è terribile il peso di dover elaborare in sé un secolo di pittura...* ». Qui alcune indicazioni sono chiarissime nel toccare la situazione (*...quando si vedono i nuovi arrivati al futurismo afferrare le idee inforcarle e correre a rotta di collo stropicciandole...*) cui ora Boccioni non reagisce più con il vigore polemico che lo ha sostenuto negli anni del pieno futurismo. La realtà volge ad altri fini attraverso e per causa del grande evento della guerra: lo stesso che l'artista nei diari e nelle lettere esamina prima con fervore poi via via con più umana considerazione, disillusione nella sua fede e frastornato dalla deviazione retorica, patriottica e nazionalista, delle idee futuriste. In questi ultimi mesi scarna è la documentazione di scritti dell'artista, proprio perché più rara è la parola, carica di significati e di allusioni quando viene pronunciata, in un momento di ripiegamento, nell'abbandono da parte dei compagni, con pochi interlocutori rimasti, primo fra tutti, altissimo, Ferruccio Busoni. Le indicazioni restano valide, tra pittura e parola: il ripiegamento è misura di un riesame (*...elaborare in sé un secolo di pittura...*), nella coscienza che si sia smarrita, o si stia smarrendo, la strada della più autentica tradizione moderna. La conferma verrà, oltre la Metafisica e nel superamento del Novecento, dalla pittura dei giovani intorno al '30, illuminata anche, criticamente nelle sue ragioni morali e di cultura, dalle pagine di Persico e di Bini. E poi l'importanza che *Pittura e Scultura futurista* ha avuto nella formazione del linguaggio critico: per l'esattezza definitiva della parola di Boccioni, la pertinenza delle formulazioni, il chiaro dettato di qualunque soluzione figurativa: non è il merito minore di queste pagine.

Zeno Birolli ha raccolto in modo organico il materiale di scritti sino ad oggi pubblicato frammentariamente e disperso, correggendolo di non pochi interessanti inediti. Il volume è ben concluso da un apparato di note che accompagna con precise indicazioni bibliografiche lo sviluppo dell'itinerario

artistico di Boccioni e del futurismo. La nota è quasi sempre chiarificatrice: sgombra di equivoci un terreno minato per le polemiche, relaziona con efficacia l'esperienza dell'artista alla sostanza autentica della società e della storia delle idee.

Gianfranco Bruno

A.M. HAMMACHER, *Azuma*. Ed. Il Polifilo.

Kengiro Azuma, nato quarantasei anni fa a Yamagata, in Giappone, e giunto a Milano nel 1956 è un personaggio singolare, che esce dagli usuali clichés. E che in particolare sfugge alla vicenda involutiva cui sembrano quasi necessariamente votati gli artisti orientali (ma non solo orientali) trapiantati in Occidente, che, forse perché attratti dal fascino di una illustre e divulgata tradizione, oppure perché suggestionati da una cultura per essi nuova e quindi ricca di stimoli, o magari anche, più prosaicamente, per le sollecitazioni di un mercato efficiente e gravido di sostanziose promesse, cadono con facilità in un adeguamento convenzionale, ed inevitabilmente esterno, ai modi figurativi propri dell'ambiente che li ospita, quando invece, al contrario, non si riducono a divulgare, con intonazione quasi folcloristica, i moduli espressivi dei paesi d'origine, rinunciando, nella ripetizione passiva di pochi stilemi, a perseguire una autonoma ricerca creativa.

Eppure, in un certo senso, Azuma poteva essere coinvolto più di molti altri in un simile destino. La sua venuta a Milano, infatti, fu motivata proprio dall'interesse per l'arte occidentale, e in special modo per Marino Marini, del quale divenne discepolo e poi aiuto, con tutti i rischi connessi alla quotidiana consuetudine con uno scultore tanto caratterizzato e influente.

E difatti l'esempio del maestro gli si impose. Ma non in modo tale da assopire gli echi di quella cultura nipponica in cui si era formato e che continuava ad essergli profondamente presente, soprattutto nei suoi valori filosofici, e che riemerge presto con vigore, imponendogli di riconsiderare senza riserve di comodo la sua posizione. Il che avvenne intorno al 1960, con la conseguenza di un riallacciamento, anche nella scultura, alla tradizione orientale.

Non si trattò, tuttavia, di un puro e semplice ritorno alle origini. Milano e la cultura occidentale — ed è appunto da ciò che in gran parte dipende la singolarità della sua posizione — rimasero per lui fondamentali, assumendo però un ruolo nuovo, divenendo cioè una sorta di catalizzatore ed uno dei poli di una tesa dialettica in cui Azuma, dopo tante vicende, riconobbe finalmente la sua più vera e naturale dimensione. L'arte di Azuma, infatti, « deriva il proprio significato e il proprio valore dall'esser nata non in Giappone ma a Milano, dopo una lunga e insospettata gestazione. L'opera di Azuma è lo straordinario risultato di una tensione, derivante dall'inserimento in una società diversissima da quella nativa. Azuma non torna in patria perché soltanto la distanza può tenere in vita questa necessaria tensione e garantirne la purezza ». Sono parole di A.M. Hammacher nel recentissimo volume che ad Azuma hanno dedicato le Edizioni Il Polifilo, con un'iniziativa indubbiamente opportuna. La monografia permette infatti un riesame critico di questo artista difficile e in realtà non sufficientemente conosciuto. E ciò innanzi tutto grazie al testo di Ham-

macher, già direttore del museo Kröller-Müller di Otterlo, che ha portato nell'indagine sull'opera di Azuma l'esperienza maturata in decenni di studi sulla scultura moderna. Hammacher riesce a seguire e ad analizzare con notevole lucidità «l'itinerario non rettilineo» di Azuma, «un cammino — egli scrive — che alla fine si identifica con «la via» indicata dal Tao-Te-Ching di Lao Tse: non quella della immobilità, ma quella del perenne mutamento e della mobilità infinita». Ne indaga gli inizi svoltisi in terra giapponese e poi gli sviluppi seguiti al suo trasferimento in Italia, dall'alunno presso Marini fino alla «discesa in sé» del 1960 e quindi al ritrovamento della «via». Ed il discorso del critico non è mai a priori, non si sovrappone ai lavori dello scultore, ma nasce da essi, attraverso un esame ripetuto e condotto con l'attenzione che l'opera di Azuma, ingannevolmente semplice, «piena di contrasti» ed in cui «il fattore tempo svolge una funzione importante», esige per natura. E appunto dalla lettura accurata delle opere derivano le precise osservazioni di Hammacher sui rapporti di Azuma con lo Zen e in genere con la cultura orientale («Dopo essere stato a lungo seduto dinanzi al rilievo-libro (MU-3, 1960) ed essere passato infinite volte davanti al rilievo della scala (MU-5, 1959), ho capito che la forza primaria non risiede nella forma: nella mano dell'artista sono infatti confluiti in pari misura varie componenti: volontà, intelletto, intuizione e molta sensibilità. E più un ascoltare e un indagare che un agire: l'ascoltare può durare a lungo e l'agire di Azuma è lento, molto lento»), nonché sulla sua concezione della materia, del volume, del ritmo, dello spazio e del tempo. La sua scultura è «un dispiegarsi di superfici contigue, ognuna delle quali è lavorata in maniera diversa, presenta differenti contorni e proporzioni, ed è orientata in diversi sensi»; essa nasce da «un dialogo tra lo scultore e la sua materia, una interpretazione rispettosa di questa materia, non la mera imposizione di una volontà demiurgica, e non la creazione di una forma rifinita». «Con la propria scultura egli crea più quiete che forma, più una «via nello spazio» che spazio, più una vita condensata in poche inespresse che onde di vita».

Parte rilevante dell'indagine impostata nel volume hanno le fotografie e l'impaginazione, veramente esemplari, di Arno, che non sovrappone con l'obiettivo, come invece spesso avviene, l'opera dell'artista, né lo illanguidisce con la tirannia dei moduli grafici. E che neppure si limita a documentare con discrezione. Ma che con intelligenza si serve dei suoi mezzi tecnici per cooperare a mettere in luce la complessa e spesso sfuggente personalità dello scultore giapponese, per cui il suo contributo è spesso altrettanto utile, proprio sul piano critico, alla comprensione di Azuma del testo di A.M. Hammacher, del quale, più che un'illustrazione, è una sostanziale integrazione.

Luciano Caramel

F. BORSI-H. WIESER, *Bruxelles capitale de l'Art Nouveau*. Ed. Colombo.

Benemerito degli studi sull'architettura Art Nouveau — tanto poco conosciuta, quanto ad acquisizione scientifica o latamente culturale, a dispetto della moda Liberty tuttora in atto (non si è forse esercitata, fino a pochi anni fa, un'accademia critica sulla leggittimità dell'uso del termine «Art Nou-

veau» a proposito dell'architettura?) — Franco Borsi, dopo il ricco volume dedicato, insieme con Paolo Portoghesi, a Horta (F. Borsi e Paolo Portoghesi, *Victor Horta*, ediz. del Tritone, Roma, 1969), pubblica ora un altrettanto ponderoso volume su tutta l'architettura modernista di Bruxelles, illustrato con gusto e dovizia. Libro di moltissimi meriti (e non ultimo quello dell'intelligente sensibile collaborazione, per il fitto repertorio fotografico e la ricerca delle fonti, di Hans Wieser): intanto, perché costituisce testimonianza inedita di un'attività edilizia brillante e cospicua, di cui i visitatori di Bruxelles attenti al fenomeno Art Nouveau si rendono conto, frammentariamente, volta per volta, ma che non aveva avuto sin qui sistemazione critica e neppure documentaria (oltre ai nomi del quartetto dei grandi dell'Art Nouveau locale, noti fuori patria sin dai tempi loro — Horta, Van de Velde, Hankar, Serrurier-Bovy —, che esercitarono influssi sulla stessa architettura e decorazione italiana dopo l'esposizione torinese del 1902, nel volume è illustrata l'opera di ben altri 28 architetti: tra di essi personalità gustose come quella di Pompe, di cui si conoscevano raffinati gioielli. Poi perché, proprio in ragione del significato che tale attività edilizia dimostra di aver rivestito nel contesto geografico e storico della città, il libro leva un grido d'allarme contro gli sconsiderati abbattimenti che a Bruxelles ne fanno scempio (in questa direzione la capitale belga strappa il primato che per lo più l'Italia occupa in materia di demolizioni forsennate: magra consolazione per noi), distruggendo a poco a poco, nella smania di gigantismo, le tracce riconoscibili della città borghese fine Ottocento, gelosa e superba del suo ruolo, ma capace di esercitarlo nella misura di una tradizione architettonica che, rinnovandosi, non spezzava il filo dell'antica interpretazione fiamminga della casa come dimora confortevole e schiva, allineata nella sua peculiarità, ma senza chiasso, con le dimore consorelle. E infine, come ampiamente sottolinea Delevoy nella prefazione — ed è un'acquisizione culturale incontrovertibile —, Bruxelles fu veramente, nell'ultimo ventennio del secolo scorso, capitale di un rinnovamento artistico-stilistico che si accompagnava a una forte spinta di emancipazione sociale, a dimostrare che nessuna rivoluzione formale ha senso e incidenza se non scaturisce, rappresentandola, dalla rivoluzione intera di un modo di vita.

Che poi l'Art Nouveau belga fosse inficiata — nonostante la varietà di declinazioni interne che il libro sottolinea in un'attentissima lettura critica — da un tendenziale estetismo; rappresentasse, con la potenza, i limiti e i vizi della borghesia di cui si fece linguaggio; e fosse quindi destinata a morire in un breve volgere di anni, è anche vero. Già nel 1901, e più dichiaratamente nel 1902, si intonavano in Europa le fanfare funebri del «nuovo stile»; proprio quando i suoi eredi più diretti, il gruppo degli architetti austro-tedesco di Darmstadt, ne svolgevano la lezione ad altri esiti. Ma l'Art Nouveau, intesa *stricto sensu*, fu Bruxelles; Parigi stessa se ne fece diligentemente discepolo; e perciò a perfetto tono il titolo di questo libro, che riconosce al movimento belga il suo valore di pargolo di punta, sia pur incapace di avere in loco, e nelle sue precise direzioni, vitalità maggiore di quella consentita da un breve arco di tempo. Mi pare del resto giusto citare, a chiusura di questa breve

nota, un passo di Octave Maus, animatore di tutti i movimenti belgi del periodo che Delevoy riporta nella sua prefazione: «Dieci anni sono, per un'avanguardia, il massimo che non bisogna superare, per non rischiare la decadenza o l'involuzione».

Rossana Bossaglia

GIULIO C. ARGAN, *Henry Moore*.

MAURIZIO CALVESI, *Alberto Burri*. Ediz. Fratelli Fabbri.

La prima monografia di Argan su Moore è di ventiquattro anni fa. E questo dice subito dell'attenzione con cui egli ha seguito il cammino di questo scultore. Ma se fin da allora l'analisi arganiana si caratterizzava per una straordinaria aderenza, il recente volume, edito dai Fratelli Fabbri nella collana «Le grandi monografie», con il solito abbondante apparato illustrativo (peccato che titoli e date non siano in calce a ciascuna tavola), conferma — ammeso ce ne fosse bisogno — la eccezionale acutezza di questo studioso. E la sua capacità di sviluppare un discorso che riesce ad investire le situazioni generali in cui l'artista preso in esame ha operato, ne è stato influenzato ed ha concorso a modificarle con le sue opere. Basti pensare alle parole di avvio del libro con quel felice raffronto tra arte classica («quindi intrinsecamente storica») e arte non-classica, che serve anche a rivelare, immediatamente, il punto di vista, anzi la scelta etica dell'autore. Ribadita esplicitamente qualche pagina dopo con l'osservazione che «la storia non è altro che la fase più avanzata e più cosciente dell'evolvere della realtà naturale». In altre parole, una progressiva presa di coscienza del mondo fenomenico: spazio e tempo, naturale e umano, che è poi, appunto, la sostanza dell'esperienza artistica di Moore. Da quando iniziò a scolpire verso il 1922, alla opzione in favore di una particolare declinazione del Surrealismo nel '36; persino durante la fase didascalica-moralistica (e, in definitiva, involutiva) nell'immediato dopoguerra; fino al momento informale e, recentemente, a quello diciamo aggregativo che tuttora lo vede operoso e inventivo. Lungo questo lento percorso, alcuni punti fermi: oltre il concetto di una scultura che deve nascere e vivere nello spazio aperto, quello di una artisticità manuale (da lavoratore-poeta alla Ruskin, per intenderci). Sempre con forti radici nella tradizione sociale del suo paese. Cioè un'arte intesa non come «rivelazione di verità metafisiche», bensì un fare, uno sperimentare, una precisa volontà di intervento sulla materia per riaffermare che il senso autentico dell'esistenza umana non è mai disgiunto dalla sfera di un'esistenza cosmica. In un rapporto difficile, dubbioso, pieno di interrogativi (e la vicenda della sua scultura è lì a dimostrarlo in modo palmare) ma irriducibile. Da questa coscienza deriva a lui il recupero di antichissime tradizioni, sedimentate nel fondo della memoria. Non archetipi dice infatti Argan, ma storia da riscoprire, storia di uno spazio concreto, palpitante, in cui il ciclo vitale è straordinariamente unitario e concatenato. Dal primordiale atto fecondante, alla cavità organica che accoglie il seme, al binomio madre-figlio, al gruppo regale come simbolo di una vasta tribù che comprende l'umanità intera, al relitto osseo, al dissolversi in un incessante ritorno alla terra; per prepararsi poi ad un nuovo lento,

angoscioso risveglio. Malgrado si tratti di appena tredici pagine, mi pare che nessun aspetto fondamentale di Moore — sia pure per accenni — sia lasciato in ombra. Dal ricorrente incontro-scontro con Picasso, a quello con Brancusi, a quello con la rinascimentale misura di Nicholson, con la architettura di Wright, senza contare la fecondità dei viaggi in Grecia e in Messico. Un discorso critico esemplare che riesce a dare il giusto rilievo anche all'attività grafica dello scultore. Bellissima, ad esempio, quell'idea del segno « come il filo del ragnolo o la bava setosa del baco, una delicata sostanza che l'immaginazione secerne per dar corpo e rendere visibile le proprie immagini », secondo « impulsi ritmici che vengono dal profondo ». Ciò vale soprattutto per i famosi disegni raccolti nello *Shelter Sketch Book*, con la serie di figure coricate e oppresse dalla paura dei bombardamenti nelle gallerie della metropolitana londinese. Ma, al tempo stesso, cariche di una forza, di una irresistibile volontà di sopravvivenza. Da fare di Moore l'interprete non soltanto della resistenza del popolo inglese, durante l'ultima guerra (come è stato esaltato), bensì anche quello di una irriducibile, universale forza vitale. Che oggi, alla luce di nuove minacce, diventa un atto insieme di accusa e di speranza. Un segno premonitore di un artista tra i più importanti del nostro tempo.

Anche il « Burri » di Calvesi appartiene alla collana « Le grandi monografie » Fabbri. E come quello di Argan su « Moore », pur nella sua brevità, rappresenta un testo esemplare, sia per sostanza critica che per accattivante chiarezza. Tanto esemplare da far nascere il rammarico per l'alto prezzo di questi volumi. Inevitabilmente perciò destinati a pochissimi e non — come sarebbe auspicabile — a tutti. Leggendo la quindicina di pagine di Calvesi mi è venuto, infatti, spontaneo alla mente l'episodio di quella signora che, in occasione della recente mostra dello stesso Burri alla Galleria d'arte moderna di Torino, telefonò alla vigilanza sanitaria del Comune perché andasse a disinfestare quei « sacchi ». Psicopatologia a parte, c'è da domandarsi quanta gente ancor oggi riesce a vedere le opere di Burri — cioè di uno dei massimi nostri artisti — senza repellenza. O, se vogliamo lasciar perdere le cosiddette masse, quanti, anche appassionati d'arte, sono diversi da quel conoscente di Calvesi che — come si racconta appunto in questo libro — capì i sacchi di Burri solo quando li lesse attraverso le riproduzioni: vale a dire depurati dalla « immondezza ». Quell'immondezza di cui Calvesi invece rivendica (richiamandosi all'aneddoto rembrandtiano e alla famosa « polvere » di Morandi) l'alto significato espressivo, come « senso ancestrale della storia », come espressione visibile di un tempo eterno che, secondo Burri, l'esistenza degli uomini attraversa, con la speranza di poter affermare un unico, basilare valore: ossia la bellezza della vita. Fra le innumerevoli interpretazioni burriane (da quelle precocissime della Trucchi e di Villa a quella di Arcangeli, alle recenti della Volpi e di Barilli, quest'ultima proprio su questa rivista) mi pare che quella di Calvesi si caratterizzi appunto per questo particolare sentimento del tempo. Ed, in fondo, è questa angolazione che gli consente di arrivare alla suggestiva tesi sulla « povertà-eticità » dell'umbrò Burri e a quella dell'istinto « costruttivo-distruttivo », teorizzato da Freud, e che contraddistingue la scontroso perso-

nalità di questo artista, il costante tono di sfida che assumono le sue opere e la sua vita. Siano esse i sacchi o i legni bruciati, i ferri o le plastiche combuste o no, sia che si tratti dell'esistenza solitaria che egli conduce, temperata soltanto da alcune fedeli amicizie, specie con la gente semplice della sua giovinezza a Città di Castello. Questa angolazione contenutistica e psicologica — in implicita dialettica con quella prevalentemente strutturalista della monografia di Brandi del '63 — è, a mio avviso, un grosso merito di Calvesi. Si ha la sensazione che in tal modo egli recuperi l'unità di Burri. Non trascurando, naturalmente, precorriti e prestiti linguistici (valga la sottolineatura di « estrema frontiera » assunta da Burri nell'Informale e delle sue aperture verso un'arte come « campo d'azione ») ma, altresì, ridando adeguata importanza al significato profondo, fondamentale, che l'operazione artistica ha per lui. Un significato che, chiaramente, (la recente mostra torinese, anche perché ordinata dall'artista stesso, lo ha confermato a iosa) è legato ad una concezione dell'arte come paradigma di valori. Una pittura — comunque realizzata — che è sempre stata un epicedio per la bellezza. Un canto funebre che però, proprio per la sua incessante ricerca della bellezza (una bellezza eccezionale, armoniosa, quasi sempre pienamente raggiunta) si capovolge ogni volta di segno e diventa un disperato canto alla vita. È in quella lotta tra vita e morte, tra bene e male (una lotta che si è fatta sempre più limpida, come dimostrano i recenti bianchi e neri, che vi alludono con spoglia grandezza) la posizione dell'artista non può essere che una. In un certo senso, spiace che Calvesi, così penetrante in questa individuazione di una luce catacombale che il pittore umbrò disperatamente cerca di tenere accesa, voglia contrapporla — sia pure con un semplice accenno — al buio che attualmente regnerebbe nell'arte. È un atto di sfiducia, secondo me immotivato. E che comunque non tiene conto delle possibilità catombali, per usare lo stesso termine che, felicemente, egli ha richiamato. Come fu per Burri, chissà che gli anni non rivelino che in qualche giovane la luce persisteva.

F. Vi.

MARCO VALSECCHI, *Le cupole azzurre*. Ed. Palazzi.

MARCO VALSECCHI, *Tavernari*. Ed. Scheiwiller.

MARCO VALSECCHI e MASSIMO CARRA', *Braque*. Ed. Rizzoli.

In questi giorni si parla parecchio di Marco Valsecchi, membro delle commissioni della Biennale di Venezia e della Quadriennale romana. E come sempre, in simili casi, le voci sono piuttosto discordi. Non sarà perciò fuor di luogo approfittare dell'uscita quasi concomitante di tre suoi libri per vedere, in concreto, qual'è la collocazione di questo critico. Tenendo presente, per la sua esemplarità, soprattutto il volume « Le cupole azzurre », che è una antologia di articoli che egli è venuto pubblicando ne « Il Giorno » o nel settimanale « Tempo », delle cui rubriche artistiche è, da anni, titolare.

Mi preme sottolineare subito come in questo libro gli scritti dedicati all'arte del passato siano forse più numerosi di quelli relativi all'arte contemporanea. Ed entrambe le tematiche siano affrontate con un tono

piano, semplice, quasi una segreta scelta classica, con evidenti propensioni o, per dir meglio, nostalgie letterarie. Va infatti ricordato che i suoi interessi iniziali furono prevalentemente di questo genere e solo nel dopoguerra optò per la critica d'arte. Dalla presenza di così numerosi e svariati articoli sull'antico (dalla storia e preistoria maltese o dal Guerriero di Capestrano alle cupole azzurre di Isfahan in Persia, da cui è tratto il titolo) e da questo sottofondo letterario (si veda la felicissima descrizione del paesaggio marchigiano o di quello dell'entroterra abruzzese o l'incontro con Mafai) mi sembra venga fuori con sufficiente chiarezza la sua posizione. Cioè come la sua sia una inclinazione ad una specie di « viaggio » settecentesco e una costante ricerca di un rapporto umanistico con i lettori. Da giornalista di rango che ha nel sangue l'idealità di magistero degli illuministi lombardi. Si potrebbero citare, ad esempio, le considerazioni che egli fa su Ben Shahn (« ha fatto un gran bene al suo Paese, perché ha tenuto la parte di chi soffre ») o la curiosità anche per i fatti più minuti (per esempio, i prezzi al ristorante del Metropolitan Museum di New York), di cui questa raccolta appunto trabocca. Questa matrice forse chiarisce anche alcuni suoi irrigidimenti nei confronti delle sperimentazioni più spericolate e recenti. Certi rifiuti istintivi per cose che contrastano troppo con la sua natura e cultura.

Un'altra spia io la vedo nel libro dedicato a Vittorio Tavernari. Un grosso volume con molte illustrazioni (si parte da alcuni « legni » del '44-45 e si finisce con un recente bronzo della serie degli « Amanti ») e nel quale Valsecchi traccia un profilo esemplare dello scultore. Si sente chiaramente che egli penetra con eccezionale acume nella « malinconia intellettuale », nei « trapassi emotivi », nella « dolce furia » con cui Tavernari — sempre fedele alla figura — batte e ribatte per giungere ad esprimere un sentimento del vivere, una lirica « quiete umana ». Di fronte a pagine come queste (e si potrebbe aggiungere quelle su Pollock, su Tobey, su Rothko, del « Quadernetto americano » ne « Le cupole azzurre »), per quanta onesta determinazione ci sia di essere aperto e disponibile ad ogni esperienza artistica, certe radici del sentimento sono difficili da dimenticare. E le analisi di personalità diverse, fuori da questa matrice per così dire emotiva, per quanto sensibili e profonde e documentate esse siano, non hanno questo smalto di una perfetta aderenza.

E lo prova anche il terzo libro, quello su Braque delle Edizioni Rizzoli, per il quale bisogna dire che, finalmente, non c'è il solito contrasto (in questa collana che, di solito, divide i compiti tra un letterato e un critico) tra l'autore della presentazione e chi ha curato gli apparati critici e filologici (in questo caso Massimo Carrà). Per quanto la presentazione di Valsecchi sia molto acuta, specie nel sottolineare quella specie di « storie parallele » costituite dalle vicende di Braque e Picasso, direi che la preferenza di Braque per il « metodo riflessivo e cartesiano », insomma il suo famoso « amo la regola che corregge l'emozione », è compresa più con la testa che col cuore. Il risultato è un discorso limpido, persuasivo e assai utile, specie sul piano divulgativo come è negli intenti della collana. Ma si sente un battito meno intenso, meno trascinante.

F. Vi.

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

L'UOMO E L'ARTE n. 7, L. Caramel: Presenza e assenza - A. Natali: Linguaggio e crisi dell'arte - G. Dorfles: Arte nel paesaggio e sul paesaggio - F. Quadri: Trapianto, consumazione e morte del film dei pittori - L. Vergine: Arte come difesa - Scheda su Michelangelo Pistoletto con scritti di T. Trini, F. Quadri, G. Beringheli, G. Schönenberger.

FLASH-ART n. 27, G. Politi: A Parigi la Biennale dei bambini (idioti) - L.M. Venturi: Carl Andre - Ricordo di Paolo Scheggi - G.P.: Francesco Melani - C. Millet: Appunti su Art Language - C.M.: Telemaque.

PANORAMA DELLE ARTI n. 14, G. Marchiori: Lautrec e la fine del secolo - F. Piccinini: Achille Funi - O. Rota: Pompeo Borra - F. Solmi: Ironia e passione nelle immagini di Berté - R. Alberti: Gli otto nomi di Picasso - G. Selvaggi: Il «dove» definibile di Falzoni - G. Marchiori: Sculture di Zenaro.

MOEBIUS n. 1, M. Fonti Zevi: Esiste un rapporto tra arte e scienza - L. Vinca Masini: Il Tractatus Logicus Prospecticus di Lucio Saffaro - M. Alfieri: Moebius e la pittura di Claudio Calisti.

PERIODO IPOTETICO n. 4-5, H. Rosenberg: Rothko o dell'eliminazione.

IL MULINO n. 218, O. Baldi Ghatti: Kitsch e arte popolare.

CAPITOLIUM n. 9, O. Guerra: Arte contemporanea, una complessa rivoluzione - L. Lambertini: Massimo Campigli - D. Calcagno: Il mio amico fantasma (Campigli).

QUESTIONI DI LETTERATURA n. 3-4, R. Alberti: Paris-Chagall.

IL BIMESTRE n. 16-17, L. Saffaro: Trattato della misericordia.

OMBRE ROSSE n. 1, Mao Tse-Tung: Sulla letteratura e l'arte.

LOTTA POETICA n. 7, Editoriale: Caro Picasso - G. Bertini: Contro il terrorismo critico - F. Vaccari: Atest - Sarenco: I fascisti concettuali.

IL DRAMMA n. 11-12, P. Restany: La coerente parabola di Corpora - R. Guasco: Testori pittore.

NUOVA CORRENTE n. 55, Rauen-Mayr: Atteggiamento neopositivistico nel connubio fra matematica e arte.

LE ARTI nov. 71, G. Marussi: Apoteosi di Léger - F. Léger: Dichiarazioni - G. Marchiori: Giorgio Bompadre - P. Pacini: Galileo Chini - F. Russoli: Santomaso - G. Illiprandi: Comunicazione visiva - G. Marussi: Edoardo Devetta - S. Furnari: Italo Agus - T. Carpenteri: Francesco Speranza - L. Budigna: Lamberto Lamberti - G. Mascherpa: Sergio Tarquinio - L. Damiani: Dora Bassi - M. Corradini: Vittorio Sodo - F. Solmi: Pascal - I. Mormino: Paolo Franchi.

LE ARTI dic. 71, L. Budigna: La cultura visiva americana - M. Venturoli: Giorgio Ceiberti - C. Spencer: Concettualismo in Olanda e Gran Bretagna - G. Illiprandi: Comunicazione visiva n. 8 - G. Montenero: Tul-

lio Gombac - Umberto Tedeschi - Franco Giosi - I. Mormino: Valentini e Frontini - G. Ambrosini: Cadei Foresto - L. Budigna: Raffaele De Rosa - A. Mozzambani: Tomexzoli - P. Castellucci: Piera Fino - D. Carlesi: Silvano Pulcinelli - A. Coccia: Sergio Orlando.

LA BATTANA n. 26, Z. Posavac: Il fumetto in Croazia.

ARBOR nov. 71, P. Rocamora: Problematica de la escultura.

L'OEIL nov. 71, P. Joly: Antichambre pour un musée (Grenoble) - M. Besset: Gabo et l'abstraction scientifique - P. Joly: Beau-bourg, 700 projets pour rien.

LES TEMPS MODERNES n. 304, C. Delloye: Borduas et l'automatisme, art et revolution au Canada francais.

LA NOUVELLE REVUE FRANCAISE gen. 72, J. Clair: L'étrangeté de Léger.

CRITIQUE n. 291-292, P. Dufour: La mort de l'image dans la peinture.

CRITIQUE n. 294, M. Covin: La bande dessinée psychédélique.

CHRONIQUES DE L'ART VIVANT n. 26, Entretien avec Bacon - G. Lascault: Les visages de Bacon - J. Clair: Rouan - G. Gassiot-Talabot: Sigma ou le paradoxe bordelais - I. Lebeer: La Ketsner-Gesellschaft - M. Vachey: Dolla - B. Borgeaud: Bertholin - R. Micha: Dubuffet a Wall Street - G. Lascault: Mythologiques de Rebeyrolle - B. Borgeaud: Art et nature - M. Ragon: Alex Mlynarick - I. Lebeer: Les sculptures cybernetiques de Wen Ying Tsai.

CONNAISSANCE DES ARTS n. 238, M. Mark-E. Tralbau: Van Gogh et Beethoven.

DIOGÈNE n. 76, E. Gonzalez Lanuza: Pharisaisme et valeurs veritables dans l'art. - R. Caillois: Dynamique de la dissymetrie.

SYNTHESES n. 304-305, P. Poirier: Desiré Naeyaert peintre graveur de Bruxelles.

STUDIO INTERNATIONAL dic. 71, R.H. Litherland: Power without authority in art and design education - B. Kneale: British Sculptors '72 - J. Moon: Enemies of art - J. Fraser: Atget and the city - T. Hilton: Irish commentary - Arakawa, M. Gins: Section 10 from «The Mechanism Meaning» - W. Neil Marshall: Antony Caro at David Mirvish - V. Whiles, Serreau: Paris biennale - G. Jappe: The new trend at «Prospect '71» - C. Townsend: Print-making at Halifax, Nova Scotia - Chris Orr in conversation with Christofer Fox.

THE CONNOISSEUR dic. 71, C. Barrett: Irish art in the nineteenth century - J. Walker: The National Gallery of Art, Washington - M.P. Cambell: The American heritage at the National Gallery of Art - J.T. Butler: Max Klinger, Andy Warhol.

ART AND ARTISTS nov. 71, G. Jones: Sasa - J.A. Thwaites: The ambiguity of Josef Benys - A. Mackintosh: Proteus in Dusseldorf - D. Briers: Robert Filliou - R. Filliou: Research at the Stedelyk - R. Beresford Evans: Erotic Metaphysician - H.E. Smith: Mary Bauermeister - E. Wolfram: Bringing home the Bacon - J. Van Der Marck: Paul Hoeydonck - L. Carluccio: Gianni Pisani.

HORIZON aut. 71, T. Meehan: If someone says his work is art, it's art - J. Russell: Francis Bacon.

ART NEWS set. 71, D. Antin: Art and the Corporations - E.E. Baker: Los Angeles 1971 - J. Russell: Vuillard.

ART IN AMERICA sett.-ott. 71, L.R. Lippard: Sexual politics, art style - A. Gross: The national art workers community - G. Battcock: The art critic as social reformer - G. Keen: An expensive nineteenth century - M. Siple: Volunteer lawyers for the arts - D. Hickey: Earthscapes, landworks and Oz - E. Schwartz: Philip Pearlstein - T.H. Garver: Balboa and the fun zone - B. O'Doherty: J. Hopper Bequest - N. Foote: Sonia Sekula - M. Amaya: Vuillard.

THE BURLINGTON MAGAZINE ott. 71, R. Rosenblum: Picasso and the coronation of Alexander III.

THE CONNOISSEUR ott. 71, J.T. Butler: The American way with art - The Joseph Pulitzer jr. collection.

ART INTERNATIONAL nov. 71, Minneapolis, the new Walker Art Center - D. Bordon: A heap of words about Ed Ruscha - E. Lynn: Louis in Australia - M. Gendel: Achille Perilli - G. Davis: Random thoughts on art - R.C. Kenedy: Wyndham Lewis - Cor Blok: Sonsbeek '71.

ARTS MAGAZINE apr. 71, Special issue New York Galleries.

ARTS MAGAZINE mag. 71, E. Fry: Han Haacke, the Guggenheim - J. Siegel: An interview with Hans Haacke - L. Alloway: Barnett Newman - G. Müller: Kenneth Snelson - T. Robbin: Robert Jay Lifton - M. Mead, N. Calas: What is in American Art? - N. Clas: Liberman's many faces of the cylinder - J. Michener: Clarence Carter - W. D. Allen: Charles Dufresne.

SIGNAL sett. 71, M. Todorovic: Visual poetry.

GRAPHK ott. 71, A. Sailer: Erst mal lesen was los ist - Am Anfang aller Werbegraphik steht die Phantasie - Ferry Abrelé - Klaus-H. Olbricht: Ladenfassaden - W. Schmidmaier: Der Kick im Media-Mix.

DU dic. 71, G.A. Tice: Auf den Feldern des Friedens - M.G.: Sechs Zeichnungen von Pablo Picasso - M.G.: Leo Lionni.

DIE KUNST dic. 71, W. Wunderlich: Friedrich G. Scheuer - U. Liebelt: Richard Lindner.

ALTE UND MODERNE KUNST lug.-ag. 71, R. Waissenberger: Georg Merkel - P. Baum: Hermann Painitz - A. Vogel: Oswald Stimm.

UNIVERSITAS ott. 71, C. Giedon-Welker: Max Ernst.

DAS KUNSTWERK ag.-sett. 71, Sigrid Metken: Die verkehrte Welt - Günter Metken: Das Gesetz der Serie - K. Jürgen-Fischer: Kunst-kritisches tagebuch XXI - K. Dohnanyi: Grusswort - HAP Grieshaber: Offenerbrief an den Präsidenten der Bundesrepublik Deutschland - Hilmar Hoffman: Vier Aspekte zum thema Kunst und Gesellschaft.

WELTKUNST 1 mag. 71, H.T. Flemming: Naive Kunst aus aller Welt - Ernst Fuchs - H. Kinkel: Karl Hulbbuch.

WELTKUNST 15 giu. 71, H.T. Flemming: Die Hamburger Kunstballe - Ursula Tautcher - Leonor Fini.

WELTKUNST 15 lug. 71, W. Sauré: Edouard Pignon - R. Beck: Giuliano Vangi - H.T. Flemming: Lyonel Feininger, Emil Nolde.

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

La Editrice Salomon e Agustoni (Via Montenapoleone 3, Milano) ha pubblicato le seguenti cartelle: 5 litografie di Pietro Diana dal titolo «La Donna e il Pesce»; 5 acqueforti di Beppi Zancan dal titolo «Paesaggi»; 5 silografie di Mario Giansone dal titolo «Jazz».

L'Editore Teodorani (Via Lamarmora 21, Milano): una cartella di 6 litografie di Mario Tozzi dal titolo «Composizioni» con un «Poemetto grafico» di Alfonso Gatto.

L'Editore Scheiwiller: 3 litografie con 2 prose e 4 poesie inedite di Giuseppe Viviani a cura di Paolo Belforte e Vanni Scheiwiller; 6 acqueforti di Luciano Casaroli e una prosa di Luigi Bartolini dal titolo «Sognarsi la lepre».

Le Editions Michèle Armen di Parigi: una cartella di 5 serigrafie di Cioni Carpi dal titolo «Cinque Passages».

Lo Studio «La Serigrafica» (P. Longobardi 7-A, Lecce): una cartella di 21 serigrafie di Vittorio Sodo con testo di Mauro Corradini.

Le Edizioni dell'Aldina (Via dei Greci 40, Roma): una cartella di 13 acqueforti di Giovanni Omiccioli con testo di Libero De Libero dal titolo «Ustica».

La Grafica Editalia (Via del Corso 525, Roma): una cartella di 5 litografie di Accardi, Consagra, Dorazio, Scialoja e Turcato dal titolo «Segno e colore», presentazione di Marisa Volpi Orlandini.

La Société International d'Art XX Siecle di Parigi, in coedizione con l'Editalia: una cartella di 8 litografie di Franco Gentilini dal titolo «Cathedrales d'amour», testi di Raffaele Carrieri e Patrick Waldberg.

La Graphis Arte di Livorno: un volume di Orfeo Tamburi dal titolo «Paris-Carnet», presentazione di Guido Guastalla.

La Stamperia Il Bisonte (Via S. Niccolò 247 Firenze): 6 litografie di Gastone Breda con nota di Alfonso Gatto; 6 litografie di Mattia Moreni con nota di Renzo Federici; 6 acqueforti di Henry Moore con nota di C.L. Ragghianti; 6 litografie di Imelde Siviero con nota di Umberto Baldini.

Nella collana Arte Oggi Nuova di Jesi: una cartella di 5 serigrafie di Antoni con presentazione di Sergio Molese.

È uscita una cartella di 10 incisioni e 10 poesie di Pirro dal titolo «Faba».

Nella collana «Pesci d'oro» di Vanni Scheiwiller: un volume di poesia di Giovanni Raboni dal titolo «Economia della paura», illustrato da disegni di Mario Molteni.

È uscita una cartella di 10 xilografie di Italo Zetti dal titolo «Sassi della Liguria», presentazione di Roberto Coppini.

Yasmin Brandolini D'Adda ha preparato una cartella di incisioni dal titolo «Rocce di Sardegna».

La Galleria Colophon (Piazza Cavour 1, Milano): 4 serigrafie di Roy Lichtenstein. Le Edizioni Ghelfi: una cartella di litografie di Pompeo Borra dal titolo «Le donne di Borra», testo di Roberto Gervaso.

Premi

A Bari si terrà il 2° premio di pittura e grafica «Michele de Giosa», riservato ad artisti del Meridione e delle Isole. Informazioni presso Eco delle Arti, Via A. Gimma 157, 70122 Bari.

A Genova è stato bandito il 2° premio nazionale della grafica per l'assegnazione del «S. Michele d'oro». Informazioni presso la Segreteria del Premio, Piazza S. Matteo 6 AR, 16123 Genova.

È stato indetto il concorso «Caricature di noti personaggi», aperto a disegnatori dilettanti e professionisti. I disegni dovranno pervenire entro il 15 aprile 72. Informazioni presso Cartoon Museum, Sig. Moscati, Corso Garibaldi 85, 20017 Rho (Milano).

A Giulianova si terrà il 1° premio nazionale di pittura «V. Cermignani». Per informazioni rivolgersi alla Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Giulianova.

Nel prossimo maggio si terrà la 5° rassegna nazionale di pittura «Premio Portici di Cormano». Per informazioni rivolgersi alla Segreteria o al Presidente del Gruppo Belle Arti, prof. Gianni D'Addio, Via Buozi 9, 20032 Cormano (Milano).

A Modena il Centro Studi «L.A. Muratori» indice la XI rassegna nazionale d'arte. Adesioni entro il 29 febbraio 72. Informazioni presso il suddetto Centro, Via Castel Maraldo 17, Modena.

Il premio Bolaffi 1972 è stato vinto da Mario Ceroli, che ha ottenuto la maggioranza dei voti dei lettori di Bolaffarte.

La 7 edizione del Premio Reno-Tevere è stata assegnata a Meo Carbone.

Alla 6° mostra nazionale di pittura «Il nostro Po», il premio città di Milano è stato assegnato ad Attilio Rossi. Altri premi a Edoardo Devetta, Igino Sartori, Remo Pasetto e Pietro Plescan.

Ad Arta Terme la 3ª edizione della Biennale delle Alpi è stata vinta da Paolo Paolini.

A Borgomanero alla 1ª rassegna nazionale «Città di Borgomanero», primo premio a Nando Bercalli. 2 e 3 premio a Giancarlo Maliverni e Franco Valsecchi. Altri premi a Dario Zanini e Nino Mingari.

A Punta Ala alla 2ª edizione del premio di pittura «La vela», primo premio ex aequo a Elvio Mainardi e Bruno Domenici. Secondo premio ex aequo Aldo Mari, Lucio Sollazzi e Franco Russolillo.

A Tokio alla 2ª Esposizione internazionale di scultura sono stati premiati Yoshimi Okuda e Zenichi Yokoyama.

Al Premio di pittura «Italia 2000», primo premio allo svizzero D'Aterno. Secondo e terzo premio a Mendicino e Krumb.

A Verona alla 7 rassegna di pittura «S. Pancrazio», primo premio a Luigi Burbi.

2 e 3 premio a Adriano Cassini e Giorgio Balani. Altri premi a Giusti, Mion, Ciampalini, Leonardi, Zapparelli, Zanchi, Zampieri.

A Brescia, il 4 concorso nazionale «Ancora d'oro» è stato vinto ex aequo da Silvano Briccola e Donmino Rumi. Altri premi a Speranza, Mozzoni, Valori e Cozza.

A Firenze, il 4 concorso biennale di pittura «Giovanni Fattori» è stato vinto da Umberto Zaccaria, Giuseppe Siniscalco e Francesco Russolillo.

A Caldonazzo, al concorso nazionale di pittura, il Premio Eugenio Prati, nell'ordine, a Angelo Sartori, Diego Galletti, Elvio Mainardi e Attilio Castiglione. Il premio Garbari, nell'ordine, a Ferriano Giardini, Achille Franceschini, Lino Cappelletti e Franco Russolillo.

Varie

Il Fronte Brasiliano d'Informazione sta raccogliendo opere per una serie di esposizioni d'arte a favore della resistenza brasiliana. Informazioni presso Rina Tosini Via Alberica 2 bis, Carrara.

Il termine per la raccolta della documentazione destinata al 1° volume dedicato alle sculture, ai dipinti e agli ambienti, del Catalogo generale dell'opera di Lucio Fontana, a cura di Enrico Crispolti, è fissato per il 29 febbraio 1972. La documentazione che perverrà dopo tale data farà parte di una appendice di successiva pubblicazione. Un altro volume sarà poi dedicato ai disegni ed all'opera grafica ed un altro alle ceramiche. Le apposite schede per la notifica vanno richieste all'Archivio Fotografico Lucio Fontana, Corso Monforte 23, 20122 Milano.

Il Centro Di (Piazza de' Mozzi 17, 50125 Firenze) ha annunciato la pubblicazione del volume Loma 1969 - Bibliografia sull'arte moderna, redatto da Alexander Davis, Ediz. Lung Humphries, Londra.

La Società Permanente di Milano ha in programma per il 1972 una mostra di arte contemporanea giapponese, la 2ª triennale dell'incisione e una mostra del Liberty italiano.

A Bonn l'Associazione «Casa di Beethoven» ha dato incarico di coniare la medaglia commemorativa del bicentenario beethoveniano a Giacomo Manzù.

In primavera sarà inaugurata a Parigi la Fondation Robert e Sonia Delaunay che avrà lo scopo di far meglio conoscere l'opera dei due artisti e di assistere i giovani artisti.

A Milano si è costituito il Gruppo Artisti Indipendenti «Fedeli al Figurativo». Per informazioni rivolgersi allo Scultore Ezio Gobbi, Via Marghera 51, 20149 Milano.

A Varsavia nel giugno 72 avrà luogo la 4ª Biennale Internazionale del Manifesto. Per informazioni rivolgersi a M. le Professeur Mrosczak, Plac Malachowski 3, Warszawa 51.

A Brno, in Cecoslovacchia, nel giugno 72 avrà luogo la Biennale Internazionale dell'Arte Applicata, dedicata quest'anno all'illustrazione ed al libro.

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

Abbonamenti 1972

L'abbonamento per il 1972 a « NAC » costa 3.500 lire e si può sottoscrivere versando l'importo mediante l'allegato bollettino.

Offerte speciali

Proponiamo ai lettori tre vantaggiose combinazioni: abbonamento cumulativo a

- 1. NAC + CONTROSPAZIO a lire 7.500 (anzichè lire 8.500)
- 2. NAC + SAPERE a lire 7.000 (anzichè lire 8.000)
- 3. NAC + TEMPI MODERNI a lire 6.100 (anzichè lire 7.100)

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

N.

del bollettario ch 9

Bollo a data

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Bollettino per un versamento di L.

Lire

eseguito da

residente in

via

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

nell'Ufficio dei Conti Correnti di BARI

Firma del versante

Addi (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Tassa di L.

Cartellino
del bollettario

L'Ufficiale di Posta

Bollo a data

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

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Ricevuta di un versamento

di L.

Lire

eseguito da

sul c/c N. 13 6366

intestato a: EDIZIONI DEDALO BARI

Addi (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante

Tassa di L.

numerato
di accettazione

L'Ufficiale di Posta

Bollo a data

AVVERTENZE

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

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

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

Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, 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.

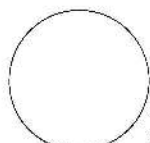
Il correntista ha facoltà di stampare per proprio conto i bollettini di versamento, previa autorizzazione da parte dei rispettivi Uffici dei conti correnti postali.

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

Causale del versamento.

☐ abbon. a « NAC »	L. 3.500
☐ abbon. cumulativo (offerta speciale/1) NAC + CONTROSPAZIO	L. 7.500
☐ abbon. cumulativo (offerta speciale/2) NAC + SAPERE	L. 7.000
☐ abbon. cumulativo (offerta speciale/3) NAC + TEMPI MODERNI	L. 6.100

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.

Dedalo libri novità

Steven Runciman
I VESPRI SICILIANI

L'intera storia del mondo mediterraneo nella seconda metà del secolo decimoterzo nella straordinaria ricostruzione del Runciman.

Pagine 408 rilegato in balacron con astuccio, lire 4.000

Gyorgy Kepes
IL LINGUAGGIO DELLA VISIONE

I problemi fondamentali dell'espressione visuale. Una ampia analisi della struttura e della funzione dell'immagine grafica nella pittura, nella fotografia, nel design e nelle altre forme di comunicazione visuale.

256 pagine, 319 illustrazioni, lire 5.000

LA SCIENZA NUOVA

L'antropologia, la sociologia, la psicologia del profondo, il marxismo, il terzo mondo, la nuova critica letteraria e artistica. Un panorama delle moderne scienze umane, completo e integrato. Una collana attuale per il più attuale dei problemi, quello dell'uomo e della sopravvivenza nell'era atomica e tecnologica

Erich Fromm
L'UMANESIMO SOCIALISTA

Un tentativo collettivo di chiarire i problemi del socialismo nei suoi vari aspetti e di dimostrare che l'umanesimo socialista non è più qualcosa che riguarda soltanto qualche raro intellettuale, ma un movimento rintracciabile in tutto il mondo, che si sviluppa indipendentemente in diversi paesi

pp. 512 L. 4.000

Stefan Morawski
ASSOLUTO E FORMA

Questo studio va oltre l'analisi del pensiero di Malraux per allargare l'indagine all'estetica esistenzialista e formalista del XX secolo e giungere alla problematica dell'estetica marxista e delle concezioni, ad essa collegate, dell'« impegno », del « realismo », ecc.

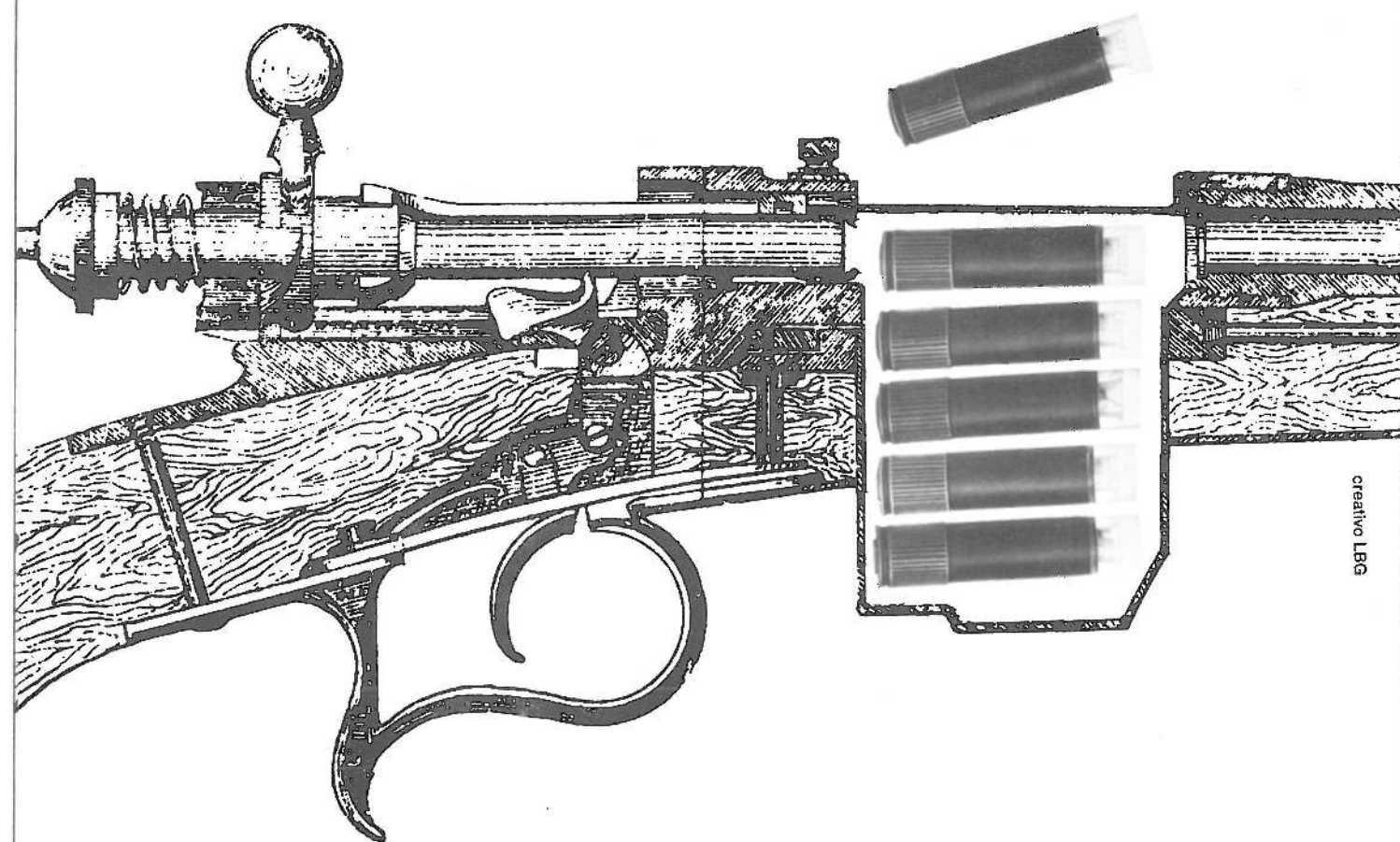
pp. 460 L. 4.000

Sergio Finzi / Virginia Finzi Ghisi
UN SAGGIO IN FAMIGLIA

Attraverso un'originale applicazione del metodo dialettico, l'« idea » di famiglia viene man mano componendosi nel suo carattere di totalità allucinata, mentre ad essa si ricollegano sia i metodi del pensiero e dell'ideologia borghesi che i processi reali di riproduzione e conservazione del mondo contemporaneo

pp. 128 L. 1.500

carica punta e scrivi



creativo LBG

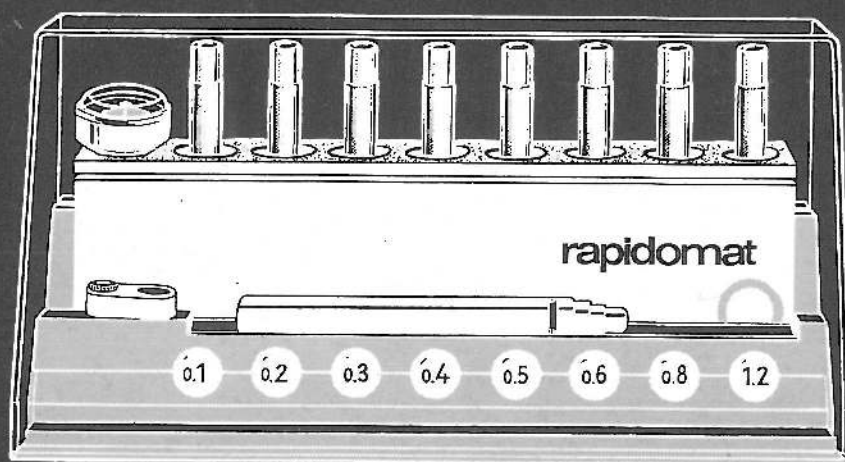
E' il modo più rapido e pulito per caricare i puntali a cartuccia Koh.I.Noor Variant, Vario-script e Micronorm. Si inserisce la cartuccia nel corpo del puntale, si avvita e l'inchiostro fluisce subito alla punta. Le cartucce si chiamano Koh.I.Noor Rapidograph e si trovano nei colori nero, rosso, blu,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

RAPIDOMAT



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

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

Lo strumento è applicabile al tavolo da disegno.

E' munito di un cassetto per riporre un flacone d'inchiostro di china e gli accessori.

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

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

