

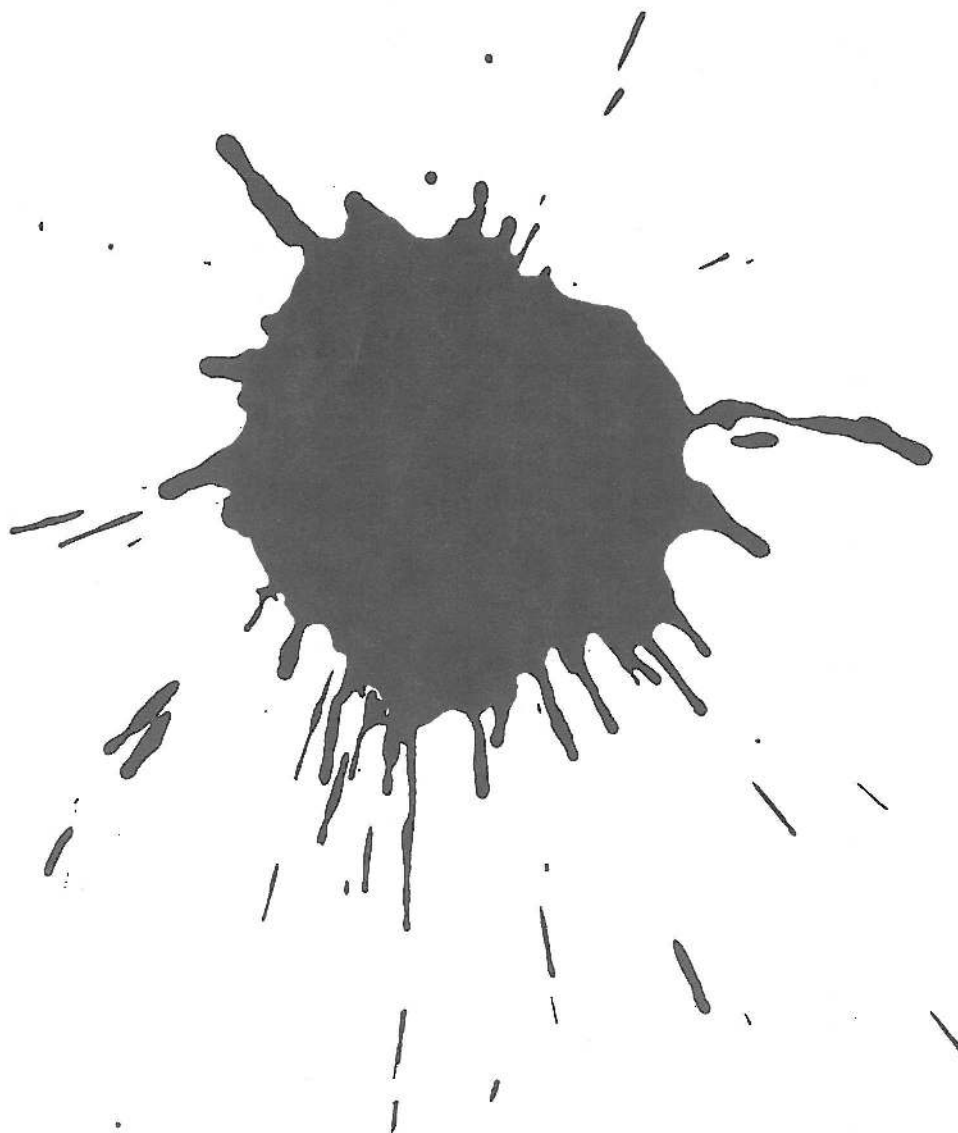
NAC

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



Dibattito sull'educazione artistica / Gli artisti e l'impegno rivoluzionario / Dibattito sulla legge del 2% / Convegno sui centri di documentazione / Problemi di estetica / Ricordo di Scheggi / Metamorfosi dell'oggetto / Klaus Rinke / Mostre ad Alessandria, Bari, Bergamo, Bologna, Brescia, Cuneo, Ferrara, Firenze, Genova, La Spezia, Lecco, Livorno, Mantova, Milano, Modena, Montevarchi, Napoli, Palermo, Parma, Pesaro, Pescara, Piacenza, Roma, S. Giorgio a Cremano, Sassari, Torino, Trento, Valdagno, Venezia, Verona, Vicenza, Amsterdam, Anversa, Bochum, Colonia, Dortmund, Londra, Madrid, Parigi, Zagabria / Libri / Riviste / Notiziario.

Scritti di: Alliata / Altamira / Apuleo / Bandini / Beltrame / Birolli / Boriani / Brundu Bruno / Cesana / Chirici / Cintoli / Cioni / Corna / Cova / Crispolti / De Filippi Di Castro / Fagone / Farinati / Fossati / Giuffrè / La Pietra / Margonari / Maugeri Natali / Nelva / Pesenti / Olivieri / Quintavalle / Raffa / Reale / Rosci / Sablone Sartorelli / Vincitorio / Volo.



rotring

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

Nuova Serie

Editoriale	L'artista dell'anno	1
F.R. Pesenti	Quale moderno?	3
G. Nelva	I quotidiani fallimenti	4
F. De Filippi	Nuovi rapporti	4
D. Boriani	Gli artisti e l'impegno rivoluzionario	6
F. Vincitorio	Il problema del sindacato	7
F. Vincitorio	Relazione di un incontro	8
P. Raffa	Problemi di estetica: campo e metodo	9
U. La Pietra	Ricordo di Paolo Scheggi	10
M. Rosci	Informazione o critica storica?	11
R. Beltrame	Un'occasione di verifica	12
C. Cintoli	Divagazioni patacritiche per Klaus Rinke	13
	Mostre e fatti a cura di:	15
	V. Alliata, A. Altamira, V. Apuleo, M. Bandini, Z. Birolli, G. Brundu, G. Bruno, E. Cesana, C. Chirici, C. Cioni, V. Corna, M. Cova, E. Crispolti, F. Di Castro, V. Fagone, P. Farinati, P. Fossati, G. Giuffrè, R. Margonari, S. Maugeri, A. Natali, C. Olivieri, B. Reale, B. Sablone, G. Sartorelli, F. Vincitorio, A. Volo.	
	Rubriche	42

L'artista dell'anno

Urbi et orbi è volata la lieta novella: Mario Ceroli, premio Bolaffi 1972, « è l'artista dell'anno »!

Ma quest'annuncio, contrariamente a quanto accadeva di solito (anche per notizie più futili), non ci ha subissato di lettere, telefonate e simili.

Come se un'aria di rassegnazione stesse calando negli ambienti artistici.

Ha fatto eccezione solo una lettera. Quella che ci ha inviato Guido Montana. E se nel nostro paese non vigessero leggi così illiberali in fatto di libertà di stampa, volentieri l'avremmo pubblicata intera, intera. Cosa ha scritto, in sostanza, Montana?

Che con questa ultima iniziativa del Bolaffi forse abbiamo raggiunto il fondo o — eufemisticamente — il limite di guardia.

Una prova per tutte. Con la compiacente indicazione di 31 critici di chiara fama e l'avallo di 5 autorevoli rappresentanti del mondo dell'arte e, infine, una votazione a base di cedole ritagliate dalla rivista (toh! le cartoline di Canzonissima!) è stata acquistata un'opera di un artista italiano, da destinarsi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, che si è impegnata a mantenerla esposta in permanenza.

Per chi credesse di non aver capito bene: « che si è impegnata a mantenerla esposta in permanenza ».

Dice bene Montana: Corrado e la Carrà alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna (cioè un ente dello Stato) auspice il Bolaffi (cioè una privata iniziativa editoriale e di mercato).

Ma, ripetiamo, il peggio è che, schiacciati dagli otto chilogrammi del Catalogo Bolaffi 1972, artisti e critici hanno accolto con silenzio tombale questa operazione.

Un'aria realmente di svendita fallimentare di fronte al rullo compressore del mercato.

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.

Quale moderno?

di Franco Renzo Pesenti

Per il dibattito sulla educazione artistica e anche a proposito della frattura tra antico e moderno, di cui al n. 12-1971 della rivista, in cui si parlava del congresso e dei compiti della Società Italiana per la Archeologia e la Storia delle Arti, propongo qui alcune opinioni che hanno già dei sostenitori e degli oppositori ma che credo utile richiamare. Intanto preferirei la dizione *educazione estetico-artistica*, nel senso etimologico, intendendo per educazione estetica l'educazione, naturalmente critica, ad appercepire l'ambiente, gli oggetti, le comunicazioni visive, e per educazione artistica la capacità di intervenire a qualificate, anche funzionalmente, quello stesso ambiente, oggetti, comunicazioni. Per questo, penso che oggi più che da un livello culturale e artistico in senso corrente convenga partire dalla considerazione dei fondamenti fisici e psicologici individuali e collettivi, perché il resto può divenire un lusso illusorio e anche tragico se non ci si garantisce prima una pienezza di possibilità, un esercizio della libertà e innanzitutto una salvaguardia del nostro rapporto originale con la natura e con l'ambiente e della nostra condizione psicologica. Oggi di quanto ci circonda ben poco è naturale o determinato da ciascuno di noi; la più parte è il prodotto storico dell'attività dell'uomo, in bene o in male. A livello collettivo, perde terreno lo strumento verbale, la parola scritta, addirittura la comunicazione tra individui, per un prevalere della comunicazione per via di elementi visivi, di tanto più efficace in quanto la loro presentazione è più immediata, il loro risalto, il loro apprendimento più facile ed avvolgente. E di fatto non conosciamo chi ci manda questi messaggi, e questo aggiunge loro una autorità mitica. Oggi il problema estetico-artistico va visto dalla parte del pubblico, più che angolato sulle opere d'arte e sugli artisti. Quale controllo esso ha sulla qualificazione dell'ambiente, degli oggetti, sulla ricezione delle immagini di ogni tipo? A un ampliamento enorme della fruizione è corrisposta una diminuzione delle possibilità di intervento; chi impone le scelte trae dall'efficacia stessa degli strumenti la forza per imporne i contenuti. Per tornare a una questione specifica, l'interesse per la produzione artistica del passato si è esteso, maestri del colore insegnano, ma non la coscienza interpretativa dei fenomeni del presente. Come nella scuola, all'informazione, all'indagine sul passato non ha corrisposto un'estensione dei metodi di attenzione e di intervento sul presente. Si è riversato nell'educazione estetica che si è svolta fuori dalla scuola un antico equivoco: il concetto

che l'opera d'arte sia qualcosa di necessariamente elitario non solo per la sua genesi storica (e anche questo non sempre è vero), ma anche per il suo uso, e che quindi richieda un momento specifico, un momento pressoché avulso dal comportamento, dall'atteggiarsi, e quasi dal grado di acculturazione, che uno esercita durante la propria giornata. L'eredità scolastica, o l'assenza scolastica, si è fatta sentire. Perché nella scuola quest'aspetto si è verificato nel modo più macroscopico: la storia dell'arte (e la parte — quando vi è stata — che ad essa è stata assegnata), è stata vista come la storia di alcune arti eccezionali, l'architettura, la scultura, la pittura, e come la storia dei capolavori, se non di tutti, almeno dei più significativi; e anche la ricerca attuale di far comprendere che i capolavori non s'intendono per sola sensibilità ma con il discorso storico sulla loro genesi e sulla loro funzione, è un discorso che rimane in parte fuorviante se non si precisa che anch'essi hanno un limite che è appunto storico, legati ad un momento ed a un ambiente, ad un gusto e ad una attività di lavoro artistico estremamente qualificato e quasi sempre esemplare, che essi sono magari alla fondazione del nostro stesso modo di vedere, e che possono presentare per noi esperienze insostituibili, ma che tutto sommato essi non sono assolutamente esauritivi della nostra esigenza estetico-artistica. E sul piano dell'esigenza estetico-artistica attuale, individuale e collettiva, che bisogna porre l'accento e in questo il consumo dell'ambiente, degli oggetti, delle immagini ha raggiunto un'estensione enorme, e in questo la qualificazione estetico-artistica è presente con una funzione e una dimensione che non è quella più adatta a corrispondere alle esigenze e al futuro dell'uomo. Dal paesaggio rurale e costiero alle città, dall'architettura a tutte le arti più tradizionali, dall'oggetto d'uso alle applicazioni della grafica, la pubblicità e l'illustrazione, la fotografia e il fumetto, dal piccolo schermo televisivo al grande schermo, il condizionamento è enorme e non solo non si può parlare di un nostro intervento nella produzione, o, per quanto riguarda i fatti ambientali, nella modificazione, ma molto spesso ne è anche impedito il rifiuto. In questo cosa può fare la scuola? che funzione ha la scuola? È stato detto che la scuola non basta. Eppure sarà da tenere presente un carattere specifico della scuola: essa stabilisce un rapporto tra gli studenti, tra questi e gli insegnanti, (e può stabilirlo con forze esterne) su una base gratuita, che non è condizionata immediatamente dal profitto; l'educazio-

ne a interpretare e a intervenire può essere fatta indipendentemente dalle forze che degradano l'ambiente e manipolano il consumo. L'insofferenza degli studenti per la scuola è stata determinata anche dalla consapevolezza che essa non fornisce affatto gli strumenti di interpretazione del reale, della società, delle più generali condizioni e della nostra collocazione in queste. Per fare l'esempio che ci interessa, la storia dell'arte fornisce l'occasione di studio di esempi magnifici e suggestivi, ma non propone una metodologia e un'attenzione anche di contenuto tale da essere applicato alla condizione specifica e personale di ciascuno, nelle esperienze e nelle verifiche che ogni giorno si trova a compiere. E qui ogni cosa è già fatta, già predeterminata; le capacità artigiane, individuali e collettive, vengono progressivamente sparando; e i processi della produzione sono sempre più lontani, settorializzati, reciprocamente misteriosi. La divisione del lavoro ha portato anche alla impermeabilità tra istituti d'arte e licei; e la storia dell'arte quale è stata attuata finora, anche se distinguiamo tra disposizione estetizzante e posizione storicistica, prevede un atteggiamento che, bisogna dirlo, è contemplativo. Per cominciare, per una comprensione che sia più approfondita e che si innervi sulle condizioni storiche per il passato e che renda possibile un comportamento nel presente, l'insegnamento che riguarda l'educazione estetica deve tener conto delle condizioni materiali ed economiche e delle specifiche tecniche della qualificazione dell'ambiente, degli oggetti, delle immagini, perché l'analisi sia portata sulle strutture, le possa scomporre nei loro momenti genetici, perché infine la critica e l'intervento nel presente possa valersi di una cognizione non mitica, ma verificata, dei processi con i quali ci si incontra o ci si scontra. Parlare di riforma della scuola nel momento attuale in cui ognuno fa l'esame di coscienza di quanto possa essergli imputato come indizio di reato e di fronte al modo del procedere ad esempio della riforma universitaria o della legislazione di tutela del patrimonio artistico e naturale, può sembrare assolutamente utopistico e risibile. Tuttavia non è solo nella codificazione delle leggi che noi possiamo avere speranza; il rapporto tra gli studenti, tra la società e gli studenti, e anche con gli insegnanti è un rapporto che si muove nel vivo e su questo si può avere speranza. L'ipotesi che consideri nella scuola determinante l'esercizio di interpretazione e di intervento sull'ambiente, gli oggetti e tutto il vasto campo delle comunicazioni visuali è un'ipotesi che deve trovare l'estensione che provochi quella sperimentazione, quei contrasti, la insoddisfazione per la condizione attuale che sono la base per un mutamento. Gli studenti, gli insegnanti, chi lavora, devono far propria la necessità di investire con violenza questo settore che coinvolge necessariamente gli artisti, oggi soli o su-

bordinati, la cui vitalità è dimostrata dalla varietà tumultuosa degli interventi e la cui crisi ci pare essere sostanzialmente determinata dall'assenza di una richiesta più generale, che con una nuova consapevolezza voglia che l'ambiente dell'uomo e il suo comunicare sia preordinato ai fini della sua completezza individuale e della

sua liberazione collettiva. Una nuova committenza, dunque, che solo allora diverrà operante nella misura in cui possiederà le leve economiche, motivazioni e condizioni anche del fare artistico, ma che è necessario prefigurare perché condizione del suo sorgere è anche la coscienza che è necessario che essa si costituisca.

I quotidiani fallimenti

di Giorgio Nelva

Nessuno più di un insegnante può aver coscienza del quotidiano fallimento dell'attività educativa. Egli ha costantemente davanti agli occhi i poli opposti di questo squilibrato problema: la cultura scolastica e le sottoculture delle bande giovanili, il linguaggio ufficiale e lo « slang » dei mezzi d'informazione di massa, il diritto di tutti allo studio e la selezione autoritaria, i programmi utopistici e la mancanza di aule, la vivacità dei ragazzi e la pedanteria dei burocrati.

A qualsiasi livello della scuola grosse contraddizioni snaturano la funzione dell'insegnamento, ponendo problemi comuni a tutti gli insegnanti, di ogni materia e ordine scolastico. Anche l'educatore « artistico » (educatore visuale, sensoriale, educatore all'espressione, alla comunicazione, ecc.) è costretto a formulare programmi concreti ed a basarsi su di una preparazione professionale accuratamente approfondita, suscettibile di aggiornamento e di coordinamento colle altre discipline. Nella maggior parte dei casi, la scuola che l'ha creato « insegnante » non gli ha dato una preparazione sufficiente, ed egli ha dovuto formarsi con ricerche e studi personali. Nei casi migliori (purtroppo limitati) la figura dell'insegnante si fonde con quella del ricercatore estetico. Le operazioni combinate nei due diversi ambienti, scolastico e « culturale », si depurano da personalismi e gratuite astrazioni. Nella pratica quotidiana in classe saltano le illusioni, si svuotano le teorie soggettive; e la ricerca estetica, l'abitudine all'indagine scrupolosa ed ordinata, l'innovazione creativa forniscono innovazioni di lavoro adeguate alla dinamica degli interventi.

Per ottenere risultati validi, l'insegnamento deve essere improntato alla massima oggettività (superando i limiti di una visione personale), aperto alla collaborazione interdisciplinare (abbattendo le barriere delle « materie ») ed alle effettive esigenze degli « utenti » della scuola. Nella classe l'attività quotidiana è giustificata solo se considerata come vita di un gruppo, come espressione motivata di una comunità operante nel contesto sociale (quartiere, paese, ecc.).

Per districare il groviglio di problemi che gravita sull'attività didattica, la preparazione professionale dell'insegnante di e-

ducazione artistica dovrebbe basarsi su quei filoni di ricerca che più possono ordinare e chiarire le operazioni estetiche: psicologia della forma, strutturalismo, logica, cibernetica, ecc. I collegamenti interdisciplinari si ampliano man mano che l'educatore scopre la limitatezza di una visione specialistica, e supera il mondo chiuso della propria materia. La necessità di comprendere i reconditi meccanismi tecnologici, economici, politici che guidano la nostra società e modellano i giovani, induce all'analisi critica di ogni « prodotto culturale » diffuso attraverso la scuola, ed al controllo continuo delle comunicazioni di massa. Consumi sempre più forti di un'editoria essenzialmente visiva, fumetti ridondanti di modelli nevrotici, informazioni elettroniche sempre più massicce e simultanee (in un susseguirsi di campagne pubblicitarie ed ideologiche), orgia continua di suoni-luci-sequenze, sono le caratteristiche che più balzano agli occhi nell'esperienza sensoriale di ogni giorno.

Quanto, di questa tempesta audiovisiva, l'uomo (od il ragazzo) riesce ad analizzare razionalmente, se non è fornito di strumenti critici adeguati? Quanto, purtroppo, viene assorbito passivamente in una ridda di stimoli sensoriali caotici e travolgenti? Ai pericoli di una comunicazione di massa alienante, di una consuetudine estetica imposta, la scuola può opporre un comportamento creativo responsabile, può educare a compiere (non solo ad ammirare) certe operazioni classificabili come « artistiche ».

Le operazioni didattiche possono essere interessate a due componenti essenziali del comportamento creativo: a) l'espressione libera, spontanea, sviluppata in un contesto di motivazioni ed attività reali. La continua autogestione delle proprie attitudini creative viene ad opporsi alla fruizione passiva della « cultura » imposta oggi alla società; b) la comunicazione oggettiva e la costruzione razionale, maturate attraverso il progressivo controllo dei processi percettivi e creativi: figurazione, formazione di strutture logiche, ecc.; l'organizzazione responsabile del proprio comportamento estetico si pone come antidoto all'alienazione caotica e dispersiva.

Questo programma educativo viene a situarsi, nella sua fase realizzativa, in un

contesto oltremodo faticoso ed avvilente: come collegare le ipotesi di lavoro a reali motivazioni degli allievi, come interessare i giovani già in parte allucinati dalle suadenti e facili forme di spettacolo che la comunicazione di massa offre? Soprattutto: come entrare in contatto reale con ogni ragazzo, in mezzo al caos di una classe numerosa, in un'aula stretta e poco attrezzata, in una sezione di doppio turno? La presenza di una barriera di problemi reali richiede da parte dell'insegnante una risposta altrettanto reale: anche l'azione politica è oggi uno dei mezzi necessari per realizzare una linea didattica. Nella lotta contro le carenze di una struttura scolastica inadeguata storicamente (ma forse adeguatissima ad interessi particolari), nella lotta contro i condizionamenti culturali alienanti, diffusi sia attraverso la scuola, sia attraverso i « mass-media », l'educatore trova naturali alleati: qualche collega, gli allievi, le famiglie, le forze di base e sindacali. La richiesta di una scuola attiva, di strutture educative operabili e gestite direttamente da chi ne è il maggior beneficiario, ed in cui la ricerca estetica (come qualsiasi altra attività formativa) è svolta senza intermediari da tutti gli interessati, viene quindi a porsi come l'obiettivo prioritario per un « educatore all'arte », prima ancora di una qualsiasi richiesta settoriale.

Nuovi rapporti

di Fernando De Filippi

Parto per questo mio intervento da « Pate d'inverno » in cui Cintoli esemplificava una sua maniera di comportamento, un suo momento didattico. E naturalmente parte per questa esperienza con il presupposto di far nuovo, diverso, di modificare almeno intenzionalmente il rapporto esistente tra scuola e studente (intendo significare con il termine scuola tutto un apparato strutturale inteso a dare un ben determinato contenuto a questa istituzione ed a usarla come strumento ulteriore di rafforzamento della propria egemonia). Quindi rompe con i mezzi consueti, propone un'operazione apparentemente diversa e fa culminare il tutto in una mostra evidentemente dimostrativa in una galleria.

Ora è evidente che un produttore di cultura od un artista a seconda dei significati che oggi si danno a questi termini, accetti il momento didattico come una esperienza da vivere, come un momento di arricchimento del proprio bagaglio di conoscenze e sia portato ad usare un certo numero di studenti per una esperienza indubbiamente interessante. Resta da chiedersi se Cintoli è cosciente che la sua è un'azione di limitazione della volontà esattamente uguale a quella compiuta dall'insegnante che ligio alle dispo-

sizioni, nonché ai suoi limiti, pretende che la figura disegnata sia studiata attraverso la copia dal vero.

È chiaro che non sto qui a biasimare Cintoli, né d'altronde so proporre esperienze didattiche sostitutive, ma non credo che il punto sia questo. È chiaro però che ci troviamo di fronte all'insegnante che mitizza il proprio operato dando di sé una misura e una funzione non più rispondenti ai tempi e soprattutto alla richiesta di nuove proporzioni nei rapporti scuola-studente che le forze più vive che operano nella scuola chiedono insistentemente. Sia chiaro che per *guarire* la scuola non è sufficiente creare isole di sperimentazione, del resto molto ben viste e ben sopportate dal sistema, né semplicemente inventare momenti didattici nuovi. Fondamentale è che la scuola non deve insegnare agli studenti solo e sempre ad obbedire a chi comanda (nel caso specifico insegnante e poi via via preside, sindaco, presidente della repubblica, dio ecc.) ma deve formare delle teste pensanti capaci di porsi in opposizione motivata. E questo potrebbe essere un impegno preciso degli insegnanti; in alternativa avremo episodi didattici che pur apparentemente contrastanti obbediscono alla stessa logica secondo cui l'insegnante distribuisce le proprie informazioni, conoscenze e convinzioni sulla testa dello studente usato come strumento occasionale e intercambiabile. Non esiste difatti quella reciprocità di peso nei rapporti di forze che permetta di affermare che esperienze didattiche vecchie o nuove possano essere, come molti docenti affermano, uno spontaneo risultato di un lavoro comune.

Potrebbe a questo punto nascere l'equivoco che le carenze qualitative e quantitative della scuola siano solo il risultato di una classe insegnante impreparata; esse hanno invece una natura precisa e ben identificabile e scaturiscono da una maggiore richiesta d'istruzione da parte delle masse popolari, delle classi meno abbienti che una scuola d'élite non può soddisfare senza modificarsi nella sua essenza, cioè senza operare un processo di rivoluzione. Proporre metodi o comportamenti didattici esulando dai contenuti che la popolazione scolastica e le forze del lavoro richiedono vuol dire lavorare in astratto. Lo studente rappresenta forza-lavoro in formazione, dalla scuola usciranno i lavoratori e i dirigenti di domani e quindi è necessario togliere la loro formazione dalle mani di una classe ben definita e chiaramente qualificatasi per la quale la scuola costituisce uno strumento funzionale e selettivo oltre che di predestinazione per chi dovrà domani pensare e dirigere e chi lavorare e servire.

Il non collaborare oggi equivale non ad un rifiuto dello strumento scuola, ma ad un rifiuto di una scuola in cui si insegnano i valori dell'ideologia borghese ed il rispetto delle istituzioni (lo stesso libro di testo pagato dall'operaio è uno strumento contro se stesso). Si lotti contro la parzialità dei libri di testo e la loro

disinformazione faziosa, contro la sperequazione con cui i vari strati sociali forniscono i qualificati dalla scuola (è inutile qui citare cifre ormai note a tutti). Occorre definire le nuove figure o ruoli che trasformino l'attuale situazione. Gli studenti debbono trovare uno spazio politico per gestire i propri momenti culturali, poter intervenire sulla realtà, toccando con mano e vivendo situazioni culturali, politiche, sociali e trasformando la stessa realtà. L'insegnante deve stimolare il lavoro autonomo e l'acquisizione di corretti strumenti di ricerca, deve provocare interessi significativi eliminando i condizionamenti che l'apparato scolastico pone a lui ed allo studente.

Mi sembra importante riportare uno stralcio di un documento diramato dal collettivo didattico-politico insegnanti milanesi in cui si afferma: «... Il sociale è il testo da leggere e da interpretare: lo è il quartiere, la fabbrica, lo sono i muri della strada, i manifesti, i ciclostilati, i tatzebao, i luoghi di riunione sociale e politica, i teatri e i cinematografi, i giornali ed i mezzi di comunicazione, le scuole dove si lotta. Tutto ciò è il testo in cui si impara a distinguere tra oppressori, padroni e servi, a individuare chi ha il potere e come lo esercita... La cultura deve fare capire che non siamo uguali e perché non siamo uguali. E ancora a Conegliano Veneto 36 insegnanti sottoscrivono un documento nel quale si riafferma che... l'uomo nella nostra civiltà seguendo la logica del benessere ha abdicato alla autonomia del proprio pensiero, ha perduto la capacità di costituirsi in termini umani e ha smarrito il senso della soli-

darietà sociale. La scuola non ha suscitato nell'uomo il gusto ed il desiderio di amministrare se stesso da uomo. Scopo primario dell'istruzione non è quello di informare bensì di insegnare a pensare, infatti è sostanzialmente diverso il lavoro mentale che lo studente compie quando assimila notizie e soluzioni e quando invece conosce nozioni perché il vero problema è liberare l'intelligenza dello studente favorendone lo sviluppo delle funzioni logiche delle strutture mentali, del pensiero produttivo, è quello di sollecitarli all'espansione della loro capacità creativa e di avviarli all'acquisizione di metodi critici di pensare proponendo loro situazioni problematiche che li stimolino nella ricerca... ».

In definitiva bisogna distinguere tra i diversi modi di comportamento; alcuni possono sembrare dissacranti, o portatori di novità didattiche che in realtà non intaccano minimamente il concetto base della scuola odierna; altri che si impennano sull'identificazione di nuovi momenti di lotta all'interno della scuola, e su contenuti che hanno alla base la lotta per l'ingresso delle classi subalterne all'interno di essa. Classi che intendono usare il *servizio sociale* scuola non come momento di riqualificazione e quindi di passaggio da una classe all'altra (come formazioni di nuovi quadri per le strutture del sistema) ma come momento di presa di coscienza della propria forza, della propria capacità d'impatto. Uscire dall'equivoco è essenziale proprio perché attraverso il pretesto della sperimentazione ma nell'ambito delle norme vigenti non si accantonino problemi cruciali e indilazionabili.

Un'aula scolastica in Norvegia.



A proposito della svendita di opere di Enzo Mari

Gli artisti e l'impegno rivoluzionario

di Davide Boriani

Galleria Milano

SVENDITA

Enzo Mari

opere dal 1952 al 1968

Copertina del catalogo «Svendita di Enzo Mari».

Il giorno 20 gennaio '72 si è aperta alla galleria Milano, una mostra di opere di Enzo Mari, comprese tra il 1952 ed il 1968, intitolata «Svendita».

Ai colleghi, incuriositi di assistere alla rentrée di chi, assieme a pochi altri aveva dichiarato pubblicamente di volersi astenere per il futuro da qualsiasi attività di mostre, Mari, per l'occasione insolitamente affabile, spiegava trattarsi effettivamente di una svendita (per cessazione di esercizio?) ma a prezzi altissimi.

Talché i collezionisti accorsi numerosi nell'intento di fare un buon affare, ne erano rimasti frustrati, anzi qualcuno, particolarmente indispettito, pare se ne sia andato sbattendo la porta e proferendo apprezzamenti ingiuriosi.

Questi i fatti.

Ora colgo volentieri l'invito dell'amico Vincitorio a scriverne per NAC, non tanto per recensire la mostra (ci mancherebbe che, dopo aver smesso di fare «l'artista» finissi col voler fare «il critico») quanto perché l'iniziativa di Mari rientra nell'ambito di quella strategia del dissenso attuata all'interno del sistema culturale nella quale altri operatori, compreso il sottoscritto, hanno creduto, in tempi e modi diversi, come possibile contributo allo sviluppo rivoluzionario della società, nella sua fase attuale.

È bene aggiungere a questo punto che se anche io ho promosso o partecipato ad iniziative del genere (abbastanza divertenti peraltro perché debba ora promettere di non farlo più) sono comunque convinto che siano perfettamente inutili,

nel senso che non possono nuocere al sistema (e s'intende, nella sua accezione, limitata e sovrastrutturale, del mercato d'arte) più di quanto una puntura di spillo possa nuocere ad un elefante. Esso infatti non è stato minimamente scosso da tutte le contestazioni, le demistificazioni, i sarcasmi e le dimissioni che si sono succedute fino ad oggi, anzi ha continuato a mercificare e a consumare quanto è necessario ad alimentarlo, dalla merda di Manzoni alle non-opere dell'arte povera e concettuale; e mentre la critica unge gli ingranaggi del meccanismo perché giri sempre più velocemente, ad ogni posto che si rende vacante (per disgusto, stanchezza o cambio di moda) schiere di furbi o di ingenui premono alle porte.

Garantito così il ricambio della base produttiva, il mercato assicura la propria esistenza fintanto che esisteranno coloro che dispongono del denaro superfluo per acquistare oggetti che forse non capiscono, che magari disprezzano, ma di cui comunque riescono a stabilire un valore monetario.

Da parte loro gli artisti, o per lo meno le frange più «sensibili ed inquiete» (quelli per intenderci che si sono resi conto di essere i delegati dal sistema ad esprimere l'ideologia delle classi dominanti, quelli che hanno constatato il vanificarsi delle intenzioni originarie del proprio lavoro e la strumentalizzazione della ricerca, quelli che rifiutano le condizioni imposte dalla selettività del sistema, o si ritengono defraudati del successo meritato, o temono di non riuscire a mantenere quello raggiunto, ed anche inevitabilmente tutti quelli che vedono nell'impegno politico una moda o un possibile trampolino di lancio) nella contestazione al sistema e nel problema del contributo artistico (culturale, intellettuale) alla rivoluzione, hanno identificato la boa di salvataggio cui attaccarsi per non essere travolti dal crollo di quei valori della società borghese, di cui essi stessi sono stati e sono portatori.

Escludendo dal novero quelli che ritengono tale crollo non inevitabile, o comunque sufficientemente lontano da consentir loro di identificarsi anche ideologicamente col sistema per guadagnare rapidamente le posizioni più prestigiose, e non sono pochi, i rimanenti assumono posizioni ideologico-strategiche diverse, collocabili lungo l'intero arco della sinistra italiana.

C'è chi, ritenendo che far dell'arte equivalga a far politica, costringe la lotta di classe nei limiti della propria problematica personale, e si appaga di riecheggiare liricamente problemi esistenziali e

situazioni umane cui non partecipa direttamente; e chi, identificato nell'attività didattica il punto di convergenza tra ricerca culturale e azione politica, rimane intrappolato tra l'immobilismo reazionario dei programmi e delle strutture scolastiche e l'intransigenza della contestazione giovanile. Altri, autonomatisati portavoce delle istanze della classe operaia, ripetono in chiave ora trionfalistica, ora accorata, quasi sempre retorica, temi e momenti di lotta, che la classe operaia conosce benissimo, per averli vissuti da protagonista sulla propria pelle, e che vanno a decorare i salotti delle case borghesi.

Altri ancora cercano di modificare strumenti e metodi operativi, spostandosi da ambiti privi di qualsiasi incidenza politica ad altri che permettano almeno un approccio a livello sociologico dei problemi di massa, e si trovano a dover scegliere tra il riformismo più compromesso alle esigenze del sistema e la utopizzazione spinta ai livelli più irrealizzabili, perché non funzionale ad esso.

C'è chi, più modestamente, rinuncia ad identificare l'attività di artista o intellettuale integrato con l'azione rivoluzionaria, e accettando una posizione di rivoluzionario a mezzo servizio, cerca di togliere con una mano, militando in un gruppo o in un partito operaio, quello che dà al sistema con l'altra, lavorando per le classi borghesi.

E c'è infine chi si affanna a trovare e a dimostrare l'utilità del lavoro artistico e di ricerca alla causa della lotta di classe, e si scontra drammaticamente con la straneità delle esigenze della prassi rivoluzionaria ai modi operativi e alle strutture professionali modellate sugli schemi propri alla cultura borghese.

Ed è questo il caso, anche, di Enzo Mari. Ancora più della sua recente mostra-svendita, che rientra in quella strategia del dissenso cui accennavo all'inizio, e che costituisce al più un gesto liberatorio, atto a dare una copertura ideologica al bisogno di non perdere del tutto il contatto col pubblico (di cui nessuno di noi «artisti» riesce a fare a meno) tale tentativo è evidente nell'enunciato della «proposta di comportamento» apparsa sul numero di agosto-settembre 1971 di NAC.

A parte il tono perentorio, che gli è valso la risposta puntigliosa di alcuni, o blandamente ironica ed evasiva di altri, (ma, si sa, il moralismo talvolta commovente, talvolta irritante, spesso maldestro di Mari, non da tutti viene attribuito a perfetta buona fede) il tentativo di dimostrare la equazione: — ricerca sul linguaggio = corretta comunicazione = presa di coscienza = lotta di classe e

rivoluzione —, rimane una faticosa arrampicata sugli specchi per convincere sé e gli altri della indispensabilità della sua (o posso dire della « nostra »?) professione, alla evoluzione rivoluzionaria della classe operaia.

Come ha fatto acutamente notare la Rossanda nella sua risposta, si tratta di una questione piuttosto formale, atteso che la classe operaia, ad esempio, conduce le lotte politicamente più avanzate in Italia, benché fruisca prevalentemente di « media » di informazione e culturale » quali Canzonissima e Carosello. Vale a dire che la rivoluzione, che non è una faccenda facile, né breve, la fanno coloro che non hanno alternativa migliore, e cioè gli sfruttati e gli oppressi che si rendono conto della propria condizione. (E non sono necessarie particolari tecniche di linguaggio per far capire ad un addetto alla catena di montaggio o ad un baraccato, quanto sia alienante la sua condizione; lo sa già. Il problema si riduce in ultima analisi, ad una questione di rapporti di forza, come in ogni lotta)

Gli altri, quelli cui il sistema, pur condizionandoli, concede livelli di vita meno disumani, o addirittura di privilegio, sono naturalmente propensi a scegliere strategie meno dirette, più tortuose, che permettano di salvare il salvabile.

Per questo, mentre la classe proletaria guadagna faticosamente l'autocoscienza, scontrandosi giorno per giorno col sistema nel punto focale della lotta, gli artisti (gli operatori culturali, ecc.) compiono le loro eroiche sortite per lo più nelle retrovie.

E probabilmente non è possibile, per ora, pretendere di più. Ciascuno contribuisce come può alla causa della rivoluzione; se il suo contributo sarà stato utile, si vedrà poi.

Non val la pena di dar credito a quei moralisti per cui ci si debba sentire in peccato originale soltanto per essere nati in una data società e in un dato periodo storico; ma ancora meno si può credere che basti la recitazione del mea culpa, e la pubblica flagellazione, per sistemare tutto.

Fintanto che un artista vive del proprio lavoro, magari vendendo i quadri ai borghesi, tutto sommato non sfrutta nessuno; ma a patto che non pretenda di ideologizzare la propria posizione, non si ponga ad esempio, non confonda l'avanguardia artistica con l'avanguardia rivoluzionaria, non cerchi cioè di sfruttare le lotte operaie strumentalizzandole a vantaggio dei propri interessi professionali. Come nel momento della contestazione i più presero le loro distanze dal sistema soprattutto a parole, (e più violente erano le accuse ed estreme le strategie proposte, tanto più comode erano le posizioni da cui si tuonava e grandi i privilegi da salvaguardare) anche ora, talune radicali proposizioni vengono enunciate rimanendo al riparo di strutture professionali e specialistiche che, per non essere indispensabili né al sistema capitalista, né al-

la lotta operaia, permettono di rimanere comunque abbastanza defilati dalla mischia. E assumono, curiosamente, l'aspetto di autocandidature involontarie per Incarichi Di Responsabilità Nella Edificazione Della Società Del Dopo-Rivoluzione.

Personalmente ritengo (e qui incorro volentieri nel rischio di esporre anch'io la mia « visione utopizzante della società », visione che non è poi né mia, e nemmeno tanto utopizzante) che non valga la pena di fare la rivoluzione se non per realizzare una società in cui non esistono più incarichi di responsabilità, specialisti, pro-

fessionisti e addetti ai lavori, e quindi complementariamente, subalterni, esecutori di ordini, bassa manovalanza e addetti a quegli « altri » lavori, e tutte le categorie in cui si articola la divisione del lavoro e la stratificazione del potere nella società attuale. Altrimenti, saremmo daccapo.

Per cui, nel frattempo, faremo bene a non confondere la rivoluzione culturale, che si fa « dopo » con la rivoluzione degli operatori culturali, che fa ridere.

La rivoluzione, quella vera, si farà comunque, con o senza di noi; se ci saremo anche noi, dalla parte giusta, tanto meglio.

La legge del 2 %

Il problema del sindacato

di Francesco Vincitorio

La legge n. 717, detta comunemente del 2%, in relazione alla percentuale che questa legge destina « all'abbellimento » di tutti gli edifici pubblici con opere d'arte, è, come noto, problema complesso, spinoso e la sua applicazione investe questioni vitali per gli artisti. Proprio per questo, venendo meno al proposito espresso all'inizio di questa discussione (proposito che mirava a lasciare completamente libero il campo ai disputanti) mi sembra doveroso intervenire. Non foss'altro per contribuire con gli altri ad individuare possibili sviluppi per la discussione stessa. Preso atto della giustezza di quanto dice Apuleo in merito alla necessità di un lavoro in équipe tra architetti ed artisti già nella formulazione del progetto, e rilevato che questa modifica non mi pare in contrasto con quanto replica Baragli (cioè che la soluzione della legge del 2% è soprattutto politica), desidero rispondere a Carnicelli che la proposta di un « libro nero » che documenti i misfatti di questa legge mi trova consenziente. Come, in linea di massima, sono d'accordo con la tesi di Ugo, che con l'attuale situazione legislativa sarebbe forse consigliabile, per molteplici ragioni, orientarsi verso l'acquisto di « opere mobili ».

Qualche anno fa Argan, in qualità di presidente dell'associazione internazionale dei critici d'arte aveva avanzato una richiesta abbastanza simile (ossia un completo accertamento documentario dell'applicazione della legge in questione) e già allora condividevo questa esigenza. E circa l'utilizzo dei fondi per l'acquisto di opere mobili, di proposito, perché l'esempio fosse seguito, ho pubblicato in uno dei primi numeri della vecchia serie di NAC uno scritto di Cocchi riguardante un'iniziativa del genere presa da un Assessore all'istruzione, per una scuola di Imola. Ma debbo ammettere che il tempo ha modificato qualche mio convincimento. Ed oggi sono un po' meno propenso a credere all'efficacia di proposte isolate e sle-

gate. E specie in una materia che tocca tanti interessi, quale è quella oggetto della legge del 2%, non mi sembra più sufficiente proporre idee ed esempi, sperando che siano raccolte e sviluppate. In altre parole, oggi credo necessaria un'azione organica di gruppo. E in questo caso il gruppo, secondo me, non può essere che il sindacato. So bene quali immagini richiami, in molti artisti, questa parola. E come nell'ambito artistico sia difficile pronunciarla senza suscitare reazioni. Ma non c'è dubbio che in questi ultimi anni il concetto di « sindacato » abbia fatto una certa strada (di cui è prova anche il processo unitario in corso) e mi sembra un errore rimanere fermi a vecchi schemi. E quel che è peggio, contrapporgli una concezione individualistica dell'artista. Tanto più di fronte ad una legge che interessa problemi sociali ed economici tanto rilevanti.

Di recente, in una breve inchiesta pubblicata sul quotidiano « Il Giorno », Andrea Emiliani ha sottolineato che solo per l'edilizia scolastica e universitaria, nel quinquennio 1967-1971 è stata stanziata una spesa di 1200 miliardi, per cui circa 24 miliardi sono destinati al cosiddetto « abbellimento » artistico. E non ha mancato di rilevare che ciò costituisce soltanto una parte delle opere pubbliche in programma in Italia. Come non ha passato sottosilenzio che, con cavilli vari, numerosi enti pubblici eludono la legge. Comuni grandi e piccoli, INAM e RAI-TV, INAPLI e ENALC, insieme a innumerevoli altri organismi. Insomma una enorme mole di lavori che, se la legge fosse applicata a dovere, consentirebbe di « assicurare lavoro pubblico e dignitoso a moltissimi artisti grandi e piccoli ».

Come ha ricordato Baragli nel suo intervento, già due anni fa le tre associazioni sindacali degli artisti aderenti alle confederazioni hanno formulato proposte concrete in merito a questa legge.

A tutt'oggi queste richieste sono rimaste

inevase (così come inevasa è rimasta la richiesta del censimento fatta a suo tempo da Argan). E contrariamente a ciò che qualcuno va dicendo, ossia che ciò conferma la inutilità di un sindacato degli artisti, tutto questo evidentemente dimostra la sua attuale debolezza.

Sulla base dell'esperienza, ciascuno di noi sa che qualsiasi modifica è frutto di un rapporto di forze. Se i ministeri competenti possono bellamente ignorare così realistiche richieste degli artisti e se il Comune di Milano può respingere una interpellanza riguardante l'applicazione della legge del 2% per la Metropolitana asserendo che essa « ha un carattere prevalentemente industriale piuttosto che pubblico », ciò dipende dalla scarsissima forza contrattuale che oggi ha il sindacato degli artisti. Quella forza contrattuale che può venirgli soltanto da un compatto spirito associazionistico e dall'attiva partecipazione degli interessati.

A mio avviso la legge n. 717 continuerà ad essere un serbatoio di cavillose non applicazioni, spunto per vane, ricorrenti recriminazioni (e pascolo dovizioso per pochi furbi), fino a che gli artisti non avranno capito che l'unica via è quella dell'unione. E questa unione secondo me oggi non può essere che quella di un sindacato unitario.

Certamente questo sindacato avrà le caratteristiche che gli artisti sapranno dargli. Attraverso un confronto dialettico aperto e maturo, sarà libero, democratico ed efficiente nella misura in cui essi saranno capaci di organizzarlo in tal modo. Ma questo è affar loro.

Esempio per il « libro nero »: monumento a Leonardo da Vinci a Fiumicino.



Centri di documentazione

Relazione di un incontro

di Francesco Vincitorio

L'impossibilità — per ragioni tecnico-topografiche — di informare subito i lettori sui risultati dell'incontro per i « centri di documentazione », promosso a Milano dalla nostra rivista, si è risolta forse in un vantaggio. A botta calda, questa specie di relazione di lavoro avrebbe probabilmente risentito troppo degli interrogativi che questo incontro aveva suscitato. E perciò si sarebbe forse premuto più sul pedale emotivo che su quello relazionale-analitico, con la conseguenza di risolversi in uno dei soliti *cabier des doléances*.

Dato il carattere non formalistico che l'incontro ha avuto (malgrado la sontuosità della sede e cioè la Sala del Grechetto alla Biblioteca Civica) risparmierò al lettore la citazione delle adesioni formali e dei lunghi telegrammi delle autorità (ossia i consueti « mi rammarico », « precedenti impegni », « plaudo », « formulo voti » e via discorrendo) e vengo subito alla sostanza.

Una sostanza che per chiarezza possiamo dividere in due parti: il contrasto tra iniziativa privata e quella pubblica; e il contrasto tra il « fare presto qualcosa » e la necessità di « partire con garanzie di una seria organizzazione scientifica ». Sono problemi forse ricorrenti in ogni questione ma nel caso dei centri di documentazione certo particolarmente motivati. Per quanto riguarda l'iniziativa privata lo si è visto immediatamente, oltre che nell'intervento del bresciano Gianni Tonoli, in quello reiterato del Gruppo Nuova Verifica di Vigevano. Se ha trovato, infatti, immediati consensi la proposta di Giuseppe Franzoso (membro del predetto Gruppo) di estendere la documentazione ai risultati socio-culturali dell'operazione artistica (l'esempio è stato quello di una inchiesta fatta dal Gruppo in questione presso scuole e fabbriche), molte perplessità ha suscitato, invece, un tipo di azione come può essere quella di una inchiesta-referendum basata sulle *proprie* opere. In tal modo sono emersi subito — fatte salve, naturalmente, le buone intenzioni — i pericoli insiti in una proposta così privatistica e completamente svincolata dal controllo pubblico. E queste preoccupazioni hanno trovato immediata, indiretta eco nel fiorentino Giacinto Nudi, che ha illustrato la potenzialità offerta dalle costituenti Regioni, anche nello specifico campo della documentazione artistica.

Non starò a citare i singoli interventi su questa alternativa e su ciò che essa comportava in fatto di decentramento. Dirò soltanto che l'incontro è servito a dimostrare la necessità di un approfondimento,

molto maggiore di quanto da noi effettuato, di questo basilare aspetto del problema. Specie chiamando in causa i principali interessati alla creazione di efficienti centri di documentazione: cioè gli artisti. Evidentemente le discussioni che si sono susseguite per sei numeri nella nostra rivista lo avevano appena sfiorato. E forse non va dimenticato che la soluzione (se soluzione c'è) sarà da ricercare in una gradualità (ma a tempi brevi) che trasformi eventuali iniziative private in azione pubblica.

Ma con ciò entriamo dritti dritti nella vexata questione della reale disponibilità, oggi, degli organismi pubblici, della loro spesso abnorme e paralizzante politicizzazione, della inevitabile vischiosità del loro funzionamento. E un incontro come il nostro non pretendeva certo di affrontare tutto questo. Al massimo poteva rendere avvertiti che il problema non è facile e non potrà essere risolto che con un'azione lenta, paziente e tenace e, soprattutto, senza visioni settoriali, bensì collegandosi con le altre forze che tendono a fare della « cosa pubblica » un bene effettivamente al servizio della collettività.

L'altro contrasto lo si è avuto, come dicevo, a proposito del dilemma che per comodità ho riassunto nelle due frasi: « fare presto qualcosa » o « partire con garanzie di una seria organizzazione scientifica ».

Il contrasto, ovviamente, non comportava assenza di preoccupazioni scientifiche nei sostenitori della prima « frase » e di preoccupazioni per eventuali eccessive inerzie nei sostenitori della seconda. Semmai soltanto il timore che per voler partire bene si rischiasse una teorizzazione che rinviasse *sine die* quell'azione che tutti dichiaravano improrogabile. E, di contro, il timore che nella fretta di fare comunque qualcosa si partisse col piede sbagliato, con il conseguente pericolo di ruzzolare dopo pochi passi.

Svariate anche su questo punto le posizioni. E citando (a memoria) i nomi del bolognese Giovanni A. Accame, Vittorio Fagone, Renzo Beltrame, Rossana Bossaglia, Padre Saccardo del Centro S. Fedele, dell'alessandrina Marisa Vescovo — dato che, per lo più, sono collaboratori della nostra rivista e quindi noti ai lettori — non voglio fare altro che sottolineare la molteplicità dei ragionamenti che sono venuti fuori. E forse ribadire la necessità di un più stretto colloquio tra noi stessi per confrontare i nostri punti di vista, verificare i contrasti, cercare di definire una comune strategia.

Ma (e a questo punto mi sia consentito

di precisare che ho parteggiato apertamente per il « fare presto ») probabilmente ciò significherebbe aprire un altro discorso. Quel discorso che è serpeggiato per tutto il pomeriggio, quanto è durata la riunione, e che forse soltanto per la quantità e complessità degli argomenti emersi e la brevità del tempo a disposizione, non è balzato fuori. Vale a dire la necessità di incontrarci spesso, di farlo sistematicamente, perché solo così può nascere un « gruppo » e la volontà e i modi per incidere in qualche modo sulle attuali strutture culturali.

Per giungere a questo, secondo me, forse non basta neppure la intelligente, importante, lodevole iniziativa di creare un centro di documentazione nell'ambito dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Milano, di cui ha parlato Marisa Emiliani Dalai. Essa resta, ripeto, una iniziativa di estrema importanza, specie per la preparazione di nuove leve di studiosi. Ed è auspicabile che si estenda ad altri Istituti similari. Senonché, così come è strutturata oggi la scuola, c'è il pericolo che rimanga qualcosa di estraneo alla massa di coloro che si interessano ai problemi artistici. E, invece, a mio avviso, i centri di documentazione dovrebbero

costituire, in primo luogo, delle aperture verso *tutti*. Al limite, potrebbero essere soltanto uno strumento per queste aperture. Altrimenti — e a tale proposito è stato onesto e indicativo l'intervento di Stella Matalon che rappresentava gli Amici di Brera e dei Musei Milanesi — c'è il rischio (ammesso che si trovi il modo di farli e bene) che questi centri diventino soltanto un luogo da utilizzare per le proprie private ricerche e non quel luogo pubblico di incontro di cui tutti avvertiamo così acutamente il bisogno. In fondo è stata proprio questa esigenza a dare al nostro convegno una conclusione che si può definire interlocutoria. Approfittando del generoso aiuto di Piera Panzeri che, di fatto, aveva curato l'organizzazione dell'incontro, si è deciso di affidarle l'incarico di coordinare eventuali iniziative nell'ambito della documentazione artistica e di fare, in pratica, da *trait d'union* con lo spazio che la nostra rivista è pronta a mettere a disposizione per queste iniziative.

L'augurio che personalmente mi permetto fare è che questa iniziativa non si arrenda. Tanto più che siamo pronti, se necessario, a ridar vita a qualunque discussione si ritenesse di riaprire su questo tema.

ficiente per dare la misura della distanza che separa la concezione scientifica dell'estetica da quella di tradizione filosofica. Le definizioni di quest'ultima pretendono di racchiudere l'essenza del bello o dell'arte. L'inconsistenza di siffatta pretesa, denunciata tra l'altro in un libro famoso di Ogden e Richards, risulta dal semplice fatto che l'estetica filosofica è disseminata di una quantità inverosimile di definizioni « essenziali » in palese contraddizione fra loro. Per contro una *definizione di campo* intende semplicemente delimitare l'ambito dei fenomeni e pertanto è sufficiente che contenga alcune indicazioni minime idonee a identificarli.

Al tempo stesso essa soddisfa meglio l'esigenza della precisione, articolando i vari settori secondo criteri logici rigorosi (inclusione-esclusione, complementarità ecc.). Dessoir e Utitz non erano pervenuti a intravedere questo modo di procedere. Le loro definizioni, per quanto ricavate da un'analisi concreta ed acuta dei fenomeni, sono ancora tributarie della logica filosofica. Il loro contributo più significativo riguarda invece la differenziazione dei due ordini di fenomeni, che può essere riformulata senza difficoltà nei termini della logica di campo anzidetta.

Le loro conclusioni a questo proposito possono essere riassunte nel modo seguente. In primo luogo, *l'area dell'esteticità ha un'estensione più ampia* in quanto essa si trova tanto nell'arte quanto fuori di essa, per esempio nel bello di natura. Ma essa si configura in maniera sostanzialmente diversa nei due casi. Nell'arte il ruolo più importante spetta ai valori culturali (etici, intellettuali, religiosi ecc.), mentre l'esteticità costituisce soltanto la struttura formale entro la quale tali valori sono espressi ed organizzati. Da ciò consegue, in secondo luogo, che *l'esperienza estetica e la fruizione dell'arte hanno una struttura ben differente*. Nell'esperienza estetica noi ci atteggiavamo liberamente verso l'oggetto, includendovi i contenuti soggettivi della coscienza, senza che ciò costituisca una violazione indebita, ma anzi rappresenta la regola. Di fronte all'oggetto artistico invece siamo tenuti a conformarci alla sua « legalità », in quanto attraverso la « restrizione » della sua struttura obiettiva esso intenziona un « mondo » col quale siamo invitati a sintonizzarci. Mentre nei riguardi della esperienza estetica non ha senso domandarsi se essa sia adeguata o no all'oggetto, di fronte all'arte codesta domanda ha invece un senso e sta alla base di un importante problema di metodo che vedremo la prossima volta.

Da queste tesi Dessoir e Utitz inferivano una parallela differenziazione del metodo, inquadrandola sistematicamente nella partizione disciplinare accennata. L'esperienza estetica, avente il suo focus nell'impressione psichica del soggetto, doveva essere studiata dalla *Aesthetik* col metodo *psicologico*, mentre l'arte, avente il suo centro focale nell'oggetto artistico,

Problemi di estetica

Campo e metodo

di Piero Raffa

Nel comune discorso critico ed estetologico la distinzione di « estetico » e « artistico » resta tuttora imprecisa, tanto che non pochi addetti ai lavori usano il termine « estetico » per riferirsi ai fenomeni dell'arte. Un maggior rigore si trova in alcuni filosofi specialisti di estetica. Tuttavia, sia la radice moderna del problema sia la sua impostazione scientifica sono da rintracciare nella « scienza dell'arte » e nei suoi sviluppi. Ho già avuto modo di ricordare che questa disciplina sorse dall'esigenza di costituire un territorio proprio di studi, distinto da quello dell'estetica, rivendicando una correlativa eteronomia fenomenica dell'arte rispetto al bello ed all'esteticità. Tale esigenza fu poi ripresa ed elaborata ad un livello più generale dai proponenti di una « scienza generale dell'arte », che sono Max Dessoir ed Emil Utitz. Il loro progetto di separare nettamente le due discipline non ha avuto seguito, cionondimeno il loro contributo all'analisi del problema ha lasciato tracce importanti e durature. Esso si raccomanda soprattutto, a preferenza di trattazioni analoghe, per la sua rigorosa sistematicità.

Anche nei confronti di questi autori si pone per noi un compito di eredità ossia l'esigenza di trasferirne, la problematica e i risultati nel contesto della metodologia

scientifica di oggi. Basti pensare che sotto la dicotomia estetico-artistico, apparentemente semplice, si trovano implicate alcune questioni scientifiche prioritarie quali: a) la questione del *campo* ossia la necessità di circoscrivere mediante definizioni precise l'area dei fenomeni che una scienza deve indagare; b) i problemi di metodo logicamente connessi con la questione anzidetta.

Da questa premessa risulta subito evidente che il campo dell'estetica (mi servirò ancora di questo termine tradizionale, che in pratica ha resistito nell'uso) si presenta prima facie differenziato in due settori e che, per conseguenza, è necessario formulare dei criteri definitivi per delimitare sia il campo nel suo insieme sia i suoi settori interni, che sono appunto l'estetico e l'artistico. Un campo (o un suo settore) equivale ad una porzione « ritagliata » dal continuo dei fenomeni mediante una definizione. Il « taglio » è appunto la definizione, la quale se da un punto di vista puramente logico può dirsi arbitraria (una vale l'altra), non è arbitraria nel senso che per essere utile deve possedere una pertinenza o, come si dice nel gergo, una *funzionalità* rispetto ai fenomeni ed agli scopi per i quali viene formulata.

Questa impostazione del problema è suf-

doveva essere studiata dalla *scienza dell'arte* col metodo *descrittivo*. Ciò vuol dire che nel primo caso l'oggetto estetico funge da stimolo per l'impressione e pertanto quest'ultima rappresenta il fenomeno da studiare. Nel caso dell'arte invece l'oggetto artistico costituisce al tempo stesso l'oggetto dell'indagine scientifica, la quale esige appunto un atteggiamento inteso a conoscere le sue proprietà obiettive (descrittivo).

Come ho detto, la separazione delle due discipline non ha avuto seguito, ma la sostanza del programma ha trovato attuazione nella partizione del campo. Un giudizio analogo vale per il metodo. Anziché

di 'impressione' oggi si preferisce parlare di 'comportamento', senza peraltro attribuire a questa parola un'accezione dottrinale rigida (behaviorismo). Inoltre, i comportamenti estetici possono essere studiati col metodo sociologico e altri ancora, oltre che con quello psicologico. Ma l'impostazione di Dessoir e Uitz resta valida di principio e rappresenta un prezioso punto fermo nello sviluppo scientifico dell'estetica. Ho ricordato altra volta (« I discendenti di Fechner », dicembre 1971) che questa disciplina è probabilmente l'unica scienza che abbia per campo due ordini distinti di fenomeni: appunto oggetti e comportamenti.



Ricordo di Paolo Scheggi

di Ugo La Pietra

Credo che per poter scoprire il processo evolutivo delle operazioni estetiche di Paolo Scheggi si debba concentrare l'attenzione soprattutto sulla serie di realizzazioni a livello di spettacolo e di ambiente che hanno caratterizzato le ultime fasi del suo lavoro. Da queste opere è possibile capire: da una parte con quanto impegno e con quanta fede Paolo Scheggi abbia abbracciato nei primi anni del '60 le teorie di ricerca legate alla corrente della « Nouvelle tendance », dall'altra in quale profonda crisi si era trovato quando crollarono tutti i miti e le speranze racchiuse in un certo atteggiamento dell'operatore estetico e anche, in fondo, di tutta la generazione che ha vissuto nella speranza di lavorare per una società dove la ricerca scientifica e la programmazione avrebbero dovuto garantirne la sua evoluzione verso posizioni più avanzate.

La possibilità di scoprire nelle ultime opere di Scheggi i due atteggiamenti sopra espressi risiede proprio nella lettura e comprensione delle stesse. Scopriamo quindi, dopo il periodo euforico e ricco di entusiasmi della ricerca oggettuale, la crisi profonda di Scheggi; questa al contrario di quanto avvenne in molti artisti della stessa tendenza, non si risolse in sterili operazioni di salvaguardia delle « posizioni acquisite », né in goffi tentativi di aggiornamento, ma si materializzò in operazioni a carattere estetico dove, forse per la prima volta, lo stesso Scheggi riuscì a recuperare in senso completo la sua dimensione di artista e di uomo. Riaffiorarono così una serie di: ricordi, paure, riti, recuperi nel mondo dell'irrazionale e dell'inconscio, elementi che, in fondo, hanno sempre accompagnato la vita di Scheggi, ma che solo allora si materializzarono e acquistarono forza e forma ponendosi così in alternativa al mondo del « razionale » che sempre più velocemente si andava disfacendo. Nacquero così le prime opere teatrali come il *DIES IRAE* (realizzato con musiche di

Franca Sacchi e rappresentato a Varese, Milano, Firenze) spettacolo in cui per la prima volta appariva « la morte » (la morte è vestita di bianco, secondo certi schemi orientali) che si pone tra « l'eroe positivo » (vestito di rosso, simbolo del bene) e « l'eroe negativo » (simbolo del male); ma dove si legge chiaramente la volontà di porre in alternativa i due aspetti della realtà in cui si basa l'evoluzione artistica di Scheggi, è senz'altro nella *MARCIA FUNEBRE O DELLA GEOMETRIA* (realizzata con musiche di Franca Sacchi e rappresentata a Como in occasione della manifestazione « Campo Urbano »).

Ormai il lavoro di Scheggi si basava sempre di più sull'uso di elementi simbolici recuperati dalla storia e dalla letteratura come nell'*AMBIENTE MORTUARIO* (nella mostra « Amore Mio » di Montepulciano), dove le misure dello spazio sono basate, proprio come per le tombe dei Faraoni Egiziani, sulla « sezione aurea ». Questo continuo recupero di elementi caratterizzanti la morte e la suggestione che questa immagine riusciva a provocare, in contrasto a ciò che vi è di più vitale, assunse il suo momento di massima espressione, quando in occasione della nascita della propria figlia, Scheggi realizza al 3° Salone Eurodomus a Milano un ambiente all'interno del quale vennero accatastate le grandi lettere formanti il nome della figlia: *ONDOSA*, scomponendolo lo spazio e rendendolo complesso e disordinato, ma soprattutto caricandolo ancora di quegli elementi « funesti » che ormai caratterizzavano ogni sua opera. Anche a Vela Luka in Jugoslavia, in uno splendido paesaggio sulle coste della Dalmazia, Paolo Scheggi, invitato con alcuni artisti e architetti a partecipare ad un convegno che si proponeva di studiare « interventi » a carattere urbano sulla costa stessa, progetta una *CATACOMBA* scavata nella roccia.

Così, percorrendo la serie di realizzazioni



P. Scheggi: *Camera mortuaria e Trono.*

e progetti come: *L'APOCALISSE* (spettacolo teatrale che doveva realizzarsi in Piazza S. Marco a Venezia) o l'*Ambiente* realizzato in occasione della mostra « Vitalità del Negativo » a Roma, o il *TRONO* (progettato in collaborazione con V. Agnetti ed esposto alla Galleria Mana di Roma) ci accorgiamo che lentamente Scheggi abbandona anche quel poco che era rimasto del mondo « fisico » e « razionale » che ormai usava come contrappunto all'« irrazionale » e al « fantastico », per entrare in un'altra dimensione, al di là dello spazio umano, attraverso la porta che si chiama *METAFISICA*. Spesso l'artista opera sostenuto dai miti e dalle speranze che gli danno la forza di superare le difficoltà che incontra nel proprio operare. Paolo Scheggi da qualche tempo più che miti e speranze aveva la lucida percezione di ciò che era la sua vita e il suo lavoro, « I MONUMENTI AI PROFETI » (opere esposte prima della sua morte alla Galleria Naviglio di Milano) sono l'ultima testimonianza di questa consapevolezza.

Informazione o critica storica?

di Marco Rosci

Proveniente dalla National Galerie di Berlino (dopo essere stata a Bruxelles e Rotterdam e prima di passare a Basilea e Parigi) la mostra «Metamorfosi dell'oggetto», arricchita per questa occasione con ulteriori opere di artisti italiani, è stata ospitata al Palazzo Reale di Milano. Presentata in catalogo con un ampio saggio generale di Werner Haftman e saggi specifici di François Mattbey, Franco Russoli, Jorn Merkert, John Russett e Jean Dypreau, essa intende documentare «l'evoluzione della concezione dell'oggetto» nell'arte contemporanea, dal 1910 circa ad oggi. Dato il suo significato (è la prima mostra in Italia che si è avvalsa della collaborazione di 6 musei e organismi culturali europei) riteniamo opportuno pubblicare sull'avvenimento i due seguenti scritti di Marco Rosci e Renzo Beltrame, che analizzano la mostra da due diversi punti di vista.

Ed in principio fu Heidegger, a riga 2 del saggio di Haftman nel catalogo (assai pregevole e «durevole», anche e soprattutto nel suo rifiuto di esteriorità illustrativa e consumistica, a cui siamo vieppiù tristemente «persuasi» e «abituati», soprattutto a Milano); un saggio che si propone esplicitamente come supporto critico — e ideologico! — al grosso sforzo «europeo» che ha accomunato grandi raccolte specializzate, pubbliche (Parigi, Berlino, Stoccolma, Rotterdam, Eindhoven, Duisburg, Darmstadt) e private o mercantili — per l'Italia, forzatamente solo di questo secondo tipo, e l'annotazione non è ovviamente casuale. Una scelta, connotativa e impegnativa a livello filosofico, è perfettamente legittima, anche se mi domando, ad esempio, come si sarebbe conformata la mostra-discorso se al posto di Heidegger il «Verbo» fosse stato dato, poniamo, da Husserl (o da Lukács; ma a questa stregua andremmo a finire nella fantascienza degli «universi paralleli»); ma a patto che a questa scelta corrisponda appunto un discorso per oggetti-forme-immagini — e intendo prima concettuali, data la premessa, e solo poi visuali-storiche — non solo ricco di altezza significativa e qualitativa e di raffinata intelligenza (e l'una e l'altra indubbiamente non mancano), ma soprattutto rigoroso, o persino «feroce», nel suo taglio sincronico. Un discorso veramente critico, incidente, per verticale, che dimenticasse finalmente con lucido coraggio la stratificazione informativa e asettica delle tavole sinottiche, dei carrozzoni pseudo-didascalici per «movimenti» e «programmi», per buttarsi nel mare tempestoso — ma concreto, vi-

vo, reale — dell'autentica dialettica storica: per concretare, finalmente, in un contesto di vasto e polemico respiro il principio tanto dibattuto dello «spesso» storico-ideologico, fenomenologico, economico dell'oggetto «artistico» — sia pure nell'accezione discriminante (nulla da obbiettare, a priori) dell'oggetto «metamorfizzato». Ma allora, per giungere subito all'esemplificazione, una mostra non povera di scelte e «gesti espositivi» acuti e illuminati (ed è già molto, se pensiamo ai succitati carrozzoni ben noti a tutti) autorizza, ad esempio, l'obiezione specifica che lo *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* di Boccioni avrebbe dovuto immediatamente, topograficamente interagire con l'*Espansione di vaso* di César (e poco male se César ne sarebbe uscito con le ossa rotte per frattura diretta e composta, e non per «mediazione» mentale riflessa: le piccole vittime della dialettica sono l'«humus» della storia...), anziché con la modesta, légeriana *Bottiglia* di Depero: un «gesto» del genere, avrebbe da un lato liberato Boccioni — ma anche Depero — dalla fastidiosa aura di esser lì solo a rappresentare una delle tante astrazioni storico-formali (per usare la formula più fascinosa e comprensiva, la «composizione plastico-dinamica dell'oggetto futurista»), dall'altro avrebbe forse permesso di offrire di Depero una immagine più vitalmente innestata nel discorso generale di fondo, quella del creatore di felicissimi «oggetti-giochi», metamorfizzanti un universo schietamente popolare in una grande «boîte à joujoux», certo meno dissacrante, ma allora altrettanto inventiva dei giochi dadaisti. Ecco l'equivoco di fondo: il vagheggiato equilibrio fra un taglio ideologico in verticale e una scansione storicizzante per nuclei giustapposti (cubismo-futurismo-dada-surrealismo; fantasma del non-oggettivale vagante nella bellissima e spiritosa nudità color gelato della sala neoclassica centrale; neodada-pop-«nouveau réalisme») va a vantaggio dell'informazione — e sia pure di qualità alta e intelligente, ma proprio questo alza il prezzo delle richieste e delle obiezioni —, ma decisamente a detrimento dell'incidenza critica. Tanto più che il discorso primario è esplicitamente proposto nella sala d'esordio, con le coppie Vostell-Höch, Engels-Magritte, Duchamp-Dine, Warhol-Ozenfant; ma già questa proposta svela le contraddizioni. L'approccio proposto con l'ultima coppia è intellettualisticamente mistificante, sia che lo si prenda dal lato della «contestazione» del mito «borghese» della *Natura morta* (perché Ozenfant alla natura morta ci crede, e



U. Boccioni: *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*, 1912.



R. Hausmann: *Tailin at home*, 1920.

come, al punto da storicizzare e museizzare la linea Cézanne-Picasso-Braque nel nuovo e antico mito classico-francese dell'«esprit»), sia che si sposti la presunta contestazione a livello di monumentalità dimensionale, perché di nuovo Ozenfant al monumento e alla «decorazione» ci crede. Ma ancor più discutibile, perché poi incidente su uno dei punti storicamente cruciali della mostra, è l'accostamento «linguistico» fra Vostell, modesto epigono fra Rauschenberg e il Warhol di esordio, e Anna Höch. Che ha da spartire la fervida «utopia» rivoluzionaria della Berlino di Liebknecht e della Luxembourg (nel cui clima la Höch non tanto propone quanto «esegue» un *Taglio con*

un coltello per torte attraverso la prima epoca di Weimer del pancione da birra in Germania) con il « divertissement » consumistico sull'opulenza mammaria di Jane Mansfield? Devo confessare che questa reazione, forse troppo viscerale, nasce dal fatto che la presentazione, per la primissima volta ad un serio livello in Italia, del Dadà berlinese (l'unico concretamente, autenticamente rivoluzionario nella ideologia e nella prassi) di Haussmann, Baader, Höch, viene obiettivamente svalorizzato nell'ammucchiata didascalica — pur ottima nelle singole presenze — di Dadà internazionale, presentato genericamente e non dialetticamente come « laboratorio » di tecniche e universali dissacrazioni, « premessa storica » ad un filone del surrealismo e ai successivi neo... C'è una controprova di tutto questo: l'assenza dell'uomo di punta, Herzfelde-Heartfield, il futuro compagno di Grosz nel « Rote Gruppe », evidentemente per la ben misera ragione che non appartiene « ufficialmente » a Dadà. E ancora, se esaminiamo il pur acuto paragrafo dedicato nel saggio di Haftman ad Haussmann e all'ideazione del fotomontaggio, notiamo che esso è sostanzialmente una parafrasi di alcuni concetti chiave del *Courier Dada* dello stesso Haussmann, ma il tutto per approdare ad una « reinterpretazione poetica e di conseguenza una ben nota qualità « magica », diversa » (metafisica! surrealismo!), dimenticando invece nette dichiarazioni di questo tipo: il fotomontaggio « traduisait notre aversion de jouer à l'artiste et, nous considérant comme des ingénieurs... nous prétendions construire, monter nos travaux... le photomontage permet de élaborer les formules les plus dialectiques, en raison de ses antagonismes de structures et dimensions... son domaine d'application est surtout la propagande politique et la publicité commerciale ». Con tanti saluti alla poesia « magica ». Nulla di strano allora (e mi viene appunto in mente per lo schietto ed esplicito « costruttivismo » e « produttivismo », nonché delle intenzioni, delle opere di Haussmann, « ritrattista » di Tatlin) che alla mostra non vi sia traccia dell'« oggetto » delle avanguardie sovietiche rivoluzionarie — evidentemente liquidate sotto l'etichetta « non oggettiva » ormai da tempo ampiamente confutata —, ma solo una fievole e qui patetica eco nella *Funzione architettonica II* del « secondo futurista » Pannaggi. Da questi limiti di una scelta parzialmente « informativa » e non autenticamente critica nasce poi una serie di assenze e di squilibri, messi in luce proprio dalle presenze — tutte sufficientemente legittime — della seconda parte, quella « attuale ». Qualche breve esemplificazione, Klaphek è mutilato e « deformato » in direzione pop mancandogli (e mancando più ampiamente alla mostra) il minimo riferimento a quella « Neue Sachlichkeit » — specie a Grossberg —, che in definitiva (con tutti i suoi equivoci e la sua fluidità e informalità di coacervo, non a caso paragonabile al

« 900 » italiano) è l'unico momento e area che esplicitamente si richiami all'« oggetto » come postulato prioritario. Adami è presente al meglio ma sottolinea l'assenza (non per paragone « linguistico », ma in riferimento ad un certo « modo » e « tipo » dell'oggetto oggi) di Téletaque e di Kitaj, quest'ultimo particolarmente scalognato se anche in catalogo viene a lui attribuita un'illustrazione di Klaphek. Lo sfacimento surreale di un Migof di Schultze fa alquanto rimpiangere il più

incidente neodadaismo di Stenvert. Il Paolozzi « alla Dubuffet » è valido, ma avrebbe avuto più significato uno dei suoi più recenti assemblaggi di oggetti di consumo « kitsch ». Infine, da più di una pagina del catalogo, e da più autori (Russel, Dypreau), è sufficientemente sottolineata la posizione-chiave di un Cornell: alla mostra, la sua presenza si riduce ad una minuscola *Boîte* del 1933, in un angolo della vetrina quasi chirurgica dedicata al Dadà newyorkese.

Un'occasione di verifica

di Renzo Beltrame

L'aspetto a mio avviso più fecondo della mostra *Metamorfosi dell'oggetto* è di essere stimolo pungente per una verifica. Le scelte, notevoli per il livello dei pezzi esposti e per la serrata logica che impongono alla rassegna, delineano infatti un percorso storico e delle tesi tutt'altro che pacifiche, ponendosi come acuto contributo di dibattito. Il cubismo, con cui si apre il percorso vero e proprio della mostra, letto col suffragio delle fonti e di una precisa continuità storica con i movimenti precedenti, più che ad una metamorfosi dell'oggetto tradizionale ci appare volto a tradurne sulla tela una percezione, e colta nel momento processuale, nel suo snodarsi nel tempo. Che ciò riesca o meno, il cubismo diventa allora il momento estremo di un processo di relativizzazione della tradizionale nozione di oggetto, dove quest'ultima, con le relative implicazioni formali, perde quel cumulo di privilegi a priori che sulla scia dei vari realismi filosofici le derivavano dall'essere via obbligata di ogni indagine della « realtà ». Nell'ampliata nozione di realtà che comprende a ugual titolo mondo fisico, psichico e mentale, l'oggetto tradizionale diventa una delle scelte possibili, per nulla autogiustificata, ma, come tutte le scelte artistiche, da giustificare con l'incisività storica del risultato. In questa prospettiva il ready-made di Duchamp assurge veramente al ruolo di punto nodale della mostra. La sua importanza è storicamente altissima, poiché esponendo un oggetto qualunque come opera d'arte viene a negare ogni radice ontologica alla nozione di prodotto artistico trasformandola in un'investitura mentale che, purché si creino nel fruitore le condizioni sufficienti, può riguardare qualsiasi oggetto. Portatore del valore è qui più che mai l'evento globale, cioè la presentazione sub specie artistica di quel tipo di oggetti nel contesto socio-culturale di quegli anni. Museificare il solo oggetto rischia di stravolgere totalmente questo significato dell'operazione di Duchamp, poiché l'oggetto è uno solo dei poli dell'evento, e il più ambiguo non richiamando in nulla, non

condensando su di sé, alcuna traccia della fasulla nozione socio-culturale di opera d'arte che l'operazione di Duchamp spezzava. Del resto buona parte di questi ready-made — e significativamente i meno elaborati — si colloca tra il '13 e il '17; dopo il '23 Duchamp si dedica pressoché totalmente all'« arte » degli scacchi e i pezzi esposti sono tutti « rifatti » nel '64.

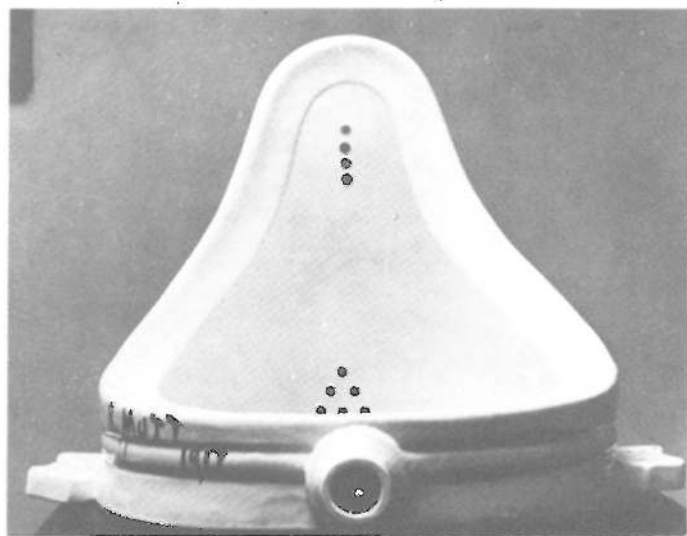
Ciò a conferma dello scarso interesse attribuito da Duchamp a questi oggetti presi isolatamente, avulsi dal preciso contesto con cui erano destinati ad interagire, e della precisa consapevolezza di quanto poco sia iterabile ogni operazione polemico-critica. L'isolamento dell'oggetto finisce anzi per portare in primo piano una componente che, ad onta del largo seguito quantitativo, ritengo sia la più inessenziale del dibattito artistico di quegli anni. Quella di Duchamp, infatti, era una dimostrazione per paradosso, che forzava volutamente il peso dell'ambiente — museo, galleria, mostra — nel promuovere l'investitura dell'oggetto ad opera d'arte, infliggendo nel contempo una dura frecciata alla pigrizia mentale del suo pubblico. Esaurita rapidamente la funzione polemico-metodologica restava l'appiglio al paradosso e all'irritazione; ma salvo poche eccezioni, soprattutto nel dada berlinese, questi perdono il loro carattere strumentale per diventare invece l'oggetto della comunicazione mediata dall'opera. Siamo al gioco o, nel migliore dei casi, a una nuova forma di edonismo intellettuale, all'apprezzamento del sottile e guizzante balenio di intelligenza nella trovata, nella invenzione concettuale. Acutamente Duchamp, dopo essersi misurato da par suo anche in questo campo, preferì darsi per tempo agli scacchi. L'arte, nella misura in cui rifiuta il continuo confronto con la storia, si confina alla stasi, alla maniera. È uno scotto pagato assai duramente da de Chirico negli anni successivi al periodo metafisico, ma persino in Man Ray *L'ago di Cleopatra*, 1965 potrebbe tranquillamente essere contemporaneo di *Le manche dans la Manche*, 1920-27 o di *Trompe l'oeuf*, 1930. Ciò che

segue nella serrata logica della rassegna — una logica che propone quale percorso: cubismo, futurismo, metafisica, ready-made, dada, surrealismo e correnti oggettuali recenti — non riesce più a raggiungere la pregnanza e l'incisività storica delle esperienze artistiche del secondo decennio del nostro secolo. Il surrealismo nelle mani di Magritte o di Dalí diventa epigonico, scontato, e *Course de taureaux*, 1925 di Miró, come *L'amour violent*, 1925 e *Fleurs arrêtes*, 1927 di Max Ernst richiamano ben più vive ed acute esperienze della pittura europea tra le due guerre, rendendo pungente ed imperativo il desiderio di una mostra che in questa stessa sede le documenti compiutamente. La stessa cosa accade più innanzi per Tàpies e Burri che accostati a *Hommage*

all'Universo, 1968 della Nevelson, monumento, a questa data, ormai solo per la mole, ne distillavano un sostanziale grigiore intellettuale. O si confronti mentalmente *Colore senza peso*, 1959 di Kemeny con il dinamico e guizzante *Cifre innamorate*, 1924 di Balla. Anche le riprese dal linguaggio pubblicitario, raccolte in una delle sale centrali, sollevano seri dubbi; non riescono neppure ad essere irritanti, ma solo museificazione di immagini da cui siamo bombardati tutti i giorni e a cui tentiamo di reagire — ed è la reazione che ritengo più valida e produttiva — con una totale indifferenza. La perdita del senso del futuro limpida-mente diagnosticata per tanta parte dell'arte contemporanea diventa palmare e viene spontaneo chiedersi quale giustifi-

cazione storica possa accampare la museificazione dell'ovvio. Si finisce per percorrere tutta la seconda parte della rassegna alla ricerca dei pezzi dissonanti dalla logica della mostra o delle rare « trovate » ancora originali come *Venezia di notte*, 1964 di Gentilis o, ben più graffiante anche sul piano del linguaggio, il dechirichiano *Mobili nella valle*, 1965 del nostro Ceroli. Il risultato, ribadito dall'accurata campionatura operata dagli ordinatori della mostra, diventa allora l'opportunità impellente di considerare chiuso questo capitolo dell'arte contemporanea, a meno di non volerlo leggere come un nostalgico tentativo di restaurazione della mera figuratività. Ma sarebbe una beffa troppo grossa; per la cultura europea.

M. Duchamp: *Fontana*, 1917-64.



J. Beuys: *Telefono di terra*, 1968.



Divagazioni patacritiche per Klaus Rinke

di Claudio Cintoli

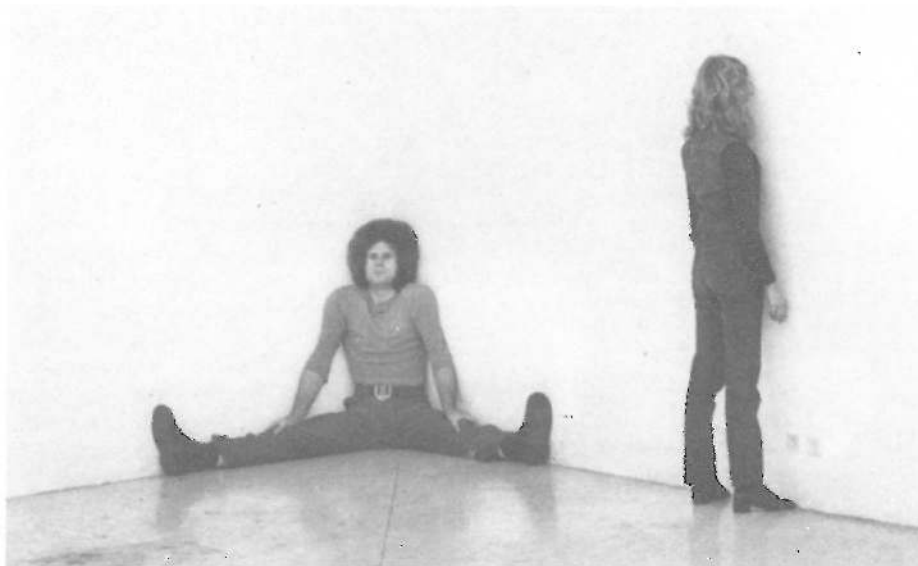
Ipotesi. Un sacco (c) pieno di sabbia occupa una certa porzione di spazio (s), equivalente a parte del volume compreso nell'angolo formato dal pavimento e da due pareti di una stanza, alle ore 18 (T) di domenica 30 gennaio 1972. A quell'ora di quella domenica solo quel sacco e non altri potrà occupare quella porzione d'angolo di quella stanza. È possibile che nello stesso momento di quella stessa ora di domenica 30 gennaio 1972, infiniti altri sacchi di sabbia, dello stesso volume del primo, occupino parte degli angoli, formati dai pavimenti e dalle pareti di infinite altre stanze.

Considerazione. Da quanto detto sopra si può ricavare la seguente formula: $(C.S) \rightarrow \infty + T = \text{contemporaneità}$, in cui il sacco = C o più sacchi = C_x , o infiniti sacchi = C_∞ , che occupa od

occupano corrispondenti porzioni di spazio S e S_x oppure S_∞ sono le costanti variabili e quell'attimo di tempo T la costante invariabile. Invertendo la natura delle costanti potremo riscrivere la formula così: $C.S + T \rightarrow \infty = \text{durata}$, in cui lo stesso sacco C può occupare lo spazio corrispondente S per un tempo indefinito: T che tende a ∞ . Dunque un corpo inerte, immobile con un dato volume occuperà una determinata porzione di spazio, in cui non sono possibili altre presenze fisiche. Questa contemporaneità di presenze è invece possibile nell'unità di tempo, e per una durata indefinita: $(C.S) \rightarrow \infty + T \rightarrow \infty$.

Constat-azione. Un uomo si muove, camminando, lungo la diagonale, che attraversa una stanza. (A) segna l'inizio e (Z) la fine del percorso. Il tempo impiegato

dall'uomo nel percorso da A \rightarrow Z ci dà la « durata » che si può registrare così: Ta, Tb, Tc... Tz. Abbiamo così, sostituito ad un corpo inerte ed immobile un altro in movimento. Nel primo caso abbiamo una presenza statica, che polarizza l'attenzione di chi osserva e determina un certo numero di possibilità visivo-tattili, a seconda della sua posizione, ubicazione e volume in relazione allo spazio-ambiente e all'osservatore. Nel secondo caso abbiamo una presenza dinamica che genera un certo numero di relazioni con lo spazio-ambiente, ad ogni posizione Pa... Pz assunta dal corpo dell'uomo nei relativi e corrispondenti momenti di tempo Ta... Tz della « durata » dell'azione. Se l'azione si arrestasse ad un certo momento Tm si determinerebbe una situazione. Ecco, dunque, altre due considerazioni: 1) La



K. Rinke: *Dimostrazioni primarie*, 1972.

situazione stimola visivamente e tattilmente in modo simile alla presenza di un corpo inerte, o di un oggetto, o di un'opera tradizionalmente chiamata scultura. 2) La « durata » $T_a...T_z$ è determinata visivamente e fisicamente dalla successione di porzioni di spazio $S_a...S_z$ occupate dall'uomo in movimento. Ma mentre è possibile che l'uomo successivamente torni a rioccupare alla fine della « durata » lo spazio S_p , ad esempio, il tempo non sarà più T_p , ma $T_p + 1$. Ecco di conseguenza, un'altra caratteristica della relazione spazio-tempo: il primo è reversibile, il secondo irreversibile. A questo proposito Rinke vede lo spazio come curvilineo: « Posso sempre ritornare nei punti e nei luoghi, per i quali sono già passato: un esempio visivo potrebbe essere: misurare a passi una circonferenza e ripercorrerla più volte ». Mentre l'andamento del tempo è rettilineo. « Non posso più tornare indietro a vivere un momento già vissuto ». Forse concettualmente è possibile generare una simbiosi tra le caratteristiche dello spazio e quelle del tempo e dimostrare che una situazione futura divenga presente, in modo che per il futuro sia passata; ma come dimostrarlo fisicamente? La risposta più ardita, illuminante e laconica ce la dà Marcel Duchamp: « Non c'è soluzione, perché non c'è problema ». Certo « lavoro » attuale, infatti, che ha sconvolto la problematica delle estetiche tradizionali, scardinandone i dogmi e le strutture, fa leva su fulcri diversi: l'attenzione e l'interesse per l'operare piuttosto che per l'oggetto finale; l'ironia lucida; la logica insita nella proposta stessa; il desiderio di liberare l'azione e il comportamento; l'angoscia spietata e gelida; l'avventura dello spazio fisico; l'assidua meditazione; la semplicità dei gesti, delle azioni, dei materiali riscoperti alle origini; la curiosità per la natura e per il suo comportamento organico; la volontà di « mini-

malizzare » i mezzi e gli strumenti, indagando sulla stretta connessione di questi con le proposte visive; il deciso innesto del « lavoro » nell'esistenza... ed esistere non è un problema, è una realtà. L'azione, la situazione, la presenza fisica di corpi o di oggetti non estetici come possibili catalizzatori o contenitori irradianti stimoli visivo-plastici, che abbiano caratteristiche e qualità dinamiche, mutevoli e magnetiche; contro la perentorietà statica e immutabile (visivamente) delle gerarchie formali e strutturali proprie dell'opera d'arte. Un'azione assumerà peso visivo diverso a seconda dell'ambiente, in cui si svolge. Una scultura di Moore sarà sempre una scultura di Moore sia nel deserto che in alta montagna. Duchamp indica: « la bellezza dell'indifferenza ». Indifferenza ai contenuti psicologici — indifferenza alle posizioni dogmatiche — indifferenza alle gerarchie di « valore » — indifferenza all'impegno — indifferenza ai corretti e colti virtuosismi accademici — indifferenza agli esibizionismi e « all'originalità » da « primedonne » — indifferenza alla priorità delle « azioni nobili » come dipingere e scolpire — indifferenza ai cosiddetti « materiali artistici » — indifferenza al talento da mercanteggiare — indifferenza al rigorismo puritano e puristartistico... Recuperare visivamente le qualità dinamiche e le proprietà di magnetizzare uno spazio-ambiente insite in qualsiasi azione comune: camminare, fermarsi, correre, inchinarsi, guardare, muoversi, versare, sdraiarsi... La stessa azione interrotta e coagulata in situ-azione può trasformare plasticamente lo spazio-ambiente. Adottare un atteggiamento simile verso tutti quei materiali, quegli oggetti, quelle presenze che stimolino la nostra curiosità visiva e il nostro desiderio di spazio. Liberare una coscienza di partecipazione all'agibilità dello spazio e alla fruibilità del tempo, distaccandosi da « soluzioni » pla-

stiche definitive immutabili ed immobili. *Indicazioni.* La fluidità dell'acqua — le sue proprietà polimorfiche — la densità luminosa del colore — lo spessore magnetizzante dei materiali usati secondo il loro comportamento organico — il filo a piombo come l'orizzonte del mare — la forza di gravità — il corpo umano come un qualsiasi altro materiale... Immettere un liquido in un gas ed eseguire l'operazione inversa — sudare e bere, assorbire calore da un fuoco acceso, restituirlo in modo animale. La circolazione del sangue nel sistema arterio-venoso, il passaggio d'idrogeno ed ossigeno dallo stato liquido a quello gassoso e viceversa. I venti, i cicloni, le correnti marine, le alte e basse pressioni atmosferiche, le alte e basse maree...

Narrazioni. Quel corpo di Monika mentre striscia con lentezza angosciata ed esasperante, braccia ciondoloni, faccia alla parete, traccia sul muro una sequenza di impressioni strobo-magnetiche quasi a fissizzare le dissolvenze incrociate di immagini cinematografiche. Quelle mani di Klaus, che muovendosi senza pause davanti al viso, generano una mostruosa e inarrestabile metamorfosi di: amebe, insetti sconosciuti e ingigantiti, pesci misteriosi, cadaveri pietrificati, stregoni stregati, antichi uccelli-rettili, guerrieri svuotati... E mentre visualizzavano: la paura, l'aggressione, la difesa, la morte, l'angoscia onirica, la sorpresa, la concentrazione, lo stordimento... Suggestiscono anche con il loro movimento-quasi-liquido la fluidità e la proprietà dell'acqua di assumere le forme dei contenitori. Quel ritmo regolare e ipnotico del pendolo che convive con il dibattito metronomico dell'orologio e la cadenza variabile dei corpi umani in movimento.

Alterazioni e interpretazioni.

Impendolito. Fissare un « centro » attorno a cui ruotare, trasformandosi in un temporaneo pendolo umano. *Diagonalandare.* Misurare camminando le diagonali di un ambiente realizzando fisicamente il moto e lo spazio plastico suggerito dagli inerti robot-diagonali immersi nelle allusive tre dimensioni-diagonali di Oskar Schlemmer. *Ipotenusizzarsi.* Assumere, col corpo inclinato tra muro e pavimento, una posizione obliqua, che richiama visivamente la parte svolta, in un triangolo rettangolo, dall'ipotenusa. *Transmascherarsi.* Indossare il movimento delle proprie mani, alterando la propria fisionomia. *Catenombelicale.* Legarsi alla vita il capo di una catena e legare il proprio partner all'altro capo. Rendendo visibile il gioco magnetico che unisce un pianeta al proprio satellite. *Incatetato.* Sdraiarsi con la schiena a terra e appoggiare contro il muro le gambe tese, dando corpo ad un angolo retto. *Si è alcovizzato, divari-cangolando.* Sedersi a gambe divaricate, aperte a 90°, avendo cura che la schiena sia contenuta dall'alcova formata nell'angolo di due pareti. La schiena sull'asse verticale le gambe lungo i due assi orizzontali in corrispondenza del pavimento.

Paolo Guiotto

Questa prima personale di Guiotto scultore alla Galleria Fornì ruota attorno alla grande immagine in marmo dell'«uomo assente», e a proposte più raccolte come dimensioni, ma pure di forte impegno, come le «teste-segnali», o gli oggetti-piramidi o coni, fortemente magici. La grande scultura s'impone subito come il risultato in certo modo ultimativo di un tema che Guiotto ha affrontato in disegni del 1966 e '67 e poi subito in tele: il tema appunto dell'assenza di un corpo, che lascia un proprio emblematico vuoto di spazio entro l'indumento che maggiormente configura nella sua interezza la sagoma umana, il cappotto. Il tema nasceva in un quadro di analitico lirismo intento ad inseguire con sottile e insinuante vibrazione emotiva una vicenda tragica di morte che toccava il pittore molto da vicino. Nasceva dunque da una diretta partecipazione emotiva, da una attonita contemplazione dello sfacimento di un corpo, della sua disarticolazione in frammenti appena significativi d'una perdita vitalità. Quel corpo apparteneva a una vicenda precisa, in certo modo — e certo emozionalmente — identificabile; ne era testimonianza di sbigottita partecipazione; era un modo di lenire quasi nell'analitico lirico il dolore bruciante dell'impatto con quella realtà. E il tema, fra i diversi messi a fuoco in quel quadro emotivo, era quello appunto di un cappotto vuoto appeso a una stampella, e perciò ancora aperto a configurare una impronta di spazio, di corpo umano, ma

P. Guiotto: *Il grido*, 1971.



appunto di un corpo assente, nullificatosi. Ne restava l'involucro per il contenuto, non una parte, ma quasi la pelle per il tutto, e proprio l'abito per il corpo. Ma era un abito circostanziato, testimoniato con attenzione non dico di cronaca, ma certo di documento: perché quel corpo era noto e familiare, era quel corpo, esattamente. E l'ambito referenziale toccava la condizione dell'uomo singolo, il suo sottrarsi e morire. Era l'impronta insomma che quell'uomo, individuo, a noi, superstiti, lasciava. E la partecipazione era tutta emotiva, pur se l'ottica di Guiotto era piuttosto certo da «école du regard», che di partecipazione espressionista. Ora il tema si è svolto fino alla sua conclusione più monumentale, e in certo modo più astratta. Il tema affrontato in scultura pure in modo sufficientemente analitico e testimoniale, dapprima, si è infine risolto in una totale oggettivazione strutturale. È nato un simulacro imponente, quasi una colonna (come colonna è la tunica dello ionico auriga di Delfi, assoluta, totale, architettonica, oggettiva, non incrinabile), quasi una macchina arcaica, fredda, oggettiva, distante, eppure magicamente aggressiva. E l'emozione che sollecita è dunque del tutto diversa: è l'oggettiva ansiosa attesa contemplativa di fronte al simulacro. Non più il corpo è assente in questa rarefazione, bensì l'uomo stesso; così che il riferimento non è più a una vicenda in certo modo privata, bensì a una condizione dell'uomo oggi nel contesto societario attuale, dell'uomo sottratto, annullato, eterodiretto, trasgredito, svuotato. Una grande scultura simbolica, ove entra in gioco un'inquietudine vagamente metafisica e persino surreale, nel senso del manichino dechirichiano e della sua prima intenzione emblematica dell'uomo sottratto nell'automa. D'altra parte esiti fortemente simbolici e metafisici sono in sculture minori, come quelle costruite piramidamente, o nei coni. In una costruzione piramidale al sommo è un simbolo magico e orfico per eccellenza: l'uovo, ribadito da un piombo sottostante. In un'altra, conica, il cono s'interrompe per lasciar filtrare l'apparenza subitanea di un'immagine. Oggi mi sembra che in queste sculture Guiotto abbia spinto alla frizione per fratture inquietanti e magicamente allarmanti, certe intuizioni di dissociazioni strutturali e di associazioni simboliche di quei suoi bellissimi disegni del 1966 e '67, portando così a una oggettivazione nuova quel particolare loro continuo senso di terrore sospeso. Del resto già fin da alcune delle primissime prove di scultore di Guiotto, nel '67, si trova una scultura che offre su gradoni di piramide un corpo. Anche oggi in queste prove di Guiotto c'è come una continua tensione di dolore contratto, congelato, rattrappito, meccanizzato, costretto. In questo senso quel gruppo di sculture che quasi espone su gambi (oppure sorta di «banderillas») delle teste umane in urli contratti, costretti entro strutture meccaniche quasi di tortura e

prigionia, queste proposte di segnaletica per la città disumanizzata di oggi, per New York, espongono proprio nel loro ricorrente «grido» l'affioramento di una umanità conculcata e prigioniera. Sotto lo splendore della metropoli dominata dalle mitologie consumistiche, entro la «iconosfera» controllata e ottimistica Guiotto propone questi segnali di «grido» umano a rivelare il dolore nascosto ma presente, il «costo» umano che quel volto ottimistico e persuaso spinge a ignorare. E tuttavia Guiotto non propone un «grido» insurrezionale, bensì un grido di dolore rassegnato, imbrigliato, perduto forse per sempre. È un grido di protesta sociale, anche, ma è qualcosa di più complesso: s'è rivolto verso un più profondo disagio psichico dell'uomo contemporaneo, verso una sua profonda mutilazione e frustrazione. Anche in questo caso il tema era stato messo a fuoco nel '67: ricordo un dipinto, appunto un «grido», esposto a Roma all'inizio dell'anno seguente. E tuttavia il traguardo nuovo è la totale oggettivazione: l'essersi spostato su un discorso che riguarda la presenza assente dell'uomo contemporaneo, la sua profonda scissione. E proprio questa condizione di «perdita del centro» Guiotto vuole rivelare, e più esplicitamente che altrove nel «grido» appunto. C'è, un disegno, un progetto di scultura-parete particolarmente significativo al riguardo: incasellate in regolari riquadri emergono numerose teste risolte in altrettanti «gridi». L'impianto immaginativo è quasi meccanico, simula un ordinatore. Dice Guiotto proprio come se ponendo tutte le condizioni e situazioni quotidiane, dell'uomo comune metropolitano d'oggi, se ne avesse quel risultato di rivelazione allucinante; come se la risultante insomma dei nostri giorni non potesse che essere il «grido» spietato, e contratto, scoprendoci insomma sotto la pelle del quotidiano significato inerenti la vita e il destino dell'uomo. Che è un modo di andare oltre quella pelle oggettuale che, a livello di mitologie consumistiche, ha affascinato gli artisti «pop». Dalle cose il traguardo sembra ritornare sull'uomo, sulle sue più profonde dissociazioni. E Guiotto le figura servendosi liberamente di elementi in funzione simbolica, siano astratti o di figurazione, siano arcani o quasi descrittivi. È una situazione di disagio universale: a volte il ricorso alla citazione di una carta geografica ha proprio per Guiotto la funzione di indicare una situazione quasi cosmica.

Enrico Crispolti

Firenze

Corrado Cagli
a Palazzo Strozzi

A Palazzo Strozzi, a cura dell'Università Internazionale dell'Arte e della Strozziina, sono esposte più di seicento opere, fra

disegni, olii, quadri polimaterici, sculture e arazzi, di Corrado Cagli, del quale viene così documentata ampiamente l'opera realizzata nell'arco di quarant'anni di attività. Un'occasione unica, questa, per tentare, sia pur nei limiti consentiti in questa sede, un sondaggio panoramico nell'universo linguistico di un artista che si pone fra i protagonisti del nostro tempo. Dotato di una mente lucida e coltivata, Cagli affronta il suo lavoro con grande consapevolezza, situandosi nel contesto artistico in posizione solitaria e fortemente caratterizzata. Nel guardare questi quadri, immediatamente impressiona il divario notevole che intercorre fra i vari gruppi di opere; e sarebbe perfino banale rilevarlo, tanto questo scompensamento è peculiare di Cagli, se non fosse proprio perché costituisce il fulcro su cui si impernia la sua poetica, per molti versi assai interessante. Il suo è un viaggio nel tempo e nello spazio durante il quale sono rivisitati i reperti più vari appartenenti a tutti i momenti della storia dell'uomo, ognuno espresso mediante i relativi modelli di cultura. Cagli non privilegia alcuno di questi eventi, ma la sua scelta si pone a valle, nella capacità di assumere una coscienza globale di questo poliedrico universo di valori. Ancora si pone la necessità di non cedere alla tentazione di estrarre strutture generali, in quanto ciascuno modo di essere è da Cagli rivissuto dal di dentro, rievocato con un'adeguata condizione emotiva e col relativo linguaggio. L'uomo, artefice dei singoli eventi, è posto quale tramite comune al suo livello totale. Dirci che Cagli si pone allora come un moderno etnologo o antropologo che voglia capire la propria indagine avventurosa con gli strumenti della «logica visiva», usati con l'intenzione di ripercorrere tutte le possibili vicende della mente umana e di esorcizzarle nello stesso tempo. Soccorsi da queste poche note cerchiamo ancora di avvicinare le opere di Cagli. Osserviamo in essere ancora un divario notevole fra due gruppi di opere. Nel primo caso credo che la minore felicità del risultato estetico sia dovuta alla eccessiva identificazione del materiale osservato con i simboli caratteristici di una indagine altrui e d'altri tempi; ciò comporta la duplicazione dell'esperienza senza introdurre elementi nuovi alla conoscenza. Si ha così l'impressione che all'etnologo di cui si diceva avanti, sarebbero bastati i reperti originali da cui ha preso le mosse per l'elaborazione successiva. Mi riferisco a quei quadri più propriamente figurativi in senso tradizionale e a quelli collocabili nell'ambito di un «realismo retorico» dei quali rileverei inoltre l'eccessiva cura estetizzante anche là dove si vorrebbe rievocare la tragedia in atto. Rimane ancora una mole notevole dove vorrei identificare il vero Cagli. Tutti quei disegni e dipinti in cui si ritrova una coerenza stilistica notevole, risultato della capacità rivolta a creare segni e sintassi originali e nuovi, capaci di tuffarsi ancora nei labirinti della mente uma-

na, ma anche di riemergere con una visione da cui derivi un'intelligenza della esperienza vissuta. Il mondo di Cagli rimane tuttavia ancorato, evidentemente ad una concezione umana, troppo umana delle cose: direi, più propriamente, umanistica. Questo atteggiamento costante rivela un uomo tipicamente tolemaico anziché copernicano, come invece lo vorrebbe Ragghianti nel suo saggio introduttivo al catalogo della mostra. Naturalmente, non si pretende da Cagli quello che lui può non desiderare affatto; semmai si cerca soltanto di individuarne l'area culturale in cui si pone e si deve porre il suo lavoro.

Carlo Cioni

Genova

Roberto Martone

Una vasta personale di Roberto Martone è aperta a Genova alla Galleria Rotta. Martone è un artista che opera isolato, in una situazione ambientale in cui diventa difficile il lavoro di chi intenda puntualizzare in termini leggibili una condizione umana priva di libertà alternativa sul piano politico e sociale come sul piano dell'immaginazione. Nella risoluta volontà d'essere prima di tutto testimone di quanto accade in un mondo di alienazione e di violenza, Martone punta sui contenuti, senza che per questo la sua immagine risenta qualitativamente della propensione del pittore verso un chiaro discorso. Anzi questi dipinti, com'è logico accada in chi opera in una dimensione culturalmente valida, acquistano una vitalità e una forza sconosciute ad analoghe esperienze di oggi. Apparentemente le pitture di Martone aderiscono a quel momento dell'arte contemporanea che suole indicarsi come «nuova figurazione»: oggetti e figure appaiono infatti sulla tela con una conoscibilità che permette allo spettatore di entrare immediatamente nel vivo di un esplicito discorso. Generalmente si tratta di immagini dell'uomo, dilaniato nel mezzo di taglienti campiture di colore, intenso e d'una purezza metallica che bene individua l'intento di Martone di esprimere una condizione sofferta nella quotidiana esperienza dell'essere chiuso nel mondo del profitto, del lavoro, della macchina. Visto nell'ampiezza di questa sua personale il lavoro dell'artista appare mirabile per una continuità che non cede alle lusinghe della facilità e dell'improvvisazione. Ma il punto di maggior interesse, in un artista per molti versi faticosamente legato ad un'immagine che può sembrare, senza esserlo, chiusa entro i termini di una figuratività consueta, è la misura dell'impegno, nei termini di una precisa coscienza del quotidiano sforzo d'essere moralmente responsabili di un ruolo che — per tradizione legato al campo dell'estetica della forma — non è tuttavia di minor momento rispetto a un primario e

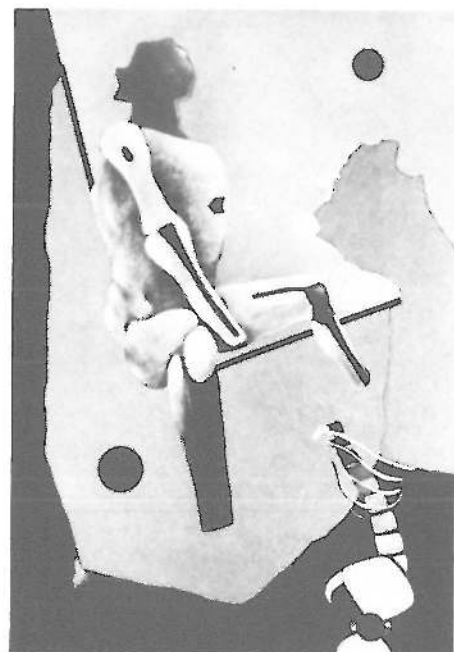


C. Cagli: *La chanson d'outrée*, 1947.

bruciante problema di realtà. Allora crediamo che Martone, nella dura condizione imposta dal volontario rifiuto del rapporto con i prodotti e con i condizionamenti della società tecnologica, incida — al di là di un presunto e forse storicamente remoto ruolo individualmente significativo dell'immagine — in un senso più vero e rischioso d'essere pittore. Dove la pittura trasmuta se stessa in presenza prossima più al travaglio quotidiano che ai domini della pura forma.

Gianfranco Bruno

R. Martone: *Attesa della grande luce*.



Nino Lupica

Le opere recenti di Nino Lupica, presentate nella Galleria Stefanoni, dimostrano il costante affinamento di un linguaggio che, nel rapporto tra la povertà degli strumenti (penna e inchiostro) e la ricchezza degli effetti, trova una specifica motivazione. Gli assembramenti di immagini e di eventi grafici disegnati da Lupica, nascono da una linea ideativa che ha il passo fluido e controvertibile del monologo interiore. Una sequenza di accadimenti psichici, dove si compongono logica ed emotività, addizioni o dissociazioni di concetti, trapassi di memoria, di volontà, di coscienza; situazioni ora riconducibili ad archetipi figurati, ora a forme ideogrammatiche, a gesti automatici o, alla parola: tutte destinate a ridursi, sulla pagina ferma, in dimensioni di spazio, anche se congenialmente articolate nel tempo. Con la caduta del dogma del monostilismo, Lupica ha maturato la consapevolezza di come sia possibile e utile che ciascuno dei momenti in cui si articola il discorso, si esprima col lessico e la sintassi più pertinenti, anziché tradursi tutti quanti negli schemi di un unico denominatore idiomatico. L'eterogeneità dei moduli formali, in effetti, risulta particolarmente appropriata per una comunicazione, suggerita da una *suite* interiore a sviluppo spontaneo, dove la multiformità delle relazioni e la varietà dei motivi, sono note caratterizzanti. Ma Lupica avverte anche la necessità di intrattenere un'unitarietà trascendentiale, sopra i singoli comparti stilistici o, più largamente, idiomatici: cioè, l'esigenza di introdurre un medium, capace di qualificare il coacervo, come il linguaggio organico. L'elemento coibente, nasce dal filtrare ogni tipo di segnale acquisito (anche se originariamente di produzione meccanica) attraverso il lavoro manuale. Un operare disciplinato, dove la stessa abilità si veste di pazienza, di precisione micrometrica, a cui Lupica si sottopone, senza esaltazioni o cedimenti. Perché, ogni modulo stilistico, mentre viene tradotto dalla mano in sistemi di linee variamente coordinate ma della medesima natura, perde i connotati accidentali, determinati da necessità tecnologiche dei mezzi di produzione originaria, più che da vere esigenze espressive; soprattutto, perché si riducono le qualificazioni estetiche attribuite o negate a priori, secondo il genere di operazioni da cui gli stilemi sono originariamente scaturiti (artigianali o artistiche, di massa o di élite...). Nel nuovo e diverso ambito in cui sono proposti, gli aspetti contingenti dei singoli moduli, si temperano in ragione della convivenza a cui sono chiamati, senza tuttavia cambiare le matrici strutturali, che conservano quindi la loro essenziale significatività. In conclusione, sul piano del linguaggio, Lupica compie un'operazione di ordine



N. Lupica: *L'io e l'è e l'immagine perduta*, 1971.

fenomenologico e non semplicemente meccanico, con risultati che, se non sono comodamente allineati col gusto dominante, hanno tuttavia un significato di sperimentazione concreta.

Eligio Cesana

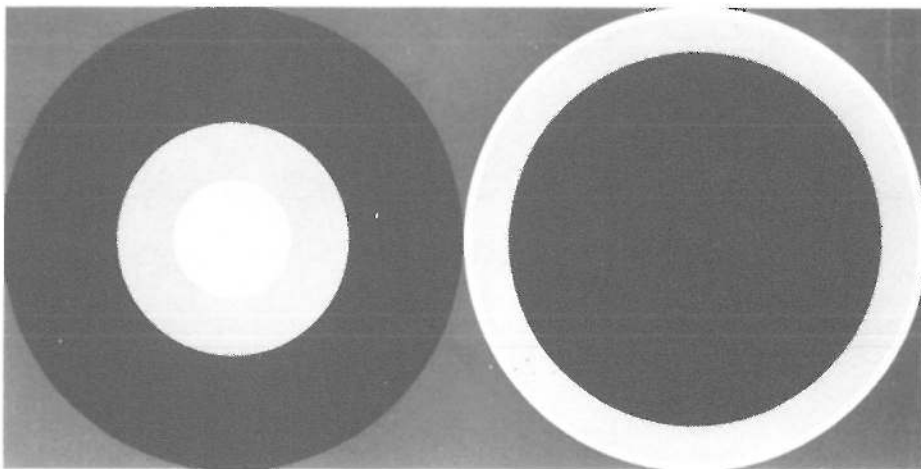
Livorno

Mario Ballocco

La storia di Mario Ballocco pittore (dopo una preistoria neocubista che forse meriterebbe un accenno meno fugace) comincia verso il 1948, si svolge nel clima di « Origine » all'inizio degli anni cinquanta, continua in sordina (però senza soluzioni di continuità e senza salti) per più di un decennio, torna a manifestarsi (ma non col dovuto risalto) dal 1965 in avanti. Le varie vicende di questa storia (anche le meno recenti) sono state ulti-

mamente documentate con la personale alla Galleria Vismara di Milano (1969), con i quindici quadri presentati alla Biennale di Venezia nel 1970 e infine con le opere esposte, in gennaio, alla Galleria Peccolo di Livorno (una retrospettiva che copre il lungo arco di tempo intercorrente dal 1952 al 1970). Dai « reticoli » e dagli « incastri di spazio-colore » (forse ricavati dai « reticoli »), Ballocco passa, già verso il 1955/56, a quelle « nuove geometrie » (forme costruite col colore) attraverso le quali gradualmente approfondirà le sue indagini cromatiche. Insieme a una mai abbandonata disposizione sperimentale, si avverte nella sua pittura un quasi ossessionato interesse per il colore (per le proprietà specifiche del colore) e per tutto ciò che riguarda il fenomeno della percezione visiva. Si avverte inoltre una spiccata vocazione didascalica che trae origine e forza dall'intimo convincimento della necessità di rendere partecipi gli altri, nel modo più evidente e oggettivo, dei risultati delle ricerche compiute. Anche per questo Ballocco fonda il suo lavoro, meticoloso e paziente, su una metodologia di tipo scientifico che gli consente di creare un « corpus » di opere nelle quali, scartato ogni incidentale motivo, resta solo l'essenziale a proclamare esplicitamente la ragione che le determina: cioè la dichiarata aspirazione a costruire opere obbedienti alla più stringente logica visiva. L'accennata preoccupazione di esprimersi chiaramente, per farsi chiaramente capire, e la conseguente tendenza a non lasciare spazio ad elementi extra-logici (considerati di « disturbo »), urgono fino a condizionare sul piano estetico l'operare medesimo di Ballocco (almeno in teoria e secondo l'autore), il quale infatti tiene a definirsi non altro che uno « studioso del colore ». E, per precisare ulteriormente la sua idea, Ballocco aggiunge volentieri: « il risultato estetico non costituisce il mio preminente interesse ». È bensì vero che (come l'esame dei singoli quadri conferma) l'obiettivo principale resta costantemente quello di compiere un'analisi del vedere o, meglio, un'analisi dei fenomeni (ottici e psi-

M. Ballocco: *Eguale aree cromatiche diversamente strutturate*, 1969.



cologi insieme) appartenenti alla sfera della percezione visiva, per giungere a dimostrare — facendo ricorso a « casi » fortemente esemplificativi — come si possa rendere visibile e oggettivamente comunicabile il fenomeno volta a volta indagato alla luce della cromatologia. Ma in realtà Ballocco ed altri ricercatori a lui affini vengono forse a trovarsi, di fronte al fenomeno fisico preso in esame (di fronte al concetto-oggetto) e alla reazione psicologica ad esso connessa, in posizione non sostanzialmente dissimile da quella di chi, già prima, si era trovato di fronte al dato naturalistico (col problema di riuscire, in un modo o in un altro, ad « assorbirlo » liricamente). Comunque, nel processo di concreta realizzazione dell'assunto, nell'atto in cui estrinseca, dipingendoli, i temi concettuali di partenza, Ballocco (forse suo malgrado, forse per miracolo e per nostra fortuna), costruisce opere in cui le « pulsazioni di luminosità », i « problemi di stratificazione », gli « effetti di distorsioni lineari », le « induzioni di chiarezza » (sono titoli di suoi quadri) diventano immagine. Immagine piena di evidenza estetica, stilisticamente risolta in modo da evitare sia la cristallizzazione in cifra (formale) sia lo scadimento in una semplice resa grafico-cromatica (a livello di schema didattico) del fenomeno illustrato. Dunque il risultato estetico, anche se non « cercato » di proposito, viene ugualmente « trovato ».

Vittorio Cora

Mantova

Antonio Atza

Ciò che più stupisce nella pittura del sardo Antonio Atza (Galleria del Teatro Minimo) è il progressivo mutare delle impressioni nei confronti dei suoi dipinti man mano che l'osservatore ne penetra i significati. A tutta prima si ha l'impressione di trovarsi dinanzi ad una ennesima versione di quel Surrealismo « da-

tato », che altri chiamano « storico », che oggi è divulgato da una sequela di diletanti che hanno reso queste immagini, un tempo tanto provocatorie, talmente stucchevoli da farne la pittura da salotto della nostra epoca. Peggio ancora è quando queste stesse immagini si mascherano con la patina della pittura d'avanguardia (troviamo di questi casi abbastanza spesso tra i cosiddetti « neofigurativi »). La pittura di Atza, malgrado la sua evidente parentela col vecchio Surrealismo, è tale, invece, da provocare e stimolare una serie di reazioni del tutto imprevedibili in chi si lascia attirare nel dedalo suadente dei mostri sospesi, nei desolati paesaggi silenziosi dei suoi quadri. I personaggi di Atza sfuggono ad ogni tentativo di riconoscimento. Ciò che si presenta come una testa d'animale, si configura un istante dopo come l'addome di un insetto; i tentacoli di qualche strano polipo divengono i fili elettrici del relitto di qualche naufragio interstellare, i filacci infirmi delle reti pendule in attesa di catturare qualche misteriosa creatura siderale brulicante di occhi aggressivi fissi un attimo prima di scattare un orrido agguato. Ci si trova, insomma, continuamente sbalzati da una dimensione all'altra, tra il regno animale e quello vegetale, o — da questi — al regno minerale; dal probabile all'improbabile, palleggiati tra la realtà e la fantasia senza poter mai fissare queste tele in una lettura che resista più di qualche minuto. Il loro potenziale immaginativo e la sollecitazione fantastica è tale che lo spettatore è rimandato, come una palla da tennis, da un estremo all'altro del campo della cognizione ottica. È questa la migliore carta di credito dell'autenticità e della personalità poetica di Antonio Atza, un pittore quanto mai moderno ed attuale. La sua pittura, infatti, si elabora in una somma di esperienze che la rendono inconsueta nell'ambito del Surrealismo « morbido » nel quale si vorrebbe far rientrare. Analizzando il mezzo tecnico messo in opera dal sardo ci si accorge della convergenza felice di linguaggi persino antitetici. Vi confluiscono, infatti, un

portato materico, desunto in parte dall'Action Painting ed in parte dal Tachisme, ed un'esperienza descrittiva legata alla tradizione preimpressionista, là dove l'hanno recuperato i surrealisti stessi dietro la spinta dechirichiana. Una innegabile « metafisica » ispira l'opera di Atza come ha ispirato — tra i maestri del Surrealismo — Magritte, Dalí, Ernst e, soprattutto, Tanguy, il più diretto referente del nostro pittore. Ma il sassarese, come abbiamo visto, non va inteso come uno dei tanti divulgatori della prima immagine surrealista bensì incluso tra quei pochi che hanno saputo attualizzarne il messaggio, adeguandolo ai tempi ed aggiornando il discorso dal punto di vista iconografico mettendolo a contatto e contaminandolo con le esperienze più attuali e in alcuni casi persino contrapposte. Particolarmente significative tra le varie testimonianze della sua opera mi sembrano quelle che riconoscono, doverosamente del resto, la natura spontanea della sua visione poetica e quelle che vi ravvisano dei dati d'impronta autoctona. I titoli dei suoi dipinti ci parlano di una personalità naturalmente portata alla malinconia: un atteggiamento tipico dei sardi, abitanti di una terra ingrata e severa. Ma in queste figurazioni c'è anche una disponibilità per un mondo incantato, nel quale stelle filanti e cadute di perle piovono in giardini coloriti di straordinarie efflorescenze. C'è anche un senso di attesa per qualcosa che modificherà l'immobilità ed il silenzio di queste prospettive desertiche nelle quali tutto sembra essere già avvenuto o dove, viceversa, sembra che tutto debba avvenire per la prima volta.

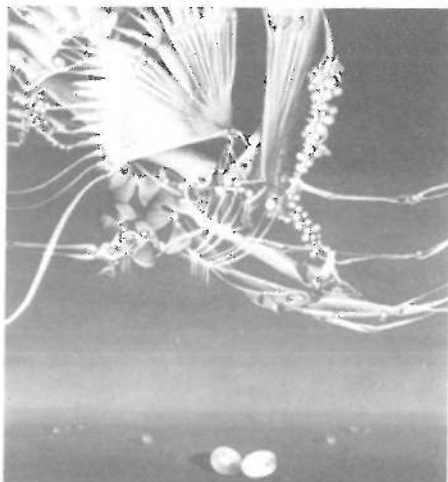
Renzo Margonari

Milano

Hans Haacke

« Shapolsky et al Manhattan Real Estate Holdings - a Real Time Social System » era una mostra famosa già prima di arri-

A. Atza: *Vicino alla luce*.



H. Haacke: *Shapolsky et al Manhattan Real Estate Holdings*, 1971.



vare in Italia. Insieme ad altre ricerche di Hans Haacke, doveva essere esposta al Guggenheim Museum di New York, che l'ha invece a suo tempo censurata a causa del suo contenuto sociale. Il motivo principale del rifiuto opposto all'artista era appunto che Haacke, invece di affidarsi, nell'intento di suscitare reazioni a livello politico, « alla forza generalizzata ed esemplare che l'arte può suscitare sull'ambiente, usava « mezzi politici per raggiungere fini politici ». Lungi dall'essere il merito principale della mostra, questa risonanza polemica è però strettamente legata, connaturata direi, al contenuto stesso dell'indagine e ne costituisce uno degli aspetti di maggiore urto. Anche se in realtà, come ogni operazione che fa uso di determinati sistemi di presentazione (p. es. la galleria) e che adatta i suoi contenuti a questa forma di presentazione, è o diventa un fatto espressivo, un sistema di comunicazione e di ricerca. La mostra, che è stata presentata a Milano dalla Galleria Françoise Lambert, è costituita da 2 mappe e da 146 foto di miseri edifici di Manhattan, accompagnate da didascalie, tratte dai registri catastali che riportano i nomi dei proprietari, dati finanziari immobiliari, ecc. Il denominatore comune a tutti i fabbricati è l'appartenenza alla famiglia Shapolsky — una specie di sistema nel sistema. Il nodo centrale della ricerca, al di là di questa immediata forza polemica, è il rapporto tra un tipo di comunicazione (la denuncia) e un modello di comportamento (Sistema Shapolsky), che si offre come materia di riflessione a più livelli: da una parte vi è, come dichiara lo stesso Haacke, un fatto che ha una risonanza reale, e che si presenta come conseguenza di altri fatti; dall'altra un modello che può essere considerato indipendentemente dal contesto in cui è stato inserito. Praticamente, una assottigliamento del primo momento, che da un piano particolare (quello che è stato documentato visivamente) si fa regola generale. L'opera viene quindi considerata in due momenti sia da un punto di vista contenutistico, che da un punto di vista linguistico: con questo passaggio appunto da una documentazione ad una sfera concettuale verso cui si è spinti inevitabilmente dal contenuto stesso della documentazione. Probabilmente questo secondo momento dell'operazione di Haacke è anche quello più interessante della ricerca: il passaggio ad un livello logico che conserva una sua indipendenza dal livello umano, come se si passasse su un piano speculativo in cui ogni fatto ha un suo valore assoluto come fenomeno evolutivo, completamente al di fuori del campo della normale sensibilità. È abbastanza significativo a questo proposito il fatto che Haacke compia la sua ricerca abituale su tre settori distinti (biologico, fisico, sociale), senza intrinsecamente particolari distinzioni di ordine qualitativo tra l'uno e l'altro, come se ognuno di essi fosse un campione di un momento di evoluzione della materia, della vita,

che ha dei punti salienti, di particolare interesse o drammaticità, la cui differenza non è però apprezzabile al di là di un certo stadio. Questo sforzo verso una oggettività assoluta di espressione (si confronti, sempre in Haacke, l'uso del questionario, compilato dal visitatore, che evolve al di là di ogni possibile controllo dell'artista, ma che è da lui già finalizzato e posseduto, come termine della sua operazione) che comporta in questo caso l'utilizzazione di un soggetto politico, giustifica l'uso stesso di questo soggetto, al di là di qualsiasi altra giustificazione, ammesso che ce ne sia bisogno. Paradossalmente, con le modifiche del caso, si potrebbe citare la frase che Oldenburg aveva detto a proposito della mostra-scandalo di Warhol con gli imballaggi Brillo, nel '64: « È una dichiarazione molto evidente, e io ammiro le dichiarazioni evidenti... le scatole di Warhol diventano oggetti che non sono veramente scatole, così in un certo senso sono l'illusione di una scatola, e questo le colloca nel regno dell'arte ». Anche quella di Haacke è una « dichiarazione molto evidente » ma ha in sé gli estremi di un discorso che la pongono più in alto del gioco stesso di interessi che il Guggenheim Museum ha rivelato.

Adriano Altamira

Gilles Aillaud

La galleria dei Lanzi ha presentato recentemente alcune tra le opere più significative del pittore parigino Gilles Aillaud, eseguite tra il 1964 e il 1971. Questo artista è reduce da una antologica personale realizzata a Parigi (*Museo di arte moderna*) nell'ottobre 1971. Il tema preferito e prevalente in questa mostra è quello degli animali dello zoo. L'inquadratura dei dipinti di Aillaud sembra essere quella del teleobiettivo, dove l'operazione di messa a fuoco attuata dall'intervento del pittore è alla ricerca di un equilibrio sottile, quasi impercettibile, tra partecipazione emotiva e distacco, tra ossessione e pensiero: tra qualcosa che si definisce in precisi contorni, in un contesto artificiale e asettico, e qualcosa che invece rinvia a una originaria indeterminazione, a un tutto emergente nella sua inquietante pienezza. Tutto ciò corrisponde a una specie di tensione interna all'occhio dell'artista, proiettato su una realtà che è sempre dimensione individuale, con tutte le implicazioni sentimentali e razionali che questo comporta, anche a tener conto dell'esigenza di obbiettività cui fa fede la pignoleria di Aillaud. Egli dipinge gli animali, e non a caso: l'indifferenza dell'animale nello zoo si presta molto ad essere riprodotta, immota e acquiescente a qualsiasi indagine indiscreta. Ma essa corrisponde a quella di chi ha perduto una reale consistenza (la libertà senza coscienza) e s'inserisce in un contesto diverso, come un oggetto casuale. Questa assoluta passività volontaria, di



G. Aillaud: *Rinoceronte allo zoo*, 1971.

cui gli animali sono simbolo, lascia intendere ben più inquietanti allusioni, ad esempio quella all'asservimento passivo dell'uomo di fronte ai miti ingannevoli della civiltà moderna. Gli animali, come gli uomini, ci sono, ma, pur senza rinunciare, fanno resistenza a quel diverso destino che una dimensione domestica, parassitaria e mimetica, pretende di attribuir loro, camuffata di belletto, nitore e falsa razionalità, di grigie e gabbie, con cui si irretisce e si spezza la loro forza dirompente e unitaria. Una sottile ironia e un sottile pessimismo, peraltro partecipe, si insinua all'interno dell'immagine perenne e quotidiana di questi protagonisti senza storia che sono gli animali del giardino zoologico, o gli uomini nei grandi agglomerati urbani (giacché la storia è *progresso*, e gli animali di Aillaud vi hanno rinunciato, nonostante appaiano volontariamente inseriti in una dimensione *autre* come i diseredati della nostra vita quotidiana, a tutte le latitudini). Imballaggi artificiali di una vitalità ormai smorzata e coatta, simboli di una fatalità storica, come quella dell'uomo che si ritrova come relitto, come larva, in tanta produzione neofigurativa contemporanea, gli animali sono al rimorchio di una sorte inoppugnabile dove è votato al sacrificio colui che non può rovesciare una situazione irreversibile. E il corposo nitore dei dipinti ha qualche cosa di viscido e scostante, (riflesso sulla pelle di questi patetici abitanti di uno spazio silenzioso, precostituito) simile all'orpello tecnologico con cui l'uomo d'oggi ricopre la propria solitudine e il proprio *desespoir*. Allora gli animali di Aillaud ammiccano quasi a un bonario sorriso, che è quello di chi porta con sé il privilegio, gravoso privilegio, di giudicare contemplando; ma Aillaud non nasconde la propria coscienza infelice, e il suo sguardo riflette, in maniera spietata e impietosamente ossessiva, la condizione paradossale dell'uomo nel mondo.

Cesare Chirici

Silvano Girardello

Dopo breve tempo Silvano Girardello è tornato ad esporre in una galleria milanese, l'Artecentro. È un artista a cui necessita un ampio spazio proprio perché, per coglierlo nella sua complessità, è opportuna la più vasta documentazione possibile; e inoltre, nella mostra, alcune delle opere esposte sono le iniziali di un ciclo ispirato, come avverte il catalogo, al « Ratto di Europa » del Veronese, che dovrà svilupparsi su un lungo itinerario di variazioni e moltiplicazioni linguistiche. Un Girardello parziale dunque, ma di cui è stato possibile cogliere la complessità attraverso i quadri presentati, così sorprendentemente affollati di differenti stili. È questo il problema espressivo che la sua ricerca affronta con una precisa metodologia: il verificare, cioè, la possibilità di costruire un racconto o una situazione recuperando una serie di componenti formali non solo dell'arte contemporanea ma anche di quella antica, dell'illustrazione, di qualsiasi, in sostanza, proposta di immagine. Una posizione difficile da portare innanzi in una dimensione culturale in cui la « coerenza espressiva », che pur ha sue ovvie ragioni, viene usata sovente quale alibi alla non ricerca e quale sigla mercantile; una posizione difficile che però Girardello propone con disinvoltura e libertà riuscendo a tenere collegata, contro tutte le apparenze, un'opera all'altra. Ne è elemento unificatore l'ironia sottile e disincantata, a volte graffiante, che pervade ogni quadro e che annulla, trasformandola in anima, la molteplicità linguistica. Un'ironia che sta a monte di tutto il processo creativo dell'artista e che forse è pure il suo dramma poiché, al di là di ogni teorizzazione, egli giunge ad appuntarla su di sé, demistificandosi come ogni altra cosa. Quasi ad erigerla a barriera di uno spazio privato da lasciare incontaminato, ultima e segreta possibilità di sopravvivenza.

Aurelio Natali



S. Girardello: *Giardino incantato*, 1971.



A. Tagliaferro: *Soggiorno temporale - Soggiorno eterno*, 1972.

Testa decorativa liberty a Milano.



tici ma un tessuto minore e sfuggente di situazioni, atteggiamenti e riti che l'istituzionalizzazione sociale ha prodotto e contemporaneamente estraniato dalla nostra coscienza critica. Il risultato è sconvolgente, sia sul piano personale poiché ci ripropone valori smarriti e pur sempre attivi nel profondo di noi, sia ancor più perché vi è evidenziata la negatività di una serie di meccanismi esterni così minutamente strutturali da arrivare a contaminare le regioni più segrete di tali valori. Con questo lavoro Tagliaferro ha precisato e maturato l'ultima parte delle sue ricerche iniziate con « Verifica di una mostra » e continuate poi con « Analisi di una condizione operativa », una sorta di giudizio e di rilevazione sulla sua partecipazione all'ultima Biennale veneziana. Rispetto ad esse qui il discorso appare spostato da uno spazio di indagine personale ad altro più globale. È un indirizzo inverso a quello di tanti artisti che tendono a restringere sempre più, accentrandolo quasi esclusivamente su di sé, il percorso del loro lavoro. Ma alla base di questa differente scelta sta la personalità di Tagliaferro, la sua coscienza oppositiva non radicata agli umori ma ad una costante verifica ideologica che ne fa uno degli artisti più vivi e inquieti della sua generazione.

Aurelio Natali

Liberty a Milano

Della mostra dedicata all'architettura liberty a Milano organizzata da Rossana Bossaglia al Centro culturale Pirelli ci interessa soprattutto un aspetto che l'esposizione, per lo spazio e forse la complessità organizzativa, non pone con sufficiente chiarezza in mostra. In compenso tale aspetto, la diffusione di certe componenti del liberty in vaste aree edilizie della città lombarda e le relative connessioni sociali, è ampiamente sottolineato dalla curatrice nel saggio che apre il catalogo. In esso viene rilevato che al di là degli esempi più clamorosi dell'architettura liberty, si andò estendendo nei quartieri allora in costruzione, dedicati alla media-piccola borghesia e all'aristocrazia operaia (non è casuale la presenza dell'Umanitaria in una di queste imprese) una serie di elementi decorativi di chiara ispirazione « modernista »; parallelamente a una migliore razionalizzazione delle piante e a una maggiore attenzione verso quei servizi sempre disattesi dall'architettura minore precedente. Un discorso che induce a molte meditazioni sul liberty italiano radicalmente differente da quello d'Oltralpe (ma certo ogni liberty è differente, almeno parzialmente, nelle motivazioni oltre che nell'attuazione formale) in senso riduttivo e sulle condizioni socio-storiche che lo hanno espresso. Se in Belgio, in Germania ed Austria, in Inghilterra e in Francia il « Modernismo » esprime il tentativo delle borghesie locali appena uscite dalla prima rivoluzione industriale di trovare una propria defini-

Aldo Tagliaferro

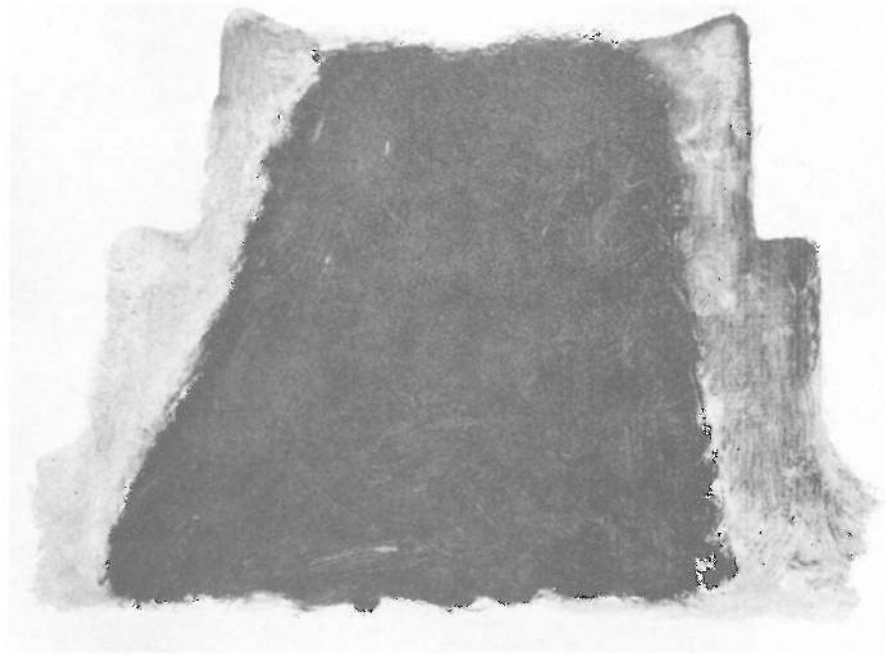
« Soggiorno temporale-soggiorno eterno » è il titolo dell'opera con cui Aldo Tagliaferro si è presentato alla galleria del Naviglio. Una indagine, realizzata con immagini fotografiche riprodotte su tele emulsionate, sul problema della morte (e della vita in rapporto ad essa). A un primo approccio il lavoro di Tagliaferro, per l'ironia corrosiva di alcune immagini, per la continua sottolineatura del tragico quotidiano, può apparire come una sorta di pamphlet moralistico, ma una lettura più attenta rivela subito una meditata motivazione articolata su piani di ordine sociologico, culturale, esistenziale. L'elemento unificatore di tante componenti è la metodologia con cui viene affrontato il problema, una rilevazione comportamentistica che attraverso l'oggettività del mezzo coglie non tanto eventi dramma-

zione formale ed etica di vita disposta a registrare ed accettare le contraddizioni e le spinte che una realtà sempre più complessa andava via via proponendo, in Italia esso è soltanto la glorificazione di una sicurezza brevemente raggiunta e che si ipotizza di cristallizzare per l'eterno. Non a caso il liberty ha il suo centro attivo in quella città che fu di tale falsa sicurezza il polo generatore e non a caso nell'operazione si volle coinvolgere quelle classi subalterne delegate a costituire la piattaforma di posizioni di potere così faticosamente raggiunte; andando incontro, nel contempo, alle esigenze di qualificazione che tali nuovi gruppi sociali sentivano sempre più necessarie per differenziarsi dai ceti popolari da cui avevano trovato origine. Il liberty italiano si rivela, nella sostanza, al di là dei motivi centrali che lo ispirarono, nel suo tessuto periferico, come un dramma piccolo borghese; un dramma facilmente risolvibile con i servizi unifamiliari e con i modelli, frutti e fiori, che gli stampati in cemento per finestre e balconi rendevano facilmente realizzabili. A monte di un fatto di costume, di gusto, di angoscia per la sopravvivenza, sta una reale saldatura politica che, dopo la bufera della guerra e la messa in crisi di un «ordine» così duramente definito, troverà la sua soluzione in una delle epoche più oscure per tutto il Paese.

Aurelio Natali

Gianni Madella

Da quando il problema del «vedere» inteso come contributo conoscitivo empirico e sperimentale si è posto come fondamento di un rapporto mutato tra i pittori e il mondo, l'antica nozione rappresentativa basata sulla idealità si è trovata ad agire in un contesto completamente alterato. Si è visto, nel corso della storia della pittura moderna, l'alternarsi dialettico di questi due atteggiamenti per cui ad una lettura visiva del mondo fa da polo opposto una costruzione per retoriche, per simboli o rimandi ad un modello. Il caso di Madella (Galleria Morone) appartiene con più decisione a questa seconda ipotesi e, come dice molto bene Beltrame nella presentazione alla mostra, la suggestione del rimando agisce largamente nel suo lavoro. Ma si tratta è bene dirlo, di un rimando che non lascia residui di sé ma provoca un aggregato pittorico completamente autonomo, provocante e ferocemente attuale, in quanto sa contrapporre un «testo» alle esperienze puramente verbali e di comportamento tanto decantate e proposte come termine ultimo dell'esperienza estetica. Il lavoro di Madella rifugge da ironie demitificatorie o da artifici intellettualistici ma si pone senz'altro in un'area di tipo concettuale. Ne fanno prova appunto la scelta dei materiali operativi, eminentemente culturali, lo spostamento dei loro significati, l'uso metasemantico dei punti



G. Madella: *Trono 47*, 1971.

numerati per cui tutto assume l'aspetto di una metafora iperbolica in un campo che si struttura per sottrazione di vuoto. L'immagine si fa largo infatti con maniere sgarbate con colori urticanti, senza eleganze o ricercatezze sensorie. Tutto ha riscontro nell'idea base per cui la coincidenza del quadro e del suo «in sé» è assoluta. Ci si può chiedere quale sia il senso di questo operare, cosa ne costituisca la finalità: potrei dire che una delle conseguenze di questo lavoro è un acuto ripensamento dei termini iconici tradizionali, una loro stravolta riedizione e rilettura, una capacità competitiva frontale e diretta dell'immagine pittorica nei confronti della travolgente semiologia del mondo d'oggi che nella sua contraddittorietà e vorace continuità sembrerebbe non lasciare spazio a nulla che non sia un suo immediato riflesso.

Claudio Olivieri

Pesaro

Maurizio Nannucci

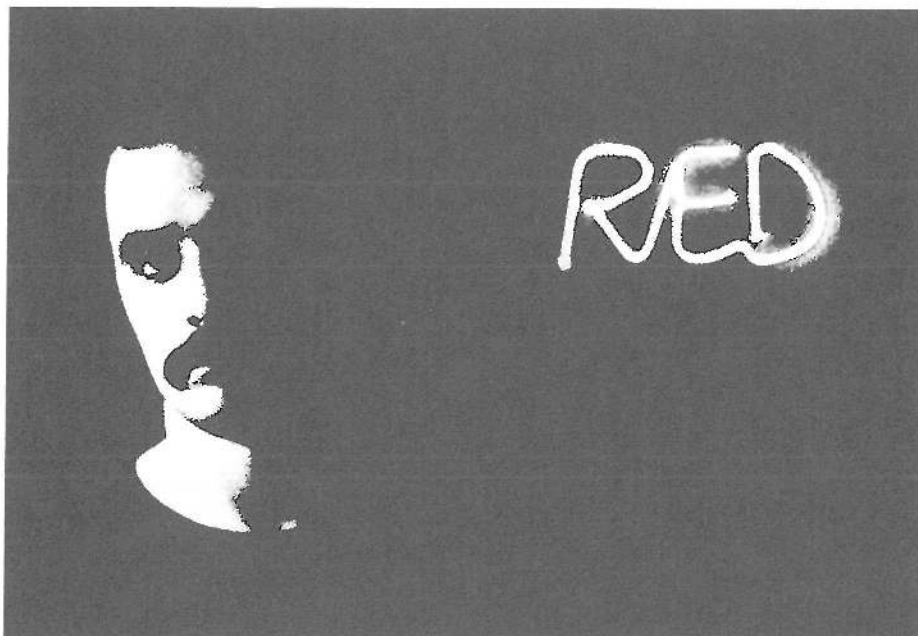
Prendere del neon rosso e scrivere su una parete *rosso*, o del neon giallo e scrivere *giallo*, non è una tautologia: tutt'altro. La tautologia comincia (o finisce) allorché una certa immagine o gesto o un ragionamento ne trascina un secondo quasi l'uno fosse l'ombra dell'altro. E un neon rosso che scriva *rosso* non trascina con sé altra tautologia che la propria ovvietà. È qualcosa di simile al classico nodo al fazzoletto, di fronte al quale non ci si chiede perché o come sia stato fatto, ma in funzione di che cosa sia stato fatto. Se non che rispetto al nodo al fazzoletto conta la memoria e qui la memoria non

ha importanza: ricordarsi che il rosso è rosso o giallo il giallo non ha alcun interesse particolare. Intanto c'è in Nannucci (Galleria Segnapassi) il bisogno di una riduzione: *blu, giallo, rosso*, si badi bene, non sono sigle, una decantazione di un vasto campo in un punto altamente istituzionalizzato. Tutto si può dire, tutto è stato detto: quello che resta è un minimo vuoto entro questo tutto, una bolla d'aria, il nome che ripetuto isola nel continuo sopravvento scorrente un'immagine, un vuoto che ci guarda senza occhio, come indizio, come sintomo. Sintomo di una iniziale suddivisibilità della routine, e, ciò che più conta, sintomo di un modo di concentrarsi che non si svincola dal luogo in cui si attualizza. Da questo *punto di vista* Nannucci può iniziare una catalogazione e se da un lato abbiamo i nomi dei colori, dall'altro abbiamo, per dir così, dei colori-nome: bianco-Malevic, rosa-Fontana, blu-Klein e via discorrendo. Vale a dire nel colore — luogo di un ritrovamento di sé, oggettivamente, c'è un modo di lavorare, di organizzare il proprio modo d'essere che passa *attraverso* quell'opera, di Fontana, di Klein, di Malevic, di Albers, e così via. Qualunque cosa si dica, e tutto è detto, qualunque elaborazione si faccia, e tutto viene compiuto, l'identità di ciascuno di costoro, lo spazio che determinano, si assume, alla fine, in quel nome. Il nodo al fazzoletto, il nome del colore o il colore-nome, non danno sostanza che a se stessi: non nominano il riferimento, per il quale sono stati fatti o pronunciati o scritti. È lo spazio in cui, come se stesso avviene, può avvenire *anche* un'altra serie di eventi: all'unico fatto possibile, e cioè che ciascuno cominci con il riconoscerlo per quel che è e per come è. Insomma prendere del neon e scrivere

blu non apre nessun nuovo orizzonte: chiude invece tutti i meccanismi aleatori di cui il flusso attorno si cinge per distrarci dall'attenzione ai suoi punti. Chiude il tentativo delle cose di diventare linguaggio di un linguaggio, impressione di un'impressione, ideologia di un'ideologia. Se in tutto questo si vuol cogliere un punto di una tradizione, non mi pare che se ne possa indicare altra che quella del concretismo. Di cui, però, Nannucci offre una interpretazione che è anche una riproposta critica: essere il concretismo non il luogo delle certezze definitive da pianificare con il principio della minima dispersione, del platonismo rivisitato in sede sociologico-formale, ma il metodo di lavoro con cui proporre la massima adesione del proprio strumento alla propria idea, e della propria idea al proprio strumento. Cioè, credo che Nannucci ha scoperto il rovescio esatto del gesto, e cioè come questo sia chiusura di tutto ciò che esso non è, definizione di una serie di limiti. Mi pare di aver tracciato una sorta di triangolo: il concreto, l'idea, il gesto, o se si vuol tradurre tutta la cosa nel dominio delle poetiche, il concretismo, il mentalismo, la gestualità, o, per andar per nomi, Malevic, Albers, Fontana. Ebbene, il triangolo in questione è uno spazio, uno spazio *misurato*. S'intende, spero, non col metro, o peggio con la logica scolastica delle etichette culturali, cioè i calimetri: un luogo di esperienza. Un luogo, cioè, diverso nella propria identità, dove cade ogni allegoria e simbolismo, oltre il quale non si può andare se non facendo un altro gesto, un'altra esperienza, un altro spazio. E se l'uno spinge verso l'altro, l'uno non giustifica, non ideologizza l'altro, non evoca l'altro, ma solo fa i propri conti con se stesso.

Paolo Fossati

M. Nannucci: *Red*, 1970.



Pescara

Bruni e Ventrone

Alla Galleria d'Arte 818 di via Gramsci espongono due giovani pittori: Bruno Bruni e Luciano Ventrone. Partendo da problematiche sociopolitiche, Bruni è approdato a risultati di ordine psicanalitico: non è il primo caso il suo, tuttavia ci sembra uno dei più interessanti anche perché i presenti esiti sono premessa — e ripresa — dell'inesauribile discorso surreale costruito nella dimensione del mondo fantastico che si fonda sulla visione lucida e razionale delle proprie interiorità creative. Su una simile strada i richiami possono essere molti; ma qui si tratta di una evoluzione dialettica che non presenta smagliature né per l'interrogante né per l'interrogato: è il dialogo eloquente e preciso instaurato nel tentativo di avvicinare i significati non tanto dei colori e dei segni, ma dei simboli stessi che essi circoscrivono nella gestuale invenzione del «quadro». Sembra — ed è — la ricerca di una sintesi che, proponendosi difficile, stimola ancor più l'immaginazione e la spinge ad agire nelle labirintiche concentrazioni del proprio io. Un giudizio di valore, dunque, non può essere formulato che nella misura in cui si considera l'esperienza in divenire; esperienza positiva in sé, e già salita notevolmente al di sopra delle premesse che l'hanno generata. Per Ventrone la situazione è diversa, anche se parallela per un certo tratto. Egli ha fatto molte esperienze in comune con Bruni, ma è stato attratto da ricerche scientifiche che non potevano mancare di affinare il suo senso dell'osservazione, portandolo ad accentuare i particolari realistici fino alla loro vibrazione allucinante. Con procedimento di-

verso — e inverso — egli tocca i segreti del sogno e le angosce del subcosciente spostando nel passato — ma un passato che potrebbe essere anche futuro e che invece è soltanto «altro» — la sua indagine nell'intento di rendere solido anche ciò che è fluido, concreto ciò che è inafferrabile. Un simile andamento, senza sussulti vistosi o visibili può lasciare interdetto l'osservatore che, però, se ha un minimo di conoscenza di psicologia dell'arte, non tarderà a ritrovare in una pittura così distaccata, ma anche metafisica, la forza che carica l'oggetto rappresentato e la problematica che investe la natura (che qua e là si manifesta nel caos creato dall'uomo) alle soglie, ormai, del suo totale disfacimento. Qual è la proposta di Ventrone, dunque? E di coltivare noi stessi per il recupero non di un passato storico ma di un passato esclusivamente umano. Lo stesso recupero cui allude Bruni, del resto, ricostruendo i deliri del sogno.

Benito Sablone

Roma

Angelo Titonel

Si avverte in queste opere che Angelo Titonel espone alla Galleria «Giulia», con punte di asprezze tortuose e perentorie, il disagio morale dell'artista dinanzi alla società del nostro tempo e, ad un tempo, il suo amarla con rabbia nell'impossibilità di risolversi fuori dalle sue componenti. La rinnovata «oggettività dell'immagine» dunque. Ed i parasignificati all'interno di questo discorso reperibili, sono l'elemento determinante ai fini della leggibilità della pagina, proprio in dipendenza dell'esasperata oggettivazione dell'immagine stessa. Il taglio fotografico, la macroscopicità dell'impaginazione narrativa, sono le componenti. *L'espace de glace* come atmosfera in cui queste immagini si calano, è l'elemento intuitivo. Una sottile ma infrangibile lastra di vetro che divide lo spettatore dal palcoscenico, e su questo palcoscenico gli attori si muovono senza che la loro voce possa essere udita. Sarà dai gesti attraverso i quali essi si affermano che la segreta intenzionalità del singolo all'altro singolo potrà risultare familiare. Una libera scelta di dialogo, quindi, lontana dalla corralità. Un amarsi con rabbia, come dicevamo, ed un voler vivisezionare questo amore, esasperandone la tensione sino all'odio. Da qui la mediazione dello spazio. Il fotogramma ingigantito che acquista il piglio del didascalico, dell'analisi condotta a freddo, quasi l'esperienza da laboratorio per studiare l'essenza dei corpi, non la loro reazione. Non il mistero laico che Cocteau riconosce alla metafisica ma il rituale laico, con un'azione all'interno di esso che, a volte, assume il clima dell'azione teatrale. La fissità dei corpi, allora, è una *sospensiva* tesa a coinvol-

gere tutti gli elementi del discorso e si caratterizza proprio là dove il gesto si fa meno declamato, tutto mentale, rinnovando, in tal modo, la capacità ricettiva. I processi di mediazione del pensiero, dunque, ai quali accenna Duilio Morosini nella presentazione al catalogo, che sono tanto più incisivi quanto più intuiti essi si dichiarano. Perché questo il limite, a nostro avviso, di certe esperienze di Titonel. Tutta l'effervescenza di una oscura minaccia imminente sull'uomo, il plasticismo stesso del mondo dell'artista, il suo goticismo, in un certo senso, sono componenti che nella loro corallità di proposta — contemporaneità quindi — realizzano in pieno le ragioni della *mise en scene* del dramma. Non occorrono aggettivi, esemplificazioni, per cui l'emblematismo dei suoi tre « astronauti » sarà più incisivo della discorsività dei « due mutilati ». Il contrasto con l'ambiente circostante rilevabile dalla solitudine esistenziale dei due uomini ostinatamente al centro dello spazio, spazio che è fabbrica, ospedale, cortile, vita, insomma, è di natura conscia, quindi ideologico. Il rapporto conflittuale dei « tre astronauti » con uno spazio, nel loro caso, incostante perché indefinito e, ad un tempo, imminente perché aperto all'ignoto, è di natura inconscia, ma con una componente di eternità. L'eterna paura dell'uomo e la sua caparbia volontà di superare questa paura con l'azione. Così le tre figure chiuse nei loro caschi come in nuove armature, saranno emblematiche, dicotomiche se si vuole, ma pronte alla speculazione del pensiero, disponibili all'interpretazione connotativa derivante dal rapporto con il singolo, il quale fuori da ogni aggettivazione, potrà individuare in esse tutta la problematica del nostro tempo. Con un'altra considerazione, a nostro avviso. Nella caparbia solitudine dei due

mutilati, c'è la romantica resa dinanzi all'immanenza. Nell'ermetismo dei tre astronauti c'è la tensione verso l'affermazione di un principio di verità. L'eroe positivo e l'eroe negativo, siamo d'accordo, con l'antica proponibilità del rovesciamento dei rapporti. Ma è proprio in questo, in questa continua possibilità di ribaltamento di ipotesi la validità dialettica del discorso di Titonel.

Vito Apuleo

Giacomo Porzano

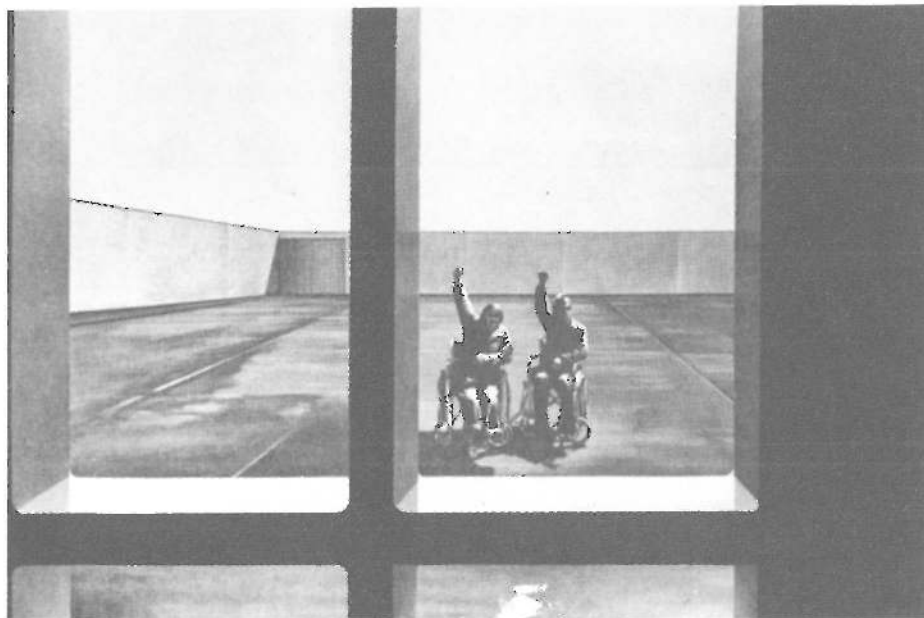
Il recupero a dimensione conoscitiva dell'immagine femminile, si dichiara componente essenziale ai fini della lettura di queste opere che Giacomo Porzano espone nella sua personale alla « Borgogna ». La donna nel suo significato emblematico, nel significato, cioè, di immagine del nostro tempo, macroscopicamente dilatata, quasi la cadenza ossessiva che sul filo dell'ideazione fantastica alle segrete motivazioni dell'uomo si riporta. E ciascuno legge la propria immagine: evocazione di più riposte sensualità, a richiamo di quel dato emozionale che da sentimento individuale si trasforma in erotismo di massa, per riportarsi, poi, ad individuale sensualità. In quest'ultima fase i significati originali risultano travolti; da qui l'attenzione di Giacomo Porzano. Il recupero dell'immagine che, proposta nel suo isolamento, diventa provocatoria ed esaltante. L'ossessione di un quotidiano che ci colpisce giorno dopo giorno, sul rotocalco, sul manifesto pubblicitario, sullo schermo, nel salotto, nel foyer, nei silenzi notturni: emblematico, drammaticamente certo. La glaciale che circonda il tessuto narrativo, la tensione della colorazione tutta in primo piano, senza delicatezze o teneri abbandoni alla pit-



G. Porzano: *Testa di donna*, 1971.

tura di valori, sono le strutture portanti che caratterizzano la visione, isolandola nella sua icastica essenzialità. Nessun ripiegarsi tenero su questa donna. La spietata riproposta nella pluralità di enunciazioni. Eppure la tentazione immediata è di accettarla totalmente, questa visione, incorporata come essa è nel nostro mondo, nell'efficietismo di massa, nel mito del successo ad ogni costo, nel mito della dinamica come scopo irrinunciabile. La stessa asprezza di sentimenti denunciata in primo piano (la sigaretta piantata là tra le labbra a mo' di simbolo nel radicale contrasto luci-ombre, la spettralità del bianco di un volto drammatizzato nella tensione del rapporto con l'asperità dei contorni e con l'incupirsi dei toni di contorno) è un qualcosa che si richiama al mito della nostra epoca: quasi la violenza di sentimenti che trova riscontro nella violenza del quotidiano. Poi la fragilità di certi particolari. La curva della linea del collo, esile, proposta in un rapporto conflittuale con lo spazio circostante: l'insicurezza come tensione interiore contrapposibile alla sicurezza spavalda ostentata. Questa donna, infine, è come l'abbiamo voluta noi; ma non è come vorrebbe essere, e ciò suo malgrado. Da qui certe lievi connotazioni; i grandi silenzi dietro quegli occhi sbarrati; il vuoto di certe esperienze linguistiche. Positivo-negativo, vita-morte, si sommano. La donna oggetto, recuperata e riscattata dalla simbologia « pop », rifiutando di quest'ultima la volgarità delle recentissime esperienze, per un tentativo di discorso che possa nascere dalle ceneri di una realtà. Non l'*heri dicebamus*, siamo d'accordo, ma il desiderio di riaprirsi al colloquio, umanizzandolo. Ecco la nostra corsa su quelle linee, su quei volti che proprio nella macroscopicità della resa e della conseguente evidenziazione, questa indagine consentono. Ed è uno scrutare nel tentativo di localizzare la risposta, sia pur

A. Titonel: *Due mutilati*, 1971.

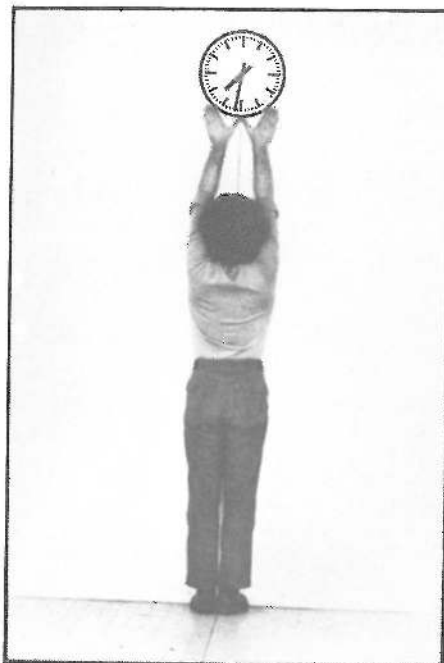


essa in termini di dubbiosità. Il « liberty » negativo di Porzano, sostanzialmente pessimista, nel disperato tentativo di salvare i rapporti alla radice: la rosa nella scatola avrà il sapore dell'ultimo reperto archeologico, il dentifricio tormentato, pur nella dichiarata derivazione iconografica, vivrà il tormento del dialogo sentimentale con l'oggetto: il che è tutt'altra cosa dall'arida aspirazione all'inventario caratterizzante la « pop » americana. L'antica componente romantica di base che riaffiora ogni volta nei termini di quesiti che Porzano pone a se stesso, anche se non sempre ad essi trova la risposta: vedi l'esasperazione enfaticizzata di questi nudi o la dubbiosità degli oggetti allineati sul frigorifero, strutturalmente deboli nel loro significato escatologico.

Vito Apuleo

Rinke - Baumgartl

Il tedesco Rinke, nell'offrirci (Galleria L'Attico) le sue « dimostrazioni primarie » (che includono spazio, tempo, corpo, azioni) si serve oltre che della propria persona di un personaggio femminile, Baumgartl. Questo per stabilire con evidenza una situazione di relazione attraverso la quale si articola e cresce la dimensione della realtà osservata. C'è quindi un polo maschile e uno femminile anche se il protagonista rimane essenzialmente Rinke. I due poli fanno capo alla sua persona mostrandosi come le due valenze possibili e coesistenti, tali da escludere la possibilità di ogni altra sfaccettatura. Il tempo è la prima dimensione che la persona coglie, poiché è una dimensione interiore, intuibile, non immediatamente misurabile e in ogni caso soggetta alle modificazioni dei sentimenti e dei pensieri: quindi la più reale e nello stesso tempo la più dilatabile delle dimensioni, quella nella quale ogni cosa ha il suo sviluppo autentico. Lo spazio è invece una dimensione inesistente, una dimensione che va costruita: è il corpo della persona a creare lo spazio. Lo spazio è la collocazione del corpo sul terreno, i suoi spostamenti, è anche soltanto la dimensione del corpo. Ed è gesto, o meglio gesti l'uno in risposta dell'altro, gesti complementari, azioni. Le azioni dell'uomo determinano lo spazio che lo circonda così come i suoi pensieri si articolano nella dimensione del tempo. Ma se il tempo non è più una quantità misurabile con l'orologio che segna i giorni e le ore e i mesi e gli anni e che permette la visione consequenziale delle cose; se il tempo è fatto del domani che viene prima dell'ieri, dell'oggi che appartiene al passato, se quindi il tempo non è più una certezza essendo per intero legato alla memoria di chi lo vive, allora bisogna partire dal corpo, dalla sua inequivocabile presenza: il corpo come centro del tempo e come origine dello spazio. Rinke mostra ogni singola parte del suo corpo, la osserva attentamente, come a prenderne coscienza e ce ne fa prendere



K. Rinke: *Dimostrazioni primarie*, 1972.

coscienza e poi osserva e fa osservare tutti gli elementi che compongono il corpo di Baumgartl. Quando i due corpi iniziano a muoversi in relazione l'uno all'altro, guardandosi, voltandosi le spalle, affiancandosi, correndo, lo spazio comincia ad articolarsi in modo abbastanza preciso. Spesso Rinke si colloca al centro di quello spazio e ne segna con le sue azioni i raggi e Baumgartl sottolinea con i suoi movimenti i confini di quello spazio al cui centro si colloca Rinke. Mentre le due persone iniziano a compiere delle azioni nel tracciato geometrico di quello spazio (poiché essendo nato con i gesti e con il pensiero esso acquista inequivocabilmente una sua configurazione quasi oggettiva), la dimensione del tempo è sempre presente. Mentre essi misurano lo spazio percorrendolo a varie velocità, ripercorrendolo come per conoscerlo a fondo, il tempo è la dimensione psicologica in cui le azioni si svolgono. C'è un punto in cui spazio e tempo si intersecano, acquistano lo stesso ritmo. Sia l'una che l'altra dimensione nascono dunque dalla percezione dell'uomo che è fisica e mentale nello stesso tempo, e nella relazione tra i due personaggi: si generano dai sentimenti, dal valore psicologico dei sentimenti che subito si traduce in immagine. Ma la dimensione psicologica è labile e mutevole e perciò lo spazio e il tempo sono partecipi della stessa mutevolezza e labilità. Non solo il tempo, come ormai abbiamo per cultura contemporanea acquisito, è l'oggetto della memoria e non ha vita al di fuori di lei, ma ora anche lo spazio è legato alla misurazione che noi ne compiamo e alla memoria di quella misurazione. Perché così come il gesto, come il sentimento, lo spazio ha una durata esigua e subito si cancella. La persona con la sua presenza sulla

terra deve in ogni momento essere pronta a ricreare uno spazio così come sa di dover creare un tempo alle azioni e ai ricordi delle azioni. Il discorso di Rinke pone quindi l'attenzione sull'uomo come individuo, compiendo uno smisurato sforzo perché questi acquisti coscienza del suo nuovo ruolo che nella precarietà dello spazio e del tempo è quello di una costante e consapevole creatività.

Federica Di Castro

Sandro Tripodo

Ha una considerevole foga inventiva e un mondo di immagini popolari alle spalle il lavoro di Sandro Tripodo, giovane artista messinese che espone alla galleria Ondina. La mitologia popolare è un fondo di cultura individuale che si traduce in ogni sorta di mostri, malevoli e benevoli. Tripodo dà a questi mostri la consistenza degli oggetti e ne popola ambienti. Questa precisa mostra ci propone la vicenda di due personaggi, sempre diversi e sempre gli stessi. Ma ce ne sono molte altre. È un mondo di fiabe dove anche gli oggetti diventano protagonisti e possono inserirsi nella vita con le loro forme assurde, con la loro realissima presenza. Tripodo usa tutti i materiali, dalla carta al legno, dal mattone al vetro e tutti gli oggetti trovati che gli richiamino alla memoria immagini remote. Tuttavia usa anche materiali più moderni come la gomma piuma o il polistirolo. Tripodo sta facendo in qualche modo conoscenza attraverso questa sua grande capacità creativa con il mondo che gli sta alle spalle, non solo a livello di cultura regionale ma anche a livello di conoscenza di sé attraverso le immagini del profondo. È come se con stupore osservasse crescere gli oggetti attorno, quegli oggetti che erano dentro di lui. Vedendoli ne acquisisce la presenza, la pittura vale come analisi e forse anche come terapia. Però esiste, inequivocabile, anche se a volte timidamente

S. Tripodo: *Uomo*.



espressa, una qualità autonoma nei lavori di Sandro Tripodo. Ed è questa qualità che non dovrebbe andare perduta. Poiché il suo lavoro, pur non avendo nessuna precisa affinità di linguaggio, pare tuttavia nascere su un terreno analogo a quello in cui nascevano il lavoro di Pascali e prima ancora quello di Manzoni. Di essi Tripodo parla con reverenza, come si parla di maestri. Anche noi oggi ne parliamo con reverenza e li rimediamo nei musei. Ci fu un incontro doloroso, nel lavoro diverso di questi artisti, ma con un fondo di significati profondi estratti da culture antichissime, e la realtà contemporanea e il mondo tecnologico. Il mondo tecnologico fu capito in quanto patito, sofferto fino alla morte. Pascali per esempio fu apprezzato presto, ma un poco come si apprezza il giullare di paese o il contadino dalla fervida immaginazione, senza fare nulla perché una mitologia antichissima si integrasse nella vita contemporanea per la sola via attraverso la quale quest'integrazione poteva avvenire e cioè per il tramite culturale. Manzoni visse la cultura come isolamento e disperazione. Perciò mi pare che il lavoro di Tripodo vada tenuto attentamente d'occhio e che ad esso vada concesso lo spazio perché non si consumi rapidamente come un teatro d'ombre: uno spazio meditativo. Nulla di ciò che Tripodo ha fino ad oggi fatto è a mio avviso portato a termine. Ma neanche il lavoro di artisti a lui affini per sensibilità è stato portato a fondo come tale, perché troppo rapidamente è entrato nel circuito, si è tradotto in vita e con essa ha trovato la sua conclusione. Non vi sono state alternative in altri casi da parte della società: in questo caso sta all'artista stesso acquisire la consapevolezza del diritto a chiederne.

Federica Di Castro

Lucio Fanti

È una mostra colma di contraddizioni questa di Lucio Fanti al «Fante di Spade» di Roma (e quindi alla «Mutina» di Modena), contraddizioni al livello formale, nelle immagini sempre riferite a una doppia polarità esplicitamente differenziata, e al livello della lettura, costantemente al bivio di interpretazioni contrastanti. Lo stesso Gassiot-Talabot apre il suo scritto in catalogo con l'eliminare una delle alternative possibili, quella di una particolare versione di realismo socialista e quella del pamphlettismo «amaro e sarcastico». Tutto ciò è assai indicativo; se poi interviene anche l'autore, con le sue dettagliatissime motivazioni, le carte s'imbrogliano oltre misura: il fascino dei quadri — m'è avvenuto di obiettarli — prescinde dall'alchimia ideologica —, della quale poi, per sua stessa ammissione, è digiuno il lettore comune. Fanti affida il suo lavoro a un elaboratissimo impianto narrativo articolato su due dimensioni della realtà: l'una assunta come dato reale, l'altra di memo-

ria, divisa dalla prima da un diaframma imponderabile che rompe tuttavia i legami non soltanto di spazio e di tempo ma anche di rapporto emotivo e di giudizio. Il messaggio dell'opera deriverebbe dal confronto tra i due momenti — che non è mai drammatico ma esso stesso ovattato dall'ombra di sentimenti che probabilmente Fanti non chiamerebbe per nome, e che sono a sfondo nostalgico-evocativo. È stato notato come il brano riportato da Lenin in apertura di catalogo sia più significativo, quale introduzione alla mostra, dello stesso testo di Gassiot-Talabot. È vero quanto meno nella dimensione della chiarezza. La citazione da «Stato e Rivoluzione» dice del «trattamento» cui la dottrina di Marx viene sottoposta dalla borghesia e dagli opportunisti operai, che ne snatura il lato rivoluzionario evidenziandone quanto alla borghesia stessa risulta accettabile. A Gassiot-Talabot per contro non sfugge la menzione di «quanto di nostalgia, di tenerezza, di emozione vi sia nel suo atteggiamento attuale». Sono due punti di vista che convergono nelle intenzioni del giovane artista ma che non trovano nell'opera vitalità dialettica, risultando, il primo, assunto esplicitamente sul piano iconografico, come avviene nella tela che dà il titolo alla mostra, «Lenin in vitro» (l'ideologo sta nel museo in effigie sotto una campana di vetro), ma privo di ogni apertura di significato che non sia al livello simbolico-allegorico. Il secondo, quello affettuosamente partecipativo, intride per contro tutta la rappresentazione, annegando in sé ogni giudizio e trasformandone i residui in fastidiosa letteratura; partecipazione presente tanto da vincerla persino sui disparati strumenti formali: così il riporto fotografico utilizzato nei suoi grigi monocromi o la sgargiante oleografia degli

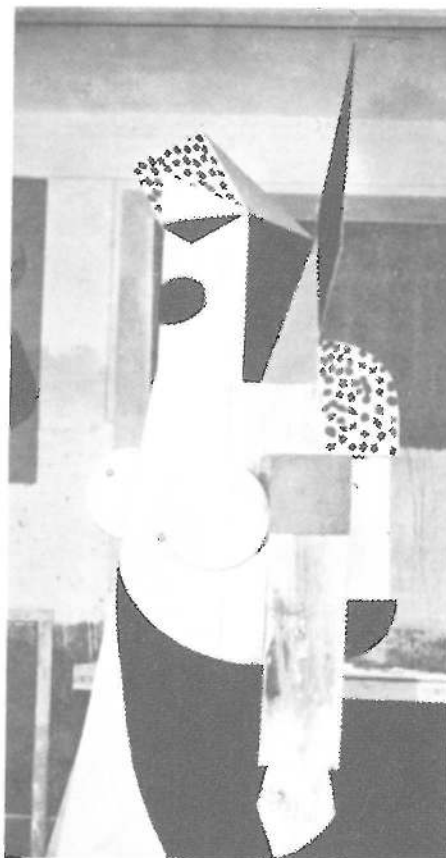
esterni, così la derivazione surrealista delle pareti-cielo su cui navigano le suppellettili, della marmorea apparizione di Lenin al colmo della piantagione, dell'aerea sfilata dei reduci in «I nipoti della rivoluzione». La vince, la nostalgia evocativa, non senza lasciarci qualche penna, perché riporto fotografico ed oleografia, smemorato il dato mentale, avviano quello partecipativo su un binario tra l'onirico e il folcloristico, col rischio magari del decadente. Ed ecco sgambettata la spregiudicata, azzardata pretesa di partenza, in un esito nel quale l'impianto ideologico mantiene la complessità ma perde la chiarezza, mutando quella in confusione, e l'impianto formale si fa precario, oscillante, denso di possibilità non realizzate. Fanti insomma, si potrebbe dire paradossalmente, sceglie il proprio errore, inserendosi anch'egli nell'area sempre più ampia di una pittura che vuole essere giudizio sulle deviazioni della società da premesse date, di dottrina (più spesso) o di natura; inserimento i cui margini di conformismo sono estremamente rilevanti: si direbbe per definizione, e nella specie ampliati dal conformismo anche strumentale, seppure l'uno e l'altro particolarmente manipolati. Nessuno, si diceva altra volta, è autorizzato a richiedere ciò che l'interessato non vuole o non può dare: a Fanti una pittura meno mentale e più schietta, a Recalcati, ad Arroyo, per citare artisti del medesimo giro, e a tanti altri. Il loro contributo certo ha un senso e una funzione, che sono forse senso e funzione sbagliati: come improduttività forse, come inutile sacrificio sull'altare di ideologie poco sensibili a codesti riti propiziatori, o forse, più spregiudicatamente, perché è sbagliato il calcolo che ne sta alla base. Forse: certo ne è il sospetto.

Guido Giuffrè

L. Fanti: *Santa famiglia* n. 1, 1967-68.



«... La nostra arma è l'esempio, l'agitazione, la propaganda». Così concludeva Majakovskij un editoriale del 1923 pubblicato su «Lef». Il riferimento a questo protagonista della storia della cultura rivoluzionaria contemporanea non è casuale e non è un gesto di presunzione volendo brevemente indicare alcuni percorsi di lettura per queste «sagome» di Nino Giammarco, esposte alla Galleria Sirio. Credo invece che nel riferirsi alle esperienze del futurismo russo, Giammarco abbia tentato un gesto di umiltà con — forse — il rimettere in causa e riproporre agli assopiti la necessità della subordinazione del fare artistico all'ideologia. Un dato immediato di queste «sagome» — o meglio, protagonisti-archetipi della lotta di classe ai vari livelli — è la loro sacrosanta incoerenza stilistica. Intendo cioè che la gioia dell'invenzione e della trasformazione del materiale in linguaggio scenografico coinvolgente, faccia superare a Giammarco qualsiasi riserva di coerenza formale con il «se stesso» di prima o con le sue future esperienze. C'è in queste immagini un ben altro tipo di coerenza che passa per quella «fervida tensione partigiana» — della quale scriveva Del Guercio in occasione della personale di Giammarco, anno scorso, alla Galleria Bonaparte di Milano — che è il comune movente che spesso l'ha coinvolto, insieme ad altri compagni, in tentativi quale quello della Kunstzone di Monaco, dove in 15 quadri e 80 diapositive, fu raccontata la storia di «Pinelli assassinato». C'è in queste immagini, ritagliate e incollate da tavole di legno grezzo, la voglia di parlare per segni alternativi, antagonisti rispetto alla ormai consueta, dolente, crepuscolare constatazione della inutilità degli sforzi di rivoluzionamento dei rapporti di oppressione e sfruttamento. Io credo che un pezzo di legno dipinto di rosso a forma di falce o di pugno, sia quanto meno più scomodo di letti botticelliani di rara invenzione per godimenti di eletti rappresentanti della classe al potere. Dicevo prima: linguaggio scenografico. Non mi si fraintenda: parlo di una scena che è la piazza, la strada, l'officina o il cielo di tutti i paesi schiavi dell'imperialismo. Parlo di quinte-attori che non vogliono essere sagome delle ombre quotidiane mielate di «povero» ma monumenti a chi paga di persona combattendo tutti i mostri a «cavallo» o, in edizione aggiornata, nascosti dietro scudi di plastica, difensori — più o meno incoscienti o involontari — di ben altri mostri non facilmente archetipizzabili visualmente, ma chiaramente individuabili attraverso una analisi correttamente marxista. Certo, ci sono in Giammarco tutte le contraddizioni inevitabili per chi opera all'interno di una struttura capitalista. Ma sono contraddizioni coscienti al livello del coinvolgimento da parte dei canali tradizionali di distribuzione e mercificazione della cultura e non contraddizioni al livello dei



N. Giammarco: Monumento alla donna partigiana (part.).

contenuti. E, peraltro, ormai sufficientemente chiara la necessità di non abbandonare alcuna posizione in nome di una ricostruibile verginità o innocenza primigenia. Non accettando il coinvolgimento, ci condanneremo al «non fare», peggio al disertare, al non dare prove valide che l'operare culturale può fornire alternative, alternative utili alla «grande utopia». Accettiamo, quindi, queste «presenze» che Giammarco ha sbizzato con foga, come un invito, non solo a demistificare il contenuto di violenza che si nasconde dietro la libertà borghese, ma a fare, a operare, a costruire, a costruire anche noi una barricata e a difenderla.

Andrea Volo

Sassari

Premio di pittura Mario Sironi

Più di centocinquanta pittori prescelti con criteri che nessuno ha ancora saputo ricondurre ad una logica comprensibile, cinque milioni di premi, una severa contestazione da parte di artisti ed altri operatori del settore. Forse in Sardegna c'era bisogno proprio di questo ennesimo episodio. Se la collettiva «nazionale» del premio di pittura Mario Sironi organizzato a Sassari dall'amministrazione provinciale

non è servita ad offrire (ammesso che fosse in qualche modo possibile) un discorso accettabile sulle presenze operanti con qualche significato in Italia, è servita per i problemi che ha posto, agli artisti che operano in Sardegna, al pubblico e — particolarmente — a pubblici e privati organizzatori di esposizioni, un po' troppo abituati a farla franca, un po' troppo disabituati a render conto di quel che fanno (anche quando i quattrini sono pubblici). In un primo momento si poteva anche pensare che si trattasse delle solite rimozioni di artisti esclusi, ma dopo le prime iniziative (riunioni a Macomer, Nuoro, Sassari e Cagliari, comunicati del «centro arti visive» di Cagliari, mozioni sottoscritte da artisti ed intellettuali) le cose hanno preso una piega inequivocabile: «È evidente che la polemica contro il premio Sironi, ennesimo episodio di malcostume e prepotente imposizione di valori improbabili o decisamente falsi, non può limitarsi ad una denuncia dei fatti pur gravissimi avvenuti in questo caso. A questo punto il 'premio Sironi' va abbandonato ad un giusto oblio perché i problemi di fondo vanno al di là di certi episodi meschini, richiedono soluzioni di vasta portata e coinvolgono responsabilità ben più ampie e più gravi...» Fin qui il testo introduttivo agli interventi raccolti fra artisti e critici dal «centro arti visive» di Cagliari che organizza per marzo un convegno dedicato a «strutture dell'attività artistica e condizione degli operatori in Sardegna». La stessa angusta confezione del premio Sironi aveva comunque già finito per mandarlo a picco: molti dei pittori invitati non hanno neppure risposto, gli stessi critici chiamati a premiare su scelte fatte da altri (un «apposito comitato» aveva già diramato gli inviti e si era assunto il compito di seccare gli invii «per accettazione») hanno rimesso l'invito e qualcuno (la dichiarazione di Corrado Maltese figura nel

V. Frunzo: Paesaggio, (Premio Sironi).



citato fascicolo che comprende anche testi di S. Naitza, T. Casula, F. Masala, F. Foix, R. Rossi, I. Antico, L. Cano, G. Froggeri, F. Tanda, M. Volpi, P. Sotgiu, R. Serra, A. Atza, P. Cherchi, S. Pirisi, R. Ruiu) ha reso pubbliche le ragioni delle dimissioni. D'altronde uno dei problemi basilari era stato già indicato nel primo lancio dello stesso bollettino (INTERVENTI) «centro arti visive»: «La formula per invito ed accettazione si è rivelata dappertutto un compromesso ipocrita fra due modi consueti di concepire queste rassegne (mostre 'di tendenza' — solo per inviti — e mostre aperte ed eterogenee per accettazione). Ambiguamente questa formula viene, oggi, riproposta in Sardegna»... Ma a che servono, a chi servono, queste grosse collettive? Funzione di stimolo? Funzione informativa? Resta il fatto che gli artisti, in particolare, se ne mostrano sempre più insofferenti. Dobbiamo allora rifiutare la formula per una sua incapacità strutturale di portare ad iniziative serie? o dobbiamo rifiutare la faciloneria e la malafede con cui essa viene spesso usata? Cosa bisogna fare? Gli artisti non possono — ed è questo un dato importante della loro condizione — tenersi sempre nello studio le loro idee e le loro esperienze. Ma non possono neppure fornire la materia prima ad operazioni il cui piatto conformismo li danneggia proprio ad un livello che coinvolge tutte le ragioni del loro «essere artisti». Il «messaggio», il problema di cui l'artista ha voluto caricare l'oggetto, può essere fagocitato e stravolto a fini reazionari da troppa gente che trova interesse a portare su un certo piano la fruizione dell'opera; è un processo per altri versi necessario nella misura in cui riesce ad arricchire l'oggetto di significati: ma quando è volto ad addormentare le coscienze? Allora, se le mostre non contribuiscono a contrastare tale meccanismo servono a legittimare le mistificazioni com'è appunto il caso di quasi tutte queste manifestazioni, cerimoniose e false, con le loro appendici di parlamentari governativi che invece di inserirsi nel vivo dei problemi trovano più comodo esibire alibi od autoincensamenti.

Gaetano Brundu

Torino

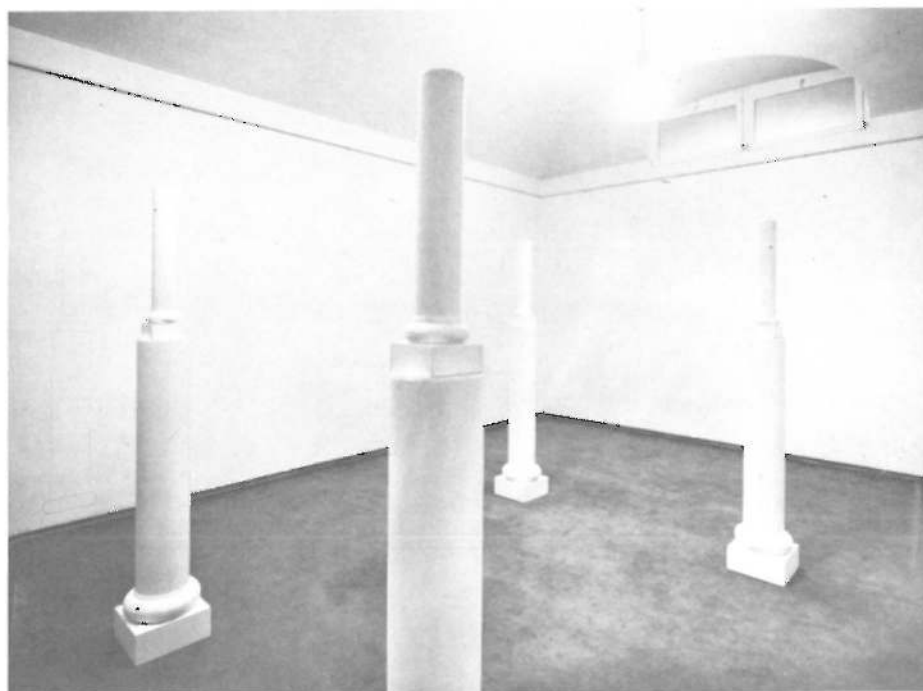
Giulio Paolini

La costante della ricerca di Giulio Paolini, la sua riconoscibilità che cambia di volta in volta di registro, o i propri confronti e i riferimenti, ma non la direzione, è l'indagine della complessa dinamica della conoscenza del reale, nel suo rapporto mentale con la visione. Questa problematica, la cui definizione è il nucleo della ricerca filosofica e scientifica odierna, e che Paolini è stato tra i primi artisti a percepire e proporre in modi concettuali dal '60, è assunta nelle sue opere

attraverso diaframmi sottili e precisi: l'apparenza del reale, nei molteplici concetti di identità, corrispondenza, metafora, associazione; e il fattore tempo, sentito nel suo ruotare incommensurabile e immobile di passato, presente e futuro. Al centro, la sua individuale «destinazione» di pittore: rovesciata sul momento del contatto con gli strumenti (foglio, tela, matita). Le opere recentissime, del 1971-1972, presentate alla Galleria Notizie, costituiscono un punto fermo e importante del suo lavoro. Esse sono impennate su una globalità di visione, concettizzata in una proiezione prospettica di memoria per punti temporali; nelle opere precedenti soltanto lasciata intravedere allo spettatore ed ora elaborata e in un certo senso conclusa. In «Nove quadri datati dal 1967 al 1971 visti in prospettiva» ('72) le nove forme geometriche corrispondenti ad altrettanti quadri dell'autore sono situate in una prospettiva lineare coincidente con la linea mediana della squadratura del suo primo quadro «Disegno geometrico» ('60), che ne è anche il parametro proporzionale. Oltre la memorizzazione di tutto l'arco creativo dell'artista, quest'opera ne è anche la proiezione sommatoria di tutta la significazione: concetto ripreso anche negli altri due disegni esposti, su carta millimetrata. L'acuta dialettica dei riflessi, dei rimandi, estrapolati dalla loro fuga prospettica nel tempo in opere precedenti che vertevano su particolari di quadri del Lotto, Velasquez, Poussin, Vermeer, in un ribaltamento riassunto nel tempo reale e individuale, diviene ora una circolarità che ritorna sulle stesse immagini e sul loro significato, in un rispecchiamento che supera la dimensione temporale defi-

nita per quella di infinito. Questo senso di ripetizione illimitata è anche simbolicamente traslata in «Early Dynastic» ('71) che a sua volta riprende il discorso simile sviluppato in «Quattro Immagini Uguali» ('69): la proiezione a matita sulle pareti delle quattro colonne di legno, bianche, disposte sulla diagonale dello spazio cubico dell'ambiente, sviluppa in senso orizzontale la loro ripetizione, indeterminata e quindi infinita, data anche nel senso verticale dalla sovrapposizione modulare delle colonne stesse. La colonna è qui assunta come definizione elementare di spazio, ma anche come rimando, evidenziato molte volte nelle sue opere, al repertorio formale dell'arte neoclassica. L'attitudine preferenziale di Paolini per gli elementi dell'arte neoclassica non è solo una citazione o un omaggio culturale, ma una scelta ben precisa: essa è come uscire da un tempo determinato per entrare in un altro, il quale rinvia a sua volta ad un passato ancora più lontano. Questo concetto di traslazione dal finito all'infinito, questa impossibilità di definizione dell'immagine se non in maniera simbolica, questo continuo impatto con il limite della conoscenza è da Paolini già stato del resto chiaramente enunciato in una dichiarazione del '63: «Il quadro di sempre» ripreso in «Una lettera sul tempo» del '68: «...Quanto posso intendere per dignità, per 'qualità essenziale' di un artista, non si deposita nella soluzione dell'esperienza, il progetto è irriducibile all'oggetto, l'immaginazione elude l'immagine, io non sono il quadro. Tutto quanto invece 'si concede' alla traduzione diretta, garantita, leggibile, corrisponde all'elaborazione compositiva di una tecnica, di un processo, già di per sé

G. Paolini: *Early Dynastic*, 1971.



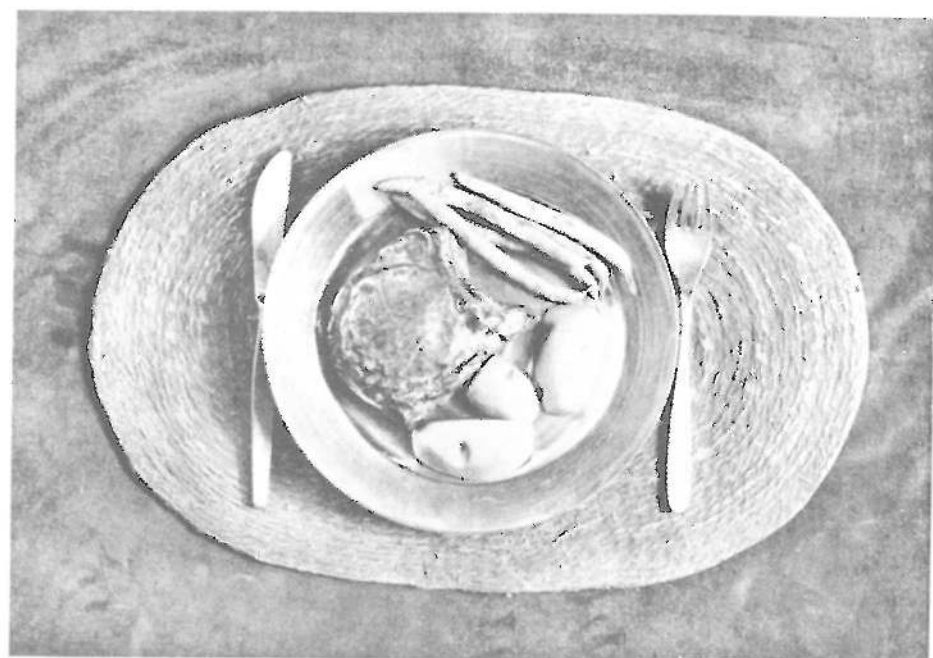
esistente. Di qui le difficoltà di mantenere il piano della ricerca in merito 'soltanto' a questo problema, date appunto le false soluzioni offerte dalla tautologia da una parte, e dal compiacimento della boutade dall'altra, la difficoltà infine di dare del problema una valutazione 'estetica'. Per questo progettare oggi non può che significare volontà di una sperimentazione 'finita' (cioè non tesa a, ma rivolta in)»... Da essa, e da tutto il suo lavoro, sintetizzato in questa mostra torinese, emerge infine il carattere individuale della sua poetica, riflessa sempre su se stesso in una continua analisi e con uno stacco lucido fino all'ironia, dal sondaggio del reale riconducendosi alla soggettività più interiore, e che si identifica con l'incessante speculazione sulla sostanza stessa dell'uomo e del suo esistere.

Mirella Bandini

Trento

Franz Mühl

Franz Mühl (Galleria Argentario) è uno scultore tedesco, di Colonia, alla sua prima esperienza italiana. Come opera Mühl? Questo terribile cuoco ci ammannisce piatti assolutamente indigesti. Abbiamo quindi bistecche con patate e fagiolini... in bronzo, il tutto, col necessario corredo di forchetta e coltello, nonché — ovviamente — del piatto. E ancora, la sogliola spolpata, contata con minuzia tutta nordica in ogni sua lisca, oppure il piatto, vuoto dopo un impossibile pasto, con la forchetta sporca appoggiata all'orlo e pochi chicchi di riso. Il primo rimando, immediato, è a un particolare aspetto della Pop americana, ma ad una più attenta — e accorta — considerazione di Mühl questa dubbia assonanza si rivela troppo superficiale per poter imporsi come unica e definitiva con qualche consistenza critica. Si è tratti certo a pensare agli hamburger di Oldenburg, però quella che nel pop-artista può essere una schernitrice mistificazione di un certo tipo di «civiltà» — del «benessere», appunto — che ha i suoi miti e se li gonfia freneticamente sino a restarne alfine soffocata, è un fenomeno per troppi aspetti tipicamente ed essenzialmente americano, che solo in quel tipo di «civiltà» e in quel momento contingente ha tutti i motivi per esplicitarsi appieno, perché appunto di quella cultura rappresenta la parte di più intima e lucida coscienza. Per Mühl ci si deve porre, io penso, da un altro angolo visuale. Egli è tedesco: fatto decisivo. Rifacendosi a quel che è stato nella cultura tedesca di questo secolo il fenomeno espressionista, si capirà come le vivande squallidamente dure di Mühl non siano non dico coincidenti, ma neppure simili — se non proprio alla lontana — ai gonfi, sciocconi hamburger made-in-USA. Mühl insomma — che risente di altri stimoli di altre e ben diverse implica-



F. Mühl: *Natura morta*, 1971.

zioni — si esprime con mezzi che non sono — nell'autentica sostanza — quelli della Pop. Qui siamo in altro ambito. I lavori di Mühl (queste forchette inutili, questo pesce scarnificato) si portano dentro una cupa problematica esistenziale che è tipica appunto della Weltanschauung tedesca di ieri e di oggi (ancora — nell'intimo — più o meno consciamente espressionista). Insomma, le vivande terribili che Mühl ci offre, il modo secco, deciso, con cui «coglie» la realtà e la interpreta, vanno intese — ed accettate o respinte — nel senso di spietata e disperante presa di coscienza esistenziale, come se il cibo (e non solo: un po' tutto ciò che ci circonda e di cui quindi in diverso modo ci «nutriamo») fattosi improvvisamente ostile assuma il tono — silenzioso ma atroce — di una decisiva ed angosciata rivolta contro l'uomo. Un povero e disperato uomo-Mida modello '72 condannato ad una morte lenta, dalle cose in rivolta... mentre Beckett ride (o piange) nell'altra stanza. Nella «scultura» di Mühl protagoniste non sono le cose che ci sono, e tangibili. Protagonista è l'uomo, «fuori campo», ma terribilmente presente col suo incerto destino.

Mauro Cova

Valdagno

Pittori veneti

L'Assessorato per la Cultura del Comune di Valdagno (Vicenza) si è fatto promotore di un'iniziativa quanto mai utile ai fini divulgativi e culturali, allestendo una rassegna di oltre cento opere pittoriche di artisti veneti o comunque operanti nella regione veneta. La rassegna

era destinata ai meno informati sulle vicende che hanno determinato i mutamenti formali, con le implicanze morali, civili e culturali, della pittura di questi ultimi decenni, meno quelli legati alle esperienze oggettuali, visive e cinetiche. Si è trattato quindi di un panorama visto in prospettiva storica, capace di offrire l'occasione di una attendibile informazione, data la presenza di numerose personalità, protagoniste di alcuni momenti risolutivi della cultura italiana e veneta, momenti dai quali affiora l'operazione condotta da ciascun artista per affermare la necessità di una sua distinzione. Il discorso quindi iniziava dai pittori della vecchia generazione (G. Cadorin, G. Candiani, F. Carena, F. De Pisis, V. Guidi, O. Pigato, G. Polo, J. Ravenna, P. Semeghini, L. Spazzapan, N. Springolo, F. Tomea), impegnati a trarre talune conclusioni dalle esperienze del post-impressionismo europeo e italiano. Procedeva con gli artisti (R. Birolli, Afro, G. Breddo, A. Casarotti, L. Gaspari, L. Minassian, A. Murer, A. Pizzinato, G. Santomaso, E. Vedova, T. Zancanaro e G. Zigaina), in gran parte promotori dei movimenti di «Corrente», del «Fronte Nuovo», del «Gruppo degli Otto»; per comprendere gli artisti più giovani operanti tra la neo-figurazione e lo spazialismo (S. Barbaro, R. Borsato, Dario G. Paolucci, L. Dinetto, M. Lucchesi, C. Gianquinto, S. Girardello, R. Licata, G. Longinotti, M. Lucchesi, C. Magnolato, M. Massarin, F. Meneguzzo, E. Schiavinato, O. Stefani, T. Strazabosco e N. Tedeschi) e concludersi infine con le presenze dei giovanissimi (V. Calabrò, F. e R. Caneva, A. Corrà, A. Galiotto, V. Martino, R. Pengo, G. Peretti, R. Perusini, L. Senesi, R. Sernaglia e A. Schmid), impegnati in nuove esperienze e nuovi problemi di linguaggio con

tutte le implicanze morali e sociali proprie della nostra contemporaneità.

Salvatore Maugeri

Venezia

Renata Minuto

Si sa che Venezia è una città tutta costruita, cioè tutta artificiale. L'unico elemento naturale del suo ambiente, l'acqua, costretto dall'architettura in spazi delimitati che ne riflettono le strutture, è trasformato anch'esso in elemento artificiale. Ma l'aspetto della città, per uno dei tanti suoi controsensi, non è architettonico, bensì pittorico. Le facciate dei grandi palazzi sono delle grandi transenne chiaroscurate applicate arbitrariamente so-

pra organismi estranei; l'edilizia minore che le circonda è un tessuto connettivo cromatico che le fonde e le unisce. Un ambiente così caratterizzato non poteva che produrre la grande civiltà figurativa che conosciamo e non poteva che attirare tanti pittori come pochi altri nel mondo. Renata Minuto, che ha esposto alla Galleria del Cavallino, si pone in questa tradizione, ma si sforza di rinnovarla ben conoscendo i limiti angusti entro i quali si sarebbe posto il suo lavoro nel caso si fosse svolto lungo gli itinerari convenzionali. Così in due anni di lavoro la Minuto ha confezionato una specie di «reportage» pittorico estraendo dal corpo della città un repertorio di elementi minori di scarso valore figurativo ma ricchi di quei valori cromatici che soltanto a Venezia si addensano in tutti gli oggetti esposti all'aperto. Tenendo presente le esigenze di rinnovamento iconografico l'incontro della Minuto con la città è avvenuto nei luoghi dove questo cromatismo provocava maggiormente le sue qualità di pittrice tradizionale e si è svolto con grande rispetto nei confronti della «vita» degli oggetti prescelti, quasi rivissuta nel tempo mediante la riproduzione di tutto il processo di lente sovrapposizioni che l'hanno caratterizzata. Proprio come in uno dei tanti ultimi «reportage» fotografici le immagini della Minuto sembrano riprese con il teleobiettivo per meglio scrutare il processo di lenta decomposizione della città che, quasi per una inestinguibile vocazione alla bellezza, sembra si vada compiendo anch'essa con le caratteristiche formali della poesia. Circonscritta in questi confini la mostra della Minuto è stata una bella mostra. Si può certamente dire che, ormai, raramente i

pittori sanno giungere a risultati simili ai suoi sul piano della pittura tradizionale. È però certamente diversa la valutazione che si deve dare al suo lavoro sul piano dell'esperienza intellettuale verso la quale confluisce ogni esperienza formale. I confini del lavoro della Minuto sono allora quelli che delimitano le esperienze concluse da tempo e che le separano da quelle in atto.

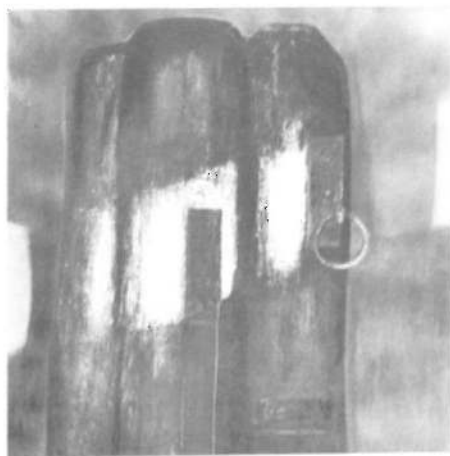
Guido Sartorelli

Verona

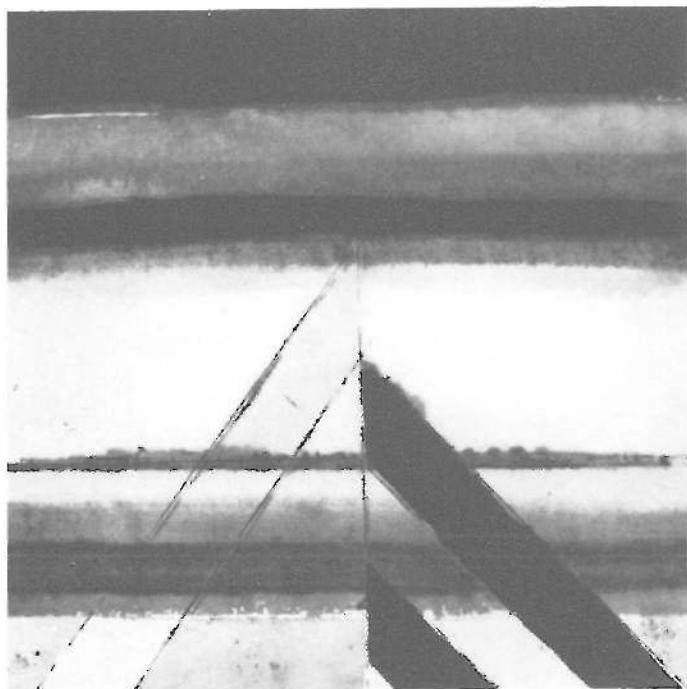
Renzo Sommaruga e Francesco Arduini

La Galleria Ferrari fedele al suo disegno di presentare alcuni degli aspetti più rigorosi della nuova ricerca visuale (Morandini, Verna, Biasi, Bonalumi, Lorenzetti, Törquinst) in alternanza al lavoro di alcuni artisti locali (Degani, Casari, Lerose) strettamente legati nella tematica a questi particolari tipi di immagine, ha fatto bene a presentare questa volta le ultime sculture di Renzo Sommaruga e i disegni, le tempere e alcune stampe di Francesco Arduini. Sommaruga è uno scultore il quale può vantare tutta una interessante «carriera» artistica: musicista, pittore, stampatore d'arte e ora soprattutto scultore. Non che egli non abbia coltivato da sempre questo preciso campo d'esperienza, ma solo negli ultimi anni, ci pare, egli vi si è dedicato di più e ha meglio definito la particolare sostanza della sua ricerca. Ciò che contraddistingue subito il suo lavoro è la «verticalità» che egli deriva (ma con altre connota-

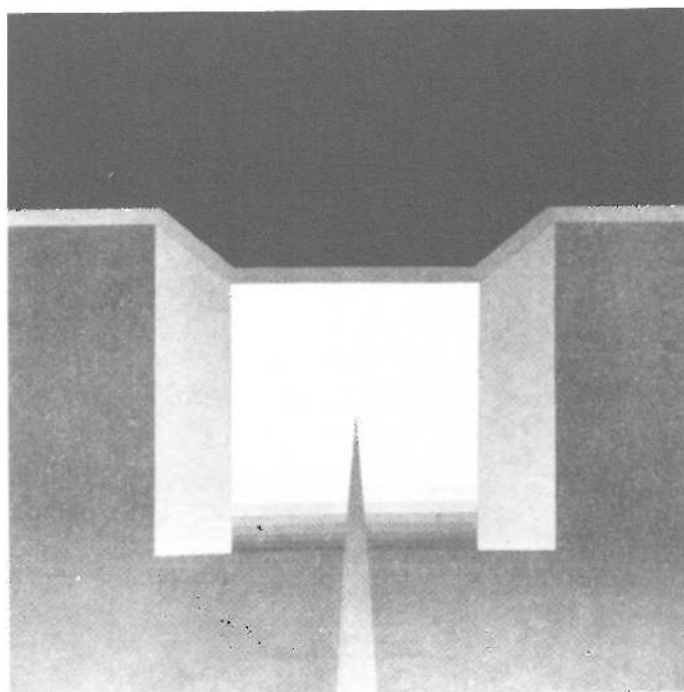
R. Minuto: *Bricola*, 1971.

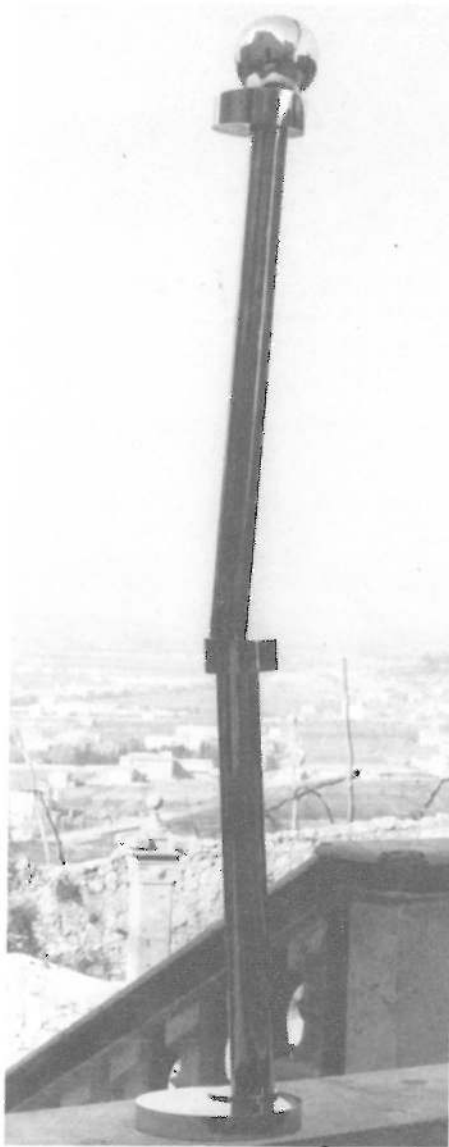


V. Matino: *Acrilico*.



R. Sernaglia: *Dipinto*, 1971.





R. Sommaruga: *Grande attesa*.

zioni) da Brancusi, e il « movimento » trattenuto, quasi imbrigliato dalle forme di legno o metalliche delle sculture, ma presente sempre. Un movimento talvolta lento, tortile, quasi da colonna barocca (Situazione seconda - Grande attesa), altrove appena più agitata (Continuità, Situazione prima, ecc.). Tuttavia, e qui sta certamente un altro, sicuro aspetto della scultura di Sommaruga, al fondo di ogni sua figurazione c'è l'ironia: una ironia talvolta decisamente condotta sulla forma, altre volte su i contenuti, e immediatamente sintetizzata sotto il segno di un lontano ricordo antropomorfo. Così tutto il suo lavoro gioca su questi elementi ambigui e certi, plastici e discorsivi, ieratici e caustici (sentinella, Uomo torre, Madre e figlia, Giovane Clown). L'osservatore si trova di fronte allora a dei « congegni » (e il termine non è adoperato a caso, proprio per l'andamento meccanico che queste sculture sovente assumono) dalla duplice lettura, l'una allusiva affatto giocosa, come di uno che si diverte e vuol divertire, l'altra scarna, essen-

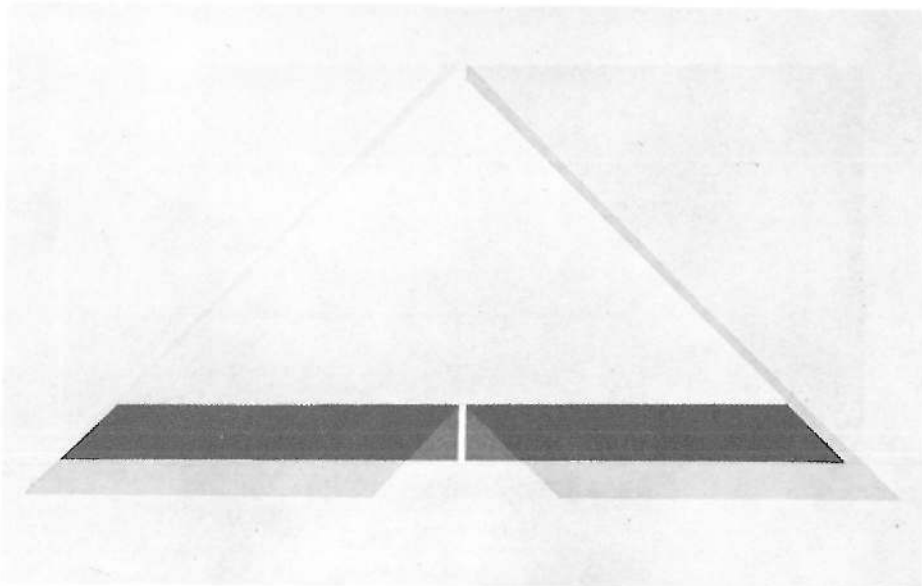
ziale plasticamente definita oltre che, come detto « animata ». Questi aspetti si leggono meglio ne: « La grande attesa »: una monumentale, lucida colonna, rotta a metà e che poi riprende a salire (ritorta) sostenendo una sfera in equilibrio precario. Insomma Sommaruga si riconferma (anche nei grandi fogli, benissimo disegnati a tecnica mista) un finissimo « sintetizzatore » (si badi un sintetismo mai comunque deviato da prevaricazioni contenutistiche), che partito da una matrice culturale ben definita, (il già citato Brancusi e poi Leger, e Balla, il primo Duchamp) è approdato ora ad una più asciutta, stringata e personalissima definizione plastica.

Per Francesco Arduini, che qui si presenta soprattutto con delle tempere e delle linoleumgrafie, il « colore » sia che egli lo conduca secondo la sua essenzialità fenomenica, sia che egli lo definisca in « segno » o « struttura », rappresenta il dato primo della sua immaginazione. Questa costante lo ha siglato da sempre e di lui ricordiamo l'esordio « morandiano » come un disciplinato, intransigente apprendistato sul « tono », sul « colore luce », sulla « materia pittorica ». Così il suo percorso artistico si è sviluppato e si è via via definito in spazi sempre più rarefatti ma lucidi ed essenziali, esaltati sempre da un cromatismo pulito e terso. Anche il suo incontro con Morlotti, episodico ma inevitabile forse (per uno dapprima così legato alle cose, alla loro « oggettiva » consistenza) è stato temperato da un colore meno fisico, sicuramente più mentale, meno terroso, più « aereo » rispetto quello del pittore lombardo. Nelle sue prove attuali, invece, tale disposizione formale si è sicuramente definita entro invenzioni geometriche che chiudono trame e stesure coloristiche di goduta intensità emozionale. Le « Piramidi luminose », il « Dentro ribaltato », il « Dentro e fuori » realizzati a goache

leggera, con campiture ampie e nette e che si staccano dalla superficie bianca in una serie continua di contrappunti tonali, indicano proprio nella titolazione la sicura definizione formale che egli sta conducendo. È dunque un continuo alternarsi di colori contrastanti, ma non solo in senso puramente cromatico (un verde medio che accende un rosso carminio) ma anche in senso materico (alle volte il colore è trasparente e leggero, altre volte denso, coprente). Il riscontro « percettivo » che se ne riceve è così duplice: da un lato una geometria fredda, razionale, quasi sempre prospettica, dall'altro una evocazione cromatica di remota derivazione naturalistica. Questa combinazione, solo apparentemente contrastante, si media come s'è detto sotto il segno della luce. Una luce pacata, trattenuta dal rigore stereometrico della composizione, ma certamente allusiva di spazi che si allargano e si spingono indefinitamente verso l'orizzonte. Arduini, con meditato rigore linguistico è riuscito a trasferire anche nelle sue prove attuali quella componente che ci pare giusto definire « veneta » e che, dopotutto, gli appartiene naturalmente. Ha immesso insomma, in quella esperienza che è fra gli altri di Itten e di Albers (come nota bene Magagnato nella presentazione), una variante certamente più vicina alla nostra esperienza visiva, alla nostra cultura. Dunque Arduini (e lo si può verificare oltre che nelle pitture anche nelle acqueforti, nei disegni posti come « ipotesi di lavoro », di « progetti » secchi ma colorati; incroci; reticoli; textures) appare in pieno fervore di ricerca, e certamente gli stimoli visivi che ora lo spingono gli offrono una quantità continua di sollecitazioni, ma sicuramente egli rimarrà legato a quella sua vocazione « intimamente lirica » che sino ad oggi (come c'è parso di dimostrare) lo ha sempre accompagnato.

Paolo Farinati

F. Arduini: *Piramide luminosa*, 1971.



Brevi

a cura di Romana Savi

Torino. Alla Galleria Civica d'Arte Moderna, mostra di Pierre Bonnard proveniente dall'Accademia di Francia a Roma.

Ferrara. Alla Galleria Civica d'Arte Moderna al Palazzo del Diamanti, mostra antologica dello scultore Annibale Zucchini, nato nel 1891 e morto nel 1970.

Al Centro Attività Visiva, mostra del pittore Bruno Pinto.

Milano. Alla Sala delle Cariatidi a Palazzo Reale, mostra antologica intitolata «Tre tendenze dell'arte contemporanea».

Al Civico Palazzo Morando, a cura dell'Associazione Amici della Comune di Parigi e dell'Istituto Giangiacomo Feltrinelli, mostra di pittura intitolata «Omaggio alla Comune».

Lecco. A Villa Manzoni, in primavera, mostra retrospettiva del pittore Carlo Pizzi.

Faenza. Al Palazzo delle Esposizioni, mostra antologica di Franco Gentilini, già presentata alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Ferrara. Per l'occasione il Comune ha conferito una medaglia all'artista.

Venezia. Tra le novità in programma per la 36ª Biennale veneziana, una sezione dedicata alla grafica sperimentale per la stampa. La presiede una commissione composta da Erberto Carboni, Leo Lionni e Abe Steiner.

Roma. Alla Deutsche Bibliothek - Goethe Institut, mostra dell'opera grafica di Max Ernst.

Al Palazzo dell'Esposizione mostra dedicata a «Arte contemporanea montenegrina».

Parma. Nel Salone dei Contrafforti, l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università ha organizzato una mostra di Tullio Pericoli.

Mestre. Presso il Laurentianum, mostra del «Nuovo Realismo», ideale continuazione della rassegna «Momenti del Realismo», organizzata l'estate scorsa a Jesolo.

Taranto. Dal 26 marzo al 1 aprile, prima biennale nazionale d'arte moderna organizzata dal Centro nazionale di documentazione artistica.

Alessandria. Alla Galleria La Maggiolina, mostra antologica dal titolo «Temi e problemi della giovane pittura in provincia», con opere dei seguenti otto pittori: Mario Annone, Franco Bagnasco, Vito Boggeri, Alberto Boschi, Mario Canepa, Anselmo Carrea, Aldo Coscia, Carlo Pace.

Catania. Al Museo Archeologico, mostra «Aspetti della grafica europea 1971», organizzata dalla Biennale di Venezia e già presentata a Venezia e Milano.

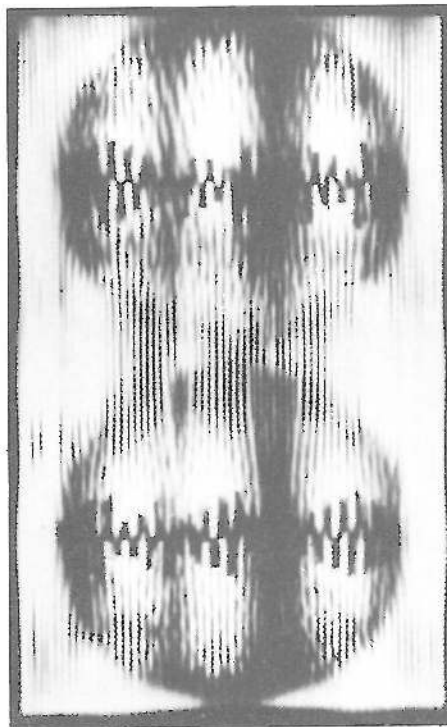
Ravenna. All'Accademia di Belle Arti, Loggetta Lombardesca, dal giugno all'agosto '72, iv Biennale Premio Morgan's Paint di pittura, scultura e bianco e nero. Per informazioni: Premio Morgan's Paint, 40037 Sasso Marconi (Bo).

Piacenza. La Galleria Civica d'Arte Moderna «Ricci Oddi», chiusa per due anni per restauri, è stata riaperta al pubblico.

Montevarchi. Al Palazzo Alamanni, mostra di Franco Lastraoli.

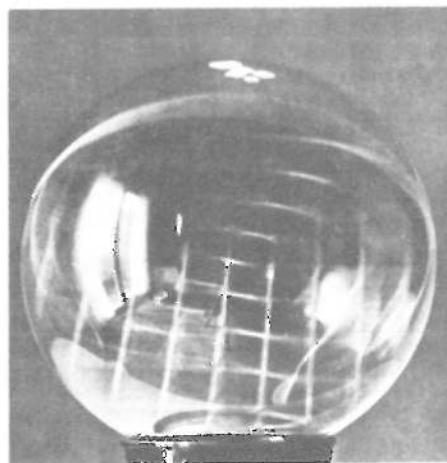


M. Annone: *Natura morta*, 1971 (Alessandria - La Maggiolina).



N. Calos: *Mobile lumineux 236* (Bergamo - dei Mille).

S. Presta: *Oggetto*, 1971 (Bergamo - Michelangelo).



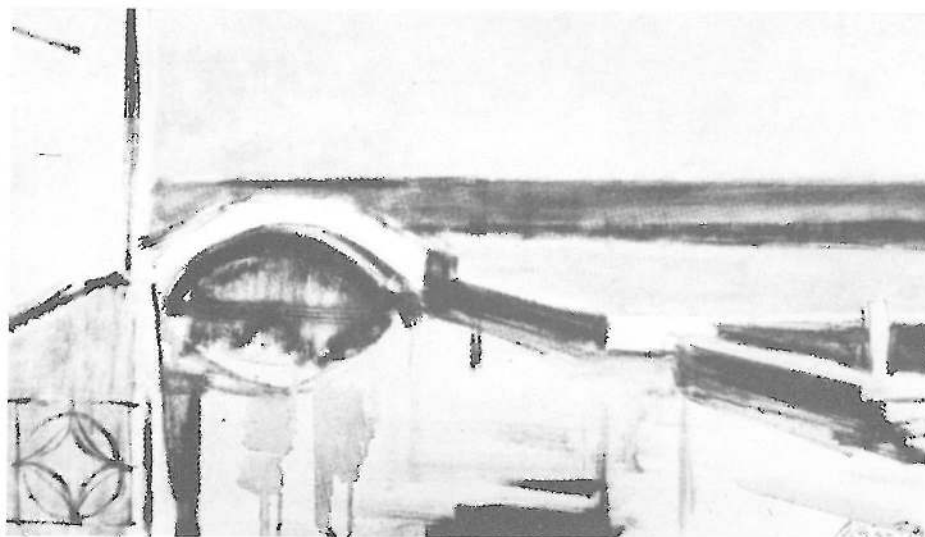
V. A. Russo: *2 operazione*, 1971 (Bari - Centro 6).



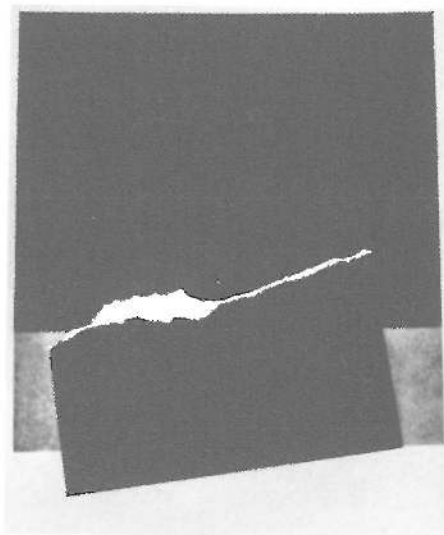
C. Gajani: *Scacco al re!*, 1971 (Bologna - Forni).

A. Saliola: *La posa sulla macchina*, 1972 (Firenze - Michaud).

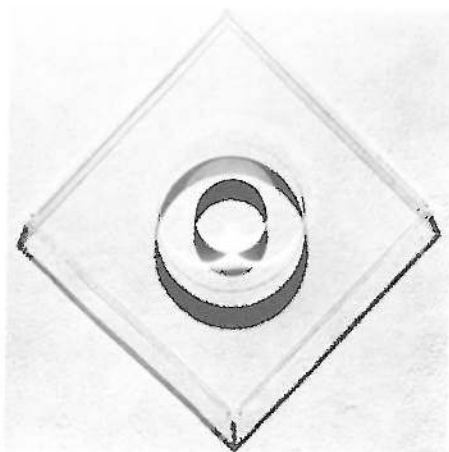




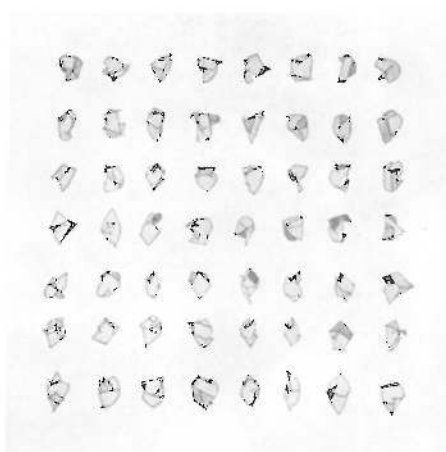
A. Pizzinato: *Paesaggio* (Brescia - Schreiber).



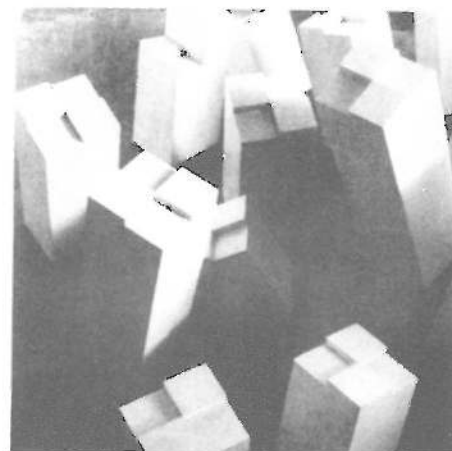
F. Bortoluzzi: *Collage* (Firenze - Il Fiore).



C. Balh: *Oggetto con superficie focale*, 1969 (Genova - La Polena).

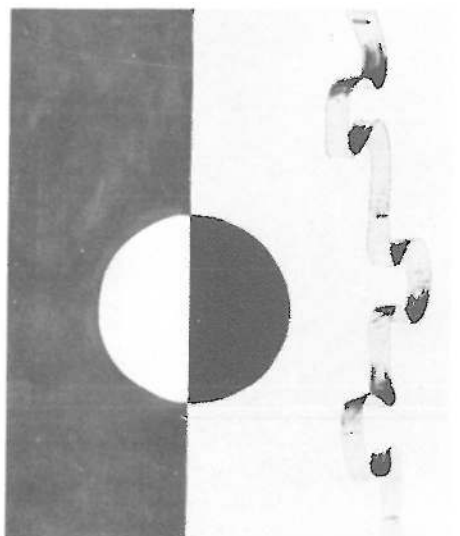


F. Bruzzone: *Tavola 34*, 1971 (Genova - Unimedia).

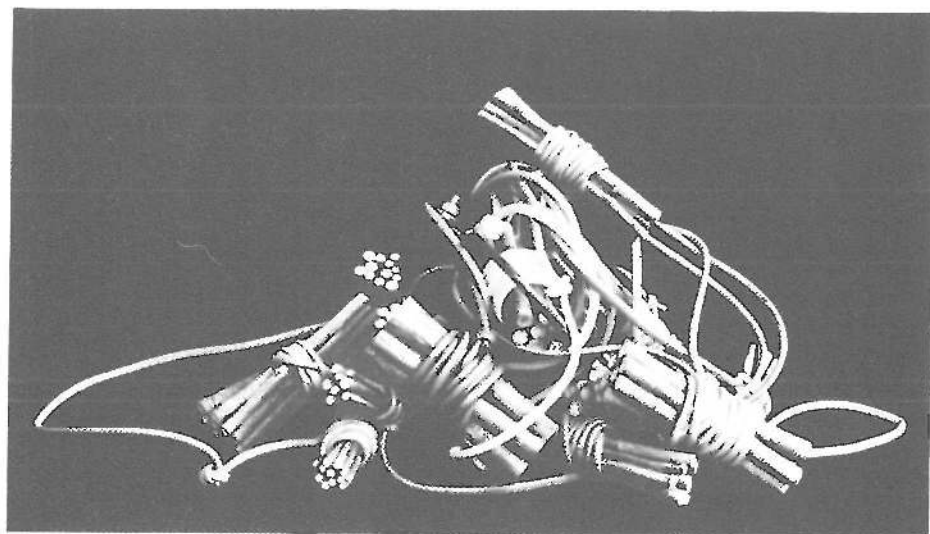


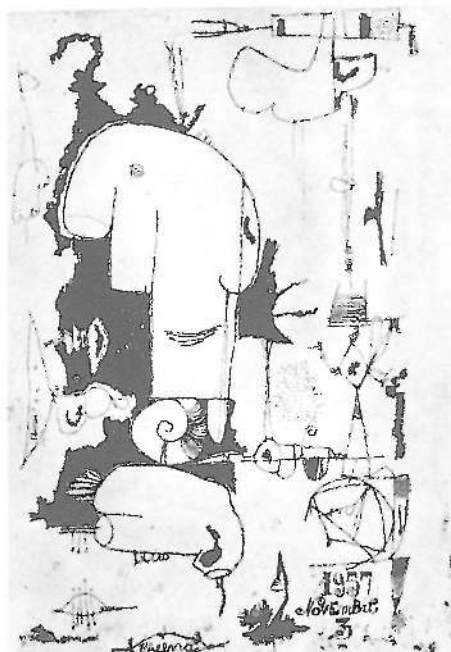
W. Fusi: *Penetrazione*, 42-49 (La Spezia - Il Gabbiano).

A. Galvano: *Parallelamente*, 1972 (Cuneo - Saletta arte contemporanea).

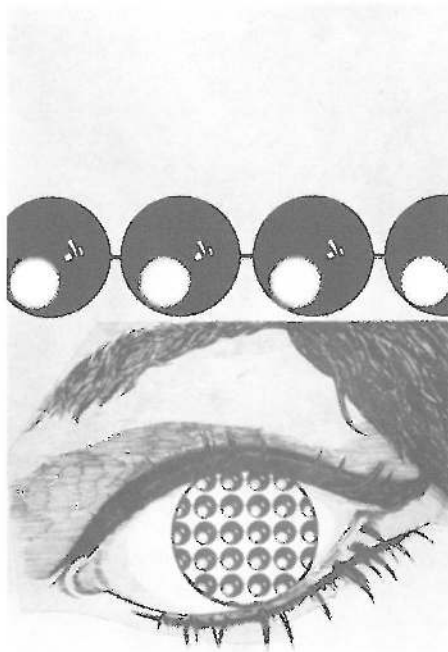


I. Soskic: *Scultura*, 1971 (Ferrara - Palazzo dei Diamanti - Centro Attività Visive).





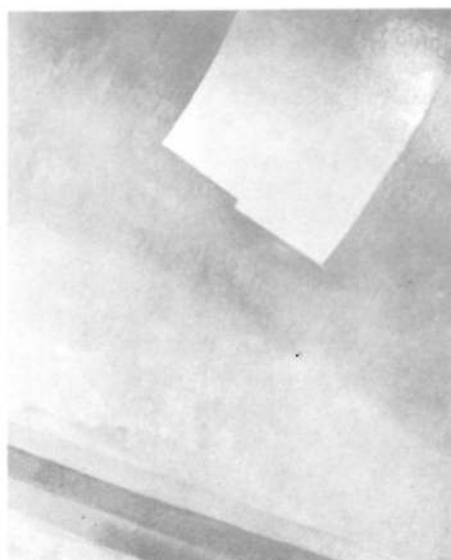
F. D'Arena: *Monotipo*, 1957 (Milano - Cadario).



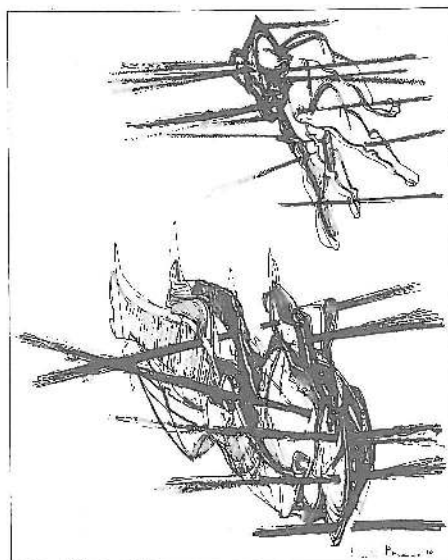
R. Rimondi: *Studio per scultura*, 1971 (Milano - Eidos).



L. Lionni: *Giralune* (Milano - Milione).



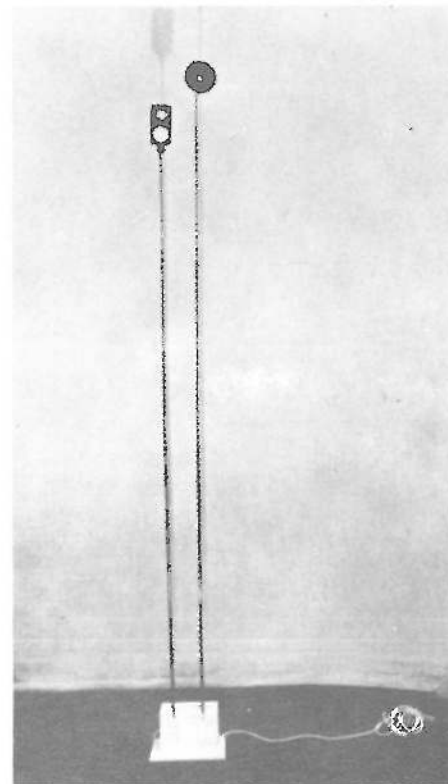
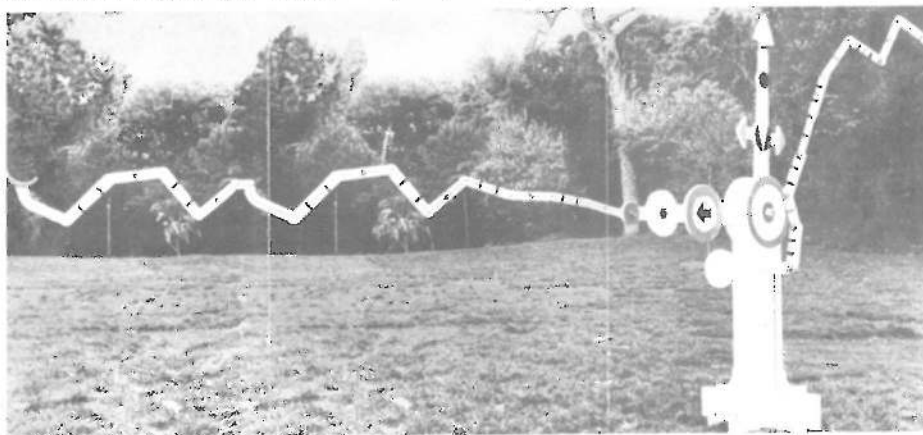
C. Carabellese: *Annuncio*, 1971 (Milano - Schettini).



D. Plescan: *Constatazione-progetto*, 1970 (Milano - Fondazione Lorenzini).

Takis: *Segnale* (Milano - Sala Cariatidi e Iolas).

M. Persico: *Segnale per direzioni utopiche*, 1969 (Milano - L'uomo e l'arte).

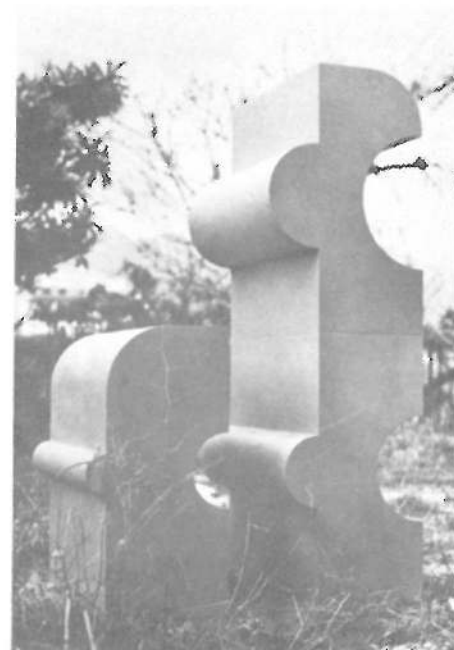




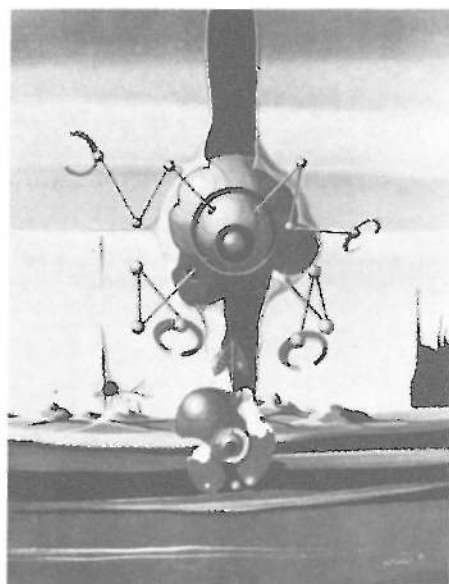
A. Murer: *Toro* (Modena - La Sfera).



L. Pasqualino Noto: *Paesaggio* (Palermo - Arte al Borgo).



M. Pecoraino: *Multiplo componibile*, 1971 (Palermo - Quattro Venti).



F. Lastraioli: *Paesaggio tecnologico*, 1971 (Montevarchi - Palazzetto Alamanni).



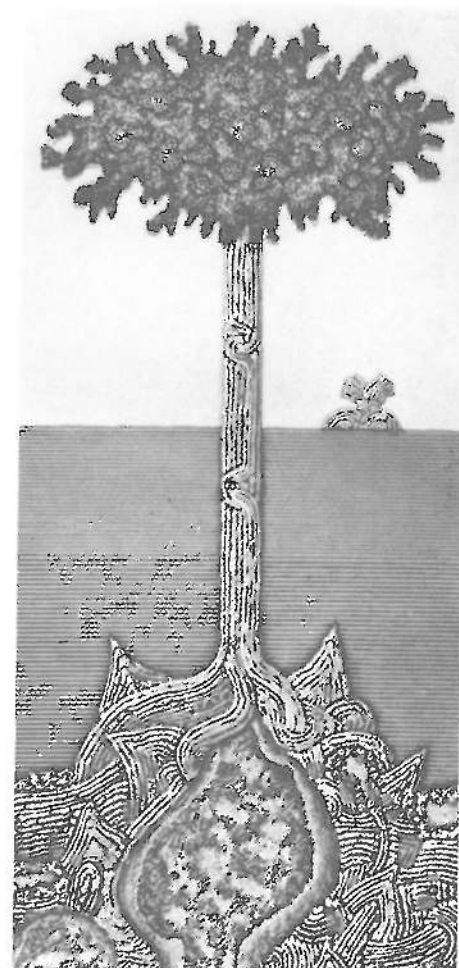
L. Dragoni: *Dipinto*, 1971 (Piacenza - Città di Piacenza).

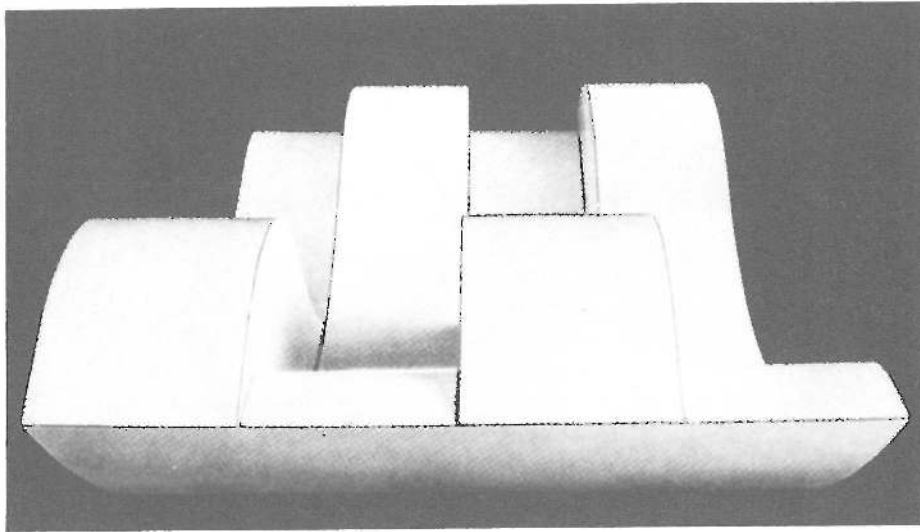
T. Pericoli: *Felce arborea*, 1971 (Parma - Salone dei Contrafforti in Pilotta).

M. Rotella: *Sempre buona*, 1971 (Napoli - Il Centro).

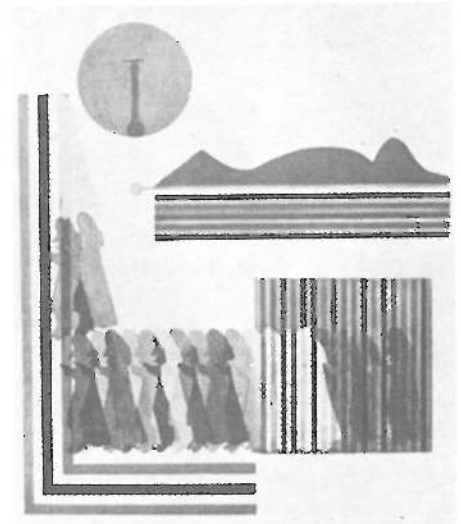


R. Vaiano: *Piccolo giardino*, 1971 (Roma - Il Gabbiano).

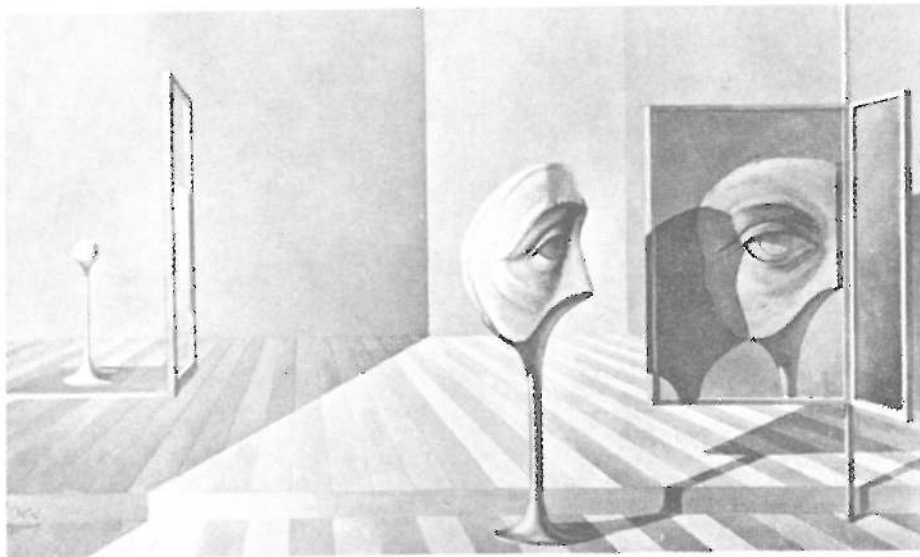




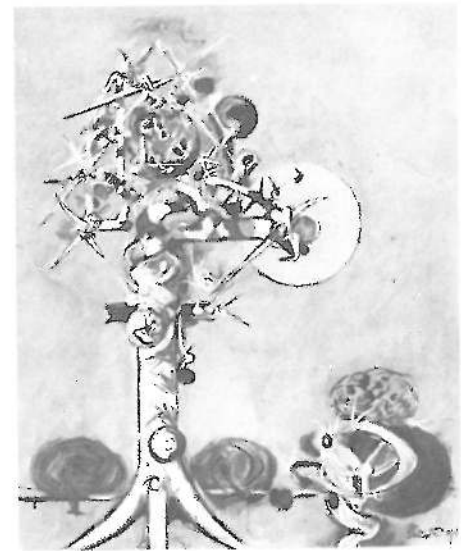
R. Barisani: *Oggetto*, 1971 (Roma - Artivisive).



C. de Falco: *Figure*, 1971 (S. Giorgio a Cremano - Grafica oggi).



F. Clerici: *La prospettiva di Norimberga*, 1970 (Roma Giulia).

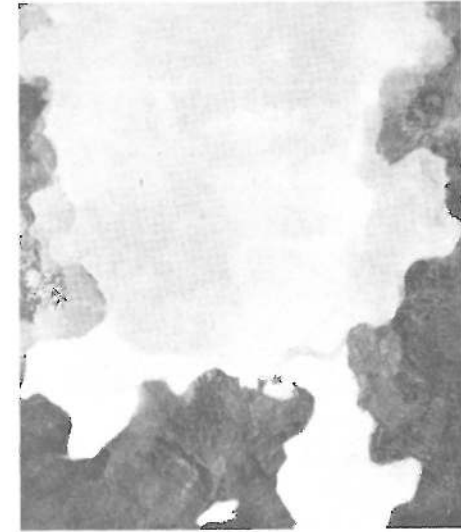
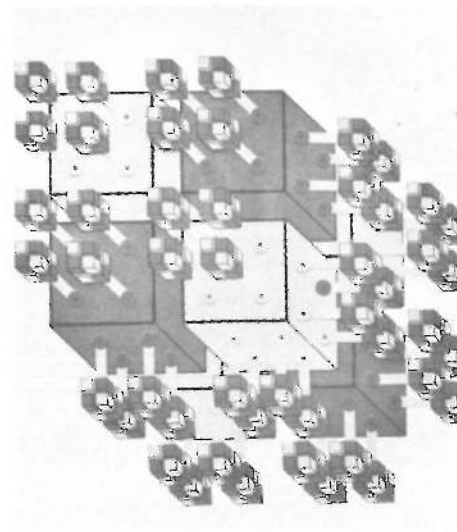


G. Sutherland: *Thorn structure II*, 1971 (Torino - Il Fauno).

R. Serra: *Hairon or after gasm one to Barney Newman* (Roma - La Salita).

M. Sutej: *Struttura* (Trento - L'Argentario).

F. Fricker: *Paesaggio*, 1971 (Vicenza - Tino Ghelfi).



Estero

Amsterdam

Sarenco
allo Stedelijk Museum

Con questa mostra di Sarenco allo Stedelijk Museum di Amsterdam la poesia visiva fa il suo ingresso nelle più importanti gallerie d'arte contemporanea del mondo. E vi entra senza pagare pedaggi, senza dover tradurre neppure quelle due italianissime parole — «poesia visiva» — che, discutibili quanto si voglia, valgono oggi a differenziare il lavoro di un gruppo di poeti sperimentali italiani e stranieri. Una differenziazione che si è disposti a fare, è il caso di precisarlo, soprattutto all'estero — magari nel cuore, come è Amsterdam, della poesia concreta, alla quale la poesia visiva si contrappone e succede — mentre in Italia i critici si intestardiscono ancora a negare ogni possibilità di distinzione, forse per il continuo affiorare di un senso di colpa difficile da tenere a bada, o soltanto, chissà?, perché è più comodo (meno faticoso) stampigliare addosso alla gente la solita etichetta, e via! Dunque Sarenco. Se la differenza più evidente (non la sola) fra la ricerca visiva e quella concreta è ideologica, le sessanta opere che egli ha ordinato allo Stedelijk — e porterà poi a New York, Parigi, Zurigo, Stoccolma, ecc. — lo confermano in modo fin troppo evidente. Quando intorno al '65, partendo dalla tipografia futurista, inizia la sua ricerca visiva, Sarenco ha presente gli esiti della poesia concreta e ne è anche attratto, ma farà in fretta a rendersi conto che l'esigenza di rompere con il verso e la linearità della poesia tradizionale dovrà determinare una lettura visiva che avvicini la poesia al lettore e lo aiuti a cogliere certi contenuti. Quali siano questi contenuti, e quanti ideologizzabili, non gli è ancora completamente chiaro. Quando se li chiarisce e li accetta, capisce di avere raggiunto la sua vera identità. Era arrivato per lui — come per gli altri poeti sperimentali italiani che negli stessi anni si definirono «visivi» — il momento del rifiuto dell'accademia futurista e di quella concreta, e dell'assunzione di precise responsabilità ideologiche che non lasciarono più margine al vecchio gioco con le parole né a quello, in apparenza più nuovo, con le parole e i segni tipografici. Una frase di Marx «Il poeta è un filosofo mancato. È finita la filosofia, da ora comincia la storia», riportata col pennarello come epigrafe in una sua opera, è alla base del lavoro artistico di Sarenco, concepito da questo momento come strumento per intervenire con tempestività nelle contraddizioni della società capitalista. «La nostra posizione poetica d'avanguardia», — scrive Sarenco, — «non può essere una posizione fondamentalmen-



Sarenco: *Oggetto*, 1968.

te politica d'avanguardia: la coscienza del valore assoluto della lotta di classe per il trionfo della dittatura del proletariato è la discriminante tra il poeta al servizio di una concezione marxista-leninista della storia e il poeta concreto al servizio di una concezione reazionaria della storia». Sarenco tende a far coincidere politica e arte esasperando i presupposti ideologici della poesia visiva; un obiettivo che trasforma la sua opera in un vero e proprio «volantinaggio poetico», effettuato secondo una strategia eversiva che si piega agli accorgimenti tattici del momento. Di volta in volta porterà i suoi poemi nelle strade («Public e Body Poems»), interverrà con uno «sgarro» tagliente sull'opera o sull'immagine consacrata («Interventi»), creerà distonie laddove il lettore si aspetta di trovare armonie («New Music»), trasformerà in Tribunale Speciale i visitatori delle sue mostre e chiederà dure condanne per i nemici del popolo (serie «Identificazioni politiche»). Consapevole che la sua operazione artistica si

regge sulla impurità, accetterà di usare l'eleganza borghese, l'ironia dada e i procedimenti concettuali pur di riuscire a mettere con le spalle al muro i destinatari delle sue opere, di prestargli una coscienza che li inchiodi alle loro responsabilità.

Basilio Reale

Bochum

Mario Nigro

Da qualche tempo in Germania occidentale, specialmente nella zona renana, c'è notevole interesse per gli artisti italiani. E, in particolare, per quello che, forse con una certa schematicità, chiamano «*der italienische Konstruktivismus*». Si direbbe che, mentre in Italia si sta assistendo ad una specie di calata di artisti tedeschi appartenenti a tendenze realistiche e neofigurative, in Germania, quasi per contrasto, stiano scoprendo l'arte astratta italiana. Per rimanere ad esempi recenti, valga il successo di Melotti a Dortmund (il rinvio della data di chiusura è stato caso piuttosto insolito per la «precisione» teutonica), le mostre di Riccardo Guarnieri e di Meo Carbone, rispettivamente al Westfälischer Kunstverein di Münster e alla Glaub di Colonia oppure questa mostra di Mario Nigro a Bochum.

Di Nigro la Galerie M ha presentato una antologica, quasi completa. Non molte opere ma scelte con cura a segnare i vari momenti di un artista, «la cui intelligenza ha sempre funzionato come ricerca ossessiva, seria, emozionante della verità». Sono le parole che, a un di presso, Carla Lonzi ha scritto in un volumetto pubblicato in occasione della partecipazione di Nigro alla Biennale di Venezia di 4 anni fa. Ma mi sembra che calzino ancor meglio per questa antologica dove i legami tra i primi «ritmi» del 1948 e le ultime, recenti «strutture», appaiono di una consequenzialità davvero «ossessiva, seria, emozionante». A riprova di questa coerenza basterebbe rileggere ciò che lo stesso Nigro scriveva in un catalogo di 18 anni fa, in occasione di una personale alla Casa della Cultura nella quasi nativa Livorno. Accanto a considerazioni che dimostrano quanto fu per lui faticoso (anche se rapido) liberarsi dal provincialismo della sua preistoria pittorica (durata fino al '47, ossia fino all'età di 30 anni), c'è infatti già enunciato, chiaramente, quel discorso sullo «spazio totale» che, in sostanza, sottende tutta la sua ricerca. E, a mio avviso, da questo punto di vista, non ha molta importanza se, dieci anni dopo, questo «spazio totale» maturerà in «tempo totale». Fra le due concezioni, non solo non c'è soluzione di continuità, ma il trapasso dall'una all'altra è logico, inesorabile, direi automatico. Semmai varrebbe la pena rilevare come, in quest'arco di rigorose e consequenziali

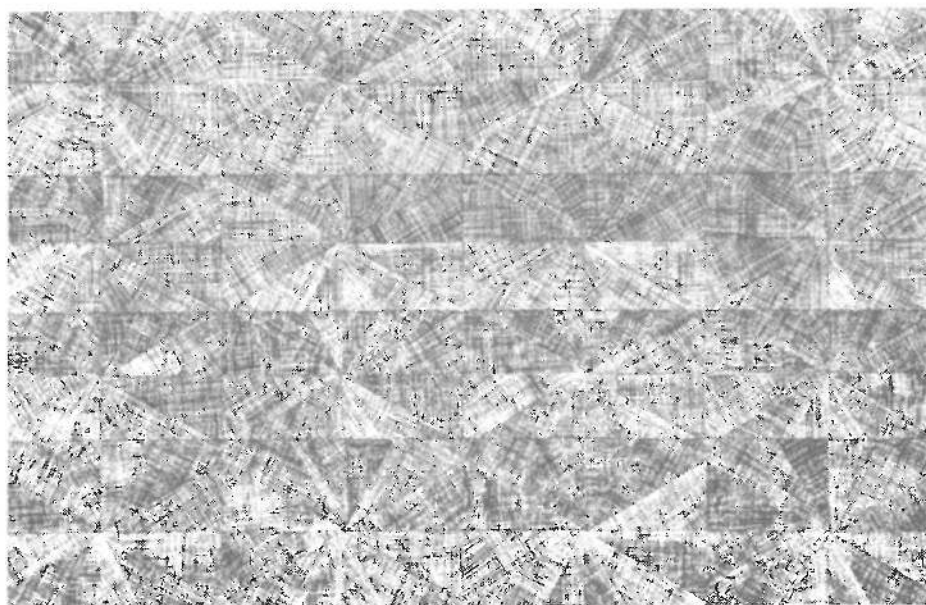
ricerche, sia individuabile una ricorrente operazione che potremmo definire di azzeramento. E ciò, fin dagli inizi; cioè, quando egli abbandona certo cubismo astratteggiante che, a sua volta, costituiva il primo, timido tentativo di evadere da una provincia fossilizzata. La scelta che egli allora opera può considerarsi una drastica riduzione ai minimi elementi di una sintassi visiva. Quasi ridurre il dipinto ad un campo di analisi degli elementi-base del linguaggio pittorico. E, immediatamente dopo, segue l'analisi dei ritmi secondo cui questi fonemi si organizzano. Da qui il tentativo di costruire uno spazio, quasi subito, però, più rotto, pluridirezionale, rispetto a quello dei neoplastici che, per breve tempo, lo avevano incantato. I ritmi tendono, cioè, a prolungarsi idealmente oltre il quadro, per arrivare a proporre un parametro visivo che offra nella sua interezza il senso dello spazio che oggi percepiamo. Siamo appunto a quello «spazio totale» di cui egli teorizzava, formato in prevalenza da un insieme di bande, quasi monocrome e incrociate, e in cui la progressione ritmica seriale diventa una costante sollecitazione ad immaginarle proseguire oltre i limiti della tela. Ci sarà poi un periodo pieno

di dubbi per i pericoli di meccanicità che questo tipo di costruzione rischiava di comportare e saranno dubbi che si accavalleranno ad una sfiducia generale, caratteristica di quegli anni dopo il '56. Cioè, anche lui avrà, per così dire, il momento informale. Ma proprio la speciale natura del suo «informale» (dapprima una declinazione drammatica e poi con sottigliezze vibratili di grande sensibilità) mette in luce la sua irriducibile vocazione di costruttore. Peccato che in questa mostra di Bochum manchi qualche esempio di questo periodo e, soprattutto, i *collages* che, significativamente, egli intitolava «vibrazioni modulari». Sarebbe risultato subito evidente come, anche in questa fase, diciamo (per facilità di discorso) sensiblistica, la sua preoccupazione sia sempre stata quella di proporre all'osservatore un modello costruttivo, di costruire modularmente un frammento di nuovo spazio. Ma, a questo punto, interviene un'altra di quelle tipiche, drastiche riduzioni. Infatti, intorno al '65, accanto ad alcuni esperimenti intesi a riprendere le precedenti «progressioni», magari modificate in combinazioni oggettuali, egli purifica l'elemento sensibile e compaiono i primi rombi in progressione geometrica.

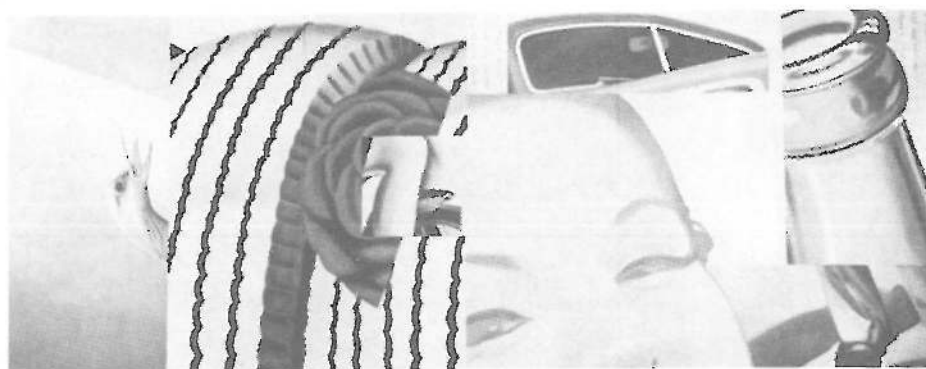
E grazie anche alla loro forma materialmente tangibile, spingono l'immaginazione a prolungarli all'infinito. Con questo suggerimento d'infinito siamo all'inevitabile trapasso: allo «spazio-tempo». O, per meglio dire, a quel «tempo totale» a cui si accennava più sopra. Solo che, da questo momento, si verificherà un continuo processo di scarnificazione che porterà dai rombi alle semplici «aste», dipinte sulle lunghe strisce di legno esposte alla Biennale del '68. Ma, se non erro, fu in quell'occasione che si ebbe l'apparizione dell'elemento colore autonomo. Che, poi, diventerà sempre più elemento basilare, addirittura portante delle sue ultime opere. Fino alle ultime tele intitolate, appunto, «strutture fisse con licenza cromatica». Che con la loro forte espansione vogliono suggerire l'odierna tensione conoscitiva dell'uomo: razionale e intuitiva. In fondo, in queste sue opere, l'improvvisa variazione cromatica, magari di un solo segno, gioca il medesimo ruolo che aveva la rottura, l'improvviso scarto direzionale delle precedenti «progressioni». E ciò per riproporre nella sua totalità, ad un livello più assoluto, la nostra odierna intuizione dello spazio-tempo. È logico che un'operazione estetica così scarna, da estrema frontiera, non trovi plebiscitari, immediati consensi. Ma è forse un buon segno che questo interesse per la sua opera stia manifestandosi all'estero. Non è stato forse detto che il giudizio degli stranieri sarà il giudizio dei posteri?

Francesco Vincitorio

M. Nigro: *Vibrazioni modulari*, 1962.



J. Rosenquist: *Silver Skies*, 1962.



Colonia

Retrospettiva di James Rosenquist

La posizione degli artisti americani in Germania è al tempo stesso vantaggiosa e handicappante, soprattutto da quando il Wallrat-Richartz Museum di Colonia è entrato in possesso della collezione Ludwig. Le loro opere esposte nei vari musei e gallerie sono talmente notevoli da togliere alle grosse retrospettive gran parte della presa sul pubblico: infatti l'osservatore, abituato a vedere opere eccellenti e selezionate, diventa esigente, soprattutto quando si trova di fronte ad una grossa quantità di pezzi non tutti del medesimo livello artistico. A ciò bisogna aggiungere che gli artisti pop vengono a essere particolarmente svantaggiati: ognuno di essi si è creato un «marchio» caratteristico attraverso la scelta di una determinata tecnica o di un certo soggetto, e l'accumulazione di opere del medesimo marchio anziché aumentarne la carica aggressiva tende a uniformare pericolosamente il tutto. La retrospettiva di Kienholz (Kunsthalle di Düsseldorf) del 1970 non dava questa impressione in quanto ogni environnement costituiva un mondo a sé, vitale e autonomo; ma la

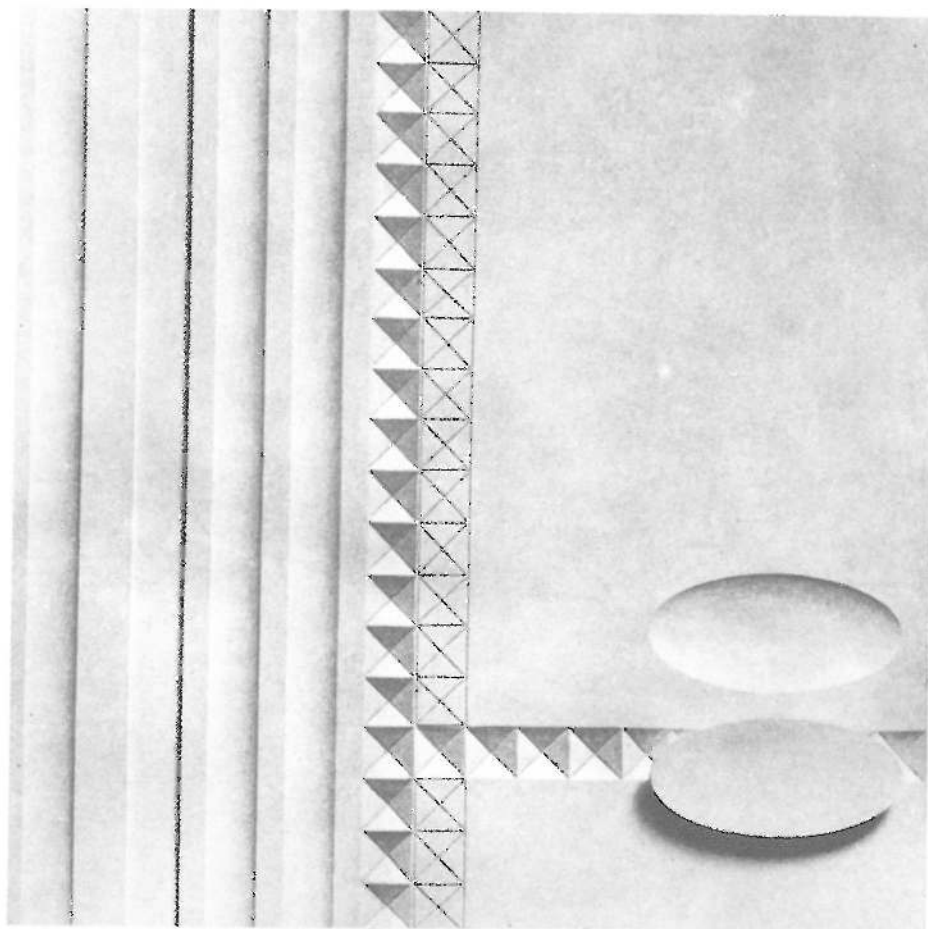
mostra di Lichtenstein a Hannover nel 1968 e questa retrospettiva di Rosenquist organizzata dal Wallraf-Richartz Museum di Colonia costituiscono due esempi di esposizioni «deludenti». James Rosenquist nato nel 1933 negli Stati Uniti, incominciò la propria carriera, dopo aver frequentato la «Minneapolis School of Art», in veste di pittore pubblicitario per una ditta installatrice di pompe di benzina. In tal modo si guadagnò la vita fino al 1960, come creatore anonimo dei giganteschi affreschi del ventesimo secolo. In una fotografia del 1959 si vede Rosenquist con alcuni colleghi davanti a una immensa reclam incompiuta sul muro di un cinema di Broadway. Nel 1962 incominciò a vendere quadri e a esporre nelle gallerie di New York e tre anni dopo costituì insieme a Warhol, Lichtenstein, Rauschenberg, Wesselmann, Johns e Oldenburg la cosiddetta pop arte statunitense. Rosenquist ha fatto suo il vasto mondo degli oggetti pubblicitari, quel superpanorama di visi vuoti, scatole di sigarette piene, salse rosse e copertoni neri. Ma per l'ex pittore di muri è semplicemente cambiata la prospettiva, e con essa il significato sia dei singoli elementi (oggetti pubblicitari), sia dell'insieme (la immagine pubblicitaria). «F-111», una sua famosa opera del 1965, lo dimostra chiaramente: le ruote, l'ombrellone, la ragazza coi bigodini sotto il casco non sono importanti in quanto singoli elementi; il tema generale si deduce dallo sfondo, un bombardiere a reazione dell'esercito americano. L'umanità si sottopone a un bombardamento diretto e indiretto, bruciando le esperienze del presente e costringendo anzitempo il futuro a diventare un semplice ricordo. Il mondo delle immagini è quindi fatto per Rosenquist delle immagini del mondo: aggressione dei colori, grigiore dell'individuo, livellamento. Le novanta opere esposte a Colonia costituiscono una vasta documentazione più o meno interessante e significativa di un solo e unico tema, il marchio di Rosenquist. Egli stesso ha detto di considerare questa mostra come parte del passato: «La pittura mi interessa molto meno di prima; ho intenzione di dedicarmi al cinema».

Vicky Alliata

Dortmund

Melotti al Museum Am Ostwall

Il Museum am Ostwall di Dortmund ha dedicato un'ampia mostra antologica alla scultura di Melotti, accompagnata da un buon catalogo con avvertenza del direttore, Eugen Thiemann e una introduzione di Dorflès, con fotografie di Mulas. Abituati a vedere le opere di Melotti nelle anguste e piccole gallerie italiane non solo si rimane sorpresi di trovare le sue sculture in una varia articolazione di



F. Melotti: *Scultura 23*, 1935.

grandi ambienti e di minori sale, ma si avverte che si tratta di avere una più adeguata comprensione del suo lavoro: sculture-oggetto isolate e concluse nella loro assoluta costruzione e per questo bisognose di uno spazio neutro di luce e di ambiente che le isoli e insieme ricomponga in una rigorosa sequenza ritmica. Si manifesta una stringente unità di discorso che si articola dalle prime sculture e disegni ai lavori degli ultimi dieci anni che hanno segnato il riemergere di una ragione nascosta, di una sotterranea progettazione di forme che allo stadio di preconciso non può essersi mai interrotta. Non occorre neppure soffermarsi in una artificiosa dimostrazione per sostenere tale continuità ed è bastante indicare alcuni punti di sutura tra la fase degli anni trenta (la «grazia» e la correttezza delle datazioni è tutta melottiana) e quella del dopoguerra. Anzitutto quei disegni degli anni 34/36, che nati come progetti di sculture (sono stati pubblicati da Fagiolo nelle edizioni Martano, Torino 1970) sono stati realizzati solo recentemente, seguendo il pensiero iniziale e con una sorta di costante reinvenzione. Questa nuova interpretazione è dettata dalla stessa manualità del fare alla quale Melotti non rinuncia per le ragioni tecniche che comporta l'artificium artistico e che riguarda direttamente la sua attività specifica di scultore. *La finestra* pre-

senta così delle minime varianti che risultano tuttavia sostanziali nell'opera realizzata. Il processo seguito non è allora semplice passaggio da un'idea astratta alla sua forma plastica: la rigorosa ricerca sulle proprietà del linguaggio di una mente che potremmo dire cartesiana si rende attuale nel suo cercare l'ultima delle variazioni possibili nella quale ritroviamo il «capriccio», la «fantasia», l'invenzione e il senso umanamente ironico del suo modo di conoscere e di giudicare. Vi sono altri aspetti di questa unità che si ritrova naturalmente a livello tematico dove il pensiero del contrappunto ritmico, già presente nei rilievi del '35, *Scultura 23*, si è ampliato nella serie dei *Contrappunti* del '70: questa alterazione al motivo ha la sua ragione proprio nell'analisi condotta da Melotti sulla strutturazione della forma e sul linguaggio la cui radice è razionale nel senso più stretto del termine, illuminista come molta musica da lui attentamente ascoltata, che lo accompagna nel salto o interruzione di uno schema di classica armonia a vantaggio di una risonanza sempre più emozionale dell'immagine. Una identica mobilità e intelligenza dei significati artistici si avverte, come se la sospensione del suo lavoro tra 1940-1950 avesse moltiplicato le sue tensioni e possibilità inventive, e la medesima attenzione portata alle attuali ricerche artistiche: giudizi anche in

chiave di cultura e di storia non semplicemente di un testimone (il filtro del tempo e della memoria sono sempre i peggiori storiografi) ma di riscontro ad un proprio metodo di conoscenza. Infine accanto a queste opere erano presenti alla mostra i *teatrini* dove lo scultore lascia un margine maggiore all'immediatezza dell'idea con motivi più fantastici, evocativi o surreali che si ritrovano in sculture che, pur in scala ridotta, conservano una grande forza di immagine e significato spaziale: *La pioggia*, 1966 e *L'autoritratto*, 1962; le recenti incisioni; una serie di grandi dipinti a tempera e le figure de « I sette savi » isolate in un ristretto ambiente e in un'atmosfera di colloquio quasi metafisici.

Zeno Birolli

Londra

Gerrit Rietveld

Organizzata dallo Stedelijk Museum di Amsterdam a cura di Wil Bertheaux e con un'introduzione di István Szénássy, la retrospettiva di Rietveld (1888-1964) è stata trasferita, mentre dall'America è giunta a Berna quella di Mondrian, alla Hayward Gallery di Londra sotto il patrocinio dell'Arts Council. Una mostra completa e articolata sino a toccare i molteplici aspetti della produzione di quello che è considerato il più fedele interprete del neoplasticismo e costruttore di opere ispirate alla poetica della scomposizione in piani cromatici di De Stijl. Questa esposizione, oltre a presentare la traccia sicura della biografia artistica di un grande architetto, offre l'occasione di conoscere visivamente i vari punti di connessione che esistono tra aspetti teorici del movimento, lavori di collaborazione, scam-

bi attivi intercorsi fra artisti e costruttori nel momento di maggiore ideatività e di invenzione del nuovo metodo neoplastico: « lo scopo è di creare tutt'insieme un'armonia, servendosi dei propri specifici mezzi. Ciascun elemento architettonico contribuisce a creare un massimo di espressione plastica su una base logica e pratica » scriveva nel '25 van Doesburg nella sua dichiarazione in 17 punti dei principi dell'architettura neoplastica, dopo che già si era verificata una convergenza « verso una costruzione collettiva » tra lo stesso van Doesburg, Rietveld e van Eesteren. Questa unità di concezione, che intendeva annullare i limiti settoriali di una produzione artistica (le indicazioni sull'unità di arte e funzione da parte di Oud sono del '19), era realizzata precocemente da Rietveld: si tratta delle famose sedie esposte come oggetti a sé o nella ricostruzione di un interno equivalente ad una delle sue assonometrie così nitide e fortemente colorate. Le sedie diventavano allora una « forma assolutamente primaria, in accordo con la natura delle funzioni e del materiale, dunque la forma più suscettibile di armonia in rapporto a tutto il resto ». Da questi oggetti di « arredamento » era partito appunto Rietveld agli inizi del secolo, e con buona ragione poteva al tempo della sua adesione al primo manifesto di De Stijl (1918) considerarli elementi originali della coordinazione spazio-temporale dell'ambiente in cui erano inseriti. Con la *casa Schröder* ('24), tutt'oggi integra e visibile a Utrecht, la costruzione architettonica diviene « funzione plastica di tutte le arti » e « la casa è un oggetto che si può abbracciare da ogni lato ». A questi principi e a questa nuova Gestaltung rimarrà sostanzialmente fedele nelle costruzioni del dopoguerra, pur accentuando, come nel caso della *casa van den Doel*, le ragioni tecnologiche e di funzio-

nalità nella definizione dell'organismo architettonico. Numerose osservazioni nascono visitando questa esposizione per l'accorta distribuzione dei materiali: originali, proiezioni, fotografie, scritte, didascalie. Gli studi originali delle singole costruzioni riacquistano così il loro tempo reale di nascita, progettazione, crescita attraverso i fogli e le maquettes, essenziali nel caso dell'abitazione Schröder, per la quale il significato dello studio autografo è insostituibile per il valore originario di idea e di forma. Gli organizzatori hanno perciò introdotto in appositi boxes di proiezione una serie di immagini filmate a grandezza quasi naturale e a colori, di particolari costruttivi, giunti, finestre d'angolo, innesti ripiani, ecc., dando gli equivalenti visivi della soluzione finale architettonica con elementi singoli che « contribuiscono a creare un massimo di espressione plastica, su una base logica e pratica ». Se per *casa Schröder* contavano gli originali, per le costruzioni di tipo operaio e multifamiliare si potevano seguire attraverso le diverse soluzioni planimetriche l'applicazione del « nuovo funzionalismo », che tuttavia per Rietveld rimane piuttosto connesso ad un problema di aggregazione di elementi nell'unità spaziale con una accentuazione in senso architettonico, rispetto ad una apertura decisamente orientata verso soluzioni urbanistiche come nel caso di van Eesteren. Una costante che rimane nelle ultime opere eseguite in collaborazione con van Dillen, *Accademia di Arti e Mestieri* ad Arnhem (1957-63), o van Tricht, il *Rijk-museum Vincent van Gogh* ad Amsterdam tuttora in via di realizzazione: una produzione meno nota in Italia, malgrado il padiglione olandese alla Biennale veneziana (1953-54), produzione che mossa da un suo « interessamento per i problemi dell'abitazione ha portato spesso a soluzioni pratiche e stimolanti che si dimostrano ricche di insegnamenti » (Oud).

Zeno Birolli

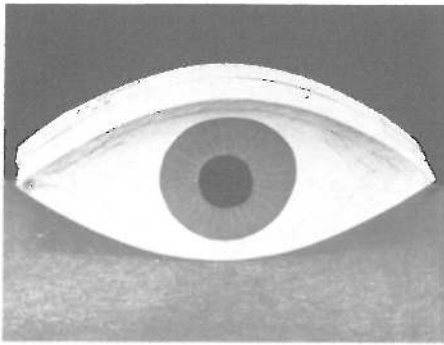
G. Rietveld: *Casa Van Slobbe*, 1963-64.



Parigi

Man Ray e la realtà impropria

Quale reazione può riservare allo spettatore italiano lo « spettacolo » di una rassegna ampia e documentaria come questa parigina al Musée d'art moderne, dell'opera di Man Ray? Il tema critico si è ormai risolto, per dir così, in libri, articoli di rivista, mostre, in tal numero che il pubblico italiano deve aver finito per scambiare questo comprimario per un prim'attore, e il suo furbesco modo d'essere per una buona norma alle varie vicende novecentesche, quasi fosse la chiave decisiva di ciascuna di esse, in un clima divinatorio, magico e misterico. A Parigi, le scoperte eccitate colla noia di tono, l'es-



M. Ray: *Il testimonio*, 1971.

me si fa più freddo e, ciò che conta, analitico. Delle caratteristiche ricorrenti in Man Ray, e l'assemblaggio di arnesi inutilizzati nella vita quotidiana fa da numero uno di rubrica, un elemento passato inosservato è la natura dei materiali impiegati. Che sono di taglio, di legamento, di impacchettatura, e via discorrendo: arnesi di tortura, è forse troppo, ma di occultamento, mistificazione e violenza è pur vero lo siano. Basta dare uno sguardo ai rayogrammi, dove oggetti e cose non contano più, bensì le loro proiezioni foto-fantasmatiche (si sarebbe tentati di dire: le loro sublimazioni): ebbene, non sono tra i più formidabili cataloghi di taglierine, coltelli, incastri, visisettori, pompe, meccanismi e via dicendo? E gli «oggetti d'affezione» non son poi sacchi, corde, molle, biglie, e altri arnesi detti anche (dai codici di polizia) «armi improprie»? Non si dimentichi, per valutar tutto questo, la nozione di spettacolo, che, delle avanguardie «storiche», è il movimento centrale, la capacità di esibirsi e di volteggiare di trapezio in trapezio: un movimento (come definir diversamente questa «ginnastica» del ruolo a sé riservato?) che risale facilmente a un non complicato illuminismo, con i suoi bravi riti della dea ragione, gli altari dell'intelletto e i templi del cogito. La dea ragione e la violenza, dunque, e a diritti paritetici: la combinazione logica di Man Ray sta tutta qui. La formula che ne consegue è molto semplice: per azione e reazione, per colpo e contraccolpo e dove si assiste agli eccessi dell'una ecco spuntare gli uncini e le tagliole dell'altra. Man Ray, e lo narra a lungo una sua non eccitante autobiografia, si è scelto il ruolo del moderatore: non solo fra opposte schiere di avanguardisti (dada, surrealisti ecc.), ma fra le ra-

gioni di ciascuno, che furon poi lungo i due filoni che si son detti, l'orgoglio della ragione e i mostri della «realtà impropria» che tanto han passeggiato e passeggiano negli orti della storia del nostro secolo. Ma non ci si illuda che questa bilancia di recupero, sia un progetto deliberato: il massimo assioma di Man Ray è proprio quello della realtà impropria, e anche il campionario ora esibito a Parigi, è, a dir così, improprio. Possiamo riassumere così il gioco di Man Ray: la ricerca del modo della minima dispersione di energia (del contrario di paura del vuoto, degli «articoli» mortali disposti per via: la logica «borghese», vista come cappio o ghigliottina, tanto per fare un esempio). Un procedimento di «conservazione» quindi: e su questo lo spettatore italiano, rimpinzato nel suo natio, avrà avuto modo di riflettere. Intendiamoci: «conservazione di energie» non vuol dire «conservatorismo» (secondo il modulo con cui è imbandita, ad esempio, la nozione di «oggetto» nella mostra *Metamorfosi dell'oggetto*: dove la preoccupazione prima è il conservatorismo iconologico, e ideologico, degli oggetti, con l'avallo di una certa «lettura» (si fa per dire!) del surrealismo). Vuol essere invito, da parte dell'autore medesimo, a una estrema cautela nel discorrer di fantasia, fantastico, utopico, magico, e via cicalando come alternativa politico-culturale di questo tipo di cultura. E, invece, a badare, all'altro aspetto (fungibile, storico, relativistico) di urto, investimento, violenza: quella polemica «contestuale» di improprietà, come una sorta di funzione di contropelo, tanto disamata oggi dagli esegeti di questo filone d'arte figurativa.

Paolo Fossati

Que l'homme figure...

Sono ormai ventitre anni che «*les peintres témoins de leur temps*» organizzano le loro affollate, e ufficiali, esposizioni. L'ultima a febbraio al Musée Galliera, sotto il titolo «*Que l'homme figure...*», presentata da un folto gruppo di accademici (di Francia, de l'Académie Goncourt) con brevi testi luminosi, patetici e distanti. «I pittori testimoni del loro tempo» si dichiarano convinti che «la pittura e la scultura non possono essere che figurative», e lo hanno detto con convinta ostinazione per tutti questi anni. Oggi propongono una identificazione «uomo-figura» come operazione conveniente e necessaria per una riabilitazione dell'uomo «rinnegato, schernito, umiliato, disprezzato, martoriato in questi ultimi cinquant'anni». Intenzioni e dichiarazioni formulate senza mezzi termini in assoluta, è da credere, buona fede. Ma con quale effettiva vitalità, o se si vuole restare nell'ambito della testimonianza, «credibilità»? Fougeron, Buffet, Minaux, Girol, Nakache, Jacus Terechovitch (per citare solo gli artisti che hanno, o hanno avuto, una certa notorietà) operano sopra

uno spazio d'immaginazione saturo, dentro un medium linguistico inerte. La dichiarata fedeltà alla pittura, alla figura, al racconto non costituisce ragione, possibilità di attualità, di una viva efficace riverberazione. Il problema è diverso. Va formulato in altri termini. Esiste oggi una tendenza che, contro l'espansione della ricerca artistica, si tiene con una chiusa resistenza al genere, o al mezzo come genere. Ora di fronte a queste crociate in difesa della figura, dell'uomo, della pittura, della possibilità di poter ancora continuare a essere «pittori» l'importante è rendersi conto, e mi sembra sia stato avvertito anche da qualcuno dei cronisti parigini, che non è importante difendere la sopravvivenza della pittura testimoniata da questa mostra, ma di dimostrarne, se è ancora possibile, una vitalità, una capacità di crescita, di arricchimento, di espansibilità. Fuori da questa direzione, le battaglie in difesa dell'uomo, diventano reazionarie proposte di restaurazione; la figura pretesto per un salto nel «fuor di sé» teatrale se non melodrammatico, luogo di convenzione. Noi sappiamo che la crescita dell'arte moderna è crescita per continue, progressive acquisizioni (di struttura e di visione); che la contrapposizione di segno di ricerche diverse è molte volte apparente se si riesce a confrontare le singole linee di ricerca e il contesto socio-culturale di cui sono espressione. E che è impossibile testimoniare del proprio tempo senza accettarne (verificarlo, farlo prensile e acuto) il linguaggio. Abbiamo dedicato un'attenzione particolare a questa mostra perché essa costituisce un preciso paradigma, nella dimensione parigina, di molte operazioni di opposizione in nome del «buon senso» o dell'«umanesimo» universale. Operazioni di qualche successo, ma senza sbocco.

Vittorio Fagone

A. Fougeron: *Un vigneron*.



Brevi

a cura di Vicky Alliata

Parigi. Grand Palais: Peintres de l'imagerie de Belgique.

ARC: Humour et contestation, Recalcati e Duvillier, Gette, Claude Raymond-Ditvion.

Musée des arts décoratifs: Retrospective Knoll.

Bibliothèque National: Marcoussis.

Galerie Mouffe: Italo Zetti.

Galerie Zerbid: Nando.

Galerie Grux: Montesano.

Mentone. Palais de l'Europe: Rinaldo Pigola.

Montpellier. Musée Fabre: esposizione di disegni, stampe, testi inediti, manoscritti riguardanti Paul Valéry.

Pau. Musée des Beaux Arts: Jacques Labrunie.

Flaine. Centre d'Art Contemporain: Norman Stevens e Clive Barker.

Amiens. Maison de Culture: Bryen.

Lille. Musée des Beaux Arts: Alberto Magnelli.

Berna. Kunstmuseum: Piet Mondrian proveniente da New York.

Kunsthalle: Rappaz.

Basilea. Kunstmuseum: Theodore Bally.

Zurigo. Una nuvola di cemento di un chilometro e mezzo, fotomontaggio di Wolf Vostell, ha segnato l'inizio della manifestazione « art in progress ».

Kunsthhaus: mostra del pittore tardo impressionista Otto Meister il quale ha lasciato per testamento alla Kunsthhaus la sua collezione comprendente opere di Monet e Odilon Redon.

Madrid. Galeria Jolas-Velasco: Cioni Carpi.

Lodz. Museum Sztuki: Alberto Biasi.

Cracovia. La IV Biennale internazionale di Arte Grafica vi avrà luogo in maggio-settembre 1972.

Vienna. Museo del ventesimo secolo: Rudolf Hofflehner.

Berlino. Galleria d'Arte Moderna: Auberlin, Berner, Bonalumi, Christo, Girk, Goepfert, Graubner, Holweck, Kotik, Leblanc, Luther, Mack, Megert, Rickey, Salentin, Simeti, Spindel, Uecker, Xenakis.

Aquisgrana. Suermondt Museum: Alfred Hrdlicka.

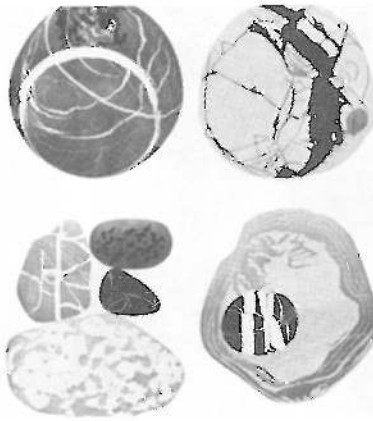
Brema. Galeriehaus: Annaliese von Gosseln.

Kunsthhaus. Lothar Böttmann, Jan Balet, Gustav Rochrs, Hildegard von Hanenfeld, Tea Haker.

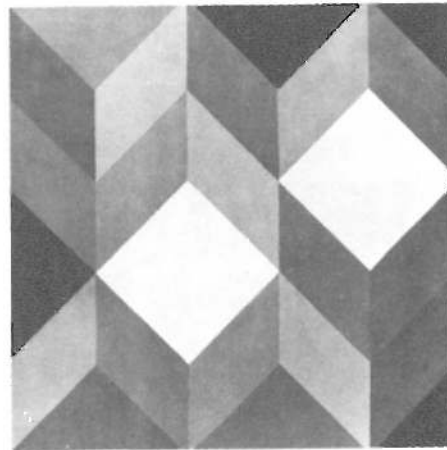
Darmstadt. Kunstverein: Eberhard Schlöter.

Dusseldorf. Kunstverein: Erwin Heerich. Kunsthalle: Julio Le Parc (Oggetti, Cinetica, Environnement System Design).

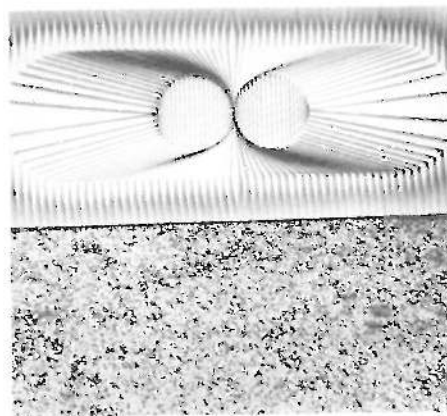
Kunstmuseum: Disegni e acquarelli del Romanticismo.



I. Zetti: *Sassi della Liguria*, 1971 (Parigi - Mouffe).

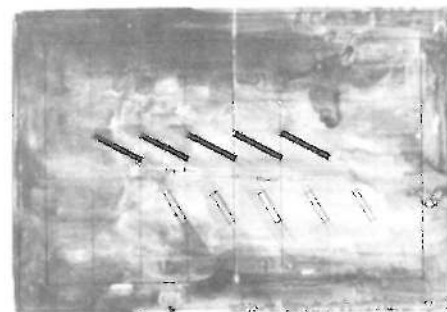


C. Carpi: *Concatenazione asimmetrica aperta 3*, 1970-71 (Madrid - Iolas-Velasco).



A. Biasi: *Politip*, 1970 (Lodz e Zagabria).

G. Bargoni: *Progetto*, 1971 (Anversa).



Frankfurt. Westend Galerie: Piero Dorazio.

Amburgo. Kunstverein: Artisti della West Coast USA.

Kunsthalle: Dürer e l'Italia.

Modern Art Galerie: Felicitas d'Albert.

Karlsruhe. Kunsthalle: Otto Dix, Francisco de Goya, Jacques Callot.

Hannover. Kestner Museum: Pol Bury.

Colonia. Kunstverein: Horst Egon Kalinowski.

Kunsthalle: Rosenquist.

Monaco. Stuck-Jugendstil Verein: « Loetz, i vetri iridescenti dello Jugendstil ».

Stoccarda. Kunstverein: Alvermann, K. P. Brehmer, Genoves.

Bonn. Stadtische Kunstsammlung: Peter Brüning.

Münster. Westfälischer Kunstverein: Riccardo Guarneri.

Gottinga. Gallerie Arte Moderna: Ludovico Mosconi.

Stadtliche Museum: Hap Grieshaber.

Mannheim. Ludwigshafen: Willi Baumeister.

Stoccolma. Museo d'Arte Moderna: 300 manifesti di Cuba, uno dello scultore americano Paul Thek, uno di Vlassis Caniaris di contenuto politico sulla situazione in Grecia.

Copenhagen. Erling Hagheft Gallery: Franco Costa e Ettore Consolazione.

Oxford. Museo Arte Moderna: Eduardo Paolozzi.

Brighton. Museum and Art Gallery: Clarice Cliff: ceramiche inglesi degli anni 1920-1930.

Edinburgo. Museo: Pitture indiane di corte, di città e di campagna.

Newcastle. Galerie City Art: Pittori italiani 1940-1960.

Amsterdam. Allo Stedelijk museum: mostra « Inventività nascosta » che riguarda la progettazione industriale nell'800 e proviene da Monaco e sarà poi trasferita a Zurigo e Winterthur. Inoltre fino al 9 aprile mostra di opere recenti di Kudo.

Den Haag. Al Gemeente museum: mostra di Ad Dekkers.

Hilversum. Al Museum De Vaart: mostra di arazzi della polacca Wanda Nawakowska e Judith Koppelman.

Zagabria. Galerija Suvremene Umjetnosti: Alberto Biasi.

Anversa. Nationaal Hoger Instituut en Koninklijke Academie voor Schone Kunsten: antologica di artisti genovesi (Barbieri, Viale, Bargoni, Boero, Caminati, Carnevale, Carneri, Chianese, Contemorra, D'Amico, Esposto, Fasce, Garozzo, Guala, Mussi, Ottria, Scanavino, Sirotti, Stirone, Villa, Vitone).

New York. Cultural Center: De Chirico by De Chirico.

Miami. Walkup Gallery: Luciana Matalon.

Houston. Kino Gallery: Ezio Griboaud.

Tokio. Gallery Universe: Sergio Capellini.

Recensioni libri

ENRICO CRISPOLTI, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Ed. Celebes.

Questo grosso volume (940 pagine) presenta gran parte dei contributi forniti da Crispolti per una più precisa definizione del futurismo. Partendo dall'articolo «Futurismo» scritto per la voce *Cubismo e Futurismo* dell'Enciclopedia Universale dell'Arte (1958) il volume raccoglie diversi testi su Balla (vi è ripresentata l'introduzione alla mostra di Torino del 1963), studi su Arturo Martini e Primo Conti futuristi e un saggio originale sul gruppo lombardo d'avanguardia (1915) *Nuove tendenze* (che tiene conto di polemiche e acquisizioni recenti intorno al lavoro di Sant'Elia e Chiattoni; di Drudeville; di Funi e Nizzoli) importante non solo per una valutazione dell'estensione dell'area d'influenza futurista ma anche per gli indiretti collegamenti con quella linea europea post-secessionista che si spezzerà in diverse direzioni agli inizi degli anni venti. Una seconda parte, più consistente, dell'opera raccoglie i saggi dedicati al secondo futurismo, un campo di studi nel quale l'apporto di Crispolti può ormai considerarsi fondamentale. Oltre a diversi interventi per un ordinamento e un confronto documentario con le opere e delle enunciazioni teoriche della seconda fase del movimento, saggi, o gruppi di saggi, sono dedicati all'opera di Prampolini, Virgilio Marich, Pannaggi, la Zatková, Fillia, Mino Rosso, al secondo futurismo torinese. Due sezioni particolari sono infine dedicate ai rapporti tra la seconda generazione futurista e il cinema, poco noti e documentati (viene presentata nel volume la sceneggiatura dell'unico film realizzato, *Vitesse* di Oriani, Cordero e Martina, 1930-31), e alla posizione del secondo futurismo rispetto al tentativo di ripetere in Italia la disgraziata operazione «arte degenerata» compiuta dal Nazismo in Germania alla metà degli anni trenta.

Se si sommano le osservazioni contenute nei precedenti volumi dedicati da Crispolti all'opera di Cagli (Torino, 1964) e alla «Crocifissione» di Guttuso (Roma, 1970) e questo nuovo contributo, minuziosamente analitico, che documenta l'influenza e il ruolo effettivo del futurismo sulla politica culturale del Fascismo, è possibile ricostruire un quadro indicativo dei rapporti tra Arte e Fascismo in Italia negli anni trenta. Che è problema aperto e difficile da leggere al di là degli schematismi elementari e indifferenziati con i quali il problema viene spesso non affrontato ma piuttosto eluso. Si tratta, va detto, di complesso sfondo sociale e politico dentro il quale si collocano con un senso particolare opere, dichiarazioni, ricerche di quegli anni. L'irrigidimento, e l'impoverimento, della ricerca futurista, lo snodo tra Valori Plastici e il Novecento, l'isolamento e gli equivoci teorici degli astrattisti di Como e Milano, l'ambigua opposizione neoromantica dei sei di Torino e di Corrente non sono comprensibili se non vengono messi in luce i condizionamenti, solo indirettamente politici, di spazio culturale (di lettura, d'incidenza e di influenza) che pesarono sull'arte italiana tra il '20 e il '40. Il futurismo non tradì il legame d'origine con la grande avanguardia europea anche quando si arrese in una posizione di difesa o di «resistenza». Questo libro di Crispolti illustra con un'ampia serie di documenti il senso polemico dell'esposizione a Berlino degli aeropittori futuristi nel 1934 (già significativamente messo in evidenza dal-

la Brenner ne *La politica culturale del nazismo*), il peso dell'intervento di Marinetti che torna a difendere l'arte moderna nei teatri come negli anni eroici del Futurismo «contro una medesima bestialità numerosa, irrobustita dagli anni, fatta adulta» secondo un commento di Licini: la ricattatoria consistenza di una linea di reazione (i Pensabene, gli Ogetti) stabilita tra i giornali fascisti e razzisti e la linea di difesa, dallo spazio culturale fascista, sulla quale operano non solo i futuristi (anche Sironi sarà costretto a difendersi).

Si può dire che il futurismo conclude la sua esistenza con questa «azione» politica? O è troppo facile considerare come punto di dispersione il momento di collisione col fascismo, qui tardivamente riscattato? Certo, come nota Crispolti, «al di là delle circostanze politiche, la lotta che si svolge tra arte moderna (e in primis Marinetti e i futuristi) e reazione in Italia negli anni trenta è in fondo la lotta tra cultura nuova e internazionale e conservazione borghese, opportunistica e reazionaria». Ma Marinetti e C. non costituiscono l'alibi rivoluzionario dell'ambigua ufficialità culturale del regime fascista? È possibile considerare un'operazione di innovazione, radicale e rivoluzionaria, al di là delle circostanze politiche? O non è a questo livello che l'avanguardia futurista si spoglia della sua ragione, sino a diventare meccanica accademica, artificiale, e separata, esercitazione linguistica?

La paziente ricerca di Crispolti sullo spazio del secondo futurismo, condotta con il tipico puntiglio polemico e una rigorosa e ampia lettura di testi e documenti, mentre compie una minuziosa ricognizione sul lavoro della seconda generazione futurista apre una prospettiva problematica su gli anni trenta; che restano gli anni dell'incertezza, dell'ambiguità nella nostra storia culturale (e non ci sembra inutile rimandare il lettore, in questa direzione, a una lettura de *L'immagine sospesa* di Paolo Fossati per le equivalenze nell'area dell'astrattismo italiano).

Vittorio Fagone

STEFAN MORAWSKI, *Absoluto e forma*, Ediz. Dedalo libri.

L'autore confessa nella prefazione di avere ceduto ad un «appetito gargantuesco». L'opera condensa virtualmente tre libri: un'interpretazione del pensiero di A. Malraux sull'arte, una discussione metodologica sul modo di scrivere una monografia e l'esposizione della concezione personale marxista (realismo) dell'autore. Si aggiunga che la gestazione dell'opera per tappe successive le ha conferito per così dire la struttura di un palinsesto. All'origine, molti anni fa, essa era un piccolo saggio su Malraux scritto alla luce delle tesi dell'*Ideologia tedesca*, poi diventò un volume illustrato, pubblicato in lingua polacca (1966), infine le sue proposizioni si raddoppiarono per l'edizione francese (1967), sulla quale è basata la traduzione italiana.

La domanda che ci si pone prima di leggere il libro e dopo averlo letto, è se la «filosofia dell'arte» di Malraux meritava uno sforzo così imponente. È vero che i suoi libri sull'arte figurativa suscitavano a suo tempo una vasta eco in tutto il mondo, che penetrò perfino nel recinto delle riviste specializzate di storia dell'arte e di estetica. Qui il «dilettante geniale» venne a scontrarsi, come era inevitabile, con la gente del mestiere e non si può dire che nel complesso il verdetto sia stato molto lusinghiero per lui. Ma al-

meno una porzione o un'idea di quei libri fortunati rappresenta un contributo serio ed originale alla conoscenza dei fenomeni artistici e meriterebbe un'attenzione approfondita. Alludo al «museo immaginario», un fenomeno tipico della civiltà in cui viviamo, per cui grazie ai mass media l'arte universale del passato è entrata in una dimensione realizzatasi per la prima volta nella storia.

Sfortunatamente Morawski dedica a questo tema poche pagine frettolose e marginali. Ciò che lo interessa è la concezione del mondo di Malraux, nella quale risiede il suo fascinoso «dilettantismo». Si può definirlo, tanto per intenderci, un esistenzialismo eroico: la storia dell'arte è una lotta di giganti contro il destino. I giganti sono i geni artistici, il destino è la storia, i capolavori d'arte sono altrettante vittorie strappate al deperimento temporale e al non-senso della storia. Come si vede, sono idee punto peregrine e piuttosto banalotte, che Malraux ha nobilitato con lo smalto dell'invenzione letteraria. Né più originali sono le sue idee sull'arte.

A questa concezione del mondo Morawski contrappone quella marxista, sicché il libro assume la fisionomia di uno scontro frontale di teste d'ariete, come ai tempi lontani della querelle marxismo-esistenzialismo. Questo richiamo non è arbitrario, poiché a dispetto del volenteroso impegno dell'autore l'impressione che si riceve è giusto quella di una battaglia di retroguardia, stantia e superata dall'evoluzione culturale ed artistica. Sul realismo artistico è stato detto praticamente tutto e pertanto le cose pur apprezzabili che Morawski viene ad aggiungere sull'argomento arrivano tardi. Né mi pare che abbia giovato gran che il suo proposito di innestare nella consueta metodologia marxista lo strutturalismo di Althusser, visto che sotto i nuovi termini si ritrovano supereggiti le vecchie posizioni. A titolo d'esempio si veda il modo di considerare il formalismo, una conquista-chiave dell'estetica scientifica moderna, che il marxismo non ha ancora digerito, salvo poche e isolate eccezioni. Morawski purtroppo non è tra queste.

Si sa che in Italia le concezioni del mondo si sprecano con dovizia e per questo fanno mercato. Intanto l'estetica, anziché svilupparsi come scienza moderna, viene lasciata languire nelle mani dei professori e dei dilettanti. Morawski non è un dilettante. Perciò dispiace che abbia profuso troppe energie in un'impresa che meritava non più di cento pagine.

Piero Raffa

GILLO DORFLES, *Senso e insensatezza nell'arte d'oggi*. Ed. Ellegi.

Il volume di Gillo Dorfles raccoglie una serie di saggi pubblicati dal 1961 al 1970 ed un testo inedito, oltre la introduzione, che presentano stimolanti problemi e interessanti quesiti, come sempre l'opera dello studioso. Di questi stimoli e di questa vivace presenza questa nota vorrebbe essere un saggio piuttosto che mantenersi nel limite della recensione e, dunque, del mero resoconto.

Il primo dei testi, *Senso comune e insensatezza*, fa perno attorno ad una nozione, quella di senso comune, per la quale il Dorfles riprende una definizione vichiana: «giudizio senz'alcuna riflessione comunemente sentito da tutto un popolo, da tutta una nazione» e precisa (p. 16) «dunque: giudizio senza *judgement*, svincolato da ogni argomentazione attorno ad esso, spontaneità della reazione ad uno stimolo», ricordan-

do anche che (p. 17) « il principio, in definitiva, è lo stesso che ho sostenuto altre volte parlando del gusto e delle sue oscillazioni » e, aggiungerei, che da uno stesso principio è partito lo studioso per determinare i caratteri del *Kitsch*. Il modo di inquadrare il problema può sembrare accettabile ma solo a patto di non porsi da un punto di vista dialettico; in effetti, in senso astratto, esiste un senso comune, comune a tutto un popolo, ma soltanto se non ci si accosta a questo — popolo — e non si analizza la cultura delle sue classi e la funzione che in queste differenti classi, appunto, svolge questa coscienza civile che sempre dovrebbe essere la cultura. In questo secondo caso allora la posizione di ogni studioso di estetica dovrebbe essere di determinare, per esempio, agli occhi di quali classi è *Kitsch* il *Kitsch*, appunto in quanto solo da un punto di stazione fattualmente borghese potrà essere accettata la benevola ironia con cui si guardano le madonnine di Lourdes o i sette nani con Biancaneve in cemento nel giardino della villa di un neoricco. E la cultura borghese che nelle sue varie valenze ci offre la possibilità di individuare un gusto e di scalare, rispetto a questo, gli altri modi di accostamento e presa di coscienza. Il fatto è che questo atteggiamento vagamente ironico, distaccato o censorio, è, di per se stesso, all'interno di una cultura, e di un gruppo di addetti ai lavori caratteristici, gli « intellettuali », di questa cultura.

Il problema di un'« arte » pubblicitaria, su cui indugia poco oltre il Dorfles, non necessariamente trova limite nel fatto di aver essa (p. 22) « un fine decisamente consumistico, e quindi il più delle volte mercificato, utilitario, eticamente dubbio », in quanto caratteristica simile ha pure l'arte *tout court*, quest'ultima mercificata doppiamente (in quanto apparentemente « pura ») e consumata da una élite nella serie dei luoghi deputati della « cultura ». Il problema sarà semmai di riconoscere ad ogni opera comunicativa un fine così detto pratico (la terminologia è evidentemente idealistica) fine che le è vitale proprio in quanto solo attraverso di esso l'opera comunicativa (in questo senso modificerei la espressione « d'arte ») riesce ad accostarsi al pubblico. Si dovrà caricare il messaggio per immagini di una serie di significati e contenuti differenti, altamente ricchi di informazione e non, come nel caso di tanta parte della pubblicità, prevalentemente ridondanti. Tornando al saggio di Dorfles si deve ricordarne la conclusione, quando lo studioso afferma la (p. 24) « necessità per l'arte di essere contraria al Senso Comune (borghese o comunque impostato sopra una tradizione ormai desueta) »; si tratta qui di una indicazione preziosa perché individua la esigenza civile di una funzione antiborghese della ricerca artistica, la quale peraltro dovrà passare proprio attraverso quel sistema di comunicazione di massa, attraverso quelle metodologie di comunicazione della società del consumo che, per il solito, vengono ritenute estranee alla creazione artistica. Il metodo di comunicazione dell'opera d'arte nella nostra società invece, quale si realizza fra creatore-committente e pubblico (artista-gallerista e pubblico, appunto) appare arcaico e strettamente connesso alle strutture della borghesia.

Il volume del Dorfles presenta questa sottile incertezza di scelte tra una cultura di immagine, che indubbiamente passa attraverso l'intera semiologia urbana, e la mitiz-

zazione dell'arte in senso arcaico; d'altro canto anche la continua usura delle immagini non è un fatto caratteristico solo della nostra cultura ma di tutte le trascorse culture e quindi non si vede come sia possibile, metodologicamente, contrapporre il nostro sistema di comunicazione ai precedenti se non attraverso una lettura dei differenti rapporti di classe che innervano quelle e questa civiltà. Alcune analisi particolari del Dorfles paiono particolarmente felici, come quella dello « specifico televisivo », direbbero gli studiosi di cinematografia, individuato nell'ipotesi di sincronicità (per lo spettatore) degli eventi presentati (cfr. pure Musatti, in questo punto), ma anche nell'equivalenza del codice televisivo con la gestualità usuale e quotidiana; e non mi pare che si possa qui evitare un pericolo latente, quello di fare della lingua televisiva invece che uno dei possibili linguaggi convenzionali (come ogni linguaggio) il linguaggio del realismo per eccellenza risuscitando fantasmi scomparsi con la crisi dell'estetica lukaciana. Esatta mi pare invece la obiezione del Dorfles ad ogni tentativo di ritrovare il sistema di articolazione della lingua letteraria nella sistematica televisiva (o filmica) sebbene la questione sia resa estremamente complessa dalla differente ricomposizione sintattica cui le immagini visive sono sottoposte rispetto ai testi letterari e, quindi, dalla differente loro semantica e pragmatica.

Anche sulla fotografia il Dorfles, in un interessante saggio, avanza alcune ipotesi molto stimolanti, tra cui quella della esistenza qui di una doppia articolazione, veduta nella foto appunto nella (p. 81) « duplice funzione di latrice d'un messaggio iconico, e altresì quella di latrice d'un messaggio simbolico »; brevemente si tratterà di una connotazione prima e seconda, ma il problema della articolazione forse dovrebbe essere veduto più indietro, all'interno della stessa immagine e della sua sintattica, problema che evidentemente allora si ribalta e diventa parallelo a quello di un'analisi sintattica del film, della immagine televisiva e, ancora, della immagine nel fumetto di tipo narrativo (su cui vedi la mia introduzione alla mostra *Nero a strisce*, Parma 1971); in questi casi la foto, come il film, presenta possibilità di analisi molteplici; la foto è, a volte, concentrato di una sequenza ed a diminuire da quella si possono circoscrivere minori unità le quali, peraltro, non dovranno giungere alla distinzione impropria di video da sonoro in quanto, ad esempio, nella fotografia l'immagine è *di per sé immagine-sonora* anche se il suono non è fattualmente registrato; e lo stesso, più ovviamente, per l'immagine filmica e televisiva.

Stimolanti, nel volume, le analisi sulla automobile come *status symbol* e su la narrativa di fantascienza. Più da vicino interessanti nella prospettiva di questa rivista mi paiono le pagine dedicate ad « *Arte moltiplicata e società dei consumi* ». Qui peraltro mi sembra che il Dorfles sia ancora attento ad una concezione dell'opera d'arte come *unicum*; la « mano » invece, da qualsiasi punto di vista la si consideri, non è che il primo strumento tecnico dell'uomo, così che nessun altro prolungamento di questa, nessun metodo di moltiplicazione dell'oggetto dovrebbe farcelo svalutare in nome dell'esistenza di un presunto originale; e più oltre lo stesso Dorfles utilmente scrive (p. 149) « certo il multiplo ha avuto un'indubbia funzione benefica: ha

moltiplicato l'artefatto e demitizzato l'*unicum*; ma, di rimbalzo ha rivalutato l'*unicum* e esacerbato l'insano desiderio di possederlo »; il multiplo quindi non è che un ultimo tentativo di far fronte alle accresciute proporzioni della richiesta borghese di oggetti significanti, non è certo un modo rivoluzionario di negare il vecchio prodotto artistico.

Così se una contraddizione si deve cogliere nell'arte d'oggi, se un « senso » e una « insensatezza » dobbiamo vedervi, sarà appunto in questa contraddizione palese tra il sistema sociale soggetto ad un rapido mutamento, anzi del tutto cambiato rispetto agli anni trenta, e le strutture di diffusione del prodotto così detto artistico che permangono attraverso i magri canali delle gallerie lungo l'arcaico binario delle abitudini consuete. Gli estetologi hanno forse il compito, oggi, di condurre una analisi di classe assai precisa e di tentare di completare i funerali della cultura elitaria offrendo, a pubbliche istituzioni ed a operatori culturali a queste legate, la loro azione di verificatori a livello di ideologie dei prodotti richiesti e forniti. La mediazione delle sale per mostre, delle gallerie, appare, man mano che si procede, sempre più meccanica e estranea al flusso vero della ricerca. Mi pare insomma che siano la nostra società e cultura a dover interrogare gli « artisti » ed a chieder loro « servizi », e non quelli a cercar di interpretare, per qualche « sensibile » collezionista, gli umori e i timori di una classe senza futuro.

Arturo Carlo Quintavalle

RENATO BARILLI, *Dall'oggetto al comportamento*, Ediz. Ellegi.

Uscito immediatamente dopo « Senso e insensatezza » di Dorfles (recensito più sopra da Quintavalle), questo volume di Barilli è in realtà il terzo di una collana, iniziata alla fine del 1970 con « La regola e il caso » di Menna (cfr. NAC 2/71), collana che si contraddistingue per il carattere particolarmente unitario. Non solo perché unitario è il criterio di compilazione: cioè la raccolta di un certo numero di scritti di uno studioso d'arte, già pubblicati in riviste o altrove, durante l'ultimo decennio, quanto perché, proprio per la loro struttura, vengono a configurarsi come una verifica delle « posizioni » dei singoli autori, nel dibattito culturale. Il libro di Menna è, infatti, principalmente, la storia di una presa di coscienza della necessità di una soluzione estetica da affiancare a quella politica e a quella scientifica. Quello di Dorfles certifica, come si è visto, la sua curiosità intellettuale e le sue sollecitazioni ad essere attenti ai fenomeni che stiamo vivendo. Questo di Barilli, infine, composto da una trentina di saggi, relazioni e articoli (alcuni apparsi in questa stessa rivista), testimonia una intensa attività critica, arricchita da interessi estetici e letterari e, soprattutto, una attenzione, come egli stesso dice, « a ridosso degli avvenimenti ». In altre parole, documenta in modo molto preciso un'attività di « critica militante ». Testimonianza, in questo momento, tanto più significativa, in quanto negli ultimi tempi si è avuta una rarefazione sempre maggiore di questo tipo di critica. E la verifica che questi scritti ci consentono può forse, indirettamente, spingere ad un atteggiamento meno disimpegnato. In effetti, una cosa risulta qui evidente. Ed è la volontà da parte di questo studioso di sottoporre a verifica il suo lavoro di circa un decennio. Non parlo delle « previsioni

sbagliate», delle «incomprensioni». Giustamente egli dice: «sarebbe disumano pretendere di aver visto e previsto tutto». Bensì della costante esplicitazione che egli fa del proprio lavoro. Vale a dire la sua persuasione (d'origine wölffliana) di uno sviluppo della ricerca artistica a «coppie antitetiche». Cioè l'alternarsi di direzioni di ricerca opposte («aperto-chiuso, naturale-artificiale, informale-formalizzato»), ovviamente lungo la nota spirale toynbeena, per cui i risultati non riacquano mai la stessa posizione. Da qui la sua convinzione che nel decennio tra il '60 e il '70, abbiamo assistito allo svolgersi di una specie di ciclo: dalla «apertura» costituita dall'informale e attraverso una fase «chiusa» (in particolare le ricerche oggettuali), si è ritornati a nuove «aperture», rappresentate dalla cosiddetta «arte di comportamento». E questa tesi non viene formulata a posteriori ma, come dicevo, è documentata da tutta una serie di interventi che egli è venuto facendo a ridosso dei fatti, durante questi anni, per le più svariate occasioni. Sta in ciò, ripeto, il significato del volume. Una interpretazione tentata nel vivo del fenomeno, una ipotesi di spiegazione mentre gli avvenimenti si accavallano davanti ai nostri occhi, un tentativo di annodare le fila per cercare di capire. Qualcuno potrà notarvi un prevalere fenomenologico o una certa limitazione d'angolazione sociologica, altri potrebbero proporre tesi addirittura opposte. Per esempio, per parte mia, se posso accettare l'ipotesi di Barilli del carattere «essenziale-ideale» dell'arte fin verso il 1940 e la sua conversione in «esistenza-fenomenica» dopo quegli anni, sono meno propenso ad accettare «coppie» così rigide e, soprattutto, credo ad una loro sostanziale sincronicità, comunque maggiore di quella da lui proposta. Ma dato il carattere di critica militante che il volume vuol documentare, questi mi sembrano problemi secondari. L'importante, secondo me, sta invece nel tentativo di mettere ordine nella congerie di episodi che osserviamo, nel cercare, quanto più possibile, di razionalizzarli, nel continuo verificare e, al caso, rettificare, le proprie convinzioni. Per concludere, ciò che in fondo più conta non è la scoperta della «verità». Bensì la «ricerca» della verità. Infatti, non nego che potrà essere stimolante andare a vedere chi ha avuto lo sguardo più d'aquila. Ma è forse, oggi, più utile andare a vedere l'approfondimento, il metodo e gli strumenti con cui i fatti sono affrontati.

F. Vi.

Schede

EMILIO ISGRÒ, *La bella addormentata nel bosco*. Ediz. Lucini.

Come chiarisce il sottotitolo, si tratta di una «favola cancellata» da Emilio Isgrò e il libretto, curato con la consueta amorevolezza e perizia da Giorgio Lucini, riconferma l'importanza e la complessità di questo nostro poeta visivo. Le cancellature, che in questo caso riguardano anche le immagini e non solo le parole, riescono a suscitare una lettura straordinariamente allusiva, sospesa e, in definitiva, partecipe, su direzioni molteplici piene di implicazioni fantastiche e, perciò, più poetiche.

LUCIANO INGA-PIN, *Cioni Carpi*. Coedit. Armon e Diagramma.

Un breve discorso introduttivo (in francese

e inglese) di Luciano Inga-Pin sulle attuali carenze della critica e, di conseguenza, a capire la «nuova avventura del fare arte» proposta da Cioni Carpi. Poi molte illustrazioni di dipinti, progetti e films ed, inoltre, pensieri ed una specie di manifesto, stilato nel luglio scorso, dal titolo «Les presences non contaminées». Il tutto con un carattere da «laboratorio» e, perciò, in piena coerenza con l'attitudine estremamente analitica di questo artista, teso da anni ad indagare il comportamento percettivo per proporre impatti che siano rigorosamente attivizzanti.

PIER CARLO SANTINI, *Il paesaggio nella pittura contemporanea*. Ed. Electa.

Lussuoso volume di 360 pagine con molte illustrazioni (183 in nero e 52 a colori) impostato su una doppia lettura, cioè iconografica e letteraria. In parallelo con l'analisi pittorica che Pier Carlo Santini fa del paesaggio, vi è una serie di testimonianze letterarie di autori moderni, comprendente pagine di romanzi, diari, racconti, epistolari e poesie.

RAFFAELE DE GRADA e ANGELO MARIA LANDI, *Ferruccio Pasqui*. Atelier Maestri.

Pubblicato in occasione di una mostra di suoi dipinti alla Galleria del Corso di Milano, più che un catalogo vuol essere un omaggio all'artista e all'insegnante, a tredici anni dalla morte. Pittore legato a modelli postmacchiaioli e insegnante valoroso e infaticabile (diresse, fra l'altro, l'Istituto d'arte di Porta Romana a Firenze, nel quale apportò metodi nuovi e aperti) viene qui ricordato con un affettuoso profilo critico di De Grada e un acuto «ritratto» di Landi. Non minore omaggio gli rende l'Atelier di Luigi Maestri per la perfezione con cui il libro è stato curato e stampato.

AUTORI VARI, *Pino Reggiani*. Ed. Carte Segrete.

Fa parte della collana «Autoritratto» delle riviste Carte Segrete, dove sono già stati pubblicati nove volumi, sempre con la caratteristica copertina di cartone ondulato. Questo è dedicato a Pino Reggiani, giovane pittore emiliano, da anni a Roma. Oltre ad un centinaio di illustrazioni che riguardano tutto l'arco della sua ricerca, il libro contiene una testimonianza di Diego Valeri e brevi note di Mussa, De Grada, Di Genova, Oriente, Venturoli, Bellonzi e Carandente. Ma le parole forse più calzanti le ha scritte, nel '66, lo stesso artista, specie quando rileva nelle sue immagini fuggitive l'espressione di una estrema contraddittorietà, sintomo dell'attuale «crisi dei sentimenti».

BALTHAZAR KORAB, *Gamberaia*. Ediz. Centro Di.

Harold Acton conclude le tre limpide pagine di prefazione (in inglese), nelle quali narra la storia e la bellezza della «Gamberaia», sottolineando come nessuna parola riuscirà mai a restituire l'armonia e la suggestione di quella villa secentesca adagiata sui colli fiorentini. Quasi a sfida, il fotografo ungherese-americano Balthazar Korab, capitato per caso a Firenze nei giorni dell'alluvione, ci offre qui una serie di immagini che esaltano la misura umana di questo straordinario «giardino all'italiana».

ALBERTO SARTORIS, *Bonfanti*. Ediz. Le musée de poche.

Si tratta di uno degli ultimi volumetti di una collana francese che ha già ospitato vari artisti italiani (Baj, Bertini, Cassinari, Magnelli, Music e Pulga) e di altri (Barbarigo, Cascella, Dova e Fabbri) ha annunciato l'uscita. Il testo è di Alberto Sartoris e purtroppo è una lettura in chiave idealistica, infarcita di «mistica», di «principi eterni», di «incarnazione di idee belle ed elevate». Peccato. Perché l'opera di Arturo Bonfanti (e lo confermano le belle riproduzioni del volumetto) è quella di un artista che nel suo isolamento è tra i più seri ed autentici pittori d'oggi.

PHILLIP MARTIN, *Le cartoline*. Ediz. L'uomo e l'arte.

Contiene la riproduzione a colori di una serie di «cartoline» di Phillip Martin (esposte nella mostra dell'artista inglese alla Galleria L'uomo e l'arte di Milano) con una prefazione e un commento «apocalittico» del poeta e critico Alain Jouffroy. Sono comuni cartoline postali (il Duomo di Milano, l'Opera a Parigi, la Piazza Rossa a Mosca) manipolate con interventi pittorici, collages o altro, che trasformano queste «vedute» canoniche in segnali. All'apparenza festosi ma in realtà, come sottolinea appunto Jouffroy, inquietanti e premonitori di una minaccia di caotica distruzione.

FRANCO VACCARI, *Per un trattamento completo*. Tipo-lito Toschi, Modena.

Uno smilzo libretto che contiene soltanto una successione di tagliandi, del genere di quelli usati negli alberghi diurni. Dal buono per «barba e pettinatura» a quello per «ritiro oggetto strato», al «supplemento biancheria». Un vero e proprio «trattamento completo» che Vaccari riesce a caricare di ironia, di malessere e di graffiante rabbia. Sempre con il suo consueto processo di nuda oggettivazione. Una conferma del posto importante che questo artista modenese occupa nel panorama dell'arte italiana.

WILLIAM XERRA, *Seguendo uno dei due*. Tecnostampa. Piacenza.

Fa parte di quelle piccole iniziative «catalombali» che artisti d'avanguardia portano avanti, spesso con notevoli sacrifici, nel tentativo di far giungere, attraverso canali diversi da quelli della mercificazione, la testimonianza della loro ricerca. In questo caso si tratta di un discorso-verifica per immagini proposto dal piacentino William Xerra, integrato da una pagina di Corrado Costa dove la parola «innesto» viene vivisezionata per confermare l'impossibilità dell'estasi.

STANISLAO PACUS, *E se io fossi con te, come allora...*

Sono «4 lettere a Giotto, uno scritto di Italo Tomassoni e tre giudizi critici» (del Vasari, del Cennini e del Ghiberti) più 3 illustrazioni delle Storie d'Isacco che Giotto ha affrescato nella basilica di S. Francesco ad Assisi. La cartella contiene, inoltre, un frammento di una striscia di plastica gialla che, come è spiegato in una delle lettere che Pacus (fingendosi allievo di Giotto) scrive al maestro fiorentino, egli propose di mettere davanti agli affreschi assisiati e non dispera ciò accada. Tomassoni commenta questo spiazzamento ironico-nostalgico e ne sottolinea il sottile gioco mentale.

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

QUI ARTE CONTEMPORANEA n. 7, P. Fossati: Max Ernst - L. Vergine: Arte programmata - C. Vivaldi: De Chirico oggi - M. Volpi Orlandini: Blaue Reiter - M. Verdone: L'Ingenere Heartfield Dadamonteur - L. Trucchi: La Cappella di Rothko - G. Celant: Robert Morris - N. Ponente: Santoro - C. Spencer: La stagione londinese - G. Giuffrè: Lettera da Parigi - P. Restany: Yves Klein - F. Menina: Progetto e immaginazione.

IL MARGUTTA nov.-dic. 71 E. Crispolti: Alberto Burri - N. Ponente: Burri coerenza della ragione - G. Marchiori: Burri vent'anni dopo - C. Terenzi: Contenuti poetici nell'opera di Mirko - L. Marziano: Aspetti dell'arte rumena - M. Abbuzzese: Bonnard pittore antico e moderno - J. Arnaldi: Balibus il Bafometto - C. Chirici: Arte primitiva.

TEMPI MODERNI n. 8, A. Bonito Oliva: Persona.

CRONACHE LETTERARIE dic. 71, S. Burattin: Tra metaestetica e rivoluzione - M. Giustini: Per una metodologia critica - A. Jacono: Alcune osservazioni su Lukács e Habermas.

L'OSSERVATORE POLITICO LETTERARIO dic. 71, Solmi: Ricordo di Pizzirani - S. Branzi: Giovanni Segantini.

CRITICA D'ARTE n. 117, F. Bellonzi: Arte e società, poetiche e miti d'attualità, del futuro della scienza.

AEVUM nn. mag.-ag. e sett.-dic. 71, G. Lodo: Studi su Lorenzo Viani.

I PROBLEMI DI PEDAGOGIA n. 6, A. Brissoni: Inventività e conoscenza.

COMUNITÀ n. 165, W.H. Jordy: Il seguito della Bauhaus in America, Gropius, Mies e Breuer.

SICILIA n. 67, U. Attardi: L'Etna di Corrado Cagli - G. Lanza Tomasi: Per Baragi.

I QUADERNI DEL CONOSCITORE DI STAMPE n. 7, E. Bairati: Aspetti della poetica simbolista nell'opera grafica di Redon - P. Bellini: Fondamenti filosofici dell'odierna critica d'arte.

MOSTRE E GALLERIE n. 11/12, F. Santapà: 1920-40, persecuzioni in Europa, individualità ed evoluzione della cultura negli USA - F. Passoni: Aligi Sassu - P.G.: Intervista con Mirro Porro - R. Huelsenbeck: Dada - G. Traversi: Suzanne J. Chapelle - G. Marinelli: Arturo Bonfanti.

CASABELLA n. 361, C. Guenzi: Silenzio e mistero alla Triennale.

LINEA GRAFICA nov.-dic. 71, F. Solmi: L'arte dell'immagine - S. Maugeri: I manifesti dei movimenti italiani del secondo dopoguerra - K. Hollsovsky: Il manifesto cecoslovacco «art nouveau» - S. Samek Ludovici: Avventure del frontespizio - G. Martina: Stampatori e design - G.M.: Georges Mathieu, primo calligrafo occidentale - J. Halas: La rivoluzione visiva.

ADIGE PANORAMA dic. 71, M.E. Kleckner: Nota critica per Remo Wolf - S. Demarchi: Il concetto di arte in Platone.

FUTURISMO OGGI n. 24, Ben: Prime amarezze del 1972 - C. Belloli: Giovanni Acquaviva -

J.P. Andreoli De Villers: 1929 F.T. Marinetti a Maurice Bedel - A. Sartoris: Aldo Galli - A. Dickmann: Arte viva - E. Alquati: Vittoria Velocità.

IL CRISTALLO n. 3, Janus: Eat-art come sociologia - P.L. Siena: La IV Biennale di Bolzano, un modello per Venezia.

IL SUBBIO n. 2/3, D. Cara: Le cose viste ieri - M. De Micheli: Daniele Oppi - Arte nuova e pubblico vecchio.

JARDIN DES ARTS n. 205, J. Frank: Japonais en Europe - M. Ragon: Marta Pan - J. Massol: Defense du dessin original - C. Bouyeure: Vasarely vu par Averty - A. Giusbourg: Marquese-Sabres, le premier musée de l'environnement - P. Mazars: L'affiche moderne.

PLAISIR DE FRANCE dic. 71, B. Dorival: Le Cantique spirituel de Saint Jean de la Croix, douze tapisseries de Manessier - J. D. Rey: Naissances de Picasso en dix dessin - J. Leymarie: La Fondation Van Gogh - P. Restany: Antoni Miralba et l'art cannibale.

L'HUMIDITÉ n. 6, dedicato a «Italie dernières mesures» con testi di C.A. Sitta, N. Balestrini, G. Chiari, R. Paris, G. Niccolai, F. Vaccari, G. Celli, M. Peretti, A. Grifi, M. Ramous, S. Vassali e illustrazioni di G. Bertini, E. Miccini, F. Vaccari, C. Parmiggiani, M. Nannucci, C.A. Sitta, Baruchello, A. Grifi, M. Diacono, G. Fonio.

L'EPHEMERE n. 18, D. Sylverster: Alberto Giacometti - R. M. Rilke: Lettres sur Cézanne.

REVUE D'ESTHETIQUE n. 3/71, F. Gagnon: Reflexion sur la peinture populaire a Montreal - N. Blumenkranz Onimus: La spirale theme lyrique dans l'art moderne - M. Le, Bot: Jacques Monory - C. Delloye: René Passeron.

CRITIQUE genn. 72, D. Hollier: Le dessin vivant d'André Masson.

ART and ARTISTS dic. 71, D. Zack: A plea for insanity - P. Fuller: Subversion and APG - E. Wolfgram: Robert Knight - J. Lyle: Pantheon of an obscure hero - W. Packer: John Carter - Lea Vergine: Milan.

APOLLO nov. 71, Münch, city of the arts - M.F. Fischer: A century of architecture - W. Braunsfels: Adolf von Hildebrand - A. Von Schubmann: Jugendstil in Munich - H. Voss: Franz Von Stuck - H.D. Hofmann: The Villa Stuck - M. Sharp Young: John Sloan.

ART INTERNATIONAL dic. 71, H.H. Arnason: Peter Goltfinopoulos - P. Restany: Les chromo-synclasse d'Eugenio Carmi - R. De Solier: Liuba - J.P. Marandel: Louise Bourgeois - S. Stich: Five new Washington Artists - D. Miller: Sister Josefa's pipe dreams - R. Melville: Jann Haworth - B. Denvir: The lives of Artists - M. Beloff: Technetronic Era, Zbigniew Brezinski.

STUDIO INTERNATIONAL genn. 72, W. Tucker: Notes on sculpture, public sculpture and patronage - British sculptors 1972 - L. Gowing: Positioning in representation - S. Pugh: Towards a Minimal-Art - R. Huelsenbeck: Dada, or the meaning of Chaos.

ARTS MAGAZINE estate 71, M. Roskill: Looking across the literary criticism - N. Calas: Limitations of self-reference - P. McCaughey: Pictorialism and some recent sculpture - M. Wellish: Material extension in new sculpture - J. Lobell: Developing technolo-

gies for sculptors - B. Richardson: Howard Fried - J.K. Hobbouse: Max Ernst - H. Sherrer: Minneapolis's Art Deco extravaganza. ART IN AMERICA nov.-dic. 71, C. Robins: Moma's labor pains - P. Plagens: Barnett Newman - M. Feldman: After modernism - J. Fitz Gibbon: Sacramento! - Bums observed by Bill Mc Keen - An exchange of letters between Abe Ajay and Ad Reinhardt.

DESIGN aut. 71, J.F. Dobie: Alexander Phimister Proctor - R.K. Hillis: Television as idea - Denver's new art museum - George Quix.

ART FORUM nov. 71, R. Pincus-Witten: E. Hesse, Post-Minimalism into sublime - J. Elderfield: Ellsworth Kelly - W.D. Bannard: Kenneth Noland - J. Elderfield: The early work of Kurt Schwitters - R. Krauss: Pictorial space and the question of documentary - K. Janszky Michaelson: Brancusi and African Art.

DIE KUNST genn. 72, W. Wunderlich: Klecker-Kunst - B.S.: Von Picasso bis Warhol - Von Klaus - H. Olbricht: Rosc '71 - R. Netzer: Max Beckmann.

DU genn. 72, Dedicato ai disegni di città utopistiche di ieri e di oggi.

ALTE und MODERNE KUNST sett.-ott. 71, E. Rücker: Dürer-Renaissance 1971 - R.L. Sebachel: Ein ensemble des Jugendstils - H. Kühnel: Moderne Malerei und Grafik in der Ausstellung 1000 Jahre Kunst in Krems - W. Skreiner: Alfred Wickenburg - K. Jettmar: Rudolf Jettmar.

DAS KUNSTWERK nov. 71, Rolf-G. Dienst: Deutsche Kunst - Hans Jürgen Müller: Pop Art und die Folgen - G. Nabarowski: Kunst und Technologie - A. Henze: La Biennale di Venezia - G. Jens: Kölner Kunstmarkt '71 - P. Kress: 11^a Biennale Middelheim - H. Hoff: Metamorphose des Dings - G. Meiken: George Segal - E. Crispolti: Villa Massimo 1970-71 - P. Kress: Arte concreta - K. Leonhard: Otto Dix - K. Jürgen-Fischer: Kunst-kritisches Tagebuch XXII.

UNIVERSITAS nov. 71, N. Lynton: Paul Klee und seine Kunst.

KUNST + HANDWERK nov. 71, Dedicato alla ceramica.

GRAPHIK nov. 71, Hommage a Senefelder - Bonjour Tristesse! - Gerhard Brinkmann - Walter Brudi.

GRAPHIK dic. 71, A. Sailer: Plakatwettbewerb Interpublica - Computer design - W. Preiss: Zauberei mit Color-Kay - 25 Jahre Kunstschule Alsterdamm in Hamburg - Klaus-H. Olbricht: Berrocal - W. Schmidmaier: Communication Art - W. Preiss: Praxis der Werbegraphik.

GRAPHIS n. 154, W.P. Brockmeier: 50^e Ausstellung für Werbegraphik und Illustration - E. Booth-Clibborn: 9^e Ausstellung Britischer Werbe und Illustrationsgraphik - W. Rotzeler: Hap Grieshaber - W. Rotzeler: Ein Wettbewerb für neue Schweizer Banknoten - J. Snyder: Edward Sorel, Vin Giuliani - E.M. Gottschall: Überleben.

GRAPHIS n. 155, Dedicato all'illustrazione dei libri per bambini.

GEBRAUCHSGRAPHIK ott. 71, H. Bruse: Plakate aus Japan - H. Kub: Edition Olympia 1972 - H. Heiderhoff: Neue Tendenzen der Werbung in den USA - A. Alexandre: Luis de Horta - W. Plata: Georgina Beier + Papua pocket poets.

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

La Galleria dell'Incisione (via Spiga 33, Milano) ha pubblicato una cartella di 5 litografie di Giuseppe Gallizioli, dal titolo «La ballata degli oggetti», prefazione di Elvira Cassa Salvi.

Le Edizioni Svolta (via S. Stefano 13, Bologna): libro «Guida pratica per chi va in galera» di Roiss con una presentazione di Luca Goldoni e acqueforti fuori testo di Roberto Crippa, Remo Brindisi, Redana, Cabjan, Salvatore Schaste, Walter Piacesi, Francesco Malvasi.

Edizioni Cantini Club d'arte: Idilli di Giacomo Leopardi con presentazione di Sergio Solmi e 7 acqueforti di Ernesto Treccani.

Le Edizioni del Cavallino (S. Marco 1725, Venezia): catalogo delle proprie opere grafiche.

Edizioni Forni di Bologna: cartella di 3 acqueforti di Cesare Scarabelli dal titolo «La donna, il cavallo ed altro», testo di Giorgio Trentin.

Edizioni Gian Ferrari (via del Gesù 19, Milano): cartella di 12 acqueforti di Romano Campagnoli dal titolo «I segni dello Zodiaco», presentata da Alberico Sala.

Levi Art Center (via Montenapoleone 12, Milano): cartella di 10 acqueforti di Wilfred Lam.

Le Editiones Dominicae: «Poesie» di Umberto Saba con litografie di Ernesto Treccani.

L'Editore Borletti: «L'almanacco dei «poeti», illustrato con disegni di Dova, Biggi, Carrino, Gastini, P. Cascella, Adami, Scana-vino, Ramosa, Crippa, Corte, Peverelli, Minguzzi, Aricò, A. Pomodoro, Stefanoni, Cavaliere, Bertini, Treccani, Buzzati, Valentini, Baj, Francesconi, Cassinari, P. Pomodoro, Pozzati, Spallacci.

La Galleria Viotti (via Viotti 8, Torino) nel decennale della fondazione: cartella di 5 acqueforti di Leherb dal titolo «Les fenestres», testo di Luigi Carluccio.

La Galleria «Il Ponte» di S. Giovanni Valdarno: cartella di 12 xilografie di Pietro Parigi, testo di Luigi Testaferri e 4 frammenti poetici di Enzo Fabiani.

Il Gruppo d'arte Renzo Botti (corso Campi 30, Cremona): cartella di 8 incisioni di Ackermann, Donnan, Schmettau, Sorge, dal titolo «Come vivono loro».

Le Edizioni dell'Aldina (via S. Giacomo 10, Roma): cartella di 6 lito-calografie di Sergio Vacchi dal titolo «Escluso il nero», con 8 poesie e una prosa di Eugenio Montale e testi critici di Giansiro Ferrata e Dario Micacchi; una cartella di 4 litografie di Sebastian E. Matta dal titolo «L'altra Euri-dice» con un racconto di Italo Calvino.

La Petersburg Press (36 St Petersburg Place, London): due cartelle di Jim Dine.

Premi

L'Associazione Nazionale degli Industriali dei Laterizi bandisce un concorso per un disegno pubblicitario, completato da uno slogan, destinato ad evidenziare i pregi dei materiali laterizi. Gli interessati potranno chiedere il regolamento del concorso all'AN.D.I.L., via Cavour 71, 00184 Roma. Premio L. 1 milione. I lavori entro il 31 maggio '72.

La Regione dell'Umbria ha bandito un concorso per lo stemma della Regione. Premio L. 500 mila. Progetti entro il 31 marzo '72. Informazioni: Ufficio Documentazione e Partecipazione del Consiglio Regionale, Palazzo Donini, 06100 Perugia.

A Napoli alla mostra nazionale di pittura 2ª Targa d'oro Giulio Rodinò, primo premio a Odoardo Gherardi. Secondo, terzo e quarto premio a Giuseppe Minardo, Simmaco De Gennaro e Mario Di Cara. I premi speciali per la Regione sono stati così assegnati: primo premio ex aequo a Alba Nicolardi e Giuseppe Pumbo. Secondo e terzo premio a Carmine Muliere e Mario De Luca.

A Roma la 5ª biennale del brandy, premio di pittura istituito dall'Istituto nazionale del Brandy, è stata vinta da Carmelina di Capri.

Il premio «Umoristi a Marostica» è stato assegnato a Giuliano Rossetti. Il premio per la grafica pubblicitaria a Ugo Marantonio. Il premio per il manifesto turistico a Giorgio Alfieri.

La Commissione della Biennale di Parigi ha assegnato borse di studio a Pier Paolo Calzolari, Nancy Graves, Klaus Rinke, Maria Karavela, Kolji Enokura, Equipe di Now Construction Paradiso, Peter Valentine e François Stahly.

A Roma il concorso per opere di scultura e pittura per l'abbellimento della sede centrale dell'INADEL è stato vinto da Giuseppe Niglia, Gaetano Castelli, Rolando Monti e Giulio Turcato.

Ad Assisi al 6º concorso dell'incisione dedicato a «Il cantico» e ai «Fioretti 8, 9 e 36», primo premio a Valeria Vecchia. Secondo e terzo premio a Rita Miniati Paoli e Gino Terreni.

A Foggia 3ª biennale d'arte sacra francescana. Primo premio per la pittura: Arduino Napoleone; per la scultura in bronzo: ex aequo Vittorio La Viola e Corrado Terracciano; per la scultura in legno: Gregorio Prestia; per la scultura in argilla: Anna Maria Muscio.

A Cerano (Novara) alla 4ª edizione del concorso di pittura «Il Cerro d'argento», primo premio a Gianfranco Mongiardini. Secondo e terzo premio ad Angelo Arrigoni e Giancarlo Alfieri.

A Baldissero Torinese alla 6ª edizione della mostra di pittura «I cari d'or», primo premio a Paola Varetto. Altri premi a Silvio Varetto, Gianni Pesce e Pietro Peragine.

A Novara è stato indetto un concorso per un'opera destinata al Convitto Nazionale. Per informazioni rivolgersi al Provveditorato Regionale Opere Pubbliche.

A Roma 4º premio Pro Arte indetto dal Lions Club e dalla rivista «Il nostro Vivaio», comprendente sezioni di pittura, scultura e disegno. Informazioni presso Il nostro Vivaio, via Val Tellina 108, 00151 Roma.

Varie

A Milano presso l'Ente Provinciale per il Turismo si è costituita la Organizzazione Visite di Studio che ha predisposto una serie di visite a musei e gallerie d'arte con la presentazione di critici d'arte.

A Venezia Rodolfo Pallucchini è stato nominato direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Cini, in sostituzione di Giuseppe Fiocco recentemente scomparso.

A Fiano Romano, grazie al dono di un terreno da parte del Comune ed all'aiuto di operai del luogo è in costruzione la sede della Fondazione Centro Arte Pubblica popolare che sarà attrezzata per lavorare in gruppo ad opere di grandi dimensioni e per ospitare chi vorrà collaborarvi. Il Centro ha già eseguito murali per scuole, chiese e altri organismi.

A Genova la Saletta l'Incontro, Proposte d'arte, che ha sede in piazza De Ferrari 4/63, comunica di essere a disposizione di giovani artisti per esposizioni personali o di gruppo, senza scopo di lucro.

A Milano presso la Galleria Milano è stato proiettato un film di Valentina Berardinone dal titolo «Silent invasion».

A Roma è morto il pittore Siro Mirabella e il poeta, scrittore e pittore Adriano Grande. A Como il pittore Busonera. A Milano lo scrittore, critico d'arte e pittore Dino Buzzati e il pittore Renato Vernizzi.

A Firenze si è costituito l'ADV, Advertisement, Ricerca artistica, Annunci, che si propone come mezzo di contatto, di comunicazione e d'informazione tra operatori culturali (attivi in pittura, scultura, teatro, cinema, musica, letteratura, architettura, fotografia) prospettando notizie, progetti, idee, problemi, discussioni, iniziative, consulenze, attività, richieste, organizzazioni, indirizzi, ecc. Informazioni presso il Centro Di, piazza de' Mozzi 1r, Firenze.

A Roma si è costituito il Centro Studi «Arte nel mondo», via degli Scialoja, 6, che ha in programma varie iniziative artistiche fra cui mostre personali e collettive. L'attività si aprirà con una Rassegna internazionale d'arte contemporanea, dal 7 al 20 marzo, al Palazzo dell'Esposizione.

A Sassari si è riunita un'assemblea di artisti, critici e cultori d'arte che, prendendo spunto dall'esito negativo del Premio Sironi, ha votato un ordine del giorno in cui si auspica la istituzione di un Ente Mostre Regionale e ci si impegna a costituire tre comitati permanenti a Cagliari, Sassari e Nuoro a sostegno della creazione nell'isola di strutture gestite dagli artisti e operatori culturali.

A Parigi si è concluso il giro inaugurale del *museobus*, organizzato dal Ministero degli Affari Culturali e consistente in un autobus appositamente attrezzato che ha presentato in periferia 19 opere di Léger.

Il Comune di Milano ha assegnato per benemerite culturali una medaglia al critico Franco Passoni.

A Roma si è costituita l'Associazione Gallerie d'Arte Moderna, aderente al Sindacato Nazionale Mercanti d'Arte Contemporanea. La sede è in via degli Scipioni 268. Presidente: Gaspero del Corso.

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)

INDICARE LA CAUSALE DEL VERSAMENTO - SCRIVERE A STAMPATELLO

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Certificato di allibramento

Versamento di L.

eseguito da

residente in

via

cod. postale

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

intestato a: EDIZIONI DEDALO BARI

Addi (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante

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.

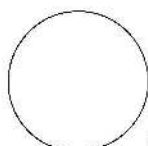
Il correntista ha facoltà di stampare per proprio conto i bollettini di versamento, previa autorizzazione da parte dei rispettivi Uffici dei conti correnti postali.

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

Causale del versamento.

<input type="checkbox"/> abbon. a « NAC »	L. 3.500
<input type="checkbox"/> abbon. cumulativo (offerta speciale/1) NAC + CONTROSPAZIO	L. 7.500
<input type="checkbox"/> abbon. cumulativo (offerta speciale/2) NAC + SAPERE	L. 7.000
<input type="checkbox"/> 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 riguardi 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.

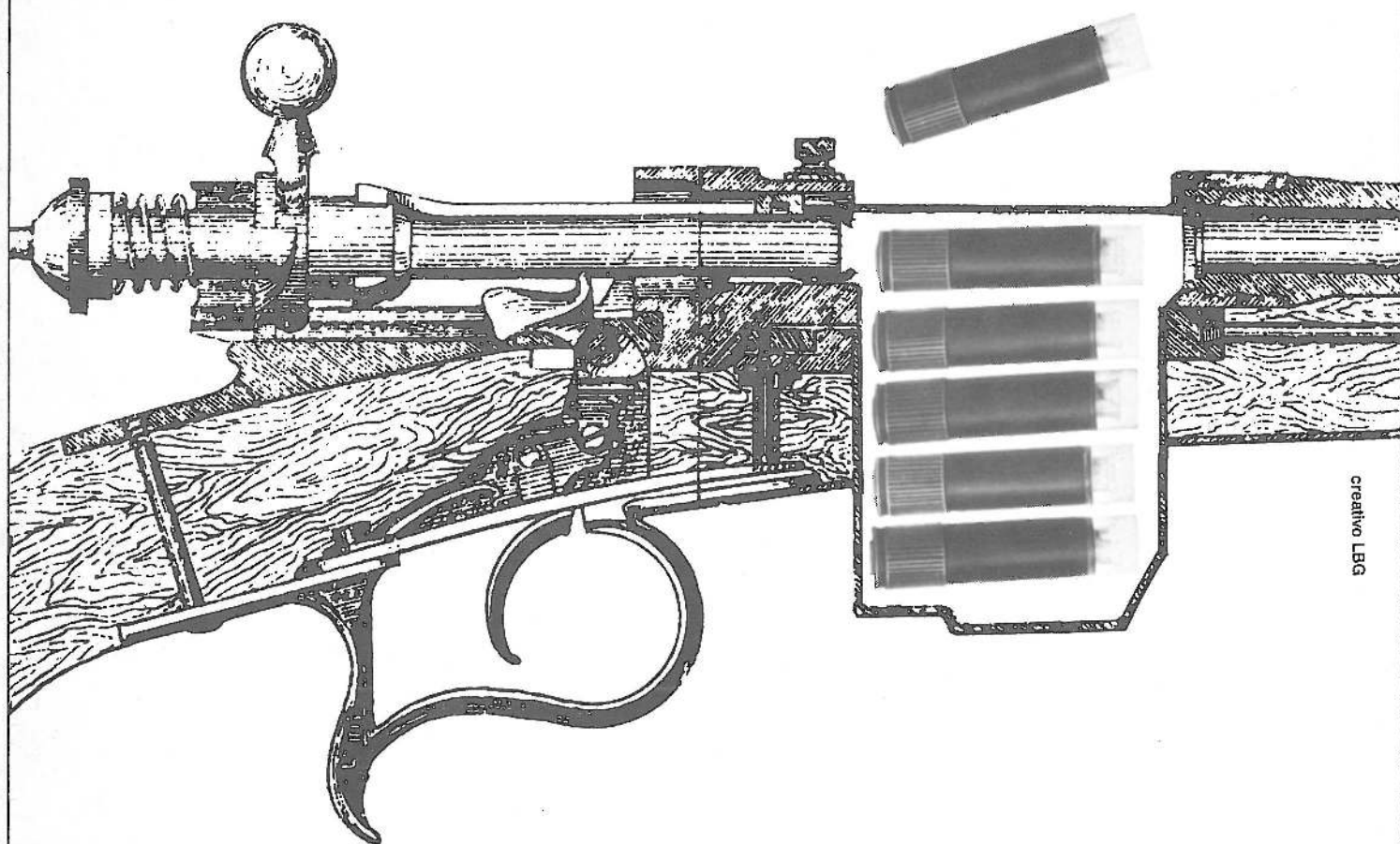
pp. 460 L. 4.000

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

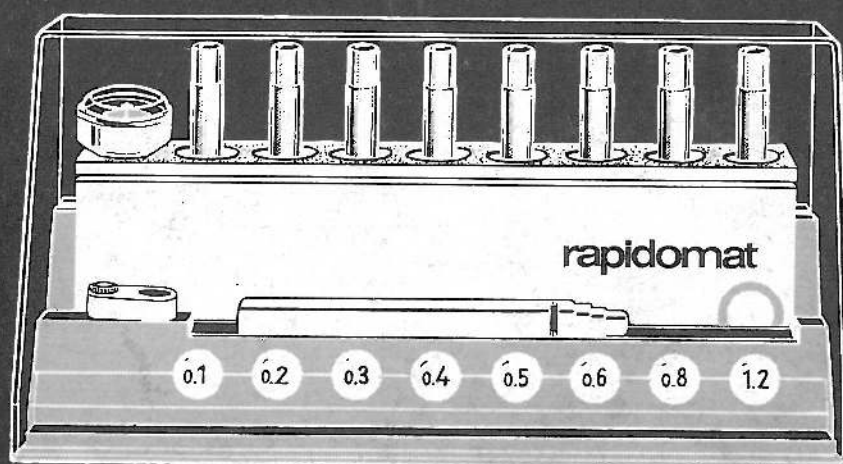
E' il modo più rapido e pulito per caricare i puntali a cartuccia Koh.I.Noor Variant, Vario-script e Micronorm. Si inserisce la cartuccia nel corpo del puntale, si avvita e l'inchiostro fluisce subito alla punta. Le cartucce si chiamano Koh.I.Noor Rapidograph e si trovano nei colori nero, rosso, blu,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