

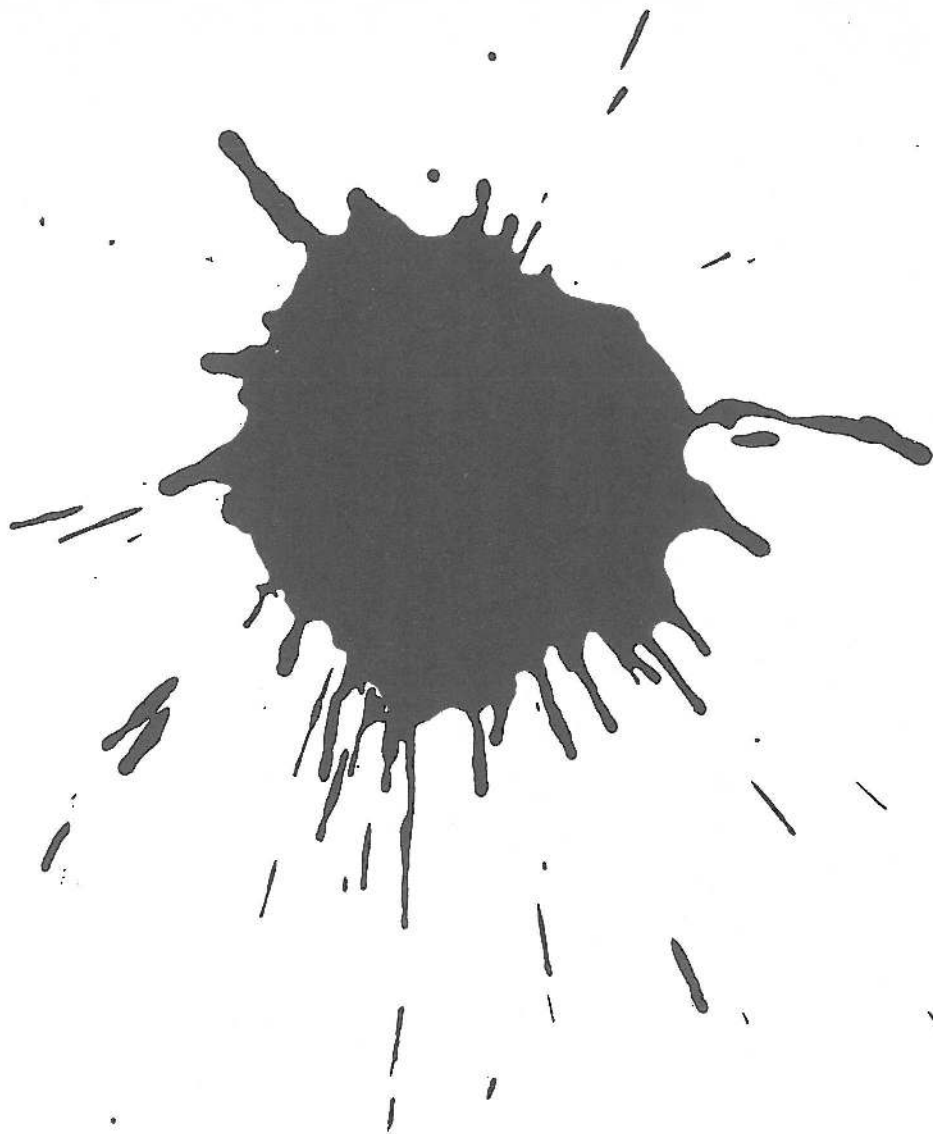
NAC

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

5

Dibattito sull'educazione artistica / Tavola rotonda sul futuro dell'arte / Dibattito sulla legge 2% / Gli artisti e l'impegno rivoluzionario / Critica in atto / Dibattito sui centri di documentazione / Problemi di estetica / Immagine per la città / Le apparenze ingannano / Mostre ad: Alessandria, Arezzo, Ascoli Piceno, Bologna, Bolzano, Cagliari, Cuneo, Este, Firenze, Genova, Milano, Napoli, Padova, Palermo, Pavia, Piacenza, Roma, Sassari, Taranto, Torino, Treviso, Udine, Venezia, Verona, Viadana, Berna, Colonia, La Chaux-de-Fonds, Londra, New York, Zurigo / Libri / Riviste / Notiziario

Scritti di: Alliata / Altamira / Apuleo / Bandini / Barilli / Bossaglia / Brunori / Caroli Chirici / Corna / Corradini / Di Bianca Greco / Di Castro / Fagone / Farinati / Fossati / Francalanci / Giuffrè / Ghilardi / Guarneri / Margonari / Maugeri / Melloni / Naitza / Natali / Palazzoli / Panero / Quintavalle / Raffa / Reale / Sartorelli / Savi / Spadari / Stepney / Sutor / Tadini / Togni / Vescovo / Vincitorio / Volo / Volpi / Orlandini



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	Padre Gilio & C.	
M. Vescovo	A caccia di alunni	3
R. Guarneri	Un'esperienza didattica	4
R. Barilli		
V. Fagone		
E. Tadini		
M. V. Orlandini	Tavola rotonda sul « futuro dell'arte »	5
E. Brunori	Tappe necessarie (Legge 2%)	8
G. Spadari	Alcune considerazioni	9
F. Di Castro	Critica in atto	10
R. Togni	Selezione o no?	11
P. Raffa	Descrizione scientifica degli oggetti artistici	12
F. Vincitorio	Immagine per la città	13
D. Palazzoli	Le apparenze ingannano	14
	Mostre e fatti a cura di:	16
	V. Alliata, A. Altamira, V. Apuleo, M. Bandini, R. Bossaglia, F. Caroli, C. Chirici, V. Corna, M. Corradini, A. Di Bianca Greco, F. Di Castro, P. Farinati, G. Giuffrè, M. Ghilardi, R. Margonari, S. Mauge-ri, C. Melloni, S. Naitza, A. Natali, F. Panero, A.C. Quintavalle, B. Reale, G. Sartorelli, R. Savi, Ste-pney, A. Sutor, M. Vescovo, F. Vincitorio, A. Volo.	
	Rubriche	42

Padre Gilio & C.

Stiamo discutendo di centri di documentazio-ne dal marzo di anno scorso e quindi non po-tevamo che salutare con piacere l'apertura di un centro a Palazzo Taverna a Roma, nato con « il compito di offrire una informazione atti-va e di documentare, attraverso un capillare lavoro di catalogazione, eventi culturali e po-litici ».

Senonché, svoltesi alcune manifestazioni, fra cui la rassegna riservata alla critica (della qua-le parliamo in altra parte della rivista), non possiamo nascondere le nostre perplessità. So-prattutto quando leggiamo che questa « rasse-gna ha inteso capovolgere il senso comune del-le critica d'arte generalmente inteso come in-tervento per interposta persona (l'artista) per recuperare alla critica uno spazio protagoni-sta: non più discorso qualitativo sull'arte ma teoria e ideologia dell'arte ».

Un discorso che è esattamente l'opposto di quello che ci stiamo sforzando di fare da quat-tro anni a questa parte e che — non ci vuol molto a capirlo — puzza lontano un miglio di dogma e di potere.

Ci pare infatti di sentir riecheggiare la predica-zione di « un ecclesiastico di scarsa importan-za ma di notevole valore sintomatico », cioè quel Padre Gilio da Fabriano che, in fatto di politica artistica, fu il campione della Contro-riforma, vale a dire una delle più nefaste re-staurazioni.

Dato che l'animatore del Centro di informa-zione alternativa di Palazzo Taverna è Achille Bonito Oliva, la cosa non ci sorprende poi tan-to.

Molteplici altri segni (dalla mostra « Vitalità del negativo », al Palazzo delle Esposizioni a Roma, alla partecipazione italiana all'ultima Biennale di Parigi) avevano già rivelato che, anche noi, avevamo già il nostro micro-Ogetti.

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.zza 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.

A caccia di alunni

di Marisa Vescovo

Da alcuni anni stiamo vivendo con difficoltà e malessere la condizione di insegnanti di Disegno e Storia dell'Arte in un Istituto Magistrale; vogliamo quindi cogliere l'occasione offerta da NAC per unire al coro delle voci il contributo di alcune considerazioni che ci sembrano non inutili nel quadro generale e desolante dei problemi dell'Educazione Artistica nella scuola d'oggi. Da tempo ci poniamo sempre più sovente alcuni pesanti interrogativi che non trovano una soddisfacente risposta: qual'è il senso e il peso dell'Educazione Artistica in un istituto che dovrebbe formare dei maestri, e quali le sue capacità dialettiche e formative? Quale utilità possono avere dei programmi preistorici e fascisti? Dove porta la mancanza di un qualsiasi coordinamento fra le materie? Qual'è il ruolo giuridico e morale dell'insegnante in una scuola in crisi come quella magistrale? Tutto ciò assume una luce particolarmente inquietante e dolorosa perché siamo convinti che coloro che sono preposti alla « riforma » della Scuola Superiore, che dovrebbe essere approvata entro l'anno, manchino totalmente della volontà politica di occuparsi di questi problemi, ci si preoccupa soprattutto di riassorbire con finte aperture quanto di più vitale è emerso dalle lotte studentesche del '68, restaurando un preciso clima di conformismo e di « tradizione » di marca destroide. Le lamentazioni sono certo inutili, e noiose, ma è almeno altrettanto inutile e velleitario affermare, come fa Vedovello sul numero 2 di NAC, sulla base di alcuni convegni e qualche cauta assicurazione burocratica e clientelare, che « qualcosa si muove ». Dai pochi e sibillini stralci di cui siamo venuti a conoscenza salta fuori chiaro il preciso disegno di ingigantire l'importanza della « tradizione » classica-umanistica per quanto riguarda il latino, la storia, la letteratura; le arti visive invece verranno offerte in pillole solo a chi ne chiederà, in carta bollata, il privilegio. Così si scaverà una profondissima ed invalicabile fossa per quelle discipline che verranno considerate opzionali come l'Educazione Artistica. Non è difficile quindi prevedere in quale situazione comico-tragica si troverà l'insegnante quando si vedrà costretto a prendere il fucile ed andare a caccia di alunni. La scarsissima considerazione in cui sono tenuti i problemi della percezione e della rappresentazione visiva, che nell'Istituto Magistrale, secondo i programmi, si risolvono in alcuni esercizi di proiezione ortogonali e assonometriche più copie dal « vero » più esercitazioni alla lavagna, ha determinato il deterioramento e l'emarginazione di questa disciplina a favore di una prevalen-

za assoluta del codice linguistico che porta ad una formazione disarmonica, distorta, e mutilata della personalità dell'alunno e in particolare del giovane maestro, che dovrà operare, in seguito, in mezzo a dei bambini che, magari negativamente, sono visivamente estremamente informati. Sarebbe ora di porre le basi per un insegnamento organico e scientifico che rivaluti l'Educazione Artistica, la Storia dell'Arte, il Disegno, fondendoli in un'unica materia: Educazione Visiva che parta dalla Scuola Materna per arrivare sino alla Università. È ovvio naturalmente il riferimento all'organizzazione e alla didattica del Bauhaus, del Gestalt, alle recenti esperienze del « visual design » e agli studi sulla percezione condotti dal Centro di Cibernetica dell'Università di Milano. Tutto questo porta inevitabilmente ad aprire il problema dell'interdisciplinarietà, una patata bollente che lasciamo agli esperti di pedagogia e di didattica. Quindi è indispensabile arrivare al più presto ad una attività di coordinamento che metta in evidenza sia le ragioni storiche, che gli strumenti idonei a puntualizzare i momenti critici e metodologici delle forme create attraverso l'attività visiva. È importante presentare agli alunni i contenuti, i criteri estetici, il pensiero critico da più punti di vista: storico, filosofico, letterario, scientifico, tecnologico. L'Istituto Magistrale è lontano mille miglia da tutto questo; le varie discipline, così come sono congregate, non procedono orizzontalmente ma diagonalmente, questo fatto, unito alla tendenza a considerare i programmi una cornice rigida da cui ci si deve lasciar determinare, fa del Disegno e della Storia dell'Arte materie ambigue che rasentano l'emarginazione e l'inutilità. Non c'è dubbio che anche gli insegnanti contribuiscono notevolmente ad aumentare questo disagio; essi tendono a presentare l'arte agli allievi come un 'mito', o come l'ultima roccaforte da difendere, lasciando così il campo libero alle « comunicazioni visive » esterne che operano indisturbate in un pauroso vuoto educativo storico-critico, sia a livello di fruizione che a livello di produzione del messaggio visivo. Il problema dell'insegnamento è certamente uno dei più gravi di tutto il settore scolastico. Senza voler fare del falso moralismo non si può non tacere che la preparazione di base dell'insegnante di materie artistiche, come pure di altre discipline, non è quasi mai sufficiente, senza contare che la coesistenza, nelle fasce superiori della scuola, di laureati e non-laureati, riesce a creare fra gli stessi docenti delle sacche di incomprendimento e di vuoto non facilmente superabili. Quando in alcuni di noi affio-

ra la consapevolezza di tutto questo nodo di cose irrisolte e mistificate, allora si assiste ad un demoralizzante sbriciolamento delle forze: certi si rifugiano in atteggiamenti accademico-tradizionali, carichi di raggelanti autoritarismi e di falso zelo, (nel caso migliore), altri si gettano in atteggiamenti liberistici e spontaneistici che significano, come dice Renato De Fusco, « non intervenire nelle scelte e nelle capacità dei singoli allievi », con risultati facilmente immaginabili. A volte si dà anche il caso di « colui » che si crede una delle punte di diamante dell'avanguardia, ma che poi si limita a portare a scuola le esperienze più recenti in modo acritico, senza dunque chiedersi quali potrebbero essere il senso ed i fini di una simile didattica, senso e fini che a volte istericamente la Magistratura stessa si incarica di dare a quegli incauti o ingenui che dimenticano le regole del gioco. Dobbiamo anche ammettere che molti insegnanti (e noi siamo fra questi) peccano d'estetismo, e quindi difficilmente riescono a persuadersi, specialmente quando sono essi stessi degli artisti, che a scuola non si insegna e non si impara l'Arte, ma si insegna e si impara ad esprimersi artisticamente in modo spontaneo e personale, il che è poi, come dice Arnheim, uno dei « modi più diretti e coraggiosi di occuparsi dei problemi della vita. I provvedimenti atti ad avviare a questa situazione stanno naturalmente a monte dei vari « corsi di aggiornamento », che dovrebbero almeno mutarsi in anni di aggiornamento autentico condotto con metodologie nuove ed adeguate ai tempi. Oggi dobbiamo tenere presente che tutti gli Istituti superiori ormai offrono un ventaglio di scelte a livello universitario che ci impongono di riflettere sul ruolo che una materia come l'Educazione Visiva deve assumere, sia nel biennio propedeutico, che nel triennio dei vari Licei proposti dalla « riforma ».

Naturalmente non dobbiamo aspettarci nulla di ciò che la « riforma » non ci può dare in quanto emanazione di istituzioni ormai sclerotizzate e consumate. È necessario invece che forze politiche, forze specifiche (critici e storici d'arte, artisti, insegnanti, studenti direttori di musei e Sovrintendenze) e forze sindacali, attuino concordamente un piano di divulgazione e sensibilizzazione dei problemi dell'organizzazione dell'arte a tutti i livelli, e del suo ruolo dentro e fuori la scuola. Questa è una problematica che può e deve unificare attorno ad una piattaforma comune una serie di interessi e strutture culturali che portino ad un discorso non solo generale, ma anche settoriale, in modo che le forze di classe sentendosene investite se ne assumano la paternità e la gestione, al di fuori di questo è inutile attenderci che la « riforma » risolva i problemi più autentici e scottanti di questa « vecchissima » scuola.

Le due ore settimanali per classe, ora a disposizione degli insegnanti artistici, sono decisamente anacronistiche rispetto alla mole di lavoro che si prospetterebbe, tut-

tavia questo non ci deve esimere dal porci senza paraocchi i non facili problemi da risolvere, perché, come dice Arnheim, « queste discipline non possono essere efficaci senza una nozione appropriata di ciò cui serve l'arte e di ciò cui essa tende ».

Mai come oggi l'arte moderna con la sua sperimentazione ludica, con il recupero delle forme primitive, con i suoi ritmi elementari, i suoi colori puri, e la sua propensione verso i contenuti sociali, ha determinato un clima favorevole ad un nuovo ed efficace insegnamento dell'Educazione Visiva, che verrebbe ad essere così accettata con rinnovato interesse dagli alunni che oggi chiedono un'informazione visiva che sia più aggiornata e dialettica.

Berger sostiene infatti che « l'arte non deve essere catarsi ma comunicazione ». Le nostre carenze didattiche, la nostra mancanza di esperienze estetiche che diventano catastrofiche quando si riflettono su dei futuri maestri, fanno sì che i ragazzi non riescano più a percepire il cattivo gusto di tanti oggetti di consumo, ma, ben più grave: « l'accettazione passiva dei messaggi di molti mass-media, la banalità di tante attività professionali, la malformazione urbanistica delle nostre città; fenomeni dovuti non solo alle colpe e alle astuzie del capitalismo vecchio e nuovo, ma anche al consenso inconsapevole della grande maggioranza del pubblico » (Renato De Fusco). Ma quello che ci interessa soprattutto sottolineare è il ruolo che deve assumere ora la scuola a proposito di queste problematiche, e la conseguente necessità di fare delle scelte precise e coerenti per creare uno spazio nuovo per l'Educazione Visiva, Estetica e Critica dei giovani attraverso un lavoro interdisciplinare che richiede una base metodologica didattica completamente ristrutturata. Particolarmente utile potrebbe rivelarsi lo studio della Storia dell'Arte (come formazione interdisciplinare), ma presi in considerazione i programmi e i mezzi che abbiamo a disposizione, oggi risolviamo tutto nel dare agli allievi, attraverso svariate manipolazioni verbali, concetti diversi ed opposti rispetto alle odierne esperienze estetiche, offrendo posizioni umanistiche di tipo arcaico che i giovani non possono più assimilare. La conoscenza non può passare attraverso i rigidi canali e gli schemi del libretto « compilato secondo i programmi », ma deve usufruire di strumenti idonei a soddisfare le esigenze in continua mutazione: corsi di perfezionamento, laboratori, biblioteche, sale per dibattiti, documentazioni (del genere proposto da NAC), viaggi di studio, cinema. L'insegnante consapevole può e deve insegnare agli allievi che uno dei più grandi meriti dell'arte moderna è quello di cercare di imporre « valori nuovi e dialettici per coloro che li vogliono recepire » (Marcolli). Molti artisti di oggi stanno cercando uno spazio politico per il loro lavoro, infatti si sentono minacciati da ogni parte dai mezzi di diffusione e dai mass-media, che messi sotto controllo dal

sistema, possono ridurre in maniera paurosa la nostra capacità di recepire i messaggi. Questa realtà drammatica, soprattutto scolastica, ci impone di prendere delle iniziative, trasgredire le regole che non servono e affrontare problemi morali, sociali ed economici così come tentano di farlo con impegno certi artisti. La nostra è una scuola di tipo gerarchico e quindi

Un'esperienza didattica

di Riccardo Guarneri

Il dibattito sulla didattica artistica mi interessa particolarmente essendo anch'io uno dei molti pittori che insegnano nella scuola. Ma sarebbero davvero tante le cose da dire su questo argomento che mi sembra difficile racchiuderle in uno scritto, perciò penso di cavarmela meglio descrivendo una delle mie esperienze didattiche. Ne scelgo una che ho effettuato con allievi di età diversa (è solo questa la ragione di scelta).

Il primo anno che ebbi l'incarico di insegnare « Educazione Visiva » al Corso Superiore di Disegno Industriale di Firenze, feci fare agli studenti del primo anno una esercitazione che avrebbe dovuto essere un primo approccio alla rappresentazione; la stessa esercitazione, che dirò più avanti, l'ho ripetuta con gli allievi della prima media.

Sia agli uni che agli altri io dissi di fare ciò che volevano con una forma geometrica semplice (scegliemmo il quadrato); non c'erano limitazioni di tecniche né di alcun genere.

Ciò fu molto semplice per i bambini della prima media e tutto si risolse velocemente: in una lezione fecero parecchi lavori nei quali si poteva vedere il carattere e le doti di ciascuno. Alcuni lavori cercavano di essere esatti, precisi, puliti; altri invece si mostravano disordinati ma talvolta più liberi e pieni di temperamento.

Qualcuno era veramente bello di colore (magari ottenuto per caso o per sbaglio) altri erano assai originali nella loro « assurda » composizione e conservavano una immediatezza e una vivacità piacevolissime. Poi c'erano quelli più tetri o addirittura tristi ma anch'essi per altro verso espressivi della personalità di chi li aveva fatti.

Ben diversa invece si presentò l'esercitazione con gli allievi « grandi ». Questa ebbe inizio dopo alcune mie spiegazioni sulle varie possibilità formali inerenti al tema, e così le cose cominciarono a complicarsi. Direi che ciascun allievo aborrisce la rappresentazione semplice (proprio al contrario di quanto fa l'artista che per arrivare al « messaggio poetico » effettua un processo di riduzione e di sottrazione per l'essenzialità del proprio linguaggio). Co-

ci propone, e ci proporrà anche dopo la riforma, un tipo di didattica dell'Educazione Artistica che serva a formare uomini che corrispondano ad esigenze determinate dal sistema. Diventa così inderogabile, se vogliamo che queste discipline sopravvivano e che si rigenerino, servirsi in maniera « nuova » di quell'importantissimo canale che è la scuola.

minciammo a parlare di rapporti simmetrici, ma questi furono presto scartati quando trovammo che la staticità che ne risultava era eccessiva; vedemmo che lo equilibrio compositivo lo si poteva ottenere ugualmente anche nella asimmetria a seconda dei colori usati vale a dire in ragione del loro « peso », della loro luminosità e saturazione. Si arrivò in tal modo al movimento: le forme potevano essere ruotate, subire una spinta dinamica in più direzioni, alludere ad una caduta, trasformarsi prospetticamente o creare una illusione ottica. Qualcuno cominciò a pensare alla luce elettrica, a strisce di neon, ad un movimento reale ottenuto tramite il calore, a cose percettivamente ambigue. Parlammo di tutto, ed io mostravo loro tutte le riviste, cataloghi e libri che avevo. I lavori iniziati venivano abbandonati dagli studenti via via che si affacciavano possibilità di nuove soluzioni. Non mancarono progetti tridimensionali e neppure quelli di eventuali environment in ambiente. Poi taluni pensarono che il tema poteva essere realizzato col cinema o con ombre proiettate o vattelapesca cosa. Insomma continuammo a fare al chi più ne ha ne metta. Feci anche venire un professore di lettere dello stesso Istituto d'Arte che aveva girato numerosi documentari a parlare di tecniche cinematografiche. Quando decidemmo di chiudere questa prima esercitazione, poiché mi ero proposto di svolgere un programma che avevo elaborato all'inizio del corso, mi accorsi di avere ben pochi lavori « buoni », cosicché a tutta prima pensai di avere perso due mesi inutilmente, ma poi mi accorsi che non avevamo perso tempo; i ragazzi adesso avevano capito un sacco di cose circa le infinite possibilità di rappresentazione di un tema che all'inizio era sembrato fin troppo semplice. Era successo proprio ciò che io volevo: stimolare gli studenti al ragionamento, alla costante verifica di quello che facevano, alle successive possibilità di sviluppo e di comunicazione. I tre « quadrati nel quadrato » di Albers che alle prime lezioni erano sembrati qualcosa di estremamente ovvio, assumevano adesso un significato più totale, erano diventati un modello di essenzialità comunicativa.

Tavola rotonda

Il futuro dell'arte

con Barilli, Fagone, Tadini e Volpi Orlandini

L'uscita quasi contemporanea di due volumi « sul futuro dell'arte » — uno pubblicato da Feltrinelli, appunto con questo stesso titolo, e che raccoglie una serie di conferenze tenute nel 1969 al Museo Guggenheim di New York, e l'altro intitolato « L'arte domani », numero 42-43 della rivista « Futuribili », curata da Marisa Volpi Orlandini, e che riunisce una serie di interventi di direttori di musei, di critici, di gallerie private e di artisti nonché le « profezie » dell'avanguardia storica e un saggio-guida all'inchiesta — ci ha indotti a riunire, per una tavola rotonda, su questo tema, Renato Barilli, Vittorio Fagone, Emilio Tadini e la stessa Marisa Volpi Orlandini. Eccone la registrazione.

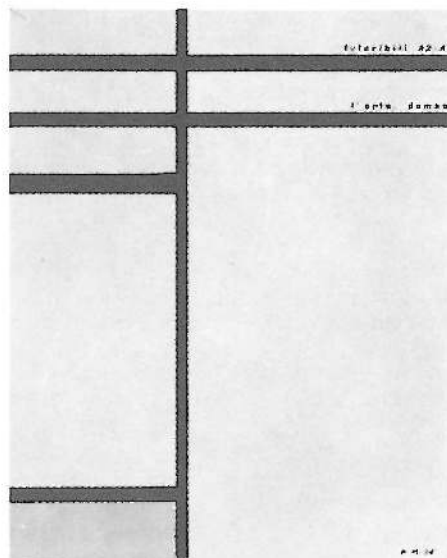
FAGONE: Questi due volumi mi sembra mettano a fuoco un problema abbastanza vivo e inquietante. Tutti coloro che si occupano dell'arte, probabilmente, sentono una difficoltà a fare previsioni di futuro. E ciò perché il futuro dell'arte è una questione evasiva. Diciamo, meglio, perché il futuro dell'arte è già cominciato. È un futuro difficile, dove il grosso punto di crisi, al di là del futuro interno specifico del linguaggio, è il futuro di relazione. In questo momento noi abbiamo una crisi autentica di relazione. Cioè noi vediamo quale stretto rapporto lega la produzione artistica a una certa élite, che non è solo culturale, ma è una élite borghese, nell'accezione storicistica del termine. Nel

Copertina « Sul futuro dell'arte ». Ediz. Feltrinelli.



numero della rivista « Futuribili », dedicato a « L'arte, domani », notiamo, per esempio, il disagio degli interventi, soprattutto degli artisti. Un disagio estremamente indicativo. L'artista avverte questa situazione e allora c'è da chiedersi se quando Rosenberg scriveva che il tipo di novità che viene prodotta di continuo non è che lo specchio di una certa classe che determina un bisogno culturale particolare, c'è da chiedersi se non sia veramente uno dei problemi più drammatici di un futuro-presente. Esiste questo reale problema. Cioè il consumo culturale dell'arte moderna. Forse è vero che quello che un tempo era l'atteggiamento di venerazione di fronte alle Annunciazioni poste nelle chiese, oggi si è spostato verso i quadri nei musei. Ancora una volta c'è un atteggiamento irrazionale, mistico, estraneo alla maniera in cui pensiamo che l'opera d'arte abbia un nesso di necessità. L'arte oggi si trova nella posizione di una nuova religione. Religione proprio nel senso esterno. E non un rapporto diretto, vivo, un rapporto culturale.

VOLPI ORLANDINI: Io penso che a questo feticismo si arrivi soprattutto per il tipo di comunicazione, per il tipo di civiltà in cui siamo immersi. Per quanto riguarda i mezzi di comunicazione ritengo che, dalla pop art in poi, si sia avuta una specie di conflazione. In base alla mia esperienza personale, da come si va arricchendo la mia biblioteca, ho potuto constatare che, da un certo momento, c'è stata una specie di esplosione. Probabilmente in funzione del mercato, ma anche per un meccanismo direi quasi automatico. Che, secondo me, ha tradito profondamente la funzione dell'organizzazione culturale. Perché? Perché, senza capire dove si andava praticamente a finire, il curatore di museo o il critico aggiornato corre da Tokio a Milano, da Roma a New York, si abbona a tutte le riviste, per raccogliere una quantità di materiale. Che poi, in realtà, è un materiale estetico, che si presenta quasi sempre come contrario alla interpretazione e alla divulgazione. È una contraddizione incredibile. Per esempio, tutti i volumi e i cataloghi con fotografie della cosiddetta arte povera. Ora, questa è un'arte che ha bisogno di essere vagliata attraverso un'attenta analisi della validità di certi gesti, di certi movimenti, di certi significati che si vogliono attribuire a una qualsiasi azione. Come si può vagliarla attraverso la fotografia? Una fotografia di Beuys assume, di fatto lo stesso significato di una fotografia di un imitatore scadente. Invece, una certa critica e, praticamente, certe organizzazioni



Copertina « L'arte, domani ». Rivista Futuribili n. 42-43.

culturali accettano ormai senza discernere tutto quanto arriva attraverso dei mezzi ritenuti autorevolmente adatti a dare queste informazioni. Un fenomeno del genere è estremamente pericoloso. E sono d'accordo con Rosenberg quando ironizza sul pubblico che va alla Biennale di S. Paolo del Brasile per dire che l'arte moderna va benissimo perché, appunto, bisogna essere per il progresso. Cioè questa malintesa idea che il progresso sia l'ultima novità, idea evidentemente imposta dalla civiltà dei consumi. Un fenomeno che mi sembra abbia ormai investito anche l'arte. Gli artisti lo avvertono, avvertono un disagio, senza però poter trarre le conclusioni. Anche nel rispondere all'inchiesta dei Futuribili finiscono, spesso, per opporsi a qualsiasi tipo di pubblico. Ho potuto notare che ci sono delle forme di isolamento veramente paradossali. E direi anche che, in fondo, dimostrano la maggiore autenticità. Perché danno il senso della drammaticità della loro situazione, cioè di rifiuto della falsa popolarità, rifiuto della supina accettazione dell'ultimo grido in fatto di arte.

BARILLI: Io ho sempre più la tendenza a valermi di schemi bipolari. E credo che anche il problema che stiamo esaminando, cioè il futuro dell'arte, possa ammettere una doppia serie di ipotesi. Secondo la prima, si potrebbe parlare di « morte dell'arte ». Però è una riedizione del concetto di « morte dell'arte » che non va accompagnato da un senso negativo, catastrofico. Anzi, al contrario, va visto in senso positivo, ottimistico. Perché l'arte morirebbe, ma a vantaggio di qualcosa di molto più vasto che potrebbe chiamarsi la ricerca estetica, prendendo il termine « estetica » nel significato originario, cioè avente a che fare con il rapporto sensoriale che ognuno di noi ha con l'ambiente. Tempo fa ho avuto occasione di fare un riesame di Baumgarten, cioè del coniatore di questo termine « estetico ». Ed ho

trovato che nell'etichetta generale di estetica, egli comprendeva sì, le arti liberali, che sarebbero quelle che normalmente chiamiamo attività artistiche, però non dava loro un rilievo particolare, perché poi poneva l'accento sull'estetica come scienza della cognizione sensoriale sensitiva. Inoltre entro questa etichetta di estetica comprendeva, anche il pensare « bellamente », l'avere dei pensieri arguti, cioè in fondo, dei concetti (e da questo punto di vista era l'erede dell'età barocca). Poi c'era ancora tutto il campo delle attività analogiche, rispetto alla razionalità delle applicazioni di tipo scientifico. Ora io ritengo che da circa una decina d'anni si stia vivendo una fase di questo tipo. Cioè una fase di ricerca estetica piuttosto che artistica. Compito dell'operatore estetico non è tanto quello di produrre un oggetto; di dipingere una tela, quanto di sollecitare delle esperienze, prima di tutto sue, e poi della comunità in cui si trova immerso. Quindi potremmo dire che l'operatore estetico è un suscitatore di energie, quasi un massaggiatore del sensorio globale dell'umanità. Addirittura potremmo dire, paradossalmente, che gli spetta il compito di praticare una specie di agopuntura, cioè di colpire i centri nevralgici del nostro sensorio per rianimarli. Questo, sia a livello fisico (e allora abbiamo tutto il recupero del corpo, dei gesti, della recitazione spontanea), sia a livello mentale (e allora ecco l'arte concettuale). Con importantissime derivazioni di ordine politico perché, secondo questa prospettiva, si cerca di arrivare alla « società estetica », per riprendere un termine usato anche da Menna in un suo libro di qualche anno fa. In fondo, oggi si tratta di andare verso la realizzazione dell'utopia. Oppure, secondo la formulazione di Marcuse, si tratta di constatare che l'utopia finisce perché, finalmente, potrebbe essere possibile, grazie allo sviluppo della tecnologia, costruire il regno della felicità estetica, cioè il regno dove la vita umana può cercare di realizzare in pieno e al meglio tutte le sue facoltà, senza essere sottoposta al bisogno e alle necessità del lavoro negli aspetti più ingrati e vessatori. Questa un'ipotesi. Però c'è anche un'altra ipotesi, e questa molto più favorevole alla sopravvivenza dell'arte. Però secondo quest'altra ipotesi bisogna partire, a mio parere, dall'idea di una estrema vecchiaia dell'arte. Si potrebbe, cioè, quasi dire che l'arte ha concluso il suo ciclo di primo grado. In fondo, tutto è stato sperimentato e adesso si tratta di ritornare indietro. Di ripercorrere quasi un secondo ciclo artistico, ritornando sulle forme del passato e usandole quasi come un repertorio di elementi da combinare fra loro. Qualcosa del genere l'ho detto anche a proposito della narrativa. Cioè, credo che anche per il romanzo si possa dare una doppia possibilità dello stesso tipo. Si potrebbe avere, per esempio un romanzo che descriva le vicende, gli intrighi delle forme romanzesche del passato. Allo stesso modo si potrebbe avere addirittura un artista

che storicizza se stesso. Potrei citare il caso di De Chirico, che da 10 anni fa il verso a se stesso. Cioè rifà i quadri del suo periodo metafisico in un clima che mi sembra molto più leggero, ironico. Probabilmente De Chirico non accetterebbe un'interpretazione di questo genere. Però mi pare che si possa notare in lui un certo distacco dalla realtà che lui stesso aveva istituito. Oppure un altro caso tipico, in questo senso, può essere quello di Lichtenstein che rifà Picasso, rifà Léger, ripercorre cioè le tappe del già fatto. Questa potrebbe essere una via per salvare la arte, un modo perché, anche nel futuro, si possa continuare a parlare di arte e non, più in generale, di comportamento estetico.

VOLPI ORLANDINI: Vorrei precisare che quando mi riferivo al « tradimento » che i mezzi di comunicazione e il consumismo oggi operano non intendeva parlare solo del « quadro ». Secondo me, tale distorsione coinvolge anche (e forse di più) quelle che vengono chiamate ricerche estetiche. Il fatto che mi sembra compromettere, sia il quadro, sia la ricerca estetica, è il modo con cui di queste operazioni si impadronisce un tipo di organizzazione culturale, che invece di rispondere a delle esigenze intrinseche, risponde a delle esigenze di altra natura, economiche o di potere. Quanto alla descrizione che Barilli ha fatto dei due aspetti che può assumere l'arte, potrei essere abbastanza d'accordo. Ma insieme a queste due possibili soluzioni, ne vedrei molte altre. Cioè non escluderei altre possibilità. Anche dalle risposte che ho ricevuto per il numero di Futuribili, mi sembra che ci siano varie, possibili soluzioni. Non escluderei, per esempio, che ci possa essere una grande ripresa del dipingere e della scultura. In questo senso non si possono fare previsioni. Abbastanza compromessa mi sembra unicamente l'autenticità dell'esperienza per un pubblico che abbia a cuore l'arte, o come vogliamo chiamarla. Un'esperienza che — ripeto — mi sembra compromessa dal modo con cui viene usata l'informazione.

TADINI: A me sembra che nel porsi domande sul futuro dell'arte non sia tanto da vedere una legittima ricerca su quello che potrà succedere, ma piuttosto un sintomo di una condizione attuale. È singolare che non ci si ponga delle domande sul futuro dell'arte quando l'attività è assorbita dal produrre una serie di forme che corrispondano a una esigenza nuova. Cioè, quando chi fa questa operazione è convinto di creare, in quel momento, il futuro dell'arte. Il fatto di porsi, quella domanda, mi sembra che rispecchi la posizione di una intellettualità in un certo senso rigorosamente di classe. La posizione di chi, curiosamente, sembra incapace di concepire l'altro da sé. Che nella propria morte futura (una morte che sente letteralmente a livello fisiologico) immagina un'apocalisse che travolgerebbe la intera struttura del genere umano. Infatti ecco il discorso sulla morte dell'arte. Un discorso che sarebbe da analizzare, quasi

psicanaliticamente. Perché, da una parte, in un primo momento, c'è il cercare nell'arte tutte quelle possibili gratificazioni e strumentalizzazioni che una volta offriva la religione. Ci si rende conto che l'arte non è assolutamente questo, e allora si decreta la morte dell'arte. E magari si trasferisce poi in una attività politica, più o meno realizzata, questa possibilità religiosa. Ma vorrei dire qualcosa a proposito di ciò che diceva Barilli. Perché intanto trovo abbastanza curioso che egli parli sempre di bipolarità invece che di dialettica. Ora sarebbe interessante fare prima di tutto un esame del perché egli elimini lo strumento della dialettica e la sostituisca con questa bipolarità: quando una certa forma ha esaurito le sue possibilità, ne subentra un'altra; c'è questa specie di successione che esula completamente da un discorso di tipo dialettico. Tanto è vero che la ipotesi di Barilli, in fondo, si restringe a due possibilità. E, francamente, anch'io non me la sento di dire che il futuro dell'arte sia restringibile a due vie: o il *pastiche* o questo tipo di comportamento estetico. Esaminando poi questo comportamento estetico, mi sembra che nasconda alcuni pericoli. Per me, qui sotto c'è un tipo di atteggiamento vitalistico, fondamentalmente irrazionale, che oggi sta venendo fuori con estrema intensità. Il superamento dell'oggetto, in realtà, allude direttamente al superamento dell'opera come reale prassi, come qualcosa in cui l'idea diventa prodotto dell'uomo nel reale. E vengono messe, ancora una volta, in primo piano le idee. L'idea. Cioè la capacità di concepire, al di là della capacità di eseguire e di realizzare nella prassi. Non per niente il futuro di cui Barilli parla non è solo futuro dell'arte. Perché è chiaro che se questi « massaggiatori del sensorio globale » fossero possibili, sarebbero in grado di risolvere tanti problemi che non riguardano solo il campo ristretto dell'arte. Vale a dire i problemi che investono globalmente tutta la struttura sociale del futuro. Ora è abbastanza curioso pensare che il futuro, per quanto riguarda, ripeto, non solo l'arte ma l'intera struttura economica, politica, sociale dell'umanità, sia affidata all'esistenza di questi operatori estetici. In questo caso mi sembra che la mitizzazione non solo dell'arte, ma del personaggio dell'artista venga sottolineata con straordinaria intensità. Che cos'erano al confronto, le piccole mitizzazioni provinciali dell'artista di una volta e di adesso? Qui si arriva veramente a concepire dei semidei, capaci di liberare energie e creare la società estetica. Allora l'arte non è più questo fenomeno intricato, complesso, che si pone come coscienza più o meno oscura delle contraddizioni. Che si pone come prodotto dell'uomo. Diventa invece l'unica possibilità di mediazione tra uno stato di natura assolutamente storica e questa umanità che si è pervertita perché la sua energia si è a poco a poco esaurita. Un'umanità che dovrebbe essere risvegliata a una pura energia naturale da questi personaggi semidivini.

BARILLI: Per quanto riguarda la bipolarità mi riallaccio a delle note ipotesi storiografiche che risalgono al Wölfflin. Io insisto sulla bipolarità perché rifiuto la sintesi, cioè la conciliazione degli opposti. Per me lo schema bipolare è vitale. È in funzione della vita. E, naturalmente, parto da un giudizio che, probabilmente, è nettamente diverso da quello di Tadini. Cioè ritengo che la cultura contemporanea abbia nel vitalismo uno dei suoi punti base. Dalla fine dell'800 ad oggi, in fondo, essa non fa che celebrare il culto dell'energia allo stato libero. Tutto quello che è oggetto, in fondo è una formazione provvisoria, utilitaria, che non ha una giustificazione ultima, metafisica. In principio c'è la vita, c'è il flusso, e l'uomo può raggiungere la felicità proprio nella misura in cui ritorna in questa libera circolazione. Per questa ragione la tesi di una « morte dell'arte » è vantaggio di un comportamento estetico che ci permetta di entrare in questa circolazione non mi spaventa. Anzi la ritengo fondamentalmente positiva. Anche per delle connotazioni di tipo social-politico. In effetti, da tempo è in atto un recupero dell'utopia. Mi pare che gli ultimi svolgimenti, anche all'interno della problematica marxista, hanno accantonato il marxismo nella sua veste produttivistica, proprio per riscattare la dimensione estetica. Cioè, il fine non è quello di una società in cui il proletariato possiede i mezzi di produzione. Questo è soltanto un mezzo per arrivare al vero fine, che non può essere che la liberazione dell'uomo: non soltanto dall'oppressione del proprietario della macchina ma anche da tutte le costrizioni di tipo sensoriale estetico. Quindi il fine ultimo è proprio questa specie di felicità estetica. Vorrei rispondere anche ad un'altra critica di Tadini. Non ho affatto pensato che il ruolo dell'operatore estetico sia di tipo demiurgico. Al contrario, ritengo che, secondo questa prospettiva, si va verso un massimo di democratizzazione. In fondo, questo comportamento estetico può nascere ovunque. In una prospettiva naturalmente di tipo utopistico, chiunque, dovunque si trovi, in qualsiasi settore sociale si trovi ad agire, può giungere ad attuare la sua liberazione estetica.

FAGONE: Vorrei fare un passo indietro per ritornare al tema del futuro-presente dell'arte. Un futuro, cioè, già cominciato. Secondo me, la vera domanda resta quella della possibilità di intravedere uno sviluppo della produzione artistica. Perché, secondo me, ci sono due tipi di crescita. Una è la crescita interna che è incontrollabile. Ma ce n'è un'altra, accelerata molte volte artificialmente, legata alle pesanti determinazioni del mercato. Cioè spostata in una dinamica di bisogni culturali, (e qui uso un'accezione chiaramente definita in campo sociologico) di bisogni anche artificiali. Il disagio degli artisti al quale accennavamo prima è un disagio di tipo sociale. Cioè il futuro dell'arte tocca il futuro dell'artista. L'artista uscirà da

questo ruolo privilegiato? O il comportamento, diciamo vitalistico, non renderà ancora più difficile la sua possibilità di azione, la sua possibilità di relazione? Quanto al vitalismo, secondo me, bisognerebbe fare una chiara distinzione. C'è un vitalismo irrazionale e quello è un percorso che la cultura di questo secolo ha pagato duramente, perché (non possiamo non citare Reich) è quello che ha portato al fascismo. C'è poi un vitalismo molto più razionalizzato, che scopre oggetti e relazioni dal soggetto all'oggetto ed è quello su cui lavora una psicologia, un tipo di conoscenza del mondo che ha cercato di razionalizzare questo tipo di spazio vitale, per esempio Freud. Ammettendo come formulazione dialettica la bipolarità proposta da Barilli (e chiamiamola prevalente, rispetto a una serie di polarità accessorie) c'è da chiedersi come questa polarità si rifletta nella possibilità di autentico accesso del pubblico all'opera d'arte. Possiamo seriamente pensare che l'utopia brechtiana, di un pubblico che dilaga nell'accesso all'opera d'arte, sia stata realizzata o sia in via di essere realizzata? O non ci spostiamo, ancora una volta, verso una sacralizzazione borghese dell'arte? Cioè il problema del futuro dell'arte è riuscire a sottrarla al consumo privato. Noi ci muoviamo dentro uno schema rozzamente capitalistico. Cioè l'arte come bene di consumo. Questo giustifica, per esempio, le reazioni dei comportamentisti: il tentativo « violento » di sottrarsi al mercato. Tentativo che sappiamo fallito, comunque positivo in quanto cercava di sottrarre l'opera d'arte a questa appropriazione. Uno dei grossi problemi resta questa esigenza, questo non voler essere consumati nella dimensione del mercato e il fatto che le nostre strutture sociali, al momento, non hanno possibilità alternative.

VOLPI ORLANDINI: Sottrarla al consumo privato? Io direi: sottrarla all'amministrazione privata, non al consumo privato. Perché, a mio avviso, se c'è un'esperienza prima di tutto estremamente privata — nel senso di individuale, nella società borghese — che è l'unica che per ora conosciamo — è proprio l'esperienza estetica. Di qualsiasi tipo essa sia, è sempre un'esperienza da singolo a singolo e, come dice Man Ray, *person to person*. Quindi io non vedo come si possa sottrarla. Anzi direi che, oggi l'operazione che può fare il critico, l'organizzatore culturale, è unicamente quella (eludendo il più possibile l'ondata di sollecitazioni) di rendersi garante, in privato, di pochissime esperienze estetiche in cui crede. Non per imporle, ma semplicemente per dare una testimonianza. Naturalmente il critico come pubblico, il pubblico in quanto critico. Perché il critico è uno come gli altri. Che fa un mestiere che lo rende più esperto di un altro. Ma non è problema di esclusivismo, di autorità. Premesso ciò, io mi trovo in una posizione opposta all'ottimismo di Barilli. Quell'ottimismo

che egli dimostra nel dire che, con la rottura degli schemi tradizionali del quadro da guardare e entrando invece in queste nuove forme dell'arte del corpo; dell'arte concettuale, ecc. noi ci apriremmo verso una società in cui tutti possono praticare l'arte, in cui tutti sono felici. E ciò quando le nostre città vanno in rovina, quando si vive quasi ovunque in condizioni di costrizione e di repressione, talvolta dichiarate, talvolta subdole ma pesantissime! Questo tipo di ottimismo, questo passaggio dall'estetica all'utopia si riscontrano nel carattere profetico degli scritti delle prime avanguardie, che ho anche raccolto nel numero di Futuribili. Ma la differenza col tono delle risposte degli artisti di oggi è netta. L'esperienza estetica è ormai solo una sorgente di anticorpi in una società malata. Per questo ritengo importante, anche socialmente, preservarne la ricchezza. Ha una funzione conoscitiva concreta (più che biologicamente vitalistica), e può quindi costituire una risorsa di energie contro la violenza alla quale siamo sottoposti in questo tipo di società. Mi riferisco anche alle sollecitazioni del consumo, alla competizione, alla sopraffazione. Anche solo se si sottostà alla violenza della notizia, al terrorismo dell'informazione, alla pubblicità del prodotto, si cede a quelle sollecitazioni.

FAGONE: Probabilmente si è determinato un malinteso. *Person to person* alla Man Ray o in altra direzione. Certo. Ma io credo che, paradossalmente, una storia dell'arte moderna può essere costruita come la storia di una appropriazione dell'opera d'arte. Cioè, secondo me, una possibilità positiva del futuro dell'opera d'arte potrebbe essere quella di riuscire a liberarla da questa appropriazione, soprattutto privata. Se noi guardiamo a tutta la storia dell'arte moderna ci accorgiamo di questo tipo di appropriazione. E da parte degli artisti c'è il continuo tentativo, dialetticamente vivo, di sfuggire a questa conquista, alla « messa in morte » di una certa vitalità sociale dell'opera d'arte. E l'appropriazione privata (in questo senso, cioè, di collezionismo) è collegata con tutta la dinamica del mercato. Che nell'attuale struttura sociale è uno dei punti critici, uno dei punti disequilibranti. Così noi vediamo una continua, disperata fuga da questo tentativo di appropriazione. Un tentativo che a me sembra estremamente interessante, per far sì che l'azione artistica sia « azione culturale », è quello che sta cercando di portare avanti Gaudibert all'ARC presso il Museo d'arte moderna di Parigi. Le possibilità cioè di giocare in uno spazio sociale più largo, attraverso istituzioni e percorsi e un'informazione diversa da quella presunta neutra alla quale accennavamo all'inizio. Cioè il tentativo d'inserire l'arte in un percorso di trasformazione della società.

TADINI: Scusatemi se ritorno un momento a quell'idea di utopia che Barilli mutua da Marcuse. Vorrei rispondergli con un

concetto di Marcuse stesso, contenuto proprio nel libro edito da Feltrinelli che ha dato lo spunto a questo nostro incontro. E, cioè, quando Marcuse si oppone sia alla fine dell'arte, sia all'anti-arte e parla della « *necessità di forme d'arte conscie e deliberate* » di un « *estremo estraniamento e dissociazione da ogni immediatezza* ». Per quanto riguarda l'ottimismo di Barilli, io credo che sia una posizione abbastanza conseguenziale. Barilli a un certo punto ha detto: io sono favorevole a questo vitalismo che per me è il vero valore della cultura contemporanea. Ha fatto una scelta molto precisa, una scelta che esclude tutto un altro settore, che è esattamente quello che si basa sulla applicazione della dialettica marxista. Nel fatto che egli supponga questo paradiso terrestre è la fiducia in questo valore della struttura naturale, come contrapposto al valore della storia. Ed è una grossa questione che non è di oggi. Da una parte la concezione della globalità del reale nella produzione della storia (L'uomo produce la realtà in quanto è parte della realtà; non c'è uno stato di natura verso il quale bisogna cercare di tornare, al di là della storia). Di contro c'è la natura che diventa proprio quella fonte di energia che, secondo Barilli, bisognerebbe raggiungere, al di là degli ostacoli che vengono frapposti da alcuni errori nella scelta della prassi organizzativa-sociale. Per arrivare poi a che cosa? Ad una cosa che non si può sostenere in base a nessun valore utopico. Cioè a immaginare un futuro in cui le contraddizioni finiscono, in cui c'è una libera espansione di questi uomini « massaggiati », i quali godono di essere al mondo e non hanno più niente di cui rendersi conto, non hanno più niente contro cui reagire. Questa è un'immagine di un futuro sinistramente fantascientifico. Come d'altronde ci sono alcune ipotesi che gli corrispondono nel libro edito da Feltrinelli. Per esempio, Burnham quando parla del futuro dell'arte come svolgimento di una tecnica. Cioè, alcuni accorgimenti tecnici porteranno l'evoluzione artistica da una parte o dall'altra. Egli infatti dice: oggi ci sono i computers, quindi è verosimile che l'arte vada in questa direzione. E questo, è una volta di più scorporare ciò che non è scorporabile. Cioè il corpo della realtà di cui l'uomo, col suo produrre storia, fa parte. La tesi di Burnham è più diffusa di quanto si creda. Ad essa si oppone l'intervento di Marcuse che citavo prima. Egli intuisce che, se si può parlare di futuro dell'arte, è solo rendendosi conto di una crisi attuale e immaginando uno sviluppo globale dell'uomo.

VOLPI ORLANDINI: Si è citato Burnham ed io vorrei ricordare le sue conclusioni. Lui che ha parlato dell'arte dei computers, poi conclude: « se dobbiamo prestar fede al grande linguista Noam Chomsky, noi non ne sappiamo pressoché nulla, di linguaggio e d'intercomunicazioni. Fino a tanto che questo risulterà vero, la sopravvivenza dell'arte è assicurata ».

La legge del 2 %

Tappe necessarie

di Enzo Brunori

Nella quasi completa inefficienza degli Istituti ed enti artistici — la totale inadeguatezza delle strutture culturali — la legge del 2% è il solo provvedimento di legge a favore delle arti plastiche. Attraverso detto provvedimento lo Stato impegna centinaia e centinaia di milioni per la promozione dei rapporti di collaborazione tra le arti plastiche e l'architettura. Collaborazione che, in virtù della normativa che istituisce e regola il rapporto di lavoro, si conclude di fatto in forme di sotto-impiego delle arti plastiche, con la conseguente pochezza e opinabilità dei risultati artistici. Perciò il 2% riscuote oggi il più alto indice di pubblica disapprovazione, ed è bersaglio di ogni critica e da tutti, beneficiati o esclusi, direttamente interessati o semplici spettatori, è giudicato negativamente — contrario agli interessi degli artisti e delle amministrazioni committenti; fonte di perturbazione e inquinamento del clima estetico, veicolo di malcostume professionale. Tutti hanno da lamentarsi di qualche cosa e da opporre proprie valide ragioni avverso l'applicazione della legge; per la sua modifica o conversione su altri obiettivi e scopi culturali. Una discussione che, fino dai primi casi di applicazione del provvedimento, è servita ad individuare aspetti e ragioni di difetto della legge e ad elaborare proposte per un più razionale impiego della sovvenzione governativa. Proposte più volte presentate all'esame dell'autorità competente ma con il risultato di sempre, di tutte le altre iniziative intraprese, assenteismo e noncuranza per la vanificazione di ingenti somme di pubblico denaro, per gli allarmati rilievi e reclami degli artisti. Già nel febbraio del '69, le tre maggiori federazioni nazionali degli artisti, congiuntamente, presentarono all'allora ministro della Pubblica Istruzione, un articolato documento illustrativo degli inconvenienti ed ostacoli che impediscono una corretta applicazione della legge, indicando come:

- 1) Il permanere di una vasta area di evasioni e di violazioni della legge da parte di molti enti pubblici;
- 2) Una casistica relativa ai bandi di concorso nazionali, nei quali i vizi interni, le palesi contraddizioni e vari anacronismi, costituiscono fattori determinanti della scarsa partecipazione degli artisti ai concorsi;
- 3) L'estendersi in seno alle commissioni giudicatrici dei concorsi di arbitrii e di procedure prevaricatorie da parte degli organi della pubblica amministrazione nei confronti della parte della commissione abilitata al giudizio estetico;
- 4) Un progressivo allontanamento da parte della direzione generale delle belle arti dallo spirito e dalla prassi corretta della legge nelle operazioni di co-

stituzione delle commissioni giudicatrici. A questa posizione rivolta a limitare e correggere la negatività della casistica di applicazione operando ritocchi e modifiche alla normativa della legge, consegue un atteggiamento più radicale che spinge per una fondamentale revisione dei fini istituzionali (assistenziali ed insieme restauratori di antiche glorie e modelli) per uscire dall'originaria ambiguità incontro alle proiezioni di lavoro dell'arte d'oggi; che è sempre più aliena dai generi e tecniche tradizionali rivolta com'è a prefigurare nuovi ordini di presenza e dignità sociale delle arti plastiche. Un impegno che non si contenta di ritocchi e modifiche, ma vuole la conversione della sovvenzione governativa su altri scopi culturali ed artistici. Un divario di vedute e misure che testimonia come il 2% nella sua unicità e perversità incida sulla vita degli artisti che vi intravedono la speranza di un effettivo interessamento dello Stato alle cose dell'arte. Speranza condivisa e inseguita da sempre maggior numero di artisti, critici e pubblico ma che i pubblici poteri non sembrano avvertire se nulla fanno in questa direzione. Ora, molto opportunamente, Vincitorio solleva il problema della rappresentatività e incidenza delle organizzazioni degli artisti nella vita culturale del Paese, sottolineando che, « qualsiasi modifica è frutto di un rapporto di forze » e l'unità dei sindacati artisti « l'unica via » perché il 2% cessi di essere « un serbatoio di cavillose non applicazioni, spunti per vane, ricorrenti recriminazioni (e pascolo dovizioso per pochi furbi) ». E vorrei aggiungere che la conquista di rappresentatività è la forza contrattuale degli artisti e perciò un sindacato unito, forte, espressione della categoria non solo gioverebbe alla soluzione della crisi del 2%, ma altresì gioverebbe alla soluzione di molti altri problemi che oscurano il campo dell'arte. Un punto di vista, questo, che incontra molte resistenze, giacché si pensa che le acque del 2% sono tanto torbide ed inquinate principalmente per le responsabilità dei sindacati, anche se questo non spiega affatto il perché allora della crisi della Biennale, Triennale, Quadriennale, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, ecc. ecc. e la cui gestione e politica culturale è ugualmente incapace e colpevole e dove i sindacati non hanno certo avuto alcuna responsabilità. Ma non vorrei qui incorrere nella taccia di fideismo sindacale, invitando a riconoscere credito all'organizzazione degli artisti, dare l'aria di voler nascondere dietro il ruolo che la democrazia assegna al sindacato, nei peccati dell'organizzazione degli artisti. Sa-

rebbe inutile gioco tacere i nostri limiti organizzativi e quindi della crisi di rappresentatività che ci affligge. Ma la sindacalizzazione degli artisti è tutt'altro che cosa facile, vuoi per la spontanea diffidenza per le forme associazionistiche e vuoi per l'ostentata fiducia nei poteri dell'arte e sfiducia che la politica possa quello che l'arte facilmente ottiene. Quindi, l'analisi della limitata partecipazione degli ar-

tisti; il momento di fondamentale riesame dei compiti e finalità sindacali; le differenze di comportamento e finalità tra i vari sindacati artisti, tanto sostanziali da non illudere su una rapida unificazione; questo, più il processo di decentrazione dei poteri implicito all'istituto delle Regioni, sono le tappe che gli artisti debbono percorrere volendo una più propria e consapevole assunzione sociale del loro lavoro.

Gli artisti e l'impegno rivoluzionario

Alcune considerazioni

di Giangiacomo Spadari

Lo scritto di Boriani « Gli artisti e l'impegno rivoluzionario » è un chiaro sintomo di una idea che da più parti, specie nelle forze giovanili che politicamente si sono affacciate in questi anni, si va proponendo quale atteggiamento pseudo rivoluzionario sui problemi dell'arte e della cultura in generale.

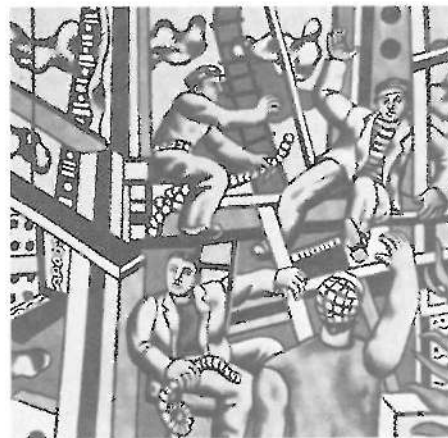
Di recente ho avuto un incontro con degli studenti del Liceo Artistico di Brera sul tema dell'arte e la politica o l'impegno rivoluzionario; potrei dire che lo scritto di Boriani è il tentativo serio di dare corpo a delle idee che ad esempio questi giovani esprimevano in modo rozzo e sprezzante nei riguardi di chi giustifica il proprio lavoro almeno sulla dignità professionale; prima di entrare nel vivo del tema espresso da Boriani e da Pardi vorrei elencare tre ipotesi di luoghi comuni che definiscono il panorama qualunquistico di sinistra: tutta una serie di espressioni politiche che tra di loro sono divergenti e contrastanti sono unite nella definizione dell'arte e dell'artista. Il dato curioso è vedere che il ragionamento portato avanti da quelli di Lotta Continua è fatto proprio da quelli del Movimento Studentesco, da chi si rifà a Stalin e da chi si professa trotskista: a) l'artista non serve alla rivoluzione; quindi smetta di lavorare nel suo campo e vada in fabbrica o in campagna secondo i dettami della rivoluzione culturale cinese; b) perché un artista che tratta soggetti politici nelle sue opere le vende poi alla borghesia? ... dovrebbe venderle agli operai; c) va bene, fai pure il tuo lavoro ma partecipa attivamente alla lotta politica soprattutto finanziando il gruppo politico.

Tutto questo a mio avviso sta a definire una maniera assai primitiva di analisi del rapporto struttura-sovrastuttura. Lo stesso Boriani seppure non cade nelle ingenuità grossolane dei nostri Lenin studenteschi alla fine fa sua l'idea che l'arte è un sottoprodotto della ideologia borghese della classe dominante. Pardi nel suo intervento ha saputo trovare spunti e ragionamenti convincenti per confutare la tesi di Boriani; siccome mi trovo consenziente su quanto scritto da Pardi vorrei vedere se mi riesce di aggiungere qualcosa di prati-

co sul piano del comportamento

Innanzitutto ritengo che dalla fine dell'800 l'arte è entrata in conflitto con la cultura, in parte con le strutture, e comunque con le istituzioni della classe dominante. Direi che con la rivoluzione d'ottobre si è avuta parallelamente una rivoluzione culturale, e per ciò che riguarda il terreno specifico, le avanguardie storiche sono il risultato tangibile di tale rivoluzione. Ma mentre la rivoluzione di Lenin e Trotski ha posto le premesse e le basi per un cambiamento radicale dei problemi politici ed economici, l'arte è stata usata più dalla borghesia che dal potere rivoluzionario: — questa rivoluzione che ha inciso profondamente nelle strutture della società sovietica al punto da non venire posta in uso in senso controrivoluzionario, (del resto la rivoluzione non può venire fagocitata dalla borghesia pena il proprio annullamento) non ha saputo conservarsi — ma se come dicevo, l'arte ha parallelamente camminato con le idee e l'applicazione politica dell'ideologia marxista-leninista, arrivando alla sua propria rivoluzione che come tale non poteva e non può nuocere alla rivoluzione vera e propria, ciò non di meno, la borghesia è riuscita a farla propria. La cosa più drammatica a mio avviso è questa: l'uso strumentale dell'arte fatto dalla borghesia, è passato sopra l'incapacità della rivoluzione e delle dottrine proletarie di far proprio il moto di rivolta che l'arte portava in sé. Se questo tipo di analisi è reale, si può dedurre che tutto il processo autocritico che alcuni artisti fanno nei propri confronti, questa specie di accusa di impotenza e di servilismo nei confronti del potere borghese, non è altro che un risultato errato. Io nego che l'arte è un prodotto della borghesia (seppure evoluta) ma concordo nel dichiarare che la borghesia utilizza l'arte (del resto l'opera di Marx serve anche a dare prestigio alla civiltà occidentale).

Allora mi si dirà, l'arte appartiene al proletariato? Non so bene rispondere a questa domanda ma son certo che il proletariato non ha saputo « usare » l'arte; che, come dicevo, dalla fine dell'800 ai giorni nostri è in continuo conflitto con il



F. Léger: *Les constructeurs* (part.)

sistema dominante anche nei suoi aspetti più formali ed evasivi.

Da questo tipo di risultanze errate (sul fatto che l'arte appartiene solo alla borghesia) si arriva quindi ad un'altra conclusione errata portata avanti da alcuni artisti che hanno scelto l'ideologia del Movimento operaio: un'arte per la classe operaia. Nei più dei casi tale arte è sempre un sottoprodotto dell'arte utilizzata dalla borghesia ed è sempre arretrata rispetto allo stesso gusto della borghesia più evoluta. L'involutione dell'arte e della cultura della Unione Sovietica dai tempi di Stalin fino ai nostri giorni e in generale dei cosiddetti paesi socialisti è l'esempio più lampante di un grossolano errore, di uno sforzo velleitario e centralizzato per dirigere l'arte in senso proletario. Tali errori sono stati e sono tuttora proponibili in certi teorici e artisti militanti nei partiti comunisti occidentali.

Su questo terreno è doveroso porre una distinzione su due piani operativi che a volte non sempre coincidono: quello politico propriamente detto e quello di azione sulle strutture e sovrastrutture del sistema artistico. Un artista qualunque sia il tipo di ricerca, non può che assumersi delle responsabilità in modo diretto nella battaglia politica. Se è tale, non può che militare attivamente in seno al movimento operaio, starei per dire, oggi, non può che militare nella sinistra di classe. Deve dare il suo contributo di « uomo che sa » per portare avanti una linea rivoluzionaria vincente; deve anche farsi carico dei momenti meno felici dell'organizzazione politica e assumersi anche le responsabilità di una linea politica che ad egli pare non convincente o errata.

Per quanto riguarda l'altro punto penso che, ad esempio, una polemica contro Mari come quella portata avanti da Boriani sia profondamente errata. Non credo che Mari, abbia bisogno di un difensore, e se lo faccio è per difendere me stesso se credo ancora ad una validità del lavoro artistico. Se un artista ha una seppur minima coscienza di classe non può che riflettere e agire sulle sue proprie contraddizioni. Così Mari è un artista (mi vorrà perdonare questa parola a lui tanto invisa) che

è cosciente della sua ricerca, della sua sperimentazione, che vorrebbe destinata alla comprensione delle grandi masse (e diciamo, anche alla classe operaia che è l'elemento più politicizzato delle grandi masse) e che al contrario viene utilizzata dalla borghesia in tutti i suoi fini, fino a prodursi contro gli interessi di classe antagonisti; ciò accade anche alla classe operaia nella sua elaborazione ideologica e nella messa in pratica della sua teoria.

E allora Mari o un artista che è consapevole della crisi in cui ci si dibatte, deve abdicare al ruolo (storico) pena l'annullamento di se stesso oppure deve e può agitare le acque stagnanti del sistema che lo relega in posizione subalterna? (Non alla rivoluzione o alle forze rivoluzionarie come dice Boriani, ma alla stessa borghesia che tenta sempre più di soggiogarci al suo destino).

A questo punto, le premesse che portarono molti di noi a contestare le istituzioni negli anni '68 erano false o giuste? Per Boriani erano false in quanto in seguito si è esaurita la carica eversiva che ci animava, ma ciò non toglie che le indicazioni erano corrette (a tal proposito mi piacerebbe sapere da alcuni artisti invitati a questa Biennale di Venezia e che colà esporranno, se i presupposti che li portarono nel '68 a contestare con foga, tale rassegna siano decaduti: perché sul piano culturale o delle strutture culturali nulla è cambiato, e sul piano politico generale ci si rende oggi complici di una restaurazione, di un ritorno all'ordine che è al limite del fascismo).

Per concludere vorrei ancora aggiungere che non bisogna intimorirsi dell'uso fatto del nostro lavoro, e che non di meno per il fatto che la classe operaia non si ritrovi, ai livelli della cultura emarginata, in luoghi di conservazione privati (così anche in Musei), per consumarsi negli ozi intelligenti, ciò non toglie che l'artista porti avanti il suo discorso che è negli interessi della classe operaia, e che un rapporto corretto tra le forze rivoluzionarie e gli artisti anche in questo momento può avvenire nella misura che gli artisti sappiano iniziare una lunga marcia dentro le istituzioni per sovvertirle.

Vorrei ancora aggiungere che la Parigi di Pompidou ha reso un omaggio al grande Lèger e sappiamo bene qual è il fine strumentale di tale consacrazione. Mi domando se la lezione di Lèger acquisita nell'Unione Sovietica o in uno di quegli squallidi paesi dell'est europeo non avrebbe servito efficacemente la visione — «umana del socialismo».

Questa è la cosa triste!: Che il mondo umano di Lèger, questa grande umanità di costruttori, di cose utili e belle non serviranno mai (almeno per ora) ad un paese socialista contro le stesse volontà del comunista Lèger; e questo non tanto perché Lèger lavorava in una struttura a sistema capitalista, ma perché la classe operaia non ha saputo impossessarsene e dove essa è al potere non ha saputo o voluto servirne.

A Roma

Critica in atto

di Federica Di Castro

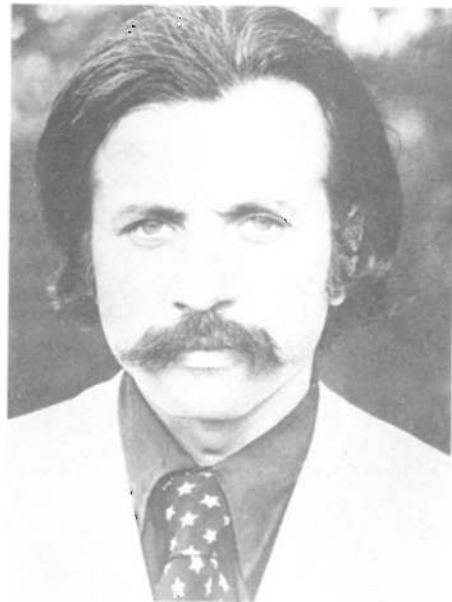
Per aver seguito con notevole interesse il tema della posizione della critica rispetto agli artisti e degli artisti rispetto alla critica, svolto in una quotidiana serie di interventi durante tutto il mese di marzo nella sede degli «incontri internazionali d'arte» di palazzo Taverna, per averne tratto tutta una serie di conclusioni personali, di avvertimenti, di stimoli interpretativi, mi andavo proponendo di fornire qui una relazione il più oggettiva ed esauriente possibile di quello che era stato detto, fatto, visto. Una sorta di panoramica di un certo settore operativo della ricerca artistica italiana che è estremamente parziale, personalistico, chiuso e tuttavia, forse anche per questi motivi, tanto più attendibile nelle sue ragioni profonde e aperto alla collocazione storica.

Avevo intravisto nella partecipazione italiana piuttosto i limiti del provincialismo (tenere i tempi, non perdere la informazione, arrivare con il ritardo appunto del provinciale a cogliere oggi il senso di un libro scritto sei anni fa e persino forzare il proprio cervello ad altre lingue come se l'esprimersi in altra lingua non implicasse anche un altro processo di pensiero) con quel prendersi sempre maledettamente sul serio senza divertirsi mai, come se le idee e i nostri personaggi non avessero il loro risvolto paradossale del quale sia possibile godere proprio in quanto paradossale. Mi era venuto in mente vedendo l'allegria con la quale Baldwin e la Millet presentavano le proprie concettualissime tesi tra la serietà e la reverenza generale. E a distanza di qualche giorno pensavo alla malinconica serietà del nostro Trini, per contrasto, pensavo che Trini ha un volto casoratiano e che la mancanza di spregiudicatezza del mito della macchina e dell'industria lascia tracce sul volto. Poi ripensavo a Bonito Oli-

va, al mondo napoletano che gli sta alle spalle come background culturale, pensavo che quel mondo è il mezzo valido attraverso cui lui percepisce le cose in un modo a volte vivamente intuitivo come in quel suo «Territorio magico».

Inoltre gli artisti, le idee. Il bisogno di trovare un senso al proprio lavoro ma prima che al proprio lavoro alla propria identità, alla propria vita. Mi pare che prima molto prima dell'esigenza e del desiderio di vendere il proprio prodotto, ci sia negli artisti che vogliono difendere l'indipendenza dal critico e nei critici che non vogliono intervenire, che si limitano a raccogliere, a raggruppare, a classificare o, quando sia possibile, a scoprire, un bisogno chiaro d'individua-

Achille Bonito Oliva.



Roma, Palazzo Taverna: Kossuth, Trini, Menna, Baldwin, Millet.



zione, a costo di impegnare nel processo d'individuazione capelli, braccia, gambe, baffi oltre che il cervello. Una tensione generale molto sentita nei confronti della propria individualità corre parallela allo studio del rapporto tra la parola e la cosa che si conclude inevitabilmente con la scelta della parola a svantaggio della cosa. Poiché il linguaggio viene prima, la storia delle parole precede la storia degli oggetti e le parole possono inoltre durare più degli oggetti. Non solo possono ma devono durare di più. E se la parola e lo oggetto fossero identici, se non esistesse metafora? Freud ha lavorato molto in questo senso ma l'interpretazione psicanalitica si è con il tempo corrotta, poiché l'equilibrio troppo perfetto tra la parola e la cosa sottintende il meccanismo, la precisione.

Sostituire la macchina con il cervello fin dove sia possibile camminando a ritroso al di là di Freud fino a raggiungere Nietzsche; e Nietzsche è stato uno dei punti di riferimento assidui di queste conversazioni, come lo è stato De Chirico. In fondo avrebbe potuto esserlo anche Giovanni Gentile, filosofo troppo poco conosciuto dalle nostre generazioni, alle quali arriva indirettamente. Forse ci sarà un'altra occasione.

Il personaggio Duchamp ha campeggiato come padre e lume della corrente concettuale tanto da dare ad alcune riunioni il senso della seduta spiritica anche per la assoluta serietà della partecipazione italiana agli incontri internazionali.

Ma questi non sono che accenni, quello che rimane del mio progetto di una « panoramica », dopo che per caso un mattino di domenica seduta al caffè con i giornali, leggo le due prime recensioni a « critica in atto » apparse su quotidiani, quella del « Manifesto » e quella del « Corriere della Sera ».

Così di colpo mi sono dimenticata tutto o quasi quello che ero andata tanto diligentemente raccogliendo nella memoria. Il Manifesto conteneva eccezionalmente un articolo d'arte (a firma di Lea Vergine), poiché come sappiamo ha soltanto le notizie politiche, dunque considerava questa manifestazione un fatto politico e non artistico.

Inoltre era molto arrabbiato, arrabbiatissimo: e diceva che non si può parlare di cose d'arte in quel modo proprio mentre muore Feltrinelli (a me questa asserzione pareva abbastanza sciocca perché mentre muore Feltrinelli si possono fare delle cose ma non c'è nessuna prescrizione che vieti di farne alcune altre).

Al contrario la recensione del Corriere (a firma di Carlo Laurenzi) era dolcissima e parlava dell'avanguardia che grida coraggiosamente libertà (che se poi è una libertà tanto approvata e condivisa e concessa dall'establishment si potrebbe chiamarla con qualsiasi altro nome fuorché con quello tradizionale). Diceva anche il Corriere: « ... e non è finita ... » (con il che si capiva che al Corriere o a chi per esso piacciono molto gli incontri inter-

nazionali d'arte).

Allora mi è venuta una grande curiosità di sapere questa storia degli Incontri internazionali, tanto grande che tutto il resto dei discorsi e quindi gli incontri stessi passavano in secondo piano. Sono andata in giro a fare delle domande: tra i critici, chi diceva che era stato strumentalizzato, degli artisti chi sosteneva che chi ti paga le idee non importa purché te le paghi e tu possa produrre idee (Vettor Pisani), quanto al coordinatore degli incontri, Bruno Corà, battendo freneticamente gli occhi perché in tutto questo gran da-

fare gli son venuti dei tic che un tempo non aveva, mi dice che dietro a ogni organismo ci sono evidentemente principi e dame.

Così sono andata in cerca dei principi e delle dame, saputi i nomi dei quali speravo ormai di trovare ancora qualcosa di più fiabesco. Invece la storia finisce qui. Come una storia di dame e principi a cui piace l'underground, che la ordinano, la commissionano e se la gustano, un pò come certe cassate siciliane, siccome eravamo partiti da un'immagine folk, quella di Bonito Oliva e del suo territorio magico.

Sui centri di documentazione

Selezione o no ?

di Roberto Togni

Mi si consenta di esprimere brevemente una osservazione che già in occasione dell'incontro milanese avrei voluto proporre e dibattere con i partecipanti. La rivista, comunque, può offrire l'occasione per riparlare.

Il quesito che io pongo è semplice. Vogliamo documentare e documentarci su tutto il fronte della produzione artistica che circola attorno a noi? (Così mi è sembrato che alcuni intendessero nel corso della riunione). O non piuttosto operare una selezione qualitativa? Io sono per questa seconda strada e mi spiego. Mi pare alquanto scontato che oggi, più che in altre epoche, il grosso pubblico non è in grado di recepire in modo attivo e critico il fatto artistico. Né le offerte del mercato galleristico sono tali da educarlo e da promuoverne la crescita qualitativa. Anzi il più delle volte lo mantengono nel suo stato di sottosviluppo e di sottoinformazione, addormentandolo con motivi falsi, orecchiabili, affatto privi di qualità.

Con l'aiuto di un paragone forse questa affermazione riesce più persuasiva. Osserviamo il campo dell'arredamento, magari visitando una mostra del settore. Notiamo che la gran parte del mercato offre una serie sconcertante di prodotti che orecchiano il passato, cose « in stile », falsi rifacimenti malfatti. E la gente, tuttavia, vi si appassiona e compera! E le case, di conseguenza, si riempiono di brutture che inquinano il gusto se già non era inquinato. Viceversa la richiesta di articoli nuovi, di arredi « moderni », è ancora relativamente scarsa, privilegio di pochi iniziati o di ricchi, magari né iniziati, né informati, ma che vogliono apparire tali. Che fare in questa situazione? Certo l'offerta insistente, continua delle falsità non promuoverà alcun cambiamento positivo. Occorre dunque favorire qualsiasi strumento capace di una informazione nuova e corretta. La scuola potrebbe operare in questo senso: ma richiederebbe una preparazione nella classe insegnante

che per ora ci sogniamo. E il mercato? Ne esiste una parte che, specializzato in una produzione nuova e di qualificato design, fa opera di correzione del gusto, sia pure per fini propriamente commerciali. Sta il fatto che, al di là del fatto economico, il design quand'è vero, autentico, costituisce una reale occasione di comunicazione culturale alle masse. L'uomo, cioè, nella forma funzionale, semplificata dell'oggetto, costruito secondo intelligenza e secondo invenzione creatrice, può trovare motivo di riflessione critica, di compiacimento dell'occhio e dell'intelligenza, di solidarietà con il linguaggio di chi ha pensato ed ha fatto in quel modo: tutte circostanze capaci di crescita spirituale. Come non accade per gli stupidi bizantinismi delle cose rifatte, prive ormai di sapore e di logica, incapaci di alcuno stimolo del gusto e della intelligenza.

Veniamo al campo propriamente artistico. Esso è vittima del medesimo equivoco. La gente, di pari passo con il diffondersi di un relativo benessere, vuole anche « consumare » il prodotto artistico: ornare la casa di quadri, di soprammobili, di complementi da giardino, ecc. Ma, ahimé, non sa valutare, e sceglie tutti i vecchi sottoprodotti del mercato delle « falsità », in nome di una presunta « comprensibilità », « verosimiglianza », « figuratività ». Che fare contro questo dilagante squallore? Promuovere una « controinformazione », con ogni mezzo possibile. Ed uno di questi potrebbe esattamente essere rappresentato dai « Centri di documentazione », impostati in modo da operare una selezione. Né mi preoccuperei, in questa sede, della esigenza teorica secondo la quale per fare storia occorre fotografare una situazione in tutti gli aspetti, ivi compresi i ritardi, le involuzioni. Dal momento che non dovrebbe essere preoccupazione principale dei « centri di documentazione » quella di rappresentare la situazione, ma piuttosto quella di modificarla, di aiutarla a crescere.

Descrizione scientifica degli oggetti artistici

di Piero Raffa

Campo e metodo sono le questioni fondamentali in base alle quali si costituisce una scienza. Ma la più decisiva è quella del metodo. Abbiamo visto che la logica scientifica permette di sdrammatizzare il problema del campo, sottraendolo alle diatribe improduttive dell'essentialismo filosofico (« Campo e metodo », marzo 1972). A parte ciò, la delimitazione dell'area dei fenomeni da indagare può trovare un *modus vivendi* provvisorio, che il progredire dell'indagine perfezionerà gradualmente (Il lettore che volesse approfondire l'argomento può vedere il mio saggio « Il campo dell'estetica », *Nuova Corrente* n. 35, 1965). E per questo lato l'estetica ha acquisito alcuni criteri, dei quali ho trattato in precedenza, che la lasciano sufficientemente tranquilla.

Il metodo è decisivo, perché da esso dipende la certezza o, come anche si dice, l'obiettività dei risultati, senza la quale non si dà scienza in senso proprio. E poiché l'obiettività nella conoscenza dei fenomeni si fonda in ultima istanza sulle evidenze empiriche e sulle tecniche per controllarle, è preferibile attenersi al concetto di *scienza empirica*, anziché seguire la voga di cui gode la denominazione 'scienze umane', con la quale i filosofi hanno buon gioco a imbrogliare le carte. In estetica i metodi sono fondamentalmente due, correlativi ai due tipi di fenomeni di cui si occupa questa disciplina: il metodo comportamentistico (psicologico, sociologico ecc.), che serve per indagare i comportamenti, e il metodo 'descrittivo' (mi attengo per comodità a questa dizione), che serve per conoscere le proprietà delle opere artistiche in modo obiettivo e certo.

È opportuno aggiungere, anche per sbarrare subito il terreno da una prevedibile obiezione del critico d'arte, che per l'estetica non può trattarsi che di una *descrizione generalizzata* (o generalizzazione induttiva) ossia di accertare le proprietà che gli esemplari di una determinata classe di opere hanno in comune. Ciò è conforme alla finalità di una scienza, che consiste nel formulare le leggi dei fenomeni, mentre il giudizio critico deve tenere conto delle qualità 'uniche' delle opere. Contrariamente ad un ben noto e persistente preconetto, non vi è contraddizione logica tra l'asserire che le opere artistiche posseggono proprietà comuni e che posseggono proprietà 'uniche', come non vi è incompatibilità logica tra la descrizione di un'opera singola e la descrizione generalizzata di un determinato insieme di opere. Vi è soltanto distinzione di compiti tra l'estetica e la critica.

Alla base del problema della descrizione

scientifica sta il principio della *percezione adeguata* dell'opera. A sua volta questo principio riposa sulla 'legalità' dell'opera stessa, vale a dire sulla sua struttura obiettivamente intenzionata (art. cit.). Sulla base di queste premesse Dessoir e Utitz hanno elaborato una metodologia della descrizione scientifica, e dopo di loro, in tempi più recenti, altri autori come T. Munro, R. Bayer, H. Hungerland e S. C. Pepper hanno portato nuovi contributi, che pur muovendo da premesse in parte differenti convergono e si integrano largamente. Questa volta esporrò alcuni criteri essenziali di questa metodologia, riservando al prossimo articolo la discussione delle obiezioni che comunemente si sogliono avanzare in proposito.

1) L'opera d'arte possiede una struttura empirica o supporto fisico, che può dirsi obiettivo nel senso che si può percepire come si percepiscono le proprietà di qualsivoglia fenomeno. Ma le 'proprietà' dei fenomeni includono, oltre l'aspetto puramente percettivo, anche le relazioni logiche che vengono loro attribuite. Lo stesso vale per gli oggetti artistici, con la differenza che in questo caso non si tratta precisamente di relazioni logiche, bensì di *proprietà potenziali che si realizzano nella percezione*, dunque di proprietà psichiche come immagine, senso e simili. 'Percezione adeguata' vuol dire pertanto, non già una percezione ad libitum, ma una percezione le cui proprietà realizzate siano conformi e comunque compatibili con la struttura empirica dell'opera. Si può dire allora che il criterio di verifica consiste nel confrontare tali proprietà con la struttura. È chiaro però che questa operazione esige un'articolazione tecnica, che permetta di controllare la percezione. Altrimenti tutto si risolverebbe in una tautologia percettiva, grazie alla quale le proprietà realizzate sarebbero sempre conformi, ma soltanto soggettivamente, per il semplice fatto che sono state realizzate nella percezione.

2) I fattori tecnici della verifica sono di due ordini: oggettivi e soggettivi, rispettivamente attinenti alle caratteristiche dell'opera ed alle attitudini del soggetto che compie l'operazione. Una caratteristica dell'opera, pertinente al problema, è l'*organicità* ossia il suo configurarsi come un tutto formalmente unitario. È noto che questa qualità investe l'opera a tutti i livelli: morfologico (stile), eidetico (immagine), semiotico (significativo) ecc. e ciò contribuisce a rafforzare la portata del criterio logico, che da essa si ricava, per il controllo della percezione. Esso risiede nel rapporto parte-tutto ossia nella

congruenza (fra le parti e delle parti col tutto) quale correttivo graduale della percezione nel suo compiersi (Pepper).

3) Dal lato del soggetto si richiede una disciplina tecnico-scientifica della percezione. Essa qualifica l'*esperto* dell'estetica quale figura analoga al fisico, al chimico, allo psicologo, in quanto per compiere una qualsivoglia indagine e / o esperimento debbono possedere una tecnica di osservazione, specifica e disciplinata ad hoc. In altre parole, debbono *saper osservare*. In effetti la qualifica di esperto si compendia in un insieme di attitudini tecniche nel senso pragmatico del termine (oltre che, naturalmente, di conoscenze), in un *saper fare*, che in linea di principio non differisce dalle altre 'abilità' (*skill*) professionalmente perfezionate.

Per intenderci, la percezione dell'esperto non è la fruizione dell'amatore, che si abbandona alle sue personali preferenze e cerca nell'opera essenzialmente un'esperienza godibile, né tanto meno quella del critico, che mira in definitiva a formulare un giudizio di valore in base a qualche modello conscio (poetica, ideale) oppure più o meno inconscio (gusto). Lo esperto è colui che ha disciplinato il proprio gusto ad una fruttuosa indifferenza, ad una sorta di cinismo estetico, per così dire. Non ha sposato nessun modello, al contrario la sua abilità consiste nel sapersi adeguare al più vario repertorio di modelli (vedremo poi entro quali limiti).

4) La qualificazione tecnica dell'esperto non si limita al saper osservare. Se così fosse, bisognerebbe credergli sulla parola e ciò sarebbe contrario al principio scientifico della verifica. Sarebbe la celebrazione del solipsismo tecnico. Anche l'esperto, per quanto disponga delle tecniche per controllare le proprie operazioni, può sbagliare. È stato detto, con un briciolo di paradosso, che la storia della scienza è una storia di errori (riconosciuti tali e corretti). Per questo fra i requisiti della verifica vi è la comunicabilità o intersoggettività delle asserzioni. L'esperto di estetica deve dunque saper 'tradurre' in un linguaggio preciso e chiaro (ciò che il Bayer chiama la 'precipitazione' del percelto nella parola) le proprietà delle opere realizzate nella percezione e correlarle delle correlazioni empiriche e logiche (evidenze) che le giustificano come adeguate. Questo referto, nel quale si materializza tecnicamente la descrizione scientifica, costituisce (insieme alle opere) la base della verifica, con la quale la comunità scientifica convaliderà o confuterà o correggerà le risultanze dell'esperto.

A Genova

Immagine per la città

di Francesco Vincitorio

A prima vista, una mostra non facile. Le opere sono, in genere, molto interessanti, ma il percorso è piuttosto complicato e, per di più, c'è quel titolo « Immagine per la città » (un pò ermetico, come oggi quasi tutti i titoli) ad intrigare non poco il visitatore. Poi, pian piano, forse proprio per quella particolare attenzione e relazione a cui l'autentica opera d'arte riesce a dar vita, la trama si disvela, affiora il filo conduttore del discorso.

E ripercorrendo le bianche sale dell'Accademia viene chiaramente in luce quella « presa di coscienza » del problema della città, da parte degli artisti, di cui parla Gianfranco Bruno, animatore e principale responsabile della mostra. E si comprende come questo « problema urbano » nasca solo a partire da un certo momento, come rileva Franco Sborgi (altro responsabile) per giustificare i limiti cronologici. E, infine, come sia esatta la diagnosi di Vittorio Fagone — sempre nell'introduzione al catalogo — che questo mutato rapporto con la città sia strettamente legato all'avvento della macchina.

Da una esposizione di splendide opere che, da principio, poteva far pensare alla solita, occasionale « antologica » — o, tutt'al più, ad una proposta « per una galleria d'arte contemporanea », mancante anche a Genova — vien fuori, cioè, tutta una serie di relazioni che si organizzano intorno al tema cruciale « arte e città ». E dicendo cruciale non ci si riferisce soltanto ai dipinti e alle sculture e a quella sala in cui Arno Hammer mi pare riesce a toccare la coscienza di ognuno, con una icastica sequenza di foto che documentano il dramma del decadimento urba-

no; oppure a quel settore più propriamente architettonico-urbanistico, ospitato a Palazzo Reale insieme ad altre opere che non hanno trovato posto all'Accademia, settore riservato ad una svariata e problematizzata serie di progetti per una città effettivamente moderna. Quanto a quella realtà che è poi il tema-base paradigmico, verso cui gli organizzatori intendevano indirizzare l'attenzione del visitatore e, cioè, il centro storico di Genova e il suo futuro.

Una dura, cruda realtà alla portata degli occhi di tutti e che, implicitamente, quasi specularmente, rimandava a quel cielo tempestoso su Ostenda di Ensor, che apre la mostra, e a tutti gli altri ambienti urbani con i quali gli artisti, da tempo, hanno fatto i conti: dalla « Strada di S. Francisco » di Tobey alle macchine minacciose e sopraffattrici di Kupka o di Grossberg E, via via, *l'individuo e la folla* di queste disumanizzate città (per esempio, il tragico « Viandante » di Sironi o il « Ritorno dei lavoratori » di Munch) e poi *la violenza*, documentata con opere altrettanto eccezionali, quali quelle di Shahn, di Koschka, di Warhol e di numerosi altri artisti italiani e stranieri, anche giovani. Per ultimo, *l'utopia*, il progetto ideale — da Mondrian ai costruttivisti russi, da Albers a Klee — in uno srotolarsi d'immagini che, lentamente, dialetticamente, riescono a suscitare questa consapevolezza di una città e di una vita che potrebbero essere diverse e, per molteplici ragioni, non lo sono.

Si ritorna allora, mentalmente, a contrapporre le « demolizioni » di Mafai o le

folle sfuggenti e senza volto di Genoves, ai lirici progetti suprematisti di Malevic o agli spazi armoniosi di Nicholson. I sogni di De Chirico, alla Nuova Oggettività tedesca, a Vedova, alla struggente solitudine de « L'uomo inginocchiato sull'erba » di Bacon. E ci si sente presi da una profonda amarezza, da quel « vago senso di sofferenza e d'ansietà » di cui parla Sbarbaro, opportunamente citato in catalogo, insieme ad altri poeti, scontratisi anch'essi con la città. E vien voglia di dire, con Brecht, che « Le relazioni fra gli uomini per questo non migliorano. — L'epoca dello sfruttamento non è per questo più vicina alla fine ».

Muove da qui la volontà di agire, di cambiare le cose. La volontà di discutere, in concreto, questo problema, ripeto, cruciale per il futuro degli uomini.

Sorvolando su quanto d'imperfetto può esserci in questa mostra. Su quanto di irrisolto c'è nei suoi stessi modi espositivi. Accettando, cioè, questi limiti, come limiti umani e di quella obiettiva condizione generale su cui, appunto, la mostra vuole richiamare l'attenzione.

Avviando così un discorso critico che è augurabile sia intenso, aperto, spregiudicato. E di cui dobbiamo essere grati all'Ente Manifestazioni Genovesi che ha organizzato questa iniziativa e a coloro che materialmente, fra comprensibili difficoltà, l'hanno realizzata. Una mostra che, soprattutto, speriamo non rimanga un fatto isolato. Ma consenta a questa città d'inserirsi, in modo sistematico e con tutto il peso della sua storia, in un discorso culturale ogni giorno più improcastinabile.

B. Shahn: *Handball*, 1939.



M. Mafai: *Demolizione*, 1937.



Le apparenze ingannano

di Daniela Palazzoli

Tutte le citazioni in corsivo incluse nel testo sono tratte da un volumetto scritto e pubblicato da Vincenzo Ferrari dal titolo «Progetto per una coscienza banale».

Le opere di Vincenzo Ferrari, almeno da due anni a questa parte, possono formalmente assomigliare a quelle dell'arte concettuale e della language-art. Dire che le apparenze ingannano, in arte, sembra un controsenso. Eppure io credo che questo sia stato il destino di ogni opera d'arte autentica: quello di aver ingannato con le sue apparenze. Basta sfogliare i libri di storia dell'arte, per vedere come il formalismo critico funzioni benissimo su artisti formali, e malissimo — ovviamente — per quelli funzionali.

Che cos'è un artista funzionale

Gli artisti funzionali nell'arte occidentale sono molto pochi. Gli artisti funzionali sono delle persone per le quali il prodotto artistico è una conseguenza del loro modo di vivere individualmente e socialmente. E per le quali il produrre degli oggetti artistici è un modo di partecipare alla vita collettiva.

Gli artigiani funzionali, sotto questo punto di vista, in passato sono stati moltissimi. Gli artisti funzionali sono coloro che più che un'attività pratica, sono portati alla pratica speculativa. Costoro costruiscono dei modelli visibili solo per esprimere l'architettura del loro pensiero. Gli artisti funzionali sono sempre stati degli innovatori poiché la necessità di fabbricare delle opere per loro nasce solo nel momento in cui i modelli di pensiero, e di conseguenza le opere che li esprimono che ci sono già, non li soddisfano:

1) *Il mezzo attraverso il quale è più facile illudersi di sapere tutto quello che non sappiamo e che comicamente non sapremo mai, almeno sin quando non avremo il coraggio di dirlo è l'immagine;*

2) *con le immagini è bello e facile classificare tutte le piante, le nuvole, gli uomini ... ma è altrettanto difficile sapere cosa sia una pianta, una nuvola, un uomo ... e soprattutto stabilire che relazione esiste tra queste cose e noi;*

3) *Tutti vogliono conoscere tutto ma come fare visto che nessuno ha mai desiderato sapere cosa sia questo tutto dove incomincia e dove finisce ammesso che incominci e finisca.*

4) *La mia conoscenza è di diecimila immagini altamente classificanti quante ne avete voi?*

Per gli artisti funzionali la funzione dell'arte è la vita

In un lucido articolo sull'Arte-Linguaggio Catherine Millet sostiene che per l'Arte-Linguaggio, e in generale per i concettuali, il contesto artistico è un a priori necessario alla loro validità. E aggiunge anche: «le proposizioni testuali dell'Art-Language non si lamentano dell'arte; mettono invece continuamente in dubbio la loro esistenza in quanto opere d'arte e l'arte non può sembrare essere il loro contesto nella misura in cui è, innanzi tutto, il loro soggetto». Vale a dire che questi artisti producono opere d'arte la cui funzione è di mettere in discussione o meglio di interrogare la struttura rappresentativa dell'opera d'arte e talvolta, più raramente, la sua funzione sociale. Questi artisti si comportano cioè tutti da specialisti, e più spesso da frustrati, che pur sentendo la separazione fra realtà obiettiva in cui vivono e le loro aspirazioni intellettuali, finiscono sempre per rifugiarsi in quel circuito di riflusso che si chiama 'avanguardia artistica'.

1) *Visto che la nostra condizione di consumatori di immagini coincide con l'unica possibile coscienza di conoscenza diventa legittimo pensare che l'acquisizione di una qualsiasi immagine lascia inevitabilmente invariata l'impossibilità d'appartenenza e conseguentemente di vivibilità dell'immagine stessa.*

2) *A questo punto cosa rimane dentro di noi o ancor più precisamente cosa conosciamo di noi?*

3) *Non è forse meglio adagiarsi sulle ultime consolazioni possibili e gridare 'viva gli specchi'?*

Per Vincenzo Ferrari l'arte non è questo territorio privilegiato sufficiente a soddisfare le sue aspirazioni a un'esistenza autentica. Anzi per lui il fatto di potersi concedere dei giochi di parole o di immagini in questo territorio, che la tradizione vuole ormai consegnato ad ogni libertà intellettuale, costituisce se mai proprio un sintomo dell'alienazione da ogni libertà. Gli esercizi artistici più o meno funambolici a cui assistiamo non sono altro che lo spettacolo della separazione sempre più radicata, e più cocente per chi ne sia consapevole, fra l'esigenza all'integrità e il mondo della separazione in cui viviamo. In una delle sue proposizioni si chiede: 'Chi parla? Nessuno. Chi elargisce Immagini da consumare? Tutti o ancor meglio tutti vorrebbero farlo'.

Banalità corrente e banalità autentica

La banalità corrente è ciò che comunemente va sotto il nome di stile. È quell'insieme di regole e di dettagli a cui ci si deve adeguare se si vuole essere «in» un determinato «giro», e che a posteriori — quando cioè l'élite ha ormai abbandonato queste regole (per altre) che vengono date in pasto alla massa — vengono riconosciute come il contributo creativo di una data epoca. Le prime opere di Vincenzo Ferrari erano opere banali in questo senso; delle specie di summe che esibivano tutte le caratteristiche tipiche di un determinato stile. C'era un «paesaggio pop», un «paesaggio naturalistico», un «paesaggio land art» ecc. Costruiva anche «opere da collezione»; anche queste un dosaggio perfetto di tutti gli ingredienti, tradizionali e innovatori, di cui ogni collezionista progressista poteva desiderare di essere fornito. Ciò che differenzia la banalità corrente dalla banalità autentica — e qui comincia il discorso sulle cose nuove di Ferrari — è l'aspirazione all'unità. In realtà ciò che produce il kitsch — la banalità corrente — è l'accettazione della legge della separazione tipica della mentalità razionale dell'occidente.

Vale a dire, il processo logico di concatenazione fra una causa e un effetto, attuati individualmente, in mancanza di un punto di riferimento globale. Il raggiungimento di un determinato scopo in tal caso non tiene conto del fatto che ogni successo conseguito provoca degli spostamenti nell'equilibrio generale. Anche l'affinamento di determinate capacità viene fatto a scapito di altre disponibilità potenziali che poco per volta finiscono per annichilirsi. Il discorso sulla «banalizzazione» che Ferrari conduce vuole recuperare questa dimensione della totalità.

1) *Chi si propone di stabilire e ricercare le verità e le falsità culturali? Tutti.*

2) *Chi si propone di stabilire e ricercare cosa sia la cultura? nessuno.*

3) *Alla prima domanda si danno continue risposte nuove ed evolutive che più onestamente potrebbero essere definite giustificazioni. Alla seconda domanda nessuno risponde perché un eventuale risposta è ritenuta scontata in partenza.*

4) *Le verità di cui viviamo (perché noi vogliamo vivere di verità!) sono specialistiche frammentarie e quindi individuali. Individuali nel senso di entità utili a giustificare se stessi nel proprio campo specialistico.*

5) *Dopo tutto è poi tanto utile accettare se stessi per acquisire la possibilità d'una consapevolezza totale?*

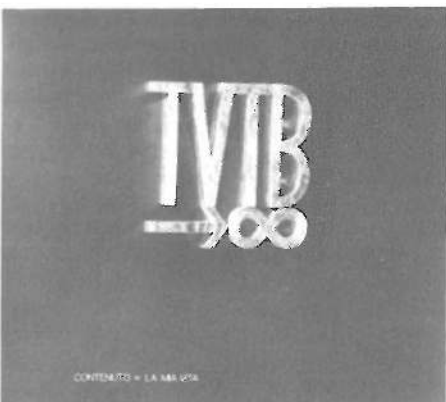
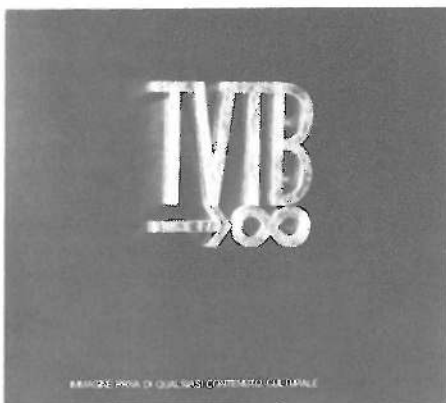
6) *Lei cosa ne pensa?*

Da uomo letterato quale egli è — e quali anche noi siamo — egli si rende conto che per lui il ritorno alla globalità non può avvenire in un attimo, ma coinvolge un lungo apprendistato, le cui prime le-



D. Palazzoli: *Arte e decultura*, 1972.

V. Ferrari: *Progetto per una coscienza banale*, 1972.



zioni riguardano la distruzione di una serie di condizionamenti intellettuali e di ragionamenti acquisiti nel corso degli anni. Diverse sono le tappe percorse e molte quelle da percorrere. Il quadro, in questo processo, rappresenta, direi, una specie di trappola estetica. È quell'abbellimento del discorso che serve per attrarre il prossimo onde coinvolgerlo in ciò che si sta dicendo. Un modo di creare una prima forma di partecipazione. E come discorso sono costruite queste immagini: in sequenze che rifiutano i vari modi di presentarsi del meccanismo logico, e il significato di cui noi intellettualmente li carichiamo. Non voglio per ora aggiungere di più perché spero che su quella parte di incomprendibilità e di apparente incomunicabilità che esse mostrano, ciascuno sia spinto ad intervenire personalmente. Oppure a discuterne a voce se avrà voglia di parlare con me o con Ferrari.

Cultura e decultura

I balinesi dicono: «Noi non abbiamo arte: noi facciamo ogni cosa nel modo migliore possibile». Dall'altra parte nel nostro mondo occidentale siamo arrivati al punto che 'l'arte' diventa il 'soggetto' per elucubrazioni artistiche. Gli artisti della language-art si occupano di solito del rapporto intercorrente fra un determinato concetto, come essi soggettivamente lo percepiscono, e quella sua connotazione che nel campo dell'arte passa per oggettiva. La loro attività consiste nel rendere visibile questa distanza, senza mai interrogarsi sul perché e il per come questo succede, ma anzi dirò, forse un po' malignamente, ringraziando il cielo che il problema ci sia, così loro possono fare dei quadri.

Magritte in altri tempi si era occupato dello stesso argomento, anche se con diverso intendimento. Le sue tavole, stile abbecedario, presentavano una pipa, e sotto c'era scritto 'pipa', o una nuvola *ma* sotto c'era scritto 'sasso'.

La scrittura fa parte delle immagini visive

La differenza, sia sul piano dell'immagine che su quello dei contenuti fra nome e oggetti, permette a Magritte di dimostrare se non l'inesistenza quanto meno l'inesenzialità di entrambi. Lo spiraglio fra «nome» e «cosa» gli serve per crearsi uno spazio attraverso cui introdurre la sua immaginazione, e cominciare a praticare il proprio estro interiore al di là delle sue capacità di riproduzione esteriore. L'arte e la cultura sono oggi per noi attività specialistiche. Esse non esprimono la totalità dell'individuo, ma, nel migliore dei casi una sua abilità settoriale. Anche la decultura è un'attività specialistica, ma pur mantenendo determinate relazioni col mondo della comunicazione così come è settorialmente inteso oggi, mira a distanziare e ad eludere il proprio impe-

gno nei confronti di una realtà esclusivamente esterna. Essa valorizza l'ironia, il gioco, la festa.

1) *La realizzazione di un intervento critico tramite l'equivalente banale è possibile?*

2) *È utile stabilire con una semplice azione critica quali siano le relazioni reali tra l'uno e la totalità accettando come unico elemento comune la banalità?*

Banalità e azione critica

Ogni storia che si rispetti non si occupa di banalità. Anzi essa è il contrario della banalità, e la banalità è il presupposto che permette di costruire delle storie. I balinesi, che non hanno storia, infatti sono banali. Anche Ferrari si è occupato del rapporto fra i «nomi» — che sono la storia degli oggetti — e le cose. Per cercare di ricondurre le cose al loro comune denominatore banale. Una scatoletta piena di terra è una scatoletta più della terra. «Una scatoletta piena di terra» è appunto «un'opera» di Ferrari, che egli non considera un'opera ma un'azione critica.

1) *Se è accettabile l'ipotesi che qualsiasi azione critica debba necessariamente condurre ad un risultato, è altrettanto scontata la conseguenza e cioè che il contenuto non sta nel risultato, ma nell'azione critica che lo determina.*

2) *Cos'è il risultato se non una semplice estensione casuale del presupposto significante?*

3) *È possibile una cultura che sia solo ed esclusivamente una sequenza continua di azioni critiche?*

L'arte rimane un territorio franco

L'arte rimane un territorio franco, attraverso cui chi ne ha voglia può tentare delle esperienze per recuperare un io alienato, senza incorrere in troppi rischi. L'esperienza che Ferrari sta compiendo su di sé non è dunque un'esperienza artistica in senso stretto, che mira a produrre degli oggetti d'arte, ma una ricerca di un sé, che riesca a mantenere dei contatti e una comunicazione con gli altri. Non so a quanti possa interessare. Personalmente la trovo, per certi versi, una ricerca abbastanza simile a quella che io sto conducendo, anche se molte cose ci dividono. Ferrari ad esempio mi sembra dar molta più importanza alla «cultura» di quanta ne dia io oggi. Ma, mi chiedo, di quanto ci si può distanziare dalla situazione collettiva senza perdere il senso dell'orientamento? È una domanda a cui ancora non so rispondere.

Accettando la consuetudine che pone la previsione e la conoscenza del risultato come condizioni antecedenti l'applicazione di qualsiasi possibile azione possiamo dire che in questo caso la previsione è «l'imprevedibile».

Alessandria

Giovane pittura in provincia

Sul filo di un'idea di ricognizione della giovane pittura in provincia, dei suoi temi e dei suoi problemi, è nata una mostra di « 8 pittori » che avrebbe dovuto avere il senso di un'esposizione di idee oltre che di opere. Il significato di un'operazione del genere non è stato naturalmente recepito dagli Enti locali, che addormentati da anni di una politica culturale insensata e suicida, non hanno raccolto l'invito ad organizzare una mostra che certo non rientrava nei placidi canoni di una collettiva locale in cui esporre « tutto » (dai 200 o 300 pittori domenicali del G.A.P., alla figlia quattordicenne del barbiere che dipinge dei « bei fiori »). Di qui la necessità di reperire altri locali e altre forze per non dover rinunciare ad un'esperienza che ci sembrava andare nella direzione dello stimolo e della provocazione per la città. Ma con intelligente generosità il Prof. Mensi ha messo a disposizione gli ampi locali della galleria Maggiolina permettendoci di realizzare un incontro con il pubblico che si è rivelato ricco di risvolti socio-culturali di indubbio interesse. Precisiamo che questa rassegna è stata pensata e voluta affinché un gruppo di artisti, appartenenti alla generazione che va dai 30 ai 40, nati ed operanti in provincia di Alessandria, potesse presentare ad un pubblico, attivamente partecipante, lo spaccato visivo dei suoi problemi e il significato delle sue esperienze e delle sue proposte. Un nucleo di intellettuali-artisti che si autocosponesse alla comunità.

Crediamo infatti sia ormai definitivamente finito il tempo in cui il giovane artista di provincia si sentiva un « escluso » sepolto nei propri complessi di « emarginato » e di « inutile ripetitore »; oggi si va profilando una sua nuova funzione in seno alla società e alla comunità. Non sempre le istituzioni democratiche delle piccole città sono state in grado, oppure hanno sentito la necessità politica, di offrire agli artisti una possibilità reale di inserimento attivo, sia a livello artistico, che sociologico, nel tessuto della città: il teatro, la scuola, l'urbanistica, sono momenti culturali ed ideologici in cui è necessario un preciso intervento estetico e dialettico degli operatori d'arte. Questa mostra aveva dunque il compito di cercare ed eventualmente di suggerire dei rapporti nuovi non con una generica e paternalistica committenza, ma con quelle forze culturali di base che, all'interno della città, intendono portare avanti chiaramente programmi e proposte operative che siano alternative a quella delle forze capitalistiche-borghesi ormai ufficializzate e sclerotizzate. Ci so-

no in provincia giovani che possiedono la energia e le capacità intellettuali indispensabili per dare alle proprie opere il senso di un'operazione critica sul presente. Naturalmente siamo però convinti che l'« impegno » in arte non risiede soltanto in dichiarazioni ideologiche o programmatiche, ma anche nella capacità di riscattare a livello di « pittura » le immagini, indirizzandole non in direzione illustrativa ma espressiva, a costo di sacrificare una « dichiarazione » in favore di un linguaggio sottilmente allusivo e significativo. Gli « otto » non si presentano come una formazione oziosamente omogenea, né dal punto di vista dei contenuti né da quello estetico. Essi trovano però il loro momento unificante in una puntigliosa e quotidiana ricerca di un margine vitale, non effimero o consolatorio, per operare in un tessuto socio-politico che non sia solo provinciale, e per sfuggire agli strozzamenti paralizzanti del mercato e del consumismo. Questa mostra, in cui sono state esposte un limitato numero di opere, non ha certo assunto le vesti di quella rassegna lucidamente puntualizzata e convergente attorno ad una precisa idea critica che avremmo desiderato, ma ci sembra anche non del tutto velleitario, al fine di un censimento delle forze disponibili, il criterio di riunire un gruppo di artisti di provincia generazionalmente, culturalmente, ideologicamente abbastanza omogeneo. Pace, Canepa, Boggeri, Annone, Coscia, Carrea, Boschi, Bagnasco, appartengono a quella generazione che ha vissuto gli anni dell'infanzia o dell'adolescenza durante la guerra. La violenza di quel periodo vissuta in una condizione di sgomento e di stupore, e poi la lunga disperazione del dopoguerra, hanno lasciato in tutti loro chiari segni d'insofferenza, di inquietudine, di rancore. La costante di tutto il gruppo è dunque la presenza viva di interessi morali, di preoccupazioni umane ed artistiche che ha indotto ciascuno di loro ad un rifiuto delle « mode » in atto e del gusto puramente edonistico della forma.

L'artista più « realista » del gruppo è indubbiamente Mario Annone, infatti, nei suoi quadri, nature morte o paesaggi, cerca una dimensione dello spazio che pur escludendo l'idea della spazialità materiale, non rifiuta l'idea di uno spazio evocativo di matrice cubista. È questa una pittura dura e compatta legata a delle scelte tematiche inerenti a una realtà storico-politica di drammaticità sia universale che quotidiana, che si emblemizza in immagini da tortura di ricordo kafkiano. I temi più individualizzati e realizzati di Vito Boggeri nascono invece dalla consapevolezza che l'« uomo moderno » è succube di una dilagante e programmatica schizofrenia e disperatamente cerca di ignorarlo, di qui diventa automatico il recupero del rapporto alienato uomo-natura, una « natura » vissuta o sognata, simbolo artificiale in un contesto volutamente raffreddato e universalizzato. Il tema centrale ed ossessivo delle tele di Carlo Pace è la « don-

na » vista attraverso un'ottica insieme crudele e tenera.

Le figure femminili, dal loro supporto formale rarefatto e surreale, vengono ad assumere il ruolo di lucido simbolo di un'accusa precisa verso la società che da sempre le reprime e le emargina. Anche sulla superficie magra dei quadri di Aldo Coscia si raccolgono e si fissano immagini di donne acefale, spezzate, distorte e distrette da un silenzioso livore che fruga le zone più remote e nascoste per estorcere un « eros » agghiacciante. Il fascino dell'opera di Alberto Boschi sta invece nel suo modo di prospettarsi il problema umano: « l'esserci dell'uomo nella società tecnologica », che rappresenta attraverso l'angolare di pungenti radiografie che trapassano la realtà senza escluderla, la frantumano per poi restituirla nelle sue componenti essenziali per mezzo di nuovi rapporti sintattici tra il colore tonale e la costante prospettica. Nella pittura di Mario Canepa affiora costantemente il sintomo dell'angoscia che lo insegue spingendolo a cercare la solitudine creativa, e scrivere di giorno in giorno il suo diario pittorico. Nei paesaggi della collina ovadese, tenuti, sui toni di un verde luminoso ed emozionante, sentiamo il tempo fermarsi per un attimo sulle immagini mentre la polvere continua inesorabile a posarsi sulla terra spoglia. Nelle ultime opere di Franco Bagnasco c'è un'apertura su un'immagine nuova, rigorosa ed ambigua nello stesso tempo, verso una materia ustionata, ferita, trafitta, emblematica di una situazione umana di grande tensione drammatica, una tensione sempre latente nel rapporto dialettico uomo-natura-storia tipico dei suoi quadri. Anselmo Carrea invece ha trovato e saputo far riaffiorare dal suo archivio mnemonico dei « percorsi » segni tipici dell'infanzia, tracce che sembrano voler cancellare con la loro carica provvisoria e primigenia la moderna tecnologia, non per riportare a galla una situazione di antica e saggia follia, ma per tornare alle origini. Ci sembra che questa volta una parte del pubblico abbia capito, soprattutto i giovani, che hanno sempre affollato le sale e discusso con interesse con gli artisti il senso ed i contenuti delle opere esposte.

Marisa Vescovo

Arezzo

Renato Bittoni

La Galleria Comunale d'arte contemporanea di Arezzo, sia pure con qualche timidezza, sembra si stia decidendo a muoversi nella giusta direzione. Cioè quella di proporre sistematicamente e in modo abbastanza esauriente, personali di giovani artisti, rinunciando ad ambiziose rassegne collettive, oltre tutto vagamente coloniali.

L'ultima personale è stata quella di Renato Bittoni, un artista che lavora con serietà nella vicina San Giovanni Valdarno. È



A. Boschi: *Guardando fuori*.



R. Bittoni: *Immagini nel silenzio, 1971*.

R. Spagnoli: *Composizione*.



un pittore che risente dell'attuale ondata figurativa. Ma con una certa capacità di personalizzare questo tipo di linguaggio. Specie in alcune opere più recenti. Infatti, dalla serie delle « visite al museo », che costituirono una svolta nella sua ricerca, gli è derivata — come sottolinea anche Seveso nella presentazione — una considerevole chiarificazione. Dando alle teste dei suoi personaggi sembianze marmoree — teste da museo etrusco-romano e, in qualche caso, la posa recumbente di quel periodo — egli trasforma personaggi dei nostri giorni in un mondo del passato. E i luoghi dove vivono, gli oggetti che li circondano, le autorevoli sedie su cui siedono, accrescono questa sensazione di irrimediabile pietrificazione, questo sentore di morte. Ma questa visione rimarrebbe forse troppo programmatica e quindi artisticamente irrisolta se Bittoni non riuscisse, come fa, a trasfigurarla tramite una sospensione di lieve sapore metafisico. Come se un diaframma vitreo distanziasse il personaggio rappresentato. Una specie di oggettivazione ma senza quella impietà che contraddistingue, per esempio, i pittori della Neue Sachlichkeit. Pur nella cristallina asciuttezza, qui c'è la caratteristica, dolente tarda classicità dell'Ipogeo dei Volummi.

Francesco Vincitorio

Ascoli Piceno

Renato Spagnoli

L'intervento sulla struttura segnica di alcune lettere dell'alfabeto, la loro assunzione come valore iconico e, infine, l'interdipendenza che si stabilisce tra esse nella successione iterativa del loro disporsi sulla superficie con effetti tridimensionali, da un lato, e tra esse e il riguardante, « provocato » non solo otticamente ma anche come destinatario di un messaggio cifrato, dall'altro, sono alla base dello sperimentalismo di Spagnoli. Uno sperimentalismo che, è bene sottolinearlo, data dal 1964 e, quindi, procede di pari passo con il rinnovato interesse per la linguistica strutturale, anche se la ricerca di Spagnoli appare del tutto svincolata, in linea diretta, da qualsiasi problema di entropia della lingua. In verità, i simboli segnici di questo operatore estetico, a differenza di quelli usati da un Capogrossi o da una Accardi, i quali hanno una struttura puramente idealistica o, se si vuole, connotata in funzione di una loro organizzazione che rimane pur sempre pittorica, si basano su una sorta di riflesso condizionato, per cui, come dice lo stesso Spagnoli «... leggendo una parola (es. Libro) non percepiamo le lettere separatamente, ma, fruendo di un fatto culturale universalmente acquisito, vediamo l'oggetto in questione ». Vi è dunque un procedimento di assemblaggio di segni modulari i quali, proprio perché sono convenzionali risultano privilegiati in partenza: ma la loro

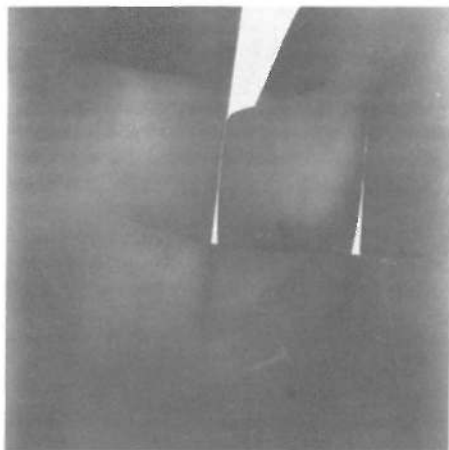
destinazione d'uso viene rinnegata nel momento in cui appaiono latori di un linguaggio, cioè di una combinazione di sogni (suoni), che non è quella tradizionale. Ma non si tratta di un nuovo linguaggio, questo è chiaro: basterebbe ricordare che le lettere risultano stampate su lastre di perspex sovrapposte, per cui, anche attraverso il diverso uso del colore, si viene a determinare un campo riflesso, cioè una profondità di campo. Talvolta, il *panfoc* viene alterato ad arte dall'operatore, per cui la sequenza delle lettere risulta in qualche tratto sfocata: in questo caso l'illusione ottica dell'effetto dinamico della serialità dell'immagine se ne avvantaggia e il segno-simbolo di base si carica di un nuovo significato.

Carlo Melloni

Bologna

Maurizio Bottarelli

Da noi, l'« avanguardia » ansima considerevolmente; le acutezze dei concettuali hanno spesso poco respiro, nell'insieme esagerano con squisite punture mentali; e c'è una modesta, ripetitiva accademia degli epigoni dell'arte povera che sopravvive in grazia di uno spirito « contestativo » che i più intelligenti protagonisti dei fatti di due tre anni fa hanno già rimeditato da tempo. Prima di tutto, vengono sempre loro, i Merz, i Kounellis, i Fabro, ancora oggi; con quei non molti giovani che nella « libertà » della cosiddetta arte povera hanno saputo invernare contenuti di verità autentica. D'accordo che accade sempre così: al reflusso delle piene rivoluzionarie o pararivoluzionarie resistono solo le vere vocazioni, quando fatalmente la restaurazione finisce per circoscrivere le forze che sembravano dilagare motu proprio. Nondimeno, non si osserva il panorama un pò desolato delle avanguardie in Italia senza malinconia. Per quanto sia ormai chiaro che arte povera e simili non hanno saputo coagulare e portare ad espressione la complessità di spinte morali, emotive, intellettuali dell'ultima generazione, e nemmeno, in fondo, rispondere con altezza adeguata, in arte, alla rivolta politica; nonostante tutto, si ricorda in quel paio d'anni un fervore autentico e qualche illusione generosa. Molti artisti sono tornati alla riflessione, ai tempi lunghi, al prolungato sedimento interiore di un'opera che duri nel tempo della concezione e dell'esecuzione. In assoluto, in modo moderno, nascerà un problema di qualità, intrinseca e, per così dire, di incidenza sociale. Quando anche si ammetta che in generale i tempi di risposta a questo mondo e, come si dice, di fruizione sono enormemente abbreviati, e la scala dei valori è spesso molto confusa, rimane, al minimo, il dovere morale di intervenire con intelligenza e, se possibile, efficacemente, nel panorama sconfinato di « immagini » del mondo moderno. Bottarelli (Galleria Sanluca) ha



M. Bottarelli: *Dipinto*, 1972.

sempre creduto nel quadro. Non si può fargliene un merito di coerenza astratta: potrebbe averlo frenato, negli anni « caldi », un angolo di visuale lievemente spazizzato, a Bologna, o l'adagiamento in una tradizione locale. Ma è un problema malposto. Nel '68, aveva un proprio percorso immaginativo già segnato. Sulla tela era « un bulbo, un tubero già abbastanza sfrangiato e galattico all'origine; postosi poi in una sorta di corsa proliferante e centripeta », come scriveva Emiliani. Accettata l'eredità di una complessa genesi organico-naturalistica bolognese, l'immagine di Bottarelli trasmigrava in una zona di più aridi grovigli psicofisici; di ventricoli ossificati, o di macchinari ambigualmente organici. « Qualche cosa si infigge con una violenza duramente meccanica, qualche cosa ci abbraccia morbida-mente. Proprio perché non districhiamo razionalmente questa obtrusione, pare che la nostra coscienza non ne potrà mai essere libera » (Arcangeli). Poi, Bottarelli si è trasferito a Londra. Da isolato, senza veri rapporti con ambienti d'avanguardia, ha saputo nutrirsi della dimensione umana e figurativa della metropoli inglese, maturando e segretamente travisando la propria vecchia ossessione in profondità; col trauma del provinciale che sa reggere sen-

za snaturarsi lo spazio interiore della grande città moderna. La dimensione della sua tela è oggi gigantesca: solo l'« onda » di Sarnari può forse sostenere, in Italia, una dimensione figurativa così potentemente espansa, più « pagata », sostanzialmente, di molti pittoricismi un po' fatui, e di molta nuova figurazione calcolata senza fantasia sull'immagine fotografica. Una parete oscura di tubature elefantescche (come un muro informe grigio, e poi un incrocio di ventricoli fin troppo nitidi) soffoca l'occhio con incombenza più diretta, e totale di una « struttura primaria »; con la ripugnanza insinuante ispirata da un Oldenburg europeo consolidato e dipinto, figurativamente illimitato. Probabilmente, in Bottarelli sta maturando la dicotomia nevrotica fra un segreto senso di asfissia, e un quasi disperato controllo mentale e formale che potrebbe caratterizzare in futuro la pittura dei giovani che oggi si avviano alla trentina.

Flavio Caroli

Cagliari

Nino Dore

Nella sua più recente mostra, al C.A.V., Nino Dore ha esposto quasi esclusivamente opere del '72. Rispetto al periodo precedente ci sono varie novità e di non poco peso. Resta presente tuttavia un solidissimo filo conduttore che percorre tutta la sua produzione e che si radica nel momento della sua formazione come allievo di Filippo Figari: la radice quindi è quella di un solido mestiere e conoscenza dei materiali tradizionali in tutte le loro possibilità; i problemi si generano da una pittura intesa ancora come « monumento » sino all'esperienza muralista, alla « tribuna » civile e popolare dell'immagine. Nino Dore ovviamente conserva questa dimensione entro uno svolgimento pittorico affatto contemporaneo, che ha trovato nei temi dell'Informel (materia, impasto, magma etc.) un lungo momento di esplorazione. Nino Dore ha avvicinato l'informel con

il gusto, nella mano e negli occhi, di un fare largo, e, se possibile, « composto » e compatto: colore e luce come accostamento alla incombente materialità terrestre, osservata da molto vicino, tanto da perdere i contorni e il senso delle quantità (grandi e piccole).

Sorge anche un interrogativo più generale a questo proposito: per quanti artisti l'informale è stato soprattutto negazione del costruttivismo e del razionalismo e non un recupero della figuratività e della tradizione? Non è un caso che gli sbocchi ultimi e coerenti siano stati quelli della nuova figurazione. Nella mostra ultima Nino Dore ha indubbiamente superato questa fase che rischiava di protrarsi un po' troppo nel tempo e propone una dimensione dell'immagine piuttosto insolita, non solo per il risultato ma anche per certi problemi che senza fastidiose risonanze sa riportare a galla. C'è, intanto, un ritorno all'« ordine », alla contenutezza, a valori cromatici medi e, in linea di massima, chiari. La pagina viene strutturata secondo modelli tendenzialmente geometrici, architettata con una composizione di « campi » orizzontali e verticali. La pittura è eccezionalmente tale, buonissima, con passaggi di estrema raffinatezza. La dimensione tuttavia non è più quella eroica e ingombrante dell'informale. La razionalizzazione dello spazio figurativo in Dore non concilia una monumentalità classica: conduce piuttosto alla dimensione lirica e personale. Tutto sommato, e per certi versi esemplarmente, Nino Dore riacquista una più sottile, e autentica, contemporaneità proprio nel momento in cui opera una riflessione sulla propria posizione d'artista e si serve dei criteri della chiarezza e distinzione.

Salvatore Naitza

Cuneo

Gigi Botta

I problemi sociali della provincia e di Cuneo, in particolare, sono stati esaminati

N. Dore: *Dipinto*.



G. Botta: *Via Mondovì*, 1972.



ed analizzati in una forma obiettiva da un giovane operatore in un'azione di dialogo. Il tema dell'esposizione, avvenuta nella « Saletta » di via Mondovì, riguardava essenzialmente il centro storico della città, in un primo momento, con un'analisi della situazione e, poi, un'azione di dialogo con gli stessi abitanti. Gigi Botta, questo è il nome del giovane operatore, ha cercato di dare un'effettiva realtà, oltretutto storica, alla quanto mai intricata e travagliata situazione dei centri storici, in cui crescono o meglio nascono dei « ghetti » di povera gente messi lì dalla « società dei consumi » come scarto. In lunghi discorsi retorici molte persone hanno cercato di trovare una soluzione a questo paradossale problema, ma, e le cause sono molte, nessuno mai l'ha trovata anche perché non era seguito dai diretti interessati, cioè gli abitanti. Il Botta è partito invece da un altro presupposto cioè sensibilizzare prima gli abitanti e creare così un'effettiva coscienza del problema e poi, in un seguito, affrontare la scala sociale delle persone a cui esporre il problema... documentato. Per non variare la già tanto drastica realtà della via (la prima, per ora, analizzata è via Mondovì) il Botta ha impiegato la macchina fotografica da cui il soggetto rimane invariato, ed ha così « esposto » delle gigantografie soggettate ai più oscuri luoghi della via in cui necessita urgentemente un'opera di ristrutturazione totale. Le gigantografie in se stesse non avrebbero dato nessun risultato anche perché non facevano spiccare i problemi visti come li voleva il Botta. Il giovane operatore invece ha praticato sulle stesse degli interventi con dei segni, forme, scritte e puntualizzazioni inserite in maniera tale da non poter passare inosservate. Da una normale documentazione fotografica si è passato ad una critica spietata del problema. Si può suddividere l'oggetto dell'operazione in tre parti; la prima serie di gigantografie riguardante le « persone » di via Mondovì, ed il Botta è intervenuto con dei segni e delle forme atte a far spiccare le fattezze e il tipo di gente che vive. Le forme « incorniciavano » per i tre quarti le persone, questo perché l'operatore dava ancora una via d'uscita a questa gente dalla situazione in cui vivono. La seconda serie riguardava le costruzioni della via in se stesse e la terza serie l'ambiente. In queste gigantografie il Botta ha praticato delle scritte per far riscontrare all'osservatore la realtà della via. L'operazione non poteva essere giudicata completa senza la partecipazione degli abitanti coinvolti dal Botta anche con un volantino a carattere d'indagine-inchiesta. Gli stessi si sono fatti vivi apprezzando il modo e la forma in cui è stato trattato il « loro » problema, e riportando il questionario compilato con un dialogo aperto dell'operatore. Ad un anno dalla « azione in piazza » in cui il giovane esaminava il grave problema dell'inquinamento, lo abbiamo rivisto ora promotore di un'altra soluzione ad un'altrettanto travagliato problema in una for-

ma che giustamente è molto più capibile che i lunghi discorsi retorici.

Fiorenzo Panero

Este

Luigi Rincicotti

Se è vero che la pittura di Luigi Rincicotti (Galleria S. Francesco) trova origine nell'esame della condizione dell'uomo odierno alienato e dominato dalle antinomie dell'angoscia, della nausea e dell'assurdo, è altrettanto vero che i termini linguistici con cui l'artista affronta questa tematica sono suoi e soltanto suoi. Voglio dire che Luigi Rincicotti ha inventato un suo personaggio a metà strada tra l'uomo e il robot, paradossale anche nel senso che rimane indecifrabile il quid che lo muove e il fatto che esso sia coscienza, o semplice automazione. D'altra parte le sue connotazioni appartengono metà all'uno e metà all'altro, mai interamente a uno dei due. Questo personaggio, che diventa appunto emblematico della sua stessa ambiguità, è collocato in uno spazio che non è più umano e non perché assuma caratteri metafisici, ma perché della sua prima peculiarità naturale e a dimensione umana non conserva che qualche aspetto esteriore, quando addirittura non palesa il suo anacronismo. D'altra parte anche gli oggetti, una volta riconoscibili nella loro funzionalità, ostentano qui una presenza equivoca, come meteoriti capitati non si sa bene perché, o come ritrovati della scienza e della tecnologia in cerca di applicazioni avulse da qualsiasi giustificazione razionale. Direi infine che a confermare l'originalità linguistica di Luigi Rincicotti una parte tutt'altro che trascurabile è sostenuta dal colore, sempre pertinente nell'inserirsi come elemento strutturale, mai come fatto complementare.

Salvatore Maugeri

Milano

Tosi alla Besana

Ottima idea, in sé, quella del Comune di Milano di organizzare una serie di mostre antologiche dei più significativi pittori italiani della prima metà del secolo, partendo da Morandi, presentato in primavera, per arrivare a Sironi (e poi si vedrà). Ragionevole idea che il secondo nome sia quello di Arturo Tosi, considerata la sua pretesa rappresentatività lombarda — che è pur sostenibile se si pone mente a come egli abbia continuato a essere, impertinente, figlio della Scapigliatura e dei minori impressionisti contigui ai lombardi, e magari di Mosè Bianchi; ma non è un dato criticamente significativo se lo si intende riferito a caratteri etnico-umoralistici (dove, poi, gli esiti più alti sono proprio quelli non riguardanti la Lombardia, e perché ispirati ad altri paesaggi — i due, tre



L. Rincicotti: *L'esperimento*, 1972.



A. Tosi: *Paesaggio*.

piccoli capolavori su temi liguri, come il celebre *Ulivu a Zoagli* del '28 — e perché inseriti in un clima sopraregionale, come il gruppo di quadri « alla Carrà » nel decennio '20-'30). Idea, infine, assai discutibile quella di dare alla manifestazione il tono di un risarcimento: del quale la pittura di Tosi non ha assolutamente bisogno, avendo goduto quasi di continuo di una fama e di un rispetto certo superiori ai suoi meriti; che era tempo, semmai, di ridimensionare. È vero che al ridimensionamento il pubblico un poco scaltrito può arrivare da sé, favorito dalla pleonastica presenza di una serie di opere troppo fitte perché non saltino agli occhi le debolezze di una produzione coerente per brevità di fiato, non incline alle mode, certo, ma neppure calata nella storia, e dunque sempre sospesa, senza evoluzione, in una sua aria di mezzo, che qua e là sfiora le ragioni del Novecento, in altri momenti assume il piglio di un De Pisis imborghesito, e, se mantiene incanto nelle felici luminosità dei paesaggi, si impastoia, nelle nature morte, in rimasticamenti abbastanza faticosi. La questione, però, trascende il giudizio sull'artista, toccando il « punctum dolens » di come vengono concepite e organizzate queste pubbliche mostre, promosse da un grosso ente pubblico, e che pertanto dovrebbero costituire modelli di operazioni culturali le quali ultime, per essere tali, non consentirebbero imposita-

zioni encomiastiche del discorso, ma soltanto critiche; bastando, ad avallare la dignità dell'artista che si presenta il fatto appunto che quell'artista sia stato scelto per una manifestazione impegnativa. La mostra di Tosi si presta, con caratteri di esemplarità, a una serie di osservazioni negative che valgono per altre mostre attuate dalla Ripartizione iniziative culturali del Comune. Si è detto della congerie di opere: la scelta doveva essere più rigorosa, e l'artista se ne sarebbe giovato. Benissimo affidare il saggio introduttivo del catalogo a Valsecchi, il quale conosce a fondo l'artista, e da più di un ventennio gli dedica un lungo amore, maturato nell'intensità di una lettura che si fa di per sé, indipendentemente, poesia. Meno bene predisporre un'antologia critica che assomiglia a quelle, agiografiche, dei cataloghi di mostre private; i giudizi su Tosi furono davvero tutti e soltanto degli osanna?

Sempre a proposito del catalogo, poiché vi leggiamo, con qualche sorpresa, nelle righe di presentazione dovute all'assessore alle Iniziative culturali, che si tratta di uno strumento caratterizzato da « completezza e organicità », ci permettiamo di avanzare alcune obiezioni di fondo. Non che si voglia, dai cataloghi delle numerosissime mostre del Comune di Milano, che siano strumenti ad alto livello di scientificità, nel senso che risultino poi inutilizzabili dal pubblico non specialista; ma è certo che uno strumento scientificamente e tecnicamente approssimativo rende sempre un cattivo servizio al pubblico, perché gli impone risultati di scelte non giustificate né discusse e non sollecita alcun giudizio personale. Nella fattispecie, di nessuna opera presentata è indicata la provenienza, e l'elenco dei prestatori posto in fondo al volume, non offrendo riferimento, non ha alcun significato critico. Le opere non sono commentate da schede, neppure per gruppi, e quindi non sorrette da alcun apparato storico-filologico, che a torto si considera non indispensabile nell'esame di un artista contemporaneo. Che cosa si vuole concludere? Che se il Comune di Milano, il quale a tutt'oggi non ha neppure un direttore ordinario per i musei d'arte, affidasse le sue manifestazioni culturali a un gruppo operativo di specialisti, e come consulenti nelle scelte e come diretti responsabili, nel caso della strutturazione delle mostre, a parità di energie organizzative ed economiche otterrebbe risultati assai meno labili e vaghi, e potrebbe condurre una seria politica culturale. La questione è grossa, e penso che si avrà occasione di tornarci sopra. Ma intanto, possiamo sperare che a Sironi, la cui mostra si annuncia dopo questa di Tosi, sarà riservato un trattamento meno provinciale?

Rossana Bossaglia

Antonio Corpora

Il colore, ancora il colore, resta come sempre il protagonista più vero della pit-

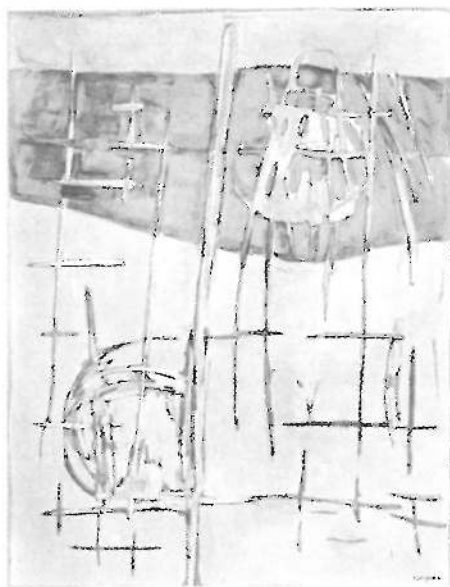
tura di Corpora. Ma questi suoi quadri (diciannove dipinti dal 1970 al 1972) esposti alla Galleria Schubert invitano a un discorso differenziato, perché i meno recenti (come Nord e Sud o Allegoria sognata o Misure di spazio luce o Il sole rosa) dicono cose abbastanza diverse dai successivi, cioè da tutti quelli del 1972 e da alcuni del 1971 (gli ultimi di quell'anno, è da ritenere). Nei meno recenti i segni di delimitazione delle zone cromatiche continuano in definitiva a scandire lo spazio con quelle geometrie semplici nella sostanza (seppure molto variamente articolate), alle quali da qualche tempo Corpora ci aveva abituati, anche se scheggiature brevi sopravvengono a interrompere, quasi ad alleggerire, sia le campiture sia le trame compositive. I colori sono in prevalenza chiari, freschi, agri. L'effetto complessivo è decisamente mentale per la forte decantazione del dato sensoriale di partenza. Sembra piuttosto plausibile ipotizzare che questi dipinti chiudano un ciclo, e precisamente quello che Corpora aveva aperto intorno al 1965 quando, uscito da precedenti esperienze parainformali, si orientò verso ricerche intese ad attingere un ordine normativo. Proprio allora, infatti, aveva cominciato ad avvertire l'esigenza, che si farà progressivamente più viva, di dare al quadro architetture salde (dopo lo sconvolgimento che impetì dapprima gestuali e poi materici avevano portato nella sua sintassi neocubista a partire dalla metà degli anni cinquanta). Architetture salde, costruite con larghe bande colorate, verticali e orizzontali, con riquadri e con rettangoli che creano preziose tarsie. Architetture di colore (invero assai diversamente elaborato da tempo a tempo), pacate e grandeggianti, dalle quali si alza un canto alto e fermo. Nelle opere più recenti, cioè — come si è detto — in tutte quelle del 1972 (ma particolarmente in Viaggio in Francia, Le vie nuove, L'età del mare, Il sole nero, Il rosso improvviso, Follia di elementi) ed in alcune del 1971 (come Natura ribelle o La sigla verde), l'ordito strutturale subisce una scossa per l'apparire di forme nuove e inquietanti, di sfilacciate simili a flagelli, di elementi curveggianti, di macchie variamente espanse, che si sovrappongono alle campiture e alle trame di base. Il colore, pur conservando la sua limpidezza, tende ora a farsi più caldo e allusivo. La componente emotivo-evocativa prevale e qualifica l'insieme. Forse sta per aprirsi un nuovo ciclo, forse Corpora si è già avviato alla scoperta di una nuova marca incantata da aggiungere al suo paese delle meraviglie. Ma, come si diceva in premessa, il colore resta ancora il protagonista più vero della sua pittura, un colore le cui metamorfosi nel tempo puntualmente e fedelmente connotarono, più di ogni altra componente, le sue varie stagioni. Vedemmo infatti il colore, carico di umori mediterranei e di luce, prevalere sulle trame neocubiste (nell'immediato dopoguerra) e poi travalicarle con esplosioni tumultuanti (fra il 1954 e il 1957). E ancora, già

prima del 1960, lo vedemmo tramutarsi in magico liberissimo magma, dal lucore misterioso e vetrigno, rivelatore di nascosti fermenti della materia e di interni moti dell'animo. Proprio da questo magma, del quale conserverà per qualche tempo certi aspetti di preziosità materica, scaturisce infine quel colore (inizialmente così spesso nella stesura e poi via via più fluido) che servirà a Corpora per costruire le pacate architetture già descritte. Un colore ora « inventato » ora « ricordato » per rendere percepibili sensazioni nascenti da esterni fenomeni come da stimoli interni. Di proposito si è detto ora « inventato » ora « ricordato », perché forse con troppa insistenza si è parlato della pittura di Corpora come di una « pittura di memoria », come di una « presentificazione del passato », come di una « memoria di memorie ». Con troppa insistenza, anche se il fattore mnemonico è senza dubbio una componente primaria, specie in alcuni periodi, dell'opera di questo artista. Ma Corpora non è sempre e soltanto un evocatore di vicini o lontani fantasmi, sia pure squisiti. È anche, e forse soprattutto, uomo intento a ricercare verità nuove: per sé e per gli altri. Uomo abituato a chiedere con puntiglio alla sua pittura, come egli medesimo scrive, « che sia una pittura segreta, priva del vocabolario corrente, che mi insegni una lingua che non so, mi riveli ciò che di me stesso e delle cose non conosco ».

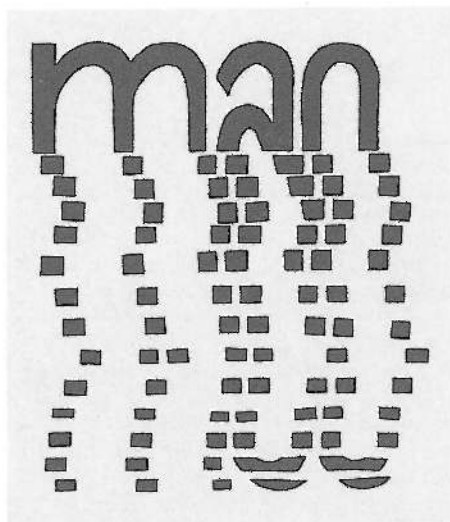
Vittorio Corna

Insofferenza di Paul De Vree

Attraverso l'evoluzione del lavoro di Paul De Vree, così ben scandito e documentato nell'arco di questa mostra, i visitatori avranno modo di seguire quello che è stato, nel decennio trascorso, l'affermarsi e l'evolversi di una nuova nozione di poesia per anni universalmente identificata con la poesia concreta. Nell'ambito della ricerca concreta i poemi di De Vree rientrano e si situano, ma non così agevolmente come a prima vista potrebbe sembrare. A chi conosce il suo lavoro, le stesse opere nate negli anni della più decisa adesione al concretismo appaiono infatti percorse da una tensione e da una inquietudine che le scansioni permutazionali e il rigore geometrico non riescono a cancellare, quasi che anche sotto le più fredde textures si annidino ancora riserve e tentazioni tali da autorizzarci a ritenerlo il più illustre insofferente della poetica concreta. È una tesi che io chiedo ai visitatori di buona volontà di voler verificare in questa occasione, partendo anche dalle opere più ortodosse. Ce ne sono veramente? Ce ne sono certamente, insieme a tante altre opere ormai decisamente fuori dall'area concreta. L'insofferenza è uno stato d'animo che si rivela in uno scatto: basta un guizzo, un'impennata, come in « Building », o in « Londra », o in « Amsterdam », e in molti degli « Homages » (fra cui quello inidimenticabile a Mao):

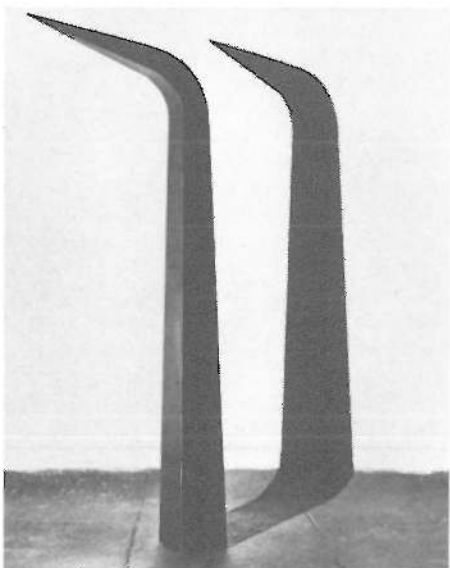


A. Corpora: *Viaggio in Francia*, 1972.



P. de Vree: *La grande nuotata del Presidente Mao*, 1971.

M. Staccioli: *Ferro*, 1971.



tutte opere che stimolano rimandi associativi (ecco riapparire la metafora!) così ricchi da superare d'un balzo la barriera tautologica. Dal narcisistico gioco degli specchi (l'opera che rappresenta il suo significato) Paul De Vree è uscito per « Fare la gente più consapevole delle assurdità, dei pericoli, delle responsabilità e dell'amore », mettendo a frutto, a vantaggio di un'idea di poesia che non ha data, certe tecniche della grafica pubblicitaria che presiedono alla elaborazione dell'« House name » e del « Brand nome » i cosiddetti « marchi », segni a carattere emblematico o veri e propri simboli, attraverso cui la pubblicità trasmette al consumatore una « precisa » immagine dell'azienda o / e del prodotto. L'informazione che riceviamo da queste opere di De Vree è insieme estetica e proposizionale, come quella che ci dà la poesia « visiva » — il versante italiano della ricerca visuale a cui, a partire dal '68, Paul De Vree si è sempre accostato, condividendone le istanze ideologiche e le aperture linguistiche. Apertura vuol dire libertà: libertà anche di continuare a scomporre una parola in sillabe e proiettarla nello spazio visivo come sempre avevano fatto i concreti, con l'aggiunta casomai di pochi segni iconici (il reticolo che mima il grattacielo disegnato su ogni sillaba di « Building »). Ma in questo caso il risultato della comunicazione è diverso, perché diversa è l'intenzione: oltre al significato estetico dato dal rapporto dei segni verbali fra loro e con gli altri segni pertinenti, anzi grazie proprio al suo significato estetico, « Building » riesce a rappresentare, al di là del proprio senso letterale, quella inquietante realtà urbana che suscita ogni giorno, a tratti, la nostra fierezza e la nostra angoscia. Una sintesi che si fa ancora più evidente e felice nell'opera « Mao », in cui il poeta fa rivivere per noi l'immagine di un uomo-dio che cammina sulle acque.

Basilio Reale

Mauro Staccioli

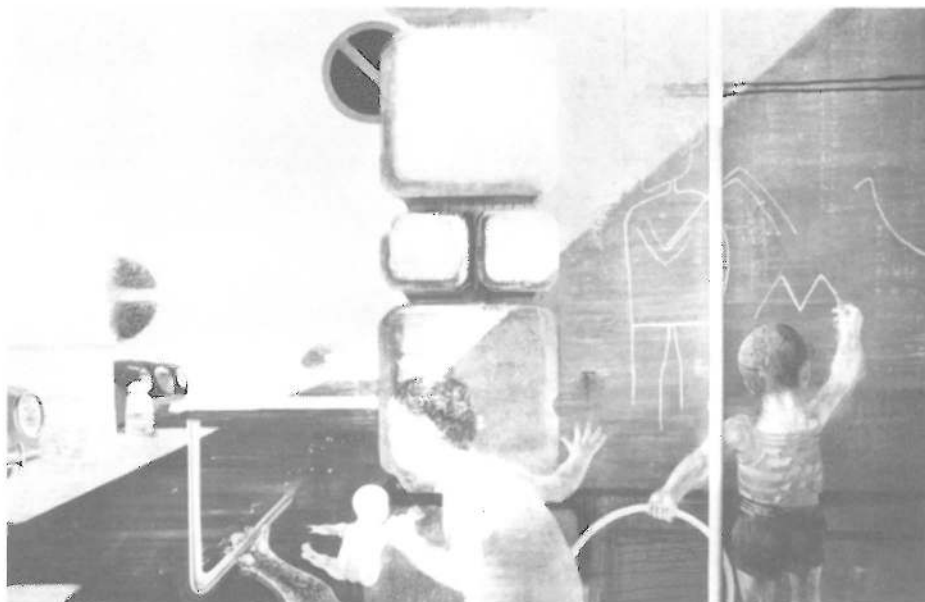
Le sculture di Mauro Staccioli alla galleria Toninelli appaiono al termine di una lunga pausa dell'artista dentro la quale si è andato realizzando un complesso processo di revisione critica del precedente lavoro e la completa ristrutturazione dei suoi termini espressivi. Ricordiamo, in alcune mostre precedenti, opere inclini a un espressionismo intriso di fermenti naturalistici, quasi morfologici, riflesso probabile, al di là di ogni personale inclinazione, dell'ambiente culturale in cui si era andata definendo inizialmente la sua personalità artistica. La partenza da Volterra, il lungo girovagare per l'Italia, l'approdo a Milano avevano messo in crisi la antica matrice senza che apparissero, nelle sperimentazioni via via proposte, scelte sicure. Con questa personale Staccioli definisce una sua autonomia e propone una serie di opere di indubbia qualità. Esse si caratterizzano per la forza monumentale,

l'essenzialità, la tensione espressa senza mediazioni. Un discorso condotto con materiali poveri, bloccati in volumetrie essenziali, non private di una sorta di esplicità materica che serve a scoraggiare qualsiasi lettura estetizzante. Tema delle opere è la violenza, una violenza semplificata ma controllabile, prodotto di una sorta di antiforza che è ancora parte della dimensione umana. I blocchi di cemento e le lance acuminata; i ganci, sono sì una minaccia ma anche un avvertimento, una sorta di monito oltre il quale sta il labirinto che Staccioli espone in questo stesso periodo al S. Fedele. Non è un discorso soltanto esistenziale, ma assai più diretto, attivo, disposto a coinvolgere più gente, e assai diversa, di quanta ne possa contenere una galleria. Sicché il limite delle opere è proprio la collocazione e la misura fatte come sono per le piazze e il paesaggio; converrà considerarle quindi soltanto dei progetti.

Aurelio Natali

Leonardo Cremonini

Tra le interpretazioni più suggestive della pittura di Cremonini risultano curiosamente emergenti due posizioni tra loro piuttosto diverse: quella che sottolinea la radice soggettiva, umano-esistenziale, linguistica, dell'artista, e l'altra ove si allude a una dimensione oggettiva, relazionale e analogica, meta-linguistica. Alla prima è legata una non più recentissima critica di Arturo Carlo Quintavalle; alla seconda, la ben più nota e singolare, di Althusser. Ebbene, Cremonini è senz'altro disponibile a quei due livelli di analisi, premesso che al primo il riferimento di una radice diacronica, all'interno di un certo evolucionismo pittorico, non gli imponga una sorta di acquiescenza in termini espressivi così da farlo considerare un mero epigono di certo realismo (come sembra dire il Quintavalle, nel '69), e al secondo, l'occasione offerta dall'approccio althusseriano, pur considerata come prova di un'estetica alternativa (la quale richiede ben diverse verifiche prima di trovare una degna affermazione) e come tale una specie di letto di Procuste, non significhi *tutto court* la possibilità di considerare le opere di Cremonini in termini di vera e propria trasparenza semantica di tipo metafisico. Cremonini si riallaccia a tutta una tradizione pittorica che su un tronco bipolare impressionismo-espressionismo percorre da ormai molti decenni una delle strade più contrastate e non di meno assai significative dell'arte contemporanea. Indubbiamente, le focalizzazioni originali di certa *imagerie* mediata da apparecchiature ottiche ormai in voga su vari versanti delle arti visive, rendono più attuale e inquietante certo suo discorso. Se nelle opere precedenti tuttavia era ben presente nel pittore bolognese una preoccupazione di accostamento metonimico, per contiguità, a un linguaggio pittorico considerato *per eccellenza*, ora, soprattutto in queste



L. Cremonini: *Les sursitaires*, 1969.

recentissime opere visibili alla galleria dei Lanzi, Cremonini pare più consapevole della vocazione, metaforica del linguaggio, e il filtro dell'interpretazione althusseriana della sua precedente pittura sembra aver contribuito, insieme con *l'école du regard*, a quella uscita dal labirinto del soggetto in vista di una resa simbolica, riflessa, della propria problematica. Il paesaggio recente dei quadri di Cremonini si sfonda, dilata e assolutizza come contenitore di situazioni irreali; l'immobilità paradigmatica, insieme con la faticata impressiva di personaggi e oggetti, sembra alludere a una sorta di teatro vuoto vivente ove l'assenza degli spettatori e l'immobilità dei protagonisti rinviano a un'alterità, a un ruolo accantonato. Questo differimento dell'azione (non a caso una delle opere più indicative della mostra s'intitola « *les sursitaires* ») esplicita appunto una più trasparente semantizzazione, e pone il linguaggio pittorico nella situazione di incompiutezza e di rimando come condizione inalienabile a ogni fondata decodifica. Gli spettatori-attori di questi dipinti paiono attendere che qualcosa accada, la sospensione dei loro gesti, degli eventi stessi (talora quasi mimati) si traduce in un'atmosfera grottesca, assurda, com'è assurda ogni verità senza partecipazione (ricordiamo certe sequenze degli ultimi films di Antonioni ove l'alienazione linguistica è data proprio, analogamente a questi quadri, dalla casualità voluta delle situazioni, degli eventi pur drammatici, o esistenziali). Elementi del contesto operano da divisori spaziali, creando una griglia, inquadratura, attraverso cui limitare, oggettualizzare una dimensione invadente. La presenza degli specchi, la mancanza di qualcosa verso cui i protagonisti guardano (essi guardano in effetti fuori del quadro), alludono chiaramente a quell'assenza che è la poetica di Althusser. La bipolarità e ambiguità dell'immagine sono

già all'interno, e ciò deriva da una scelta provocata da una transitiva focalizzazione di dati e dall'acquisizione di interferenze: chiara allusione all'eterogeneità linguistica del quadro, al suo agire su assi legati a livelli analogici, nella ricerca di impersonalizzare, raffreddare i termini del contesto. Tale evasione dal grado soggettivo, di cui la critica e l'estetica contemporanea sono testimoni con Robbe-Grillet, Barthes, Foucault, Lacan, etc., sfocia nel discorso senza autore, e Cremonini è solo tenuemente legato a queste fughe ove l'impatto ottico è quello d'un'apparecchiatura che registra il visibile, un visibile inquietante già prima che l'intervento dell'uomo conferisca ad esso connotazioni individuali ed emotive. Con ciò si dà luogo a una sorta di grado zero, di svuotamento dall'interno della funzione dell'artista, che sembra essere la meta paradossale dell'arte nella società d'oggi.

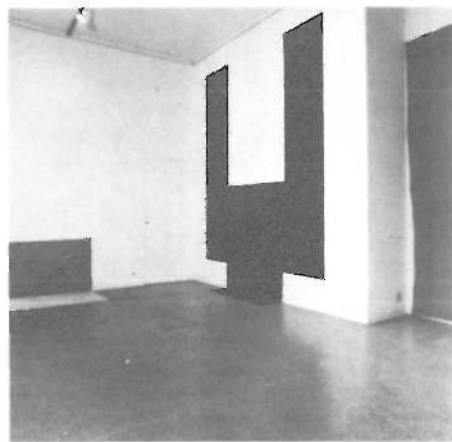
Cesare Chirici

Gruppo Support/Surface (Vincent Bioules, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze)

Già la mostra di Louis Cane, tenutasi lo scorso anno alla galleria Lambert, aveva aperto un problema abbastanza interessante, problema non nuovo, ma lungi dall'essere in via di risoluzione, quindi estremamente attuale, cioè quello dei rapporti tra arte e politica. Già allora questo primo contatto con le opere e l'apparato teorico di Cane ci era sembrato un tentativo interessante ma incompleto, generoso ma contraddittorio. Il confronto a distanza di un anno, con le opere dell'intero gruppo, e la pubblicazione, avvenuta nel frattempo, dei primi tre numeri della rivista, « *Cahiers théoriques* », portavoce del gruppo (i numeri 2/3 sono stati presentati ufficialmente in Italia in questa occasione),

riapre in maniera più urgente la discussione, indubbiamente ricca di spunti, sia sull'attività del gruppo, sia, in generale, sul problema che il gruppo si pone. In breve, il gruppo Support/Surface dichiara di essere marxista-leninista, di aderire al Pensiero di Mao Tse Tung, e di portare avanti, nella teoria come nella pratica un discorso antirevisionista e antiborghese. La parte teorica del discorso (di cui l'esigenza dei *Cahiers théoriques*) potrebbe essere divisa in due parti, una strettamente politica (critica al sistema, al mercato, i rapporti artista-sistema, ecc.) e una di carattere critico/storico che serva a creare una nuova base allo studio della pittura pre e post cecanniana (qui si situa, secondo il gruppo, la cesura che separa la pittura moderna da quella antecedente), e alla attività pratica, cioè pittorica, che il gruppo stesso vuole portare avanti. Anche ammettendo una competenza in campo politico che oggi è però estremamente difficile avere, siamo abbastanza sorpresi nello esaminare la metodologia storico-critica che il gruppo mostra di adottare, e che riscopre, proprio in un momento in cui si tende, in questo senso, a rimettere tutto in causa, la psicanalisi e lo studio del colore, inteso come elemento capace di suscitare determinati impulsi nello spettatore e quindi riconducendo l'origine primaria dell'emozione alla sua origine meccanicista, secondo un classico modello positivista. Da tutta una serie di postulati, che non è facile riassumere in poche righe, vengono quindi derivati questi due elementi primari dell'attività pittorica (il supporto e la superficie) che costituiscono la base dell'indagine pratica, cioè effettiva, che il gruppo, compie. Viene poi attuato un passaggio teoricamente ineccepibile, il perno del rapporto prassi-teoria del gruppo, che permette loro di affermare che lo unico modo per un pittore di eseguire fino in fondo il suo compito, è di far corrispondere alla scelta ideologica (pensiero di Mao Tse Tung) una attività (pratica) pittorica, che gli consenta di essere rivoluzionario sui due fronti: umanamente (scelta politica) e culturalmente. Pur restando il fatto che nella sua attività prati-

L. Cane: *Installation view*, 1971.



ca (pittorica) sarà la ricerca di un determinato modo di conoscere, a giustificare la ricerca stessa, e non il contenuto politico della parte teorica — in pratica cioè, la ricerca pittorica dev'essere considerata autosufficiente, nel senso che giustifica, attraverso i suoi risultati, se stessa, come qualsiasi altra attività. Passaggio ineccepibile, dicevamo, se consideriamo il procedimento adottato dal gruppo *dall'interno*, mentre non possiamo non notare, *dall'esterno*, come proprio la prima smentita che il gruppo rischia di ricevere sia una smentita politica — nè ci mancano, su scala nazionale, gli episodi per dimostrarlo: basti pensare alla famosa disputa Vittorini-Togliatti che ha bloccato, fin dal '47, questo problema su due posizioni antitetiche e per il momento non suscettibili di particolari progressi o cambiamenti e cioè: a) l'arte è un'attività conoscitiva di ricerca, quindi indipendente dalla politica (punto di vista degli intellettuali); b) l'arte non è che « una piccola rotella e una piccola vite nel meccanismo della rivoluzione » (Lenin) e di conseguenza è sottoposta all'attività politica (punto di vista dei politici). Alicata indicava più tardi, come più urgente, il problema dell'educazione, tappa fondamentale per l'evoluzione *anche* dell'altro problema, ma estremamente più lenta a raggiungersi, mentre Fabrizio Onofri suggeriva (ancora sul Politecnico!) che Politica è Cultura, e forse viceversa, ma senza poter additare materialmente una via d'uscita. Meriterebbe anche un cenno la posizione stessa di Mao, che ha espresso delle idee ben precise che hanno ovviamente una fondatissima ragione, pratica sul ruolo secondario della letteratura e dell'arte all'interno della rivoluzione culturale e sulla massificazione della cultura (intesa anche come cultura portata a livello della massa). Comunque, superata questa « vexata questio », arriviamo all'ultimo punto dell'attività del gruppo cioè a quella pittorica. I due discorsi più interessanti sono indubbiamente quelli di Cane e Dezeuze, che dispongono di un vocabolario formale non indifferente. Cane opera con superfici di stoffa colorata che dispone sul muro e / o sul suolo, spesso cercando di tendere in entrambe le direzioni le sue « tele » colorate, spesso molto eleganti. Dezeuze opera principalmente variazioni su strutture squadrate, che sono la « riduzione » del supporto, o dell'idea di supporto. Usa vari materiali che gli consentono diverse modulazioni di questa idea-base. Anche qui l'intoppo più grosso nella lettura di queste opere, come per quelle degli altri appartenenti al gruppo, è l'ambiguità di rapporti tra il piano teorico e quello operativo. Il rapporto prassi-teoria deve essere considerato come fatto inscindibile (e se è così, a che titolo?), o le due funzioni devono essere considerate entrambe autosufficienti nei loro limiti? La prima soluzione ci suggerisce uno schema di lettura estremamente complesso ed esoterico, politicamente poco credibile, il secondo una serie di variazioni minimali, già invalida-

te, a rigore, da ricerche estremamente coscienti in questo settore come quelle di Lewitt (che Catherine Millet in un suo recente articolo, precisa, giustamente, essere parallele a quelle della Pop Art, non *posteriori*, quindi già datate da tempo) di Bochner e di altri. Speriamo che i prossimi numeri dei Cahiers Théoriques e le prossime mostre del gruppo ci mostrino questa chiave di lettura (grazie anche ad un linguaggio più lineare!) e le diano l'apertura di un discorso veramente popolare.

Adriano Altamira

Il principio

La Galleria Visualità ha aperto quest'anno la sua attività con una mostra per molti versi interessante, con un titolo ed una consistenza piuttosto programmatici. « Il Principio » (questa è la sigla della mostra) è un insieme di dichiarazioni (scritte) di poetica, di diversi artisti, alcuni che sono stati, o sono, di frequente, presenti alle rassegne del Cenobio o di Visualità, come Boriani, Colombo, De Vecchi, Le Parc, Morellet, Stein, poi Vasarely, Bill, Albers, altri che ormai sono quasi circondati da un alone leggendario, come Duchamp, Klein, Warhol, Manzoni. La mostra, come dicevo, è piuttosto indicativa perché è una delle tante tangibili prove dell'importanza che viene oggi prestata alle dichiarazioni teoriche degli artisti, che in certo senso da semplici corollari passano a giuocare un ruolo attivo nel loro lavoro di operatori di cultura. Ed in certo senso forse questa mostra era più indicata a farlo, che non una di art-language o di arte concettuale dove la parola, come tale, diventa *materiale* di lavoro e non più supporto al lavoro (magari diversissimo, per scelte di mezzi) dell'artista. Però se, con una operazione di questo tipo, viene sancita all'artista questa possibilità di autodefinirsi criticamente o di inserirsi in un certo tipo di cultura piuttosto che in un altro, nasce anche la tentazione di una ulteriore verifica critica di queste frasi e si giunge a fare ulteriori distinzioni. La lettura attenta di molti di questi testi rivela che dove da una parte certi scritti hanno veramente una consistenza ed una portata teorica notevole, cioè diventano davvero supporto di una azione, e in certo senso, « azione » essi stessi, come testimonianze o modelli di comportamento, dall'altra troviamo solo precisazioni tecniche o addirittura pleonasmii. In certo senso, è curioso dirlo, la piccola dichiarazione di disimpegno di Andy Warhol cioè dell'artista Pop probabilmente più vicino, raccontata in quel modo né serio né ironico dell'arte concettuale che gli è tipico, e che a suo tempo suscitò tanto scalpore: « Le macchine hanno meno problemi, vorrei essere una macchina », oppure « io non leggo mai, guardo solo le figure » sono decisamente inferiori al tipo di sensazione che la sua opera ancora oggi può dare e anzi « sta » alla sua opera co-

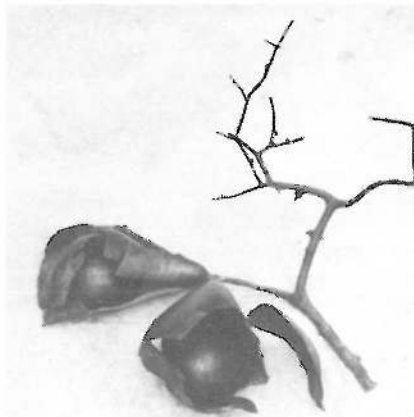
me la dichiarazione della divetta « sta » al film che ha appena finito di girare — e non è improbabile che sia stata fatta con lo stesso spirito. Cioè, al di là dell'interesse che la mostra può suscitare come fatto documentario, didattico, nasce il dubbio dell'utilità di certe riletture che probabilmente non aggiungono, oltre alla conoscenza di un certo procedimento, alcun suggerimento poetico, a quanto crederemmo di dover leggere nelle opere. In questo senso pensiamo che un'analisi accurata dei testi autocritici o delle dichiarazioni di poetica sia soprattutto importante nel caso di quegli artisti che hanno veramente inteso portare il loro discorso dallo stadio della mera eccitazione visiva a quello del comportamento o della critica del comportamento, e in questo senso si può notare una netta concomitanza di temi negli scritti di Klein e Manzoni, e in maniera stringata ma estremamente poetica, in quelli di Duchamp. Per quanto già nettamente storicizzati questi autori hanno lasciato un messaggio che ancora non si è estinto, e alcune di queste formulazioni sono quasi o sono state parole d'ordine degne di un certo credito. Forse, come diceva Manzoni si può andare anche al di là: « Non c'è nulla da dire; c'è solo da essere, c'è solo da vivere. »

Adriano Altamira

Leo Lionni

La ricomparsa di Leo Lionni alla ribalta dell'attività espositiva ha destato molto interesse. Di ricomparsa si deve parlare poiché Lionni, noto da tempo in campo internazionale, non figura tra quei nostri artisti colti dalla frenesia di mostrare, convinti che se trascorre un anno senza che appaia il loro nome nella cronaca d'arte sono finiti, dimenticati, fuori gioco. Lionni, anzi, ha il vezzo di farsi dimenticare, ed ogni riapparizione è una sorpresa che rinnova l'interesse per la sua opera. Diviso tra diverse attività, conteso tra il giornalismo (è stato il primo direttore di *Panorama*), l'arte applicata (è uno dei maggiori illustratori per libri dell'infanzia) e

L. Lionni: *Albisolea caduta*.



mille altre esperienze del gusto, si assenta per lunghi periodi, ma produce instancabilmente opere di una raffinatezza rara conseguente ad un'esperienza artistica tra le più complesse ed avventurose. L'artista ha esposto, con due personali, contemporaneamente a Milano alla galleria del Milione, ed a Verona alla galleria Linea '70 il prodotto dell'ultimissimo periodo di lavoro consistente in una nutrita serie di litografie, disegni, pitture e sculture aventi per soggetto forme vegetali eseguite con minuzioso particolarismo, alla maniera di certi illustratori del '600, ma totalmente dovute alla fantasia. Sono alberi, frutta e fiori che non esistono nella nostra botanica terrestre, eppure hanno qualcosa di familiare, come se enormi pere, completamente vuote, o gigantesche spugne con centinaia di code pendule potessero far parte di una flora a noi sconosciuta ma che certamente in qualche isola esotica, a qualche latitudine lontana hanno vita. In effetti è difficile pensare che la natura, nella sua sterminata varietà, superiore persino all'immaginazione umana, non abbia già pensato a dar vita a certe forme: non è escluso, in fondo, che lo stesso Lionni, un bel giorno, non sia sorpreso di cogliere un fiore che credeva esistere solo nella sua immaginazione! Non bisogna, infatti, attribuire tutta l'importanza di queste due splendide mostre alla vena fantastica dell'artista. È più interessante notare che Lionni realizza un'operazione diversa da quella che si potrebbe supporre in una ricerca di questo genere. Egli non modifica la flora in senso metamorfico, come avviene — ad esempio — per l'oggetto in buona parte della pittura surrealista, né crea « spaesamenti » per ricavarne suggestioni ed effetti d'ordine metafisico, ma si comporta come uno scienziato che, giunto in un luogo non ancora esplorato, si mettesse a catalogare tutte le specie di fiori, alberi, foglie, funghi, elencandone le anomalie, le malattie, le molte varietà, i vari stati di maturazione. Lionni, in sostanza, crea una natura nuova, diversa da quella conosciuta, analogica e non analoga, per cui il rapporto col vero è rovesciato e ripristinato su un piano del tutto soggettivo, totalmente visionario. In queste immagini, accanto ad una certa ironia (ma senza spunti polemi- ci, piuttosto dipendente dall'atteggiamento sostanzialmente giocoso e divertito: « I girasoli », « Frutto di Chrysophallum », Lionni ha inventato anche tutta una nomenclatura parascientifica nel dare un nome alle sue invenzioni), si sviluppano anche sottili ma evidenti segni di corruzione; sgretolamenti, avvizzimenti, crepe e secchezze, malformazioni e parziali isterilimenti. Sono segni di morte ma contemporaneamente alludono alla vita. È una particolarità comune a tutti i pittori ebrei, per quanto differenti siano le loro ricerche. A parte la cospicuità di un simile lavoro, che non può essere stato concepito se non con una programmatica meditazione da stabilirne criteri e modalità di sviluppo, ciò che fornisce la prova della ma-

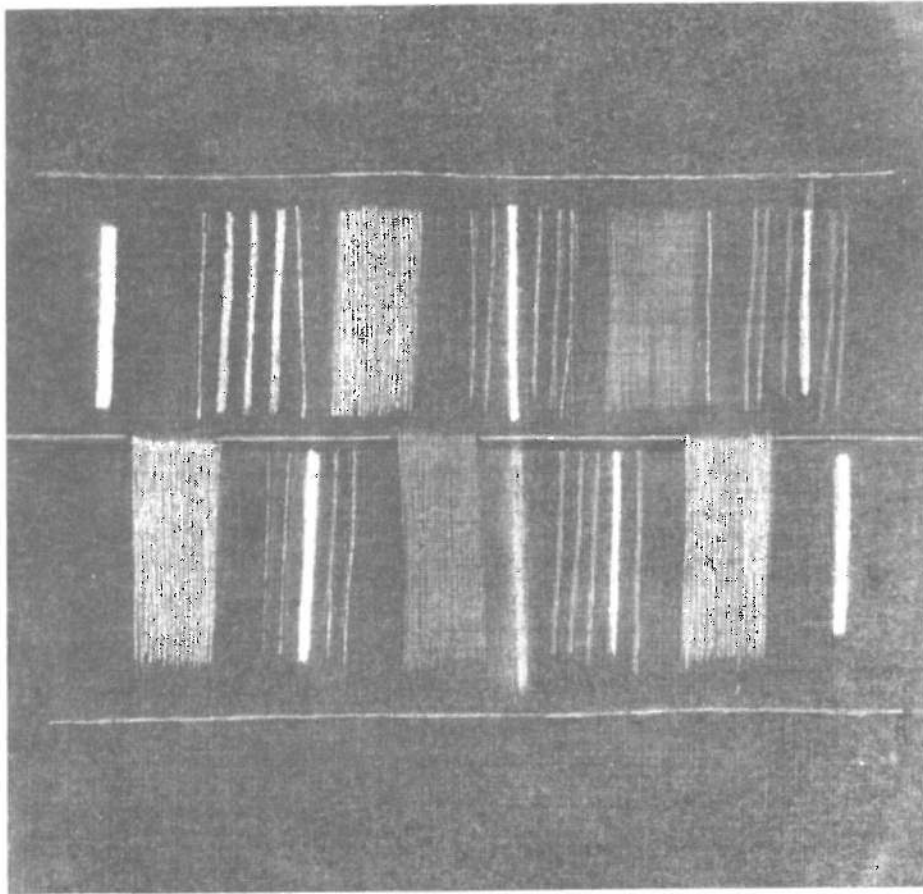
turità di questo nostro artista è la bellezza di ciascuna opera. Si sarebbe tentati di dare la supremazia, dal punto di vista della completezza formale, alle litografie ed ai disegni (che sono tra le pagine di maggior spicco realizzate negli ultimi dieci anni di grafica), ma poi ci si accorge che i quadri hanno una concretezza pittorica ed una pregnanza poetica non tanto in rapporto ai soggetti dipinti quanto, proprio, in ragione alla qualità della pittura in sé, una pittura sobria e raffinata ad un tempo, un senso del colore, prevalentemente tonale che funziona sempre nell'ambientazione dei soggetti, senza una smagliatura, un'incertezza. Le sculture rivelano un intuito plastico, anche qui, fuori dal comune: « fare grande », un modellare sicuro, un senso spaziale antitradizionale ed al tempo stesso persino « classico » per certi versi, nel suo ampio respiro formale. Lionni, in ognuna di queste manifestazioni, ha compreso perfettamente il senso dei materiali e dei mezzi tecnici che andava adoperando. È una prova di maturità e di completezza, nella consapevolezza che una visione moderna della professione artistica non accetta più specializzazioni ma vuole i protagonisti impegnati su tutti i fronti senza esclusioni di mezzi. E bisogna dargli atto che non ha evitato nessuna difficoltà, non ha aggirato ostacoli, affrontando i problemi nel modo più pulito e rivelandosi come una delle personalità di maggior valore, a conferma di un credito che all'estero gli è da tempo accordato. Anche Leo Lionni, dunque, perviene all'arte immaginativa in un momento in cui non sembra esistere altra alternativa nella ricerca figurativa. È un movimento travolgente, questo, di cui la critica mi pare stia tenendo poco conto a giudicare dalle scelte formulate a livello ufficiale. Il caso di Lionni, poi, è particolarmente significativo perché, facendo parte del « Secondo Futurismo » ha esposto quadri e ceramiche non figurative e la sua carriera di grafico (che ha avuto il centro focale nella direzione artistica della rivista « Fortune ») lo ha particolarmente interessato al formalismo e all'arte applicata. Si tratta, insomma, di un artista che avrebbe avuto il diritto di dichiararsi pago e di sostenere ad oltranza le posizioni sulle quali per così tanto tempo e così proficuamente aveva lavorato con successo. Il suo passaggio ad un'immagine perfettamente oggettiva e di pura invenzione ha dunque un significato diverso che non l'adeguamento ad un'avanguardia che, del resto, non è nemmeno riconosciuta. Si tratta di un'esigenza intima e precisa in un'artista sensibile come pochi al « clima » nel quale viviamo. A voler ben vedere, infatti, le immagini di Lionni non sono affatto la descrizione di un'innocente Eden vegetale ma provocano nello spettatore una sorta di inquietudine a causa della pronunciata ambiguità di cui sono impregnate. Da esse si estrae una struggente sensazione di inquietudine e di indeterminatezza, causata dalla fusione di reale ed immaginario, che è lo stesso

senso di insicurezza che ci condiziona quotidianamente. In questi orti botanici dello impossibile si rimane smarriti, pur considerando la tangibilità probabile degli oggetti, e sembra di contemplare l'abisso senza fondo dell'instabilità psicologica dell'uomo d'oggi eternamente diviso — ora più violentemente e con contrasti anche cruenti — tra istinto e ragione, bene e male, creazione e distruzione: gli eterni dissidi che lo rendono l'essere più insicuro e contraddittorio del nostro pianeta.

Renzo Margonari

Bice Lazzari

Ho l'impressione che, a differenza di qualche anno fa, quando una sua mostra alla Cadario (se non sbaglio, la prima a Milano) passò quasi inosservata, questa volta siano stati in molti ad accorgersi che questa pittrice è una delle voci più alte, esistenti oggi in Italia. Ho visto artisti, anche di tendenze opposte, ammirati e stupiti davanti a queste sue opere, ho incontrato critici, confusi per la tardiva scoperta, ho osservato la sorpresa di alcuni collezionisti, per altro particolarmente informati su questi fatti, prima e dopo la guerra, dei quali la Lazzari fu comprimaria, ma ignorata. Sorte non insolita, specie ad una donna, a cui tutt'al più — dato che era anche veneziana — poteva essere consentito il settore delle arti decorative della Biennale! Mentre — e le due mostre antologiche, nel '70, al Palazzo Sturm a Bassano del Grappa ed alla Fondazione Querini Stampalia a Venezia lo hanno dimostrato in modo palmare — questa pittrice, fin dagli anni intorno al '25, aveva condotto una delle ricerche più approfondite e poetiche, una delle indagini più autentiche sulle capacità significative del segno. Lo ha già ricordato Montana in questa stessa rivista (Nac n. 1-1970) e non starò a ripeterlo. Vorrei solo aggiungere che questa mostra all'Artecentro rivela come l'intensità di quella ricerca non si è affatto affievolita. Anzi. Se la strutturazione del segno — un segno minimo, sempre vibrante, vitale in ogni suo punto — è stata ed è il motivo-base del suo fare, mi sembra che in queste ultime sue opere la stessa riduzione del formato del quadro, stia ad indicare l'intima necessità di una ancora più intensa concentrazione. Come a depurare, al massimo, la visualizzazione di quello spasimo interiore, per farli combaciare totalmente: proprio perché sia una traccia senza più residui, senza la minima sbavatura esterna. E che attraverso questo processo di essenzializzazione ella riesca a toccare il nucleo, quasi il suo assoluto, mi pare provato da certe improvvise accensioni — come un bagliore — che appaiono in alcuni dipinti recentissimi. Ed è anche mirabile l'umiltà, il pudore con cui l'artista vive questa sua straordinaria esperienza. Come ogni volta, quasi con stupore e timore, ritenti la prova. Varian-



B. Lazzari: *Tempera*, 1968.

do con invenzione inesaurita la struttura del dipinto, per verificare la realtà, la verità di quel raggiungimento. Che, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, con deformazione troppo storicistica,

è raggiungimento, a mio avviso, quanto mai attuale. Perché, oggi più che mai, vale questo scandaglio dell'arte oltre i consueti confini cosiddetti razionalistici, per recuperare alla ragione quelle zone che

V. Trubbiani: *Passero solitario*, 1971.



soltanto per i nostri odierni limiti attribuiamo all'irrazionalismo. Non una esperienza mistica, si badi bene, bensì un assottigliare, un aguzzare quanto più possibile quelle specifiche capacità conoscitive proprie dell'arte, per spostare più in là questa frontiera. Una tensione che apparenta, realmente, arte e scienza: ognuno nel proprio campo, ognuno con strumenti propri. E che la Lazzari abbia ormai una padronanza assoluta di questo campo e di questi strumenti ce ne persuade il livello eccezionale di ogni sua opera. Forse anche in virtù di quella solitudine che ha accompagnato il suo lavoro. Premio a tanti anni di lavoro isolato, non distratto, ostinato nello scavare nella propria certezza.

Francesco Vincitorio

Valeriano Trubbiani

Nella presentazione scritta per questa mostra alla Vinciana, Marchiori (che da molto tempo segue con attenzione il lavoro di Trubbiani) ne ha riassunto in modo, direi, esemplare, la personalità. Ha accennato ai suoi inizi anomali e sanamente provinciali, ha sottolineato il carattere di « scelta » (quasi una prensibilità dello sguardo) che è all'origine dei suoi bizzarri *assemblages*, ha puntualizzato l'indignazione morale che ha sempre sostanzialmente la sua critica alla attuale civiltà. Insomma, un paio di paginette da cui vien fuori con chiarezza il significato della testimonianza umana e poetica di questo scultore. Una volta ricordata la definizione « teatro di crudeltà », data da Crispolti (altro attento esegeta di Trubbiani), sembrerebbe difficile aggiungere qualcos'altro. Senonché, a me pare che in queste analisi pur così puntuali e acute non sia stata prestata sufficiente attenzione alla sua origine marchigiana. Una caratteristica che pure risalta, evidente, dagli stessi titoli di alcune sue sculture. Per esempio, quel recente « Passero solitario », presentato in questa mostra, che col suo immediato richiamo leopardiano ci riporta subito a quella terra. Non vorrei eccedere in determinismi. Ma trascurando questa sua origine, io credo che qualcosa dell'opera di Trubbiani risulti meno chiara. Specialmente dimenticando come la matrice del poeta recanatese forse contraddistingua (in misura maggiore o minore non importa) ogni artista — intendo ogni artista autentico — nato e cresciuto nelle Marche. Anche in un'epoca che sta abolendo le distanze geografiche, mi sembra che in essi il « natio borgo » persista tenacemente come interlocutore segreto ma primario: si veda la recente antologia degli scrittori e dei poeti marchigiani moderni, curata da Antognini. E a tale proposito vorrei richiamare quanto lo stesso Trubbiani ebbe a scrivere su NAC un paio di anni fa. Lo spettacolo quotidiano dell'immenso immondezzaio, « per rubare al mare qualche palmo di terra », di cui egli parlava (da diversi anni, trasferitosi dall'entroterra maceratese, vive e insegna

in Ancona), a pensarci bene costituisce l'humus da cui nascono, per reazione, molte delle sue attuali sculture. Il senso orrendo di morte, di crudele sopraffazione sulla natura, i gabbiani dal lungo becco ricurvo, gli occhi vitrei, le ali piegate, inchiodati meticolosamente su tavoli di tortura o, meglio, di sterminio. La mano che strozza, la rivoltella, la forcilla che inchioda per il colpo di grazia, sono tutte allegorie dichiarate di una polemica acutissima. E l'accumulazione di questi simboli — simboli, ripeto, estremamente espliciti, lucidi, serrati (anche l'allestimento, zeppo di sculture, esprime questa concitazione) — nasce dalla rabbia e dalla disperazione per la ignoranza, per la cecità. Da Licini a Bartolini, questo scontro rabbioso e sublimato è sempre stato il tema dominante. Sempre quest'ansia di fuga, di volo oltre le colline dolci e belle, ma troppo sorde e pacifiche per l'animo irrequieto di questi artisti. Tutto ciò deriva da una precisa condizione storica e forse da atavico amore di concretezza. In quanto in questa polemica il discorso recupera quei significati esistenziali che, spesso, per vizio di generalizzazione, si è portati a dimenticare, a vantaggio di una più astratta rabbia. Direi che, oltre a ciò che hanno detto Marchiori e Crispolti e qualcun'altro, il contributo precipuo di Trubbiani alla odierna situazione artistica, consista proprio in questa concreta carica di rabbia montante e di disperazione che nelle ultime opere raggiungono un diapason quasi insostenibile. E soprattutto in questo riportare il discorso sempre a fatti reali, che investono sì la condizione della società, ma attraverso una angosciosa, precisa, personale condizione umana. Ripensando al nome domestico recanatese, certo in Trubbiani manca il dolente distacco leopardiano. Ma le sue sculture sembrano voler anche dire che i nostri sono tempi di ferocia e di nevrosi, di crudeltà inaudita.

Francesco Vincitorio

Padova

Gualtiero Vendrame

Ad oltre vent'anni dalle sue fugaci comparse in mostre pittoriche (a quel tempo rivisitava con acume l'ufficialità del Novecento), Gualtiero Vendrame si ripresenta alla Chiocciola con una serie di interessanti esperienze disegnative che risentono dell'itinerario straordinariamente preciso della sua attività di architetto. Dai fogli esposti, che hanno la modestia densa di valore dello « scaraboto » canaletiano, è facile intuire un discorso di cosciente partecipazione alla realtà, ricco di tensioni e di chiarimenti sull'incertezza contemporanea, esemplificazione di una completa disponibilità e di una capacità di recepimento di nuovi accenti, maturantisi con la rapida trasformazione evolutiva del contesto, al di là delle mitologie e delle reto-

riche. I « lavori » di Vendrame, pur sostenendo una elaborazione dei materiali proposti dall'avanguardia, sono strettamente correlati alla sua attività professionale, intesa come impegno di chiarezza di rapporto tra opera ed ambiente non meramente fisico od ecologico, ma di connessione alla globalità del vivere. Questa angolazione architettonica (processo osmotico tra architettura e pittura) è essenziale per una esatta valutazione dell'opera di Vendrame, dove l'intuizione va di pari passo con il controllo razionale, dove il pathos e l'afflato lirico di fondo trovano un ordine in chiave strutturale e ritmica, con ricchezza di invenzioni grafiche, nitide impaginazioni ed istiche evidenzialità, in cui l'epifanica realtà esterna, rivissuta secondo una metrica interiore, trova una lucida traduzione ed interpretazione di coscienza, eludendo qualsiasi gratuità gestuale od estetizzante. Un segno ardito ed agile, di controllata estemporaneità, si alterna ad espressioni di tipo gestaltico: tanto nelle prime la deduttività metodologica controlla e mitiga la passionalità lirica, altrettanto nelle seconde l'innata liricità evita il verificarsi di una operazione puramente mentale, consentendo sempre l'approdo ad una pienezza vitale di aurea classicità.

Armando Sutor

Palermo

Mario Pecoraino

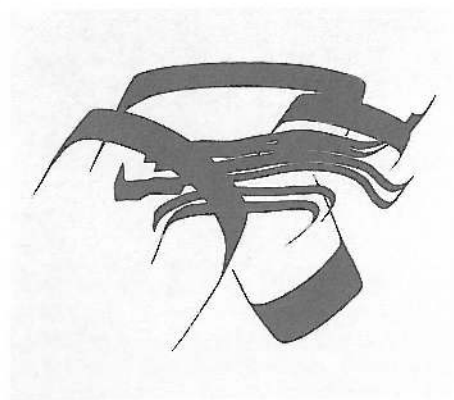
Alla base delle nuove sculture di Mario Pecoraino pubblicate e presentate dai *Quattro venti* c'è l'impiego di una morfologia geometrica applicata a schemi logici secondo i quali le strutture si associano nel loro farsi oggetto-modello. Il *sosein* di Pecoraino artista comprende pertanto anche la dimensione del *designer* che fabbrica oggetti estetici inserendoli in un contesto simbolico di spazio e di tempo che Pecoraino riesce ad includere nell'ambito di spessori stratificati. In tutto questo c'è un nuovo condizionamento della realtà che si esprime senza indulgere agli stimoli della materia in una serie di interventi operativi in cui si attua la confluenza di pittura e di scultura. Le soluzioni estetiche a cui oggi Pecoraino è pervenuto hanno tuttavia origini più remote e risalgono agli anni in cui l'artista pur muovendosi nell'ambito di elementi figurativi (la gatta, il ritratto di Arno Hamacher) manifestava un interesse rivolto alle superfici e più tardi maggiormente evidenziato nelle lamine. Su quelle superfici la luce cominciava ad operare un'ampia stesura di colore, studiata più tardi anche attraverso l'esperienza grafica (spazio e immagine) ed approdata oggi ai moduli in legno e in bronzo di questa mostra. Tali elementi in particolare, talvolta scomposti in multipli hanno la organicità di strutture primarie, apparentemente semplici ed elementari, destinate a realizzare

un nuovo e specifico rapporto con l'ambiente attraverso la mediazione delle stesse superfici tagliate a campi larghi e continui. Ruote, spirali, zone: si svolgono tutte sul piano bidimensionale dando vita a motivi dinamici nello spazio nei quali si possono identificare perfino emozioni. E queste ultime non tanto ricercate come *patterns* originari del comportamento, quanto avvertite ed attuate in un processo di sintesi e di astrazione fuori dalla realtà e perfino fuori dalla materia dove si identificano spazio e campo visivo. Fin qui il percorso di Mario Pecoraino di cui non si può tuttavia tacere la radicata tradizione costruttivista che sta all'origine della sua formazione e che è affiorata, sebbene indirettamente, nella puntuale ricognizione fotografica della scultura a Palermo nei secoli XVII e XVIII che lo artista ha di recente pubblicata. E nella ricerca del motivo barocco, come suggerisce Vittorio Fagone nel testo che accompagna il catalogo, è possibile rintracciare la giustificazione della curva geometria che sta all'origine delle forme modulari di Mario Pecoraino.

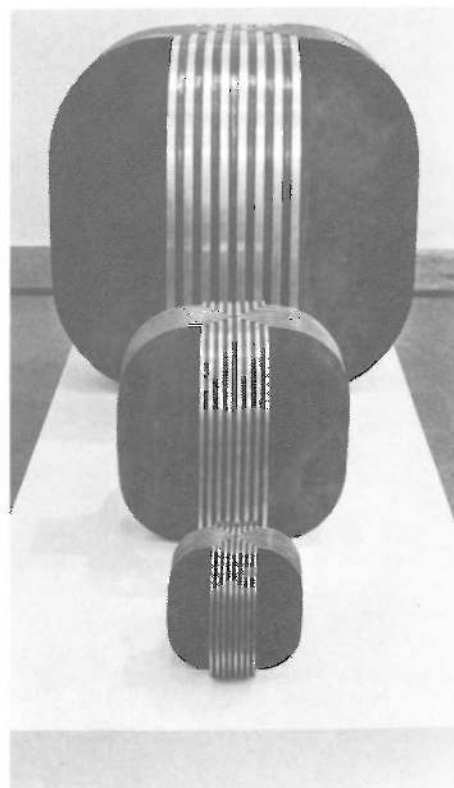
Antonina Di Bianca Greco

Gianbecchina

Non so se si sia parlato o meno di una seconda giovinezza di Gianbecchina ma in ogni caso non credo che possa avere definizione diversa la prolificità di opere e di mostre di questo pittore siciliano di nascita e di sentimento. In particolare le opere di recente esposte a *la Robinia* presso nel lungo e coerente percorso dell'artista non erano tutte, ma la quantità in questo caso nulla avrebbe potuto aggiungere alla loro caratterizzazione, ieri come oggi resa nei termini di un neorealismo in senso regionalistico più che da *bricoleur*. L'elemento primario nel quale l'essere di Gianbecchina si identifica è la terra intesa tuttavia in senso siciliano: realtà primordiale e condizionatrice della razza contadina, segnata nei solchi profondi che rigano le guance della gente di Sicilia. Un mondo estremamente sofferto, dove ataviche ascendenze complicano l'indagine del sociologo. Un mondo ribollente di nascoste passioni, orgoglioso e pudico, dove gli uomini portano il berretto sulla fronte e le vedove vanno velate; e i più giovani lasciano disincantati la terra dei padri per andare a vendere braccia altrove. Nei paesaggi e nelle figure di Gianbecchina non c'è solo sincerità di rappresentazione e ricchezza di mestiere, ma il senso di una raccolta poesia: una profonda solidarietà lega la materia umana che vive nell'artista e nelle immagini da lui stesso create cosicché Gianbecchina è lo stesso protervo manente che mangia pane e coltello o il contadino dalle mani rozze che scosta con una delicatezza insospettata le fronde e scopre un nido. Appassionati riverberi cromatici assecondano la pennellata che sembra fuggire verso il grembo della terra che si richiude dietro Plutone che ha gher-



G. Vendrame: *Disegno*.



M. Pecoraino: *Multiplo*, 1971.



Gianbecchina: *Sole*, 1970.



K. Azuma: *Sculpture* (foto A. Hammacher).

mito Proserpina: lontane radici di *Corrente* degli anni giovanili vissuti a Milano, stradicate e germogliate nella terra e nel sole meridionale; passate attraverso un breve periodo astratto che nasce da una ebbrezza di colore più che da una necessità culturale e sfociate infine nella più recente vicenda degli amanti. Qui vive un sentimento che non è l'elegia dei *poëtae novi*, è fuoco nel fuoco e nasce dalla vita: il rosso dell'alba e del tramonto, il giallo dei covoni sull'aia, l'ocra del volto bruciato dal sole, l'azzurro del Mediterraneo.

Antonina Di Bianca Greco

Pavia

Kengiro Azuma

L'ambiente che, nel Collegio universitario Cairoli di Pavia, è stato di recente predisposto per manifestazioni d'arte — destinate in modo specifico agli studenti, ma intese a sollecitare un rapporto con la cittadinanza tutta — ha ospitato ora una mostra-documento su Kengiro Azuma. Si è trattato di un interessante esperimento, e dimostrazione, di come si possa fare opera di cultura, e di cultura visiva, anche con pochi mezzi e non obbligatoriamente presentando un gran numero di opere di un artista: purché si abbia chiaro che cosa si intende comunicare, si enuclei un argomento specifico e rigoroso, si scarti ogni tentazione di soddisfare a esigenze, e interessi, diversi. Di Azuma è stata esposta — con la presenza quasi simbolica, nell'atrio del Collegio, di una sua grande scultura — la serie dei disegni da lui approntati, in fase di ricerca, per un intervento nel paesaggio a St. Margarethen in Burgenland (Austria), nel corso dell'ultimo simposio di scultura. Intervento sul

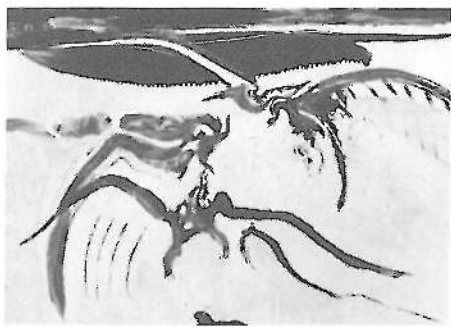
quale è uscito, e merita segnalarlo, un pulito opuscolo con un testo di Aldo Tagliaferri e fotografie, al solito esemplarmente perspicue, di Arno Hammacher. Ai documenti sulla progettazione delle tre strutture, che Azuma ha poi realizzato situandole in un'ampia buca del terreno (chiara polemica con la concezione del monumento in zona eminente), la mostra aggiunge quelli, fotografici, sull'attuazione delle opere, accompagnati da un plastico. Infine, lo scultore stesso, in un incontro con il pubblico, ha illustrato l'origine e le fasi del suo intervento (la manifestazione si intitolava appunto «Come nasce una forma»), arricchendo il materiale esposto con la proiezione di diapositive. La estrema semplicità e funzionalità della mostra e dell'incontro, al di fuori di schemi encomiastici più o meno legati a operazioni commerciali, possono costituire un modello per azioni consimili: specie in centri che, come Pavia, abbisognano di una vitalizzazione critica e di una partecipazione più diretta del pubblico ai problemi dell'arte attuale (del pubblico di studenti, soprattutto, finora assai poco servito, in questo senso, dalle iniziative locali).

Rossana Bossaglia

Piacenza

Franco Pedrina

Una interessante mostra di Franco Pedrina al «Gotico». È questa una feconda stagione per il giovane artista veneto oggi approdato a Milano dopo un lungo soggiorno a Roma. Pedrina ha sempre posto condizioni di serietà al suo intelligente operare: il sentimento drammatico della vita, quasi una sorta di violenza angosciata; la fiducia nella pittura di cui l'ar-



F. Pedrina: *Gabbiano*, 1972.

tista vuol salvare le ragioni difendendo il mezzo tradizionale di espressione. Pedrina iniziò la sua attività verso il 1964; si affermò verso il 1968 su di un fondo complesso di formazioni in cui si ritrovava (e l'avvertenza fu di Marco Valsecchi) « un coordinamento di impulsi fantastici e di pagina pittorica che deriva da Klee » e il senso della pittura bizantina così come i pittori di marca veneta hanno trasmesso lungo l'arco di generazioni. Poi nel 1969 il registro stilistico di Pedrina lasciò dietro di sé la fantastica libertà di Klee, e Silvano Giannelli scrisse di lezioni esemplari « dal plasticismo panico di Morlotti agli aguzzi rabeschi dell'inglese Sutherland » senza dimenticare « le nervose ragionate compositive di certi paesaggi di Pirandello ». Nel 1971 lo scatto fu forte. Roberto Tassi indicò l'apporto anche dei futuristi, soprattutto di Boccioni, e forse del cubismo di Braque rivelando la nuova esperienza di Pedrina: « trasformare in forme le forze che attraversano lo spazio, i riflessi che si rimandano gli oggetti, per cui da un oggetto all'altro non deve esserci soluzione di continuità ma una trama ininterrotta di elementi plastici che realizzano la pienezza spaziale ». Nelle opere attuali, esposte per la prima volta a Piacenza, si nota un motivo ricorrente: gabbiani senza vita spalancano bianche ali immobili in uno spazio di terra di acque di cielo. Il volo è finito; la morte triste ha vinto. Pedrina meditò attorno a questo tema l'estate scorsa. Osserva poveri gabbiani morti (un numero vasto) sulla sua spiaggia veneta. Pensava a tante cose (non soltanto al mistero di quegli esseri traditi da una natura sempre più inquinata, ai risvolti ecologici di un evento) e gli venivano alla mente pagine di libri o visioni di documentari agghiaccianti sulle atrocità della guerra. Pensava al destino degli uomini, ansiosi di vita come i gabbiani che chiedono di volare liberi nello spazio. Arriva invece la morte; il male vince; la violenza non s'arresta. Le opere di Pedrina hanno convinto il pubblico piacentino anche per il linguaggio avvincente, per l'acuta tensione interiore, per la forza del segno e la tesa vibrazione del colore. Una bella personalità, un pittore con un suo mondo. Pedrina è uno di quegli artisti che aiutano a capire la vita.

Mario Ghilardi

Roma

Giorgio De Chirico

Valori plastici pubblicava nel 1922 i disegni realizzati da Giorgio De Chirico per « Siepe a nordovest » di Massimo Bontempelli. Rivisti ora, a distanza di cinquant'anni da quando furono pensati, quei disegni (che la galleria Odyssia espone) ci introducono nel mondo complesso dei rapporti tra arte figurativa e letteratura, il che equivale a dire tra immagine e parola, al cui centro si colloca la poetica di De Chirico. Sensibile alla suggestione del racconto scritto, l'artista ce ne costruisce uno disegnato, a questo equivalente ma non identico. Ed ecco che l'ambiguità dell'oggetto, della materia, della umanità, è presente nel momento in cui noi componiamo le due facce, quella narrata e quella disegnata. L'ambiguità è per De Chirico il « fantasma » dell'oggetto cioè a dire la sua essenza più profonda, quella mitica. All'opposto dell'ambiguità densa di strati significanti sta il « banale » quotidiano, qualcosa che per l'artista non sarà mai vita ma solo apparenza di vita e non sarà vita in quanto non sarà cultura né storia di una cultura. Dietro la banalità quotidiana c'è dunque il nulla? Esiste dunque un mondo di cose significanti e uno di cose insignificanti che corrono paralleli senza possibilità di incontro? Negli anni in cui Freud e la scienza che da lui ha preso l'avvio andavano saldando insieme tutti i pezzi scomposti del « banale » quotidiano per ricostruire una catena di momenti rivalutandone ogni passaggio, De Chirico rifiutava il volto consueto della cosa, la sua normalità, alla ricerca dell'eccezione, del momento supremo, dell'irrepetibile. A tutto ciò troviamo an-

cor oggi fondamentalmente risposta in una chiave storica, di interpretazione di fatti politici. L'individualità esasperata di De Chirico la leggiamo principalmente in quel modo: affidarsi all'intuizione perché la realtà non offre certezze, dunque più che banale essa è falsa. Tanto è vero che l'autenticità avrà il volto della grande piazza italiana vuota in particolari ore del giorno, dove l'architettura e il clima giocano insieme a comporre la storia: ed è il sentimento della storia che l'artista esprime, quel grande spazio interiore che è il sentimento delle cose. La grande piazza vuota è una certezza che si salva da qualunque riferimento al banale quotidiano. Ma quante volte De Chirico ha sentito l'esigenza di sfuggire alla storia arroccando la sua pittura nella torre? I disegni per « Siepe a nordovest » sono ancora in una fase naïve rispetto alla problematica metafisica, ma non lo sono rispetto alla conoscenza, attraverso il disegno, di un mondo popolare italiano. Cosa altro sono le marionette, che nel dramma di Bontempelli hanno già il valore di simbolo più evoluto, se non l'espressione di una mitologia popolare abbastanza rozza ma anche molto esplicita nel presentare i propri significati? E che cosa sono i personaggi che accanto alle marionette si muovono se non l'espressione più libera della fantasia di un mondo contadino o addirittura precontadino ma con una presenza fertilissima dell'elemento naturale, proprio di quel mondo che è l'espressione della cultura da cui le marionette hanno origine? È dunque con la documentazione della storia, sentita come un fatto profondo, con il valore di sentimento, che De Chirico illustra Bontempelli. E se lo scrittore dava a tutta la vicenda il carattere contingente dell'improvvisazione e dell'eccezionalità, l'artista si assumeva il compito

G. De Chirico: *Illustrazione per « Siepe a Nordovest » di Bontempelli*, 1922.



di innestarla nella storia della cultura offrendole una prospettiva. E riscattando, forse senza sapere, il banale nella storia.

Federica Di Castro

Attilio Forgioli

Attilio Forgioli al Gabbiano. Enzo Siciliano scrivendone in catalogo chiarisce i termini della continuità « lombarda » nella sua pittura, ma risulta che tra i nostri giovani artisti proprio Forgioli piace a Graham Sutherland, ed è dato significativo. Il naturalismo resiste in lui, ma è presa di contatto lenta, faticosa, che scavalca dall'inizio la facciata e della natura opera si direbbe sui visceri, dipanando, suggerendo umori sempre più dall'interno, in uno scavo estenuante che procede di quadro in quadro. Bisogna espungere un margine di compiacimento, che reca talora il motivo dell'isola dalla sua area propria, precaria e fortemente drammatica, in un'altra area, formalistica, che può ricordare fastidiosamente altrettanti iterazioni di un astrattismo che ha fatto il suo tempo. Forgioli è ben altro. Non manca nel tema dell'« isola » quanto potrebbe costituire oggetto di una lettura che volesse salvare l'attualità di Forgioli sulla costruzione, sulla natura che scompare e via di seguito; lettura parziale quanto quella che si ancorasse al pittoricismo di una materia cromatica che l'artista manipola comunque con sensibilità vivissima. C'è questo senso di natura come realtà appunto precaria, alla soglia dell'inabissamento in un tempo che scompare senza cessare d'esser nostro, condizione di una nostra vita intera cui viene a succedere una nostra vita drammaticamente mutilata. Ora ciò non è soltanto nell'impaginazione, che sfiora appunto talora il rischio del formalismo preziosistico (ma è talaltra straordinaria felicità d'immagine), è soprattutto in quella macerazione delle forme dove un cranio è anche radice, un tralcio relitto di presenze che sembrano vivere la propria morte; delle forme e del colore, pesto, illividito, caldo a volte, come in una speranza che rinasce. Avverto in Forgioli questo senso di dolente ricerca di uno spazio umano da vivere senza riserve: non adeguamento pregiudiziale, ottico ideologico e tecnico, ad una realtà pregiudizialmente antagonista, bensì abbandono a quella misura sottile, della realtà, che consenta la piena sintonia con la propria interiorità più riposta; misura da conquistare ogni volta, con una tenacia che rasenta la disperazione, e che può approdare a certi visceri di paesaggio che invadono tutta la tela, oscuri, notturni, aggomitolati in un magma nel quale la loro presenza cieca si districa appena. Siciliano cita Morlotti. « Amo la poesia », mi disse una volta Morlotti, « ma poesia », sottolineò con aria più di sfida che d'ironia, « come la intendeva mio nonno » ed aggiunse: « purtroppo ». Ma non a caso tra Morlotti e Forgioli, nella continuità lombarda, c'è un salto di generazioni. Mor-



A. Forgioli: *Isola*, 1972.



P. Verrusio: *Cuscino*, 1971.

lotti ad esempio non avrebbe commesso lo sbaglio di una « Figura » che Forgioli espone qui al « Gabbiano » e che, a mio parere, tradendo del tutto la sua poetica è insieme assai significativa. In essa Forgioli cade dalla ricchezza vitale dell'immagine nella didascalia, che è la didascalia dell'orrore denunciario vecchia d'una dozzina d'anni — ma ci avverte nel contempo, ove non fosse già chiarissimo, che quel torso scarnito, essiccato, spolpato, è realtà drammatica che vive in ogni sua tela, senso allarmante dell'uomo che evita il cinismo spietato di certo Sutherland ma non qualcosa delle sue pungenti insinuazioni. Questa dell'inglese è citazione da non allargare; Forgioli mantiene una tensione vitale positiva, seppure sul filo appunto dello strugimento; sul suo « Terrazzo » la vita è amara ma è la nostra vita, e nell'azzurro freddo, o altrove nel colore che riscalda appena o in un'ocra che si accende, nostalgie e speranze sono insieme perdute e ritrovate, alito che non cede perché dura una dimensione dell'uomo — dell'uomo nel mondo e nella storia — che altri vorrebbe « superata ». Forgioli è di coloro che lottano perché l'uomo non superi se stesso; fuori dallo strafare, strepitare, prevaricare che ci sommerge da ogni parte, cosciente che verità e valori vanno vissuti, non proclamati, e che c'è un modo di cercare se stessi che è quanto

di più e di meglio si possa fare per gli altri.

Guido Giuffrè

Pasquale Verrusio

Al « Fante di Spade » Pasquale Verrusio segna un'altra tappa di un cammino che si potrebbe dire di difficile coerenza. Non so se un pittore ami sentirsi dire che progredisce: può restargli il sospetto (infondato) di un'implicita limitazione. Il progresso di Verrusio vede da un lato il ripetersi di false interpretazioni (dissentito radicalmente dal prevaricante ideologismo del prefatore Mario Lunetta, ripreso in qualche commento critico romano), e dall'altro l'intricata selva di rischi attraverso cui forse chiunque, certo lui stesso, è costretto a farsi strada. In questa mostra l'artista espone dieci vaste tele tutte ruotanti su ritratti della moglie, autoritratti, ritratti del padre, più qualcuno di quelle spiagge dipinte con infinita pazienza e delle quali una bella lettura aveva dato a suo tempo Renzo Vespi gnani. Dieci tele, dunque, una breve serie di disegni e pastelli, sugli stessi temi, eseguiti con la stessa straordinaria meticolosità, ma che vengono a giuocare un ruolo rivelatore. Verrusio ha sempre amato un rapporto diretto con le cose, ciò fa parte della sua natura, anche se lui stesso se n'è accorto dopo aver speso anni e fatica in una direzione (di derivazione espressionistico-baconiana, nel momento peggiore della cosiddetta nuova figurazione) che davvero non gli si addiceva. Fu errore sintomatico, che sarebbe riemerso sotto altre forme. Tubolari Innocenti, assolati bordi di piscine ed ora ritratti ed interni hanno quindi costituito le successive tappe di un'evoluzione costante, costantemente insidiata dal rischio delle allusioni, della forzatura verso significati che l'immagine non fa propri e restano di riporto, coda sociologica di una visione essenzialmente lirico-estatica. Non di tipo effusivo o sentimentale: Verrusio è controllatissimo; ma la sua apparente obbiettività, la facciata persino fredda (nei quadri più recenti) mantengono una carica partecipativa, di adesione appunto sottilmente lirica seppure con una buona dose di visionarietà — non certo negativa, come si vorrebbe. Ed ecco i pastelli esposti in questa mostra: la moglie nell'interno, il ritratto del padre, l'autoritratto: le cose, a mio parere, largamente migliori e tutt'altro che « lucida cattiveria » mortuaria e antiborghese. Sforzo felice piuttosto, di conoscenza di una realtà reinventata in sensibilissima immagine: sul filo di un'emozione misurata quanto intensa. Nelle tele il discorso muta, non perché muti la visione del pittore ma perché più gravi sono i rischi ch'egli corre. In quadri come l'« Autoritratto » o l'« Interno-interno » — a volerne dare una lettura di tipo ad ogni costo contenutistico — Verrusio riscatta l'uomo e il suo atto del dipingere di contro all'anonima dozzinalità dell'ambiente; e il quadro si salva e la visione si

fa intensa là dove la pittura paziente e, mi si conceda, amorosa, porta l'artista ad aderire a possedere e ad amare l'oggetto dipinto. In certe figure distese o in certe tavole imbandite il distacco razziocinante che raggela l'ottica, forza certe timbricità del colore o sottolinea contenutisticamente l'iconografia, non cambia il rapporto di Verrusio con la realtà, semplicemente le allontana dall'unico che gli è consentito. Perché ciascuno è se stesso, e può crescere, non cambiare natura. In questa mostra vi sono punti in cui la tenacia dell'artista frutta risultati di tutto rilievo, in progresso e decisamente notevoli; v'è anche, a mio parere, il rischio di errori che vanno evitati.

Guido Giuffrè

Vittorio Basaglia

I soffittoni settecenteschi, con i grappoli di figure proiettati a raggiera nell'aria, attraverso un vortice di luce che nelle finite prospettiche parte da un centro ideale per riportarsi sulla pluridirezionalità dell'immagine, si dichiarano componenti base alle quali si riferisce questa « Penteseila — proposta per un soffitto », suggerita come elemento principale caratterizzante la personale di Vittorio Basaglia alla Galleria « Il Gabbiano ». Naturalmente si tratta di un riferimento provocatorio ed, al limite, contraddittorio anche, calato in una pagina del tutto letteraria che vede l'espressionismo risolversi in proiezioni che sono le proiezioni stesse dei sentimenti dell'artista nei confronti dell'immagine. La materializzazione degli elementi si identifica, dunque, nella corposità che la struttura composita mano a mano acquista, in una gestualità che ha tutta l'ambientazione teatrale, con la finzione scenica in primo piano, sino al gioco ottico. La fuga per la tangente del mito si dichiara, poi, l'altra componente essenziale del discorso di Basaglia. La rievocazione favolistica indulgente al *trancher du grand* che è, poi, tutta la fase romantica del pensiero dell'artista. All'interno di questo spazio si aggira la rievocazione scenica del mito, una rievocazione tutta *mentale*, imbevuta di sollecitazioni oniriche che nella dilatazione dell'immagine sino alla sua finta materializzazione (gambe che sono, ormai, elementi di scultura; il cane che si avventa su Achille, parzialmente dipinto e parzialmente risolto in evidenza tattile che incombe sullo spettatore) realizza l'immanenza *maudit* della visione, sempre sul punto di precisare in un grande franare di polvere e di colore. E questo è il grande limite del discorso di Basaglia. Il limite della finzione scenica senza la grandezza del teatro che è carne e sentimenti. Il limite dello scenario di cartapesta, anche se di cartapesta non è. La finzione settecentesca, senza la voluta, la fuga verso l'alto dei cieli settecenteschi. Lo spazio dell'immagine che invade lo spazio dello spettacolo, non nel senso di rapporti dialogici con lo spettacolo stesso, ma per via di



V. Basaglia: *Pentesilea*, soffitto, 1972.



E. Sciavolino: *L'abbraccio*, 1972.

finzioni. E l'uomo è lontano da questo spazio, non risulta coinvolto (né catturato, né respinto); al massimo potrà recepire un senso dello spettacolare che è tutt'altra cosa della partecipazione corale. In una siffatta ambientazione connotativa si inserisce l'altra parte del discorso di Basaglia, quella cioè riportabile ai temi del rapporto dialogico con la realtà, alle derivazioni emotive identificabili nei simboli, alla struttura della forma costretta in uno spazio che la contiene. Si determina, allora, la validità del fare scultoreo dello artista, nei riferimenti qualificati che, in un certo senso, possono anche riportare a certo fare scultoreo di Attardi, ma che indubbiamente conservano una validità autonoma, insita nella plastica della immagine proposta e nel suo rapporto di umanità. Un tessuto connettivo che può partire anche da un artigianato ottocente-

sco, ma che nel percorso che compie segue una rigorosa logicità, calandosi nella realtà stessa dei significati che ai simboli si riportano, ed alle emozioni da essi derivanti. Il forte spessore mistico ed esoterico inerente all'ipotesi romantica è sempre presente all'interno del mondo di Basaglia, siamo d'accordo, ma è proprio attraverso le testimonianze di questa mostra, diverse dalla « Penteseila », che l'artista riesce ad avviare un discorso più ampio e più vasto sulla realtà. Da qui la nostra preferenza per le esperienze di cui si è detto, e la constatazione delle dubbiosità di Basaglia, il suo tormento nei confronti della realtà, il tentativo di chiarirsi proprio attraverso la contraddittorietà delle proposte, l'incertezza tra due sollecitazioni: le ragioni della realtà e la possibilità di superare queste ragioni per aprirsi a possibilità formali che, a nostro avviso, risultano più mistificanti per l'artista stesso che per gli altri.

Vito Apuleo

Enzo Sciavolino

È abbastanza raro ormai incontrare, nei percorsi obbligati delle gallerie romane, artisti in grado di rimettere sempre e tutto in discussione, per ciò che riguarda l'invenzione. Risulta molto più semplice applicarsi etichette di comodo e intruparsi nella « corrente » di passaggio, almeno finché dura. Enzo Sciavolino è chiaramente tra coloro che possiedono il piacere, il coraggio dell'invenzione. Nella sua terza mostra romana di sculture e incisioni alla galleria Sirio (dopo quelle del '69 alla Due Mondi e del '70 alla Ciak), presentata da Antonio Del Guercio e Piero Amerio, Sciavolino abbandona i tralci entro i quali si libravano i suoi personaggi, per immergere, questi stessi personaggi, in blocchi spaziali, simili a una colata di materia che avvolge gli elementi del « racconto ». Da questa materia-spazio si sviluppano i germi delle « metamorfosi », delle trasformazioni che popolano le scene che i tagli e le spaccature, operati nel blocco spaziale, lasciano intravedere o intuire. Quella di Sciavolino è una scultura tutta basata sulla forza espressiva di segni « semplici » e aperti all'intervento della fantasia di chi osserva. Il gioco « sembra » essere talmente scoperto nella sua logica, da invogliare a accettarne le regole e le conseguenze. Per questa via si penetra alla ricerca di memorie della sfera dello « schon erlebt » per ritrovarsi confrontati con inserti di cronaca (specie nei riporti a cliché di alcune incisioni), o comunque di esperienza quotidiana, che riportano crudamente a una realtà di violenza più o meno celata. Esemplare in questo senso, il foglio dedicato a Valpreda, chiuso tra due « tutori dell'ordine » che si trasformano in modanature a cornice della immagine. A queste brevissime annotazioni sulla nostra romana di Sciavolino, non si può non aggiungere, in riferimento alla « ineleganza » delle sue opere,

quanto Del Guercio scrive a chiusura della prefazione: « Certo, questo modo di porre le questioni ha un più elevato costo dell'altro; poiché, non essendo per questa via consentita alcuna soluzione « elegante », può giustificare la propria « ineleganza » o sgraziatura solo con concreti risultati di una nuova conoscenza critica della realtà. Sicché, non a caso, diventa più lungo il percorso. E ci si chiede solo come mai qualcuno di coloro che dicono d'esser venuti a noia della loro condizione stessa di artista, non provino a farne qualche tratto, di questo percorso; forse scoprirebbero, per la loro teorizzazione del rifiuto della condizione d'artista, qualche ragione più pesante di quelle che gli sono fornite dagli alibi estremistici dell'intellettualismo eterno; e, a questo punto, potrebbero decidere, in conoscenza di causa, se davvero non valga la pena di assumersi quel peso, se davvero sia giusto rinunciare a quell'umano potere che la ricerca artistica ancora può costruire, senza illusioni demiurgiche ma senza capitolazioni ». A certe operazioni di « Svendita » è forse ancora possibile contrapporre il « fare » cosciente e — appunto — senza capitolazioni.

Andrea Volo

Sassari

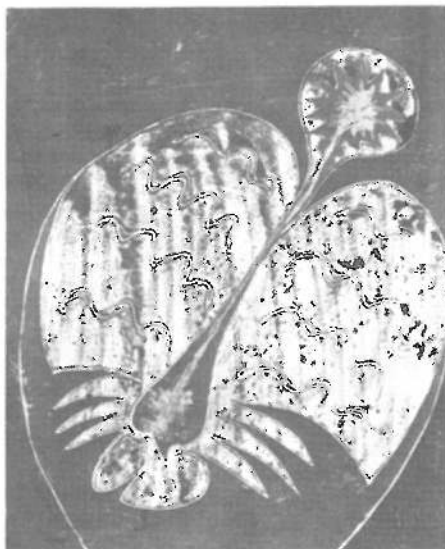
Mario Di Cara

Vale la pena di segnalare la mostra che Mario Di Cara ha tenuto nella Galleria 2 D. L'interesse deriva da un motivo che è oggi sempre più raro richiamare, cioè della « qualità » della sua pittura. L'ascendenza culturale è, grosso modo, surrealista, con un deciso prevalere del senso della « cifra » e della riduzione a simbolo del dato figurale. Si può perciò dire che la ricerca si colloca da un lato nelle vie maestre dell'arte contemporanea, ma che al tempo stesso si autoemargina, per scelta consapevole, dalle tendenze che oggi segnano la cresta dell'onda. Per altro verso risulta in generale difficile apprezzare un'arte simbolistica per gli equivoci di ordine conoscitivo e per la scarsità di opere che entro questa linea abbiano saputo superare l'orpello letterario. È qui che nasce, di prepotenza, il discorso di qualità. Mario Di Cara è uno dei pochi che superi di slancio le aporie estetiche e gnoseologiche per offrire immagini pittoricamente convincenti entro una inusitata iconicità, complessa e intelligente. L'estrema cura applicata alla costruzione delle forme sembrerebbe proporre risultati araldici e perciò emblematici (consoni del resto alle motivazioni simboliste), se non intervenisse pur sempre un dato irrelato (colore o segno, o scrittura « diversa ») a sbilanciare questa cristallina fissità e ristabilire il dramma dei significati e lo sconcerto poetico. È su questo terreno minato che Di Cara rivela le sue doti di arti-

sta, la sua capacità di tendere l'arco sino ai limiti dei linguaggi pittorici senza tuttavia mai valicarli. In tutte le opere si coglie un senso di raffinata esattezza, di rispetto per la pagina e per la chiarezza; il sottile grafismo, che rivela l'abitudine al design (Di Cara è architetto), si traduce poi in equivalenti visivi di sapore lirico e musicale.

Salvatore Naitza

M. Di Cara: *Essenza dell'essere*.



F. Fricker: *Pioggia d'opale*, 1968.



Taranto

Franca Fricker

Questa mostra di Franca Fricker alla Galleria Magna Grecia, segue una sua recente esposizione da Tino Ghelfi a Vicenza ed è probabile che — sempre quest'anno — si abbiano altre sue « personali ». Non sorprenda questo suo uscire, improvvisamente, da un isolamento che, fin qui, l'ha caratterizzata. Nasce forse da una maggiore sicurezza di sé e forse da una ribellione più o meno inconscia. Anche lei — come tante altre « donne » — sta pagando lo scotto di essere una « pittrice ». E ad un certo punto deve essersi detta che non potevano bastare i giudizi (sia pure favorevoli) di De Micheli, di Fagone, e di qualche altro critico, che si sono interessati al suo lavoro. Per qualsiasi artista è necessario, direi vitale verificarlo sul pubblico. Una verifica che, in questo caso, secondo me non può che essere positiva. Non solo per la sua fedeltà alla « pittura » (una fedeltà che ha radici nel clima del gruppo con cui compì gli studi a Brera: Forgioli, Adami, Umberto Mariani, Pietro Plescan, e altri) che può costituire un tramite meno ostico rispetto a certe odierne sperimentazioni. Ma anche per quella densità di significati che le sue tele immediatamente comunicano. Non esclusa la scelta del formato: stretto ed alto, idoneo ad indicare subito con chiarezza cielo e terra. Che sono poi i poli costanti del suo discorso. Una terra densa di orme, di memorie. Un cielo altrettanto complesso e denso di aspirazioni e di speranze. Però senza netti confini fra loro. Il trapasso è graduale, quasi insensibile. E spesso è il verde delle chiome degli alberi a far da ponte. È da rilevare che anche in piena stagione informale, in lei c'è sempre stata l'esigenza di partire dal dato naturalistico, frequentemente paesaggistico. E più che alla « impressione », ha sempre mirato a caricarlo di lirici significati. Con un ducatus pittorico, ripeto, assai denso. E pur nelle basse tonalità che le sono proprie, con una saturazione cromatica molto accentuata. Suscitando una partecipazione emotiva intensa ma sempre rattenuta. Una pittura che nelle ultime opere mi pare si stia spingendo verso una più ombrata interiorizzazione. Una minore espansione verso l'esterno, ossia verso il « cielo ».

Francesco Vincitorio

Torino

Giuseppe Del Franco

Un mezzo estensivo e moltiplicativo dell'immagine come la fotografia, è, dal '69, per il giovane artista bolognese Del Franco il più atto, come del resto per molti artisti concettuali, a visualizzare talune associazioni immaginative poetiche intese

a liberare l'azione e il comportamento, in un «vivere in arte» quale dimensione esistenziale e fantastica della realtà quotidiana. In questa personale alla Christian Stein ogni riferimento oggettivo o grafico delle mostre precedenti è scomparso: essa è imperniata su sequenze di fotogrammi, trattati con processi di solarizzazione o negativizzazione, veri racconti per immagini, che si snodano alle pareti e sul pavimento e la cui percorrenza visiva è sottolineata da un nastro plastico che ne segue le tracce e le interruzioni in una sostanziale indeterminazione e casualità. Il rapporto tra l'immagine fotografica e l'oggetto, di cui è l'icona, è reso più intrigante dal dato simbolico, conseguente alla manipolazione mentale dell'oggetto che diviene metafora e fantasia onirica al tempo stesso. «Mi sono fatto una mitografia personale» ha dichiarato lo stesso Del Franco: si tratta infatti di narrazione simbolica e onirica di azioni passate che divengono mito, metafora, come l'identificazione, nel «falconiere» o nell'«aquila d'oro» con il segno della potenza e della libertà; o con la dimessa usura delle cose di tutti i giorni, come nel tema della valigia legata con l'ocarina, dell'ombrello, o in quello delle scarpe consunte l'una dentro l'altra disvelanti la poieticità dell'accettazione della vita quotidiana, recuperata a livello di valore percettivo e conoscitivo immediato. Un «ritorno alle cose» molto vicino alla poesia orientale, questo ritrovare gli oggetti nella loro epifanicità, cogliendone il vitalismo incondizionato al di fuori del processo logico ordinario (dice Wittgenstein: «Ciò che può essere mostrato non può essere detto»). Da questa meditazione di tipo zenista — che ha molti punti di interazione con quella dell'arte concettuale — Del Franco estrapola un suo linguaggio poetico focalizzato su un momento del fare e del vissuto, recuperato e metaforizzato nella sua intensità e nella sua essenza, al di sopra degli irrigidimenti nozionistici e intellettualistici: che è poi un atto di difesa vitalistico della nostra libertà spontanea e nativa, e soprattutto della completezza dell'essere.

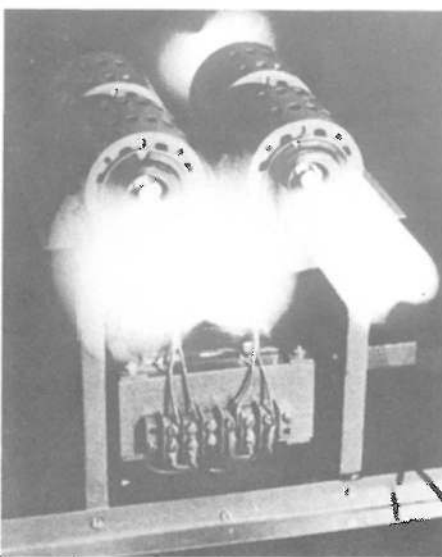
Mirella Bandini

Piero Fogliati

Le opere che Piero Fogliati ha esposto alla galleria Martano, comprese negli anni 1967-71, condensano più di un decennio di lavoro tenace e isolato che, dapprima imperniato sull'oggetto tendente verso una funzionalità di tipo architettonico ('61) successivamente verte all'assunzione di questo come elemento «modulatore e modificatore» della luce e del suono, che vengono indagati in quanto duplice manifestazione del principio-base della materia: la energia. Contemporaneamente il primario interesse verso l'architettura viene superato in quello di una riqualificazione totale dello spazio urbano. L'artista torinese infatti usa dal '68 mezzi elettromeccanici

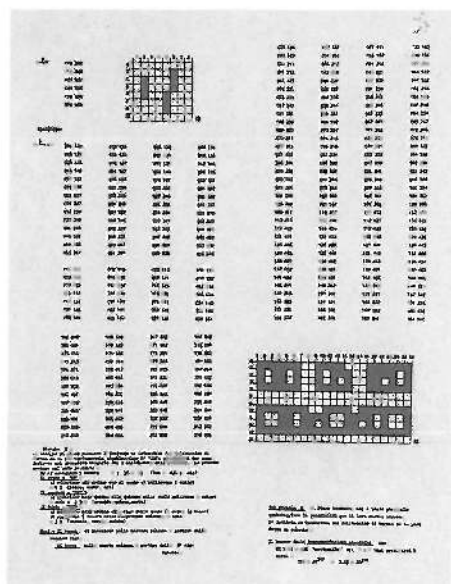


G. Del Franco: *Il falconiere*, 1971.



P. Fogliati: *Anemofono*, 1968.

P. Rambaudi: *Possibilità combinatorie*, 1968.



che, oltre a realizzare il movimento (dapprima solo virtuale, o ad azione manuale), controllano e modulano il suono e la luce-colore in una fenomenicità conducentesi ad una percezione estetica primaria, basata sulla sintonia tra l'energia concretizzata dal mezzo tecnico e lo spettatore. Questi mezzi tecnici non sono usati direttamente, ma rielaborati e inventati: è utile a questo punto chiarire la differenza fondamentale tra il lavoro di Fogliati e quello di alcune correnti dell'arte cinetica degli anni sessanta. In quanto esito delle ricerche concretiste, neoplasticiste e bauhausiane, l'arte cinetica tendeva a una sempre maggiore introspezione dei valori della struttura logica associativa e combinatoria della percezione, trasponendo mezzi assunti dalla tecnologia, in una mimesi di essa. Fogliati interviene sul mezzo elettromeccanico, lo trasforma, lo devia dal fine predeterminato e logico scientifico per una «nuova» creatività divergente dall'analisi evolutiva del fenomeno. Attraverso la tecnologia egli ha la possibilità di controllare e recuperare il mondo fisico delle forze naturali, e di prolungare il comportamento umano in quello attivo delle opere. Nell'attivazione del momento estetico la «macchina» diviene un medium, conduttore di sensitività scatenanti coinvolgimenti comportamentali primevi e lucidi di «maraviglia», ovvero della percezione originaria dell'arte. Il campo dei suoni, della luce e del colore da lui indagati hanno rivelato possibilità estetiche nuove e del tutto inesplorate, che potrebbero anche essere indirizzate verso una programmazione di tipo socio-urbanistico, quale solo Yves Klein con l'«Architettura dell'Aria, dinamica e immateriale» aveva utopicamente previsto con un ritorno all'equilibrio tra uomo e natura attraverso l'utilizzazione «autre» della scienza. Fogliati dal '67 verifica le possibilità virtuali del suono con il «Fleximofono», il «Generatore idraulico di suono bianco» e l'«Anemofono» che hanno la duplice condizione di essere attivati o agire sul vento o sull'acqua come risuonatori, in un campo di sonorità estesissime, che comprendono anche la trasformazione del rumore ambientale. Concentra quindi dal '69 le sue ricerche sulla luce, che riesce a definire tridimensionalmente e cinematicamente in figure topologiche e forme-onde variabili con la «Fotostruttura», volume immateriale di pura luce sospesa in pulsazioni dinamiche nello spazio; e quindi sul colore, indagato nella sua fenomenicità percettiva nonché nella dinamica e interferenza, con i «Cromocinetismi» ('71): scomposizione di luce bianca nei colori del prisma su corpi in movimento, balenante tessitura di bande a colori purissimi rivelantesi solo su superfici in moto, poiché nella stasi alternante la luce permane bianca. Questi vari elementi «modulatori e modificatori» della luce-colore e del suono hanno la possibilità di integrarsi fra loro in rapporti di autorganizzazione e autoregolazione interni mediante un modello di struttura cibernetica,

pure esposto, il « Programma autonomo a moto elastico » ('70). Mediante esso le variazioni di stato non seguono un andamento stocastico, ma un'organizzazione ordinata dall'interno stesso della struttura, anche con il variare di condizioni interne ed esterne imprevedute, del tutto simile alle proprietà esclusive della vita intelligente: vale a dire che, collegando le varie opere sonore e luminose a questo « Programma » esse saranno dirette e trasformate in fenomeni sonori e luminosi per mezzo del contenuto autonomo e informativo di esso. Le proposte di Fogliati sono un modo nuovo di vedere, un modo nuovo di operare, imperniato su una ricerca aperta e parallela con la scienza, per un nuovo tipo di cultura estetica del futuro: in cui l'operazione artistica è intesa come esperienza e conoscenza, nonché come sistema di comunicazione profondamente incidente sulla realtà come costruzione sociale.

Mirella Bandini

Piero Rambaudi

La problematica di Piero Rambaudi è direttamente polarizzata sulla realtà visuale del nostro tempo: i suoi « Sistemi pre-determinati o casuali » esposti alla galleria Martano e comprendenti opere dal '66 al '72 sono infatti un'indagine a livello conoscitivo, espressa attraverso una descrizione informativa e una misura, delle infinite variabilità e possibilità combinatorie dell'esistente. Dopo una lunga attività di pittore — Rambaudi dal '32 fu tra i primi artisti torinesi ad orientarsi verso la pittura astratta — passò, dal '58 al '66, all'indagine reale di una superficie, sentita nel suo valore intrinseco di definizione di spazio suddiviso a reticolo quadro, sulla quale elaborava le possibilità combinatorie di tre o più figure geometriche, contrassegnate da colori fondamentali: possibilità combinatorie che vertiginosamente si elevavano in una misura di conoscenza superumana, come nel disegno B 1968, al numero di 72.000. Da quegli anni la sua attività si è quindi fondata sulla « progettazione » come momento concreto e operazione metodologica fondamentale della ricerca estetica: nel '69 pubblicò infatti, con un saggio introduttivo di Angelo Dragone, i « Progetti di Pitture », base di tutto il suo lavoro successivo, che si allargherà dapprima verso le possibili variazioni nel tempo e nello spazio di figure geometriche, quindi dal '70 su permutazioni di azioni reali dell'uomo o di una macchina, o su programmazione, sul tipo del budget industriale, di posizioni e luoghi di oggetti fissati nel tempo. Questa processualità è da Rambaudi fissata in una serie consequenziale di disegni su fogli che determinano alcuni passaggi delle possibilità combinatorie di un fenomeno, numericamente sempre definito, anche con l'aiuto di un computer, a cifre altissime (fino a 92.000): essa diviene un modello di conoscenza e quindi

di apprendimento, rispondente ad una funzione nuova dell'estetica. L'opera viene infatti proseguita nel fruitore che la completa e la integra con il suo scatto mentale, in una nuova nozione di forma intesa come processo e sistema. Come ha affermato recentemente H. Marcuse, l'arte oggi non ha più funzione di « vacanza », ma conoscitiva; essa non significa « pulcificazione del già dato » ma costruzione, « forma della realtà » in una globale trasformazione della società, che come del resto ribadisce J. Licklider, non può continuare a dedicarsi a simbologie a senso unico. Il metodo operativo progettuale di Rambaudi, basato su dati reali matematicamente definibili nelle loro variabili, si connette inoltre strettamente, in una salda presa di coscienza del momento attuale, con i criteri e le teorie scientifiche odierne: il concetto basilare della fisica moderna post-heisenberghiana (principio di indeterminazione) è infatti fondato sulla realtà dell'atto di azione, in quanto base oggettiva della conoscenza umana, con tutte le alternative dialettiche che l'attività processuale comporta; inoltre la « variabilità » oltre che una qualità inerente alla natura della vita — tutte le azioni e la vita stessa dell'uomo sono possibilità combinatorie — è insita nel finalismo stesso della struttura del programma (genetico). Con questa analisi mentale l'artista torinese propone delle « possibilità » da afferrarsi in globalità che trascende l'interiorità individuale, in una fuga in avanti che estende e amplifica l'intelligenza umana, e in cui non esiste più l'unicità e l'insostituibilità dell'« opera » ma solo « momenti » di enunciazione e caratterizzazione di un processo, che a loro volta ne contengono tutte le definibili possibilità. Rambaudi infatti visualizza anche, trasponendolo su tela, uno di questi « momenti » dei processi da lui indagati, creando così un « quadro » che pur estrapolato da un sistema di cui fa parte integrante, è definito in un recupero del tutto individuale dei valori e della sensazione della pittura. Nei suoi ultimi lavori, da progetti che analizzano l'elemento base di un'azione controllabile con la realtà (Pluralità di fenomeni) o da una realtà riscontrabile nella probabilità (Biglietto di funivia per gli automatici elettronici della Diavolezza di S. Moritz) del '71, Rambaudi giunge, come nei « 33 Progetti dedotti dal registro di perforazione di una macchina perforatrice per lamiere di ferro » ('72) a delle possibilità di variabili non controllabili nell'informazione del reale, ma egualmente probabili. Nelle Note Tecniche inserite nel catalogo, che oltre l'introduzione di Franco Russoli comprende scritti di Eugenio Battisti, Mila Pisto, Franco Rosso, così Rambaudi sintetizza questo punto di arrivo del suo operare: « Nel mio lavoro, anche nei casi dove manca l'informazione del reale, io considero la mia ricerca egualmente probabile con la realtà, perché, trascurando certe limitate differenze, riscontrabili dai presupposti organizzati dalla fantasia e da quelli acquisiti nella

sfera della realtà, i risultati conclusivi non si scostano di molto, anche se è evidente che i miei suggerimenti sono di qualità diversa da quelli dei tecnici perché diverse sono le mie motivazioni ». Dalla « scoperta » quindi delle possibilità combinatorie pressoché infinite della realtà, vista come equilibrio perennemente instabile, alla identificazione di variabili « di fantasia » con il reale: un arco che Rambaudi percorre con una lucida speculazione intellettuale tesa ad una trasformazione in atto della natura stessa del sapere e del conoscere, ovvero del concetto di Arte.

Mirella Bandini

Treviso

Gianni Ambrogio

Sin dagli inizi del suo ricco iter, Gianni Ambrogio (Galleria Paris) va portando avanti, con grande rigore e passione, un personalissimo discorso pittorico avvalendosi di notevoli mezzi: da qualche anno, accanto alle sue note interpretazioni paesaggistiche, alle sue figure, ai suoi galli, ai suoi interni, si è inserito un filone parallelo in cui lo stimolo artistico prende lo spunto dalla crisi strutturale del contesto contemporaneo, a conferma della sua libertà non imprigionata da schemi cristallizzati ed ibernanti. In questo secondo filone, i suoi modi incisivi e pregnanti, sono chiaramente metalinguistici, assumendo immagini tipiche dell'eroticismo, della retorica, della invadenza, in termini fisici e psicologici, pubblicitaria e del fumetto: non si tratta di una semplice operazione di traslazione, in termini di pittura, del vocabolario figurativo dei mass-media: Ambrogio, infatti, reinventa, assumendoli in termini critici, la segnaletica, il codice impositivo del complesso meccanismo dell'offerta volta a stimolare la domanda. Tipici sono i suoi interni, « tutto comfort », compresa la bella donna-manifesto, in cui gli ectoplasmi che imprevedibilmente (e quindi in alto grado « informano ») si inseriscono nella nitida rappresentazione, creando una affascinante dialettica tra dubbio e ragione. L'improvviso interrompersi delle linee e delle forme-colore da esse sottese, l'espandersi inatteso del colore al di là dei confini del segno, i tagli che subito sollecitano la sutura, la trasparenza di un corpo che lascia intravedere « quello che sta dietro », gli annullamenti e le rigenerazioni, vengono a misurare una instabilità esistenziale, un'inquietudine a mezz'aria, *suspence* sul buon vivere borghese, su di un *welfare state* debolmente fondato. I suoi enunciati sono violenti, senza essere iconoclasti o plateali, iterati, emblematici, immediati, eludendo, tuttavia, la volgarità urtante e lacerante del linguaggio in cui hanno la matrice ideologicamente ripudiata: il pericoloso corso, e non sempre superato, da parte di molti operatori culturali odierni



G. Ambrogio: *Dramma ecologico*, 1971.



P. Pennisi: *Oppressione*, 1971.

è quello di una epidermica negazione di valori, lasciando al fruitore (facile lancio della spugna) la ricostruzione e la riproposizione sulla « tabula rasa »: in Ambrogio, la complessa strutturazione compositiva, ritmata secondo una grafica impeccabile, è supporto ad una, non banalmente evidenziata, proposizione di valori alternativi, senza alcun agnosticismo, nè ambigue e polivalenti metafore, con una comunicazione visuale politica, di libertà e di civismo.

Armando Sutor

Venezia

Paolo Pennisi

Paolo Pennisi, veneziano, trentatreenne, ha esposto alla Galleria del Traghetto. Nel panorama della giovane pittura della città, Pennisi ha sempre occupato un posto originale e appartato. Il suo lavoro, nato dalla radice espressionista, si è sempre rivolto verso gli aspetti tragici dell'esistenza e si è ora maggiormente precisato sul piano linguistico e ideologico. Ha presentato una serie di opere sui temi dello sfruttamento e dell'oppressione descrivendo la condizione delle classi assoggettate, attraverso immagini simboliche di uomini deformati costretti in spazi senza aria

e ostacolati da tralicci e architetture oppressive. Nei quadri più complessi, costruiti a più livelli mediante sbalzi e sovrapposizioni a « collage » in legno e cartapesta, è descritta la strutturazione gerarchica della società. Le figure e gli oggetti sono dipinti a colori bruni e con una materia corposa a volte descrittivamente accurata, altre volte distesa con trascurata immediatezza, a seconda delle necessità espressive. Pennisi, quindi, con il suo ultimo lavoro ha spostato il proprio interesse dalla partecipazione alle vicende dello uomo legato alla vita e alla morte e descritte con spirito religioso, alla adesione più particolare alla lotta per la libertà che la maggioranza oppressa sta conducendo contro la minoranza sopraffattrice. Le sue immagini tendono a raggiungere una immediata commozione e si servono quindi di una iconografia semplice raccolta sia tra i remoti sentimenti dell'uomo, sia tra le forme emblematiche del mondo contemporaneo. Evidentemente Pennisi nega la validità del percorso che gli artisti hanno seguito fino ad ora partendo dal cubismo e arrivando alla op-art passando per costruttivismo, Bauhaus e ricerche cinetiche, e nega anche, sul versante opposto, le ultime esperienze « povere » e comportamentistiche. Il suo lavoro, in sostanza, vuole significare che gli artisti, con la continua proposta di nuovi linguaggi estranei alla comprensione del pubblico, hanno rinunciato a dare il proprio contributo per la costruzione di un nuovo e più giusto assetto sociale offrendo, al contrario, sempre nuove armi alla classe dominante che, mercificando il prodotto artistico attraverso la creazione del circuito critico-mercante-collezionista si è appropriata dei nuovi linguaggi interrompendo il cammino verso le classi inferiori. Si tratta, evidentemente, di una analisi da tempo conosciuta. Quale artista, infatti, nega la contraddittorietà della propria condizione? Su questo punto, che riguarda il ruolo dell'artista nella società, si discute da decenni con il risultato sempre uguale di riscontrarne l'ambiguità. Ma quale è l'alternativa? Pennisi, e non è certamente il solo, propone il riaggancio del pubblico mediante la proposta di immagini aventi un « contenuto » chiaramente ideologico e facilmente « leggibile ». Ma non tiene conto che « letture » ben più vaste sono oggi nelle possibilità espressive di altri mezzi di comunicazione visiva di fronte alle quali la pittura non potrebbe rappresentare che una ripetizione inutile. Accusare di astrattezza e di aristocraticismo culturale chi nelle arti visuali destinate alla galleria, al museo e alla rivista usa linguaggi diversi da quelli convenzionali, è per lo meno avventato perché non tiene conto che chi giunge alla galleria, al museo e alla rivista è già selezionato dal meccanismo sociale. È necessario rendersi conto che l'artista non può intervenire direttamente su questo meccanismo ed è quindi necessario prendere coscienza del campo dove egli è costretto a operare. Deve misurare i confini del suo territorio in modo da

sfruttarne tutte le possibilità senza illusioni, ma anche senza dispersioni. Si tratta di un territorio sotterraneo da dove è necessario estrarre le ultime sottili radici della nostra esistenza. Certamente, in una società organizzata in modo da consegnare soltanto a pochi gli strumenti per comprendere e per consegnare tutti gli altri nelle mani di quei pochi, i frutti di questa ricerca saranno sottratti alle masse. Ma lo stimolo intellettuale e la creazione poetica provocati dalla ricerca di sempre nuove forme è pur sempre l'unico contributo che gli artisti possono dare alla conquista della libertà.

Guido Sartorelli

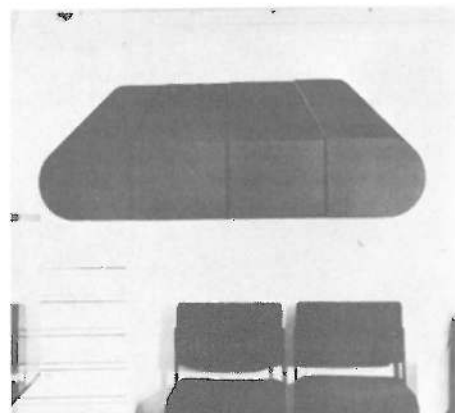
Verona

Rodolfo Aricò

Rodolfo Aricò (Galleria « La Citta ») è uno di quegli artisti i quali, pur rimanendo legati sempre ad un tema visivo « primario » riescono ogni volta a suscitare nuove emozioni. Anche se ci pare inutile fare la storia di questo autore (del resto nota), la cui coerente « ricerca » ha segnato di una sua particolare traccia la nostra più recente cultura artistica, vale la pena ribadire quale è, a parer nostro, la « ragione » costante della sua invenzione. Quella, cioè, di scavare, di scendere al fondo dei « modi formali » e semplificarli, e quella di cogliere il « dato essenziale » del fare artistico. Così, con estrema lucidità, egli programma il proprio lavoro, e ogni invenzione è strettamente legata ed è conseguente a quella che l'ha preceduta. Inizialmente ha dipinto semplici forme geometriche ripetute e appena variate (ad olio) su ampie tele (supporti bianchi appena segnati ed esaltate da tracce cromatiche). Subito dopo ha fatto assumere a quelle forme dei volumi: oggetti ortogonali e monocromi, ai quali è stato tolto il colore di proposito, quasi avesse rappresentato una concessione eccessivamente edonistica. Poi ancora, per successiva « riduzione », quegli stessi oggetti li ha resi ancora più definiti ed esclusivi con una « materia » povera come la tela. Dunque solo la tela, questa texture così otticamente legata alla nostra esperienza visiva (di quadri) è posta al centro della sua esperienza. Quello di Aricò, dunque, è stato un « processo in togliere » per giungere alla attuale essenzialità. Dalla tela come campo di azioni pittoriche, come luogo di un racconto visuale (come « contenitore ») e di emozioni psicologiche, alla tela come « contenuto »: protagonista essa stessa dell'evento estetico. Viene così ad essere ribaltato il rapporto tela-pittura: si attua una sorta di « negativo-materico » che rovescia le nostre consuetudini percettive, ma ci immette naturalmente in una nuova situazione visiva. In questa personale egli porta ancora più avanti tale aspetto del suo lavoro. Ora gli oggetti di tela mimano delle « prospettive » o addirittura

tura dei «muri» e (come abbozzi in stesure bidimensionali) delle «case», o meglio simboli di case, schemi di case. Ricordiamo «Prospettiva generale 71», «Assonometria Pondus», «Muro d'Israele», ecc. Ma le tele non sono più grezze come prima, intatte (solo variate semmai nella tessitura), ma vengono ulteriormente texturizzate da una pigmentazione minuta, corpuscolare, vibratile, sino ad ottenere una materia opaca ma iridescente. Tali forme, per effetto di questi sottili passaggi materici e cromatici, variati appena appena, assumono ulteriori profondità. In sostanza, ogni elemento dell'oggetto così sensibilizzato concorre ad accentuare la profondità delle prospettive, ora ottenute non solo con segmenti concorrenti all'orizzonte, ma anche (e talvolta soltanto) da questi leggeri passaggi di colore (gamme di blu — di bruni — di neri). Aricò con un simile procedimento, anche se immesso ovviamente in un altro disegno plastico, trova una straordinaria confluenza di identità con la pittura dell'inglese Leverett, che ha esposto proprio recentemente (e del quale ci siamo già occupati in questa sede, Nac n. 1 - 1972), nella medesima galleria. È, si può dire, la stessa materia ottenuta a spruzzo e a pig-

R. Aricò: *Assonometria Pondus*, 1971.



S. Cipolla: *Ora basta*.



mentazioni sovrapposte, luminosissima in Leverett, sobria e più «statica» ovviamente in Aricò. Quello che conta è la riprova di come un fare artistico così mentale e ragionato appaia sempre e sostanzialmente lirico, e adesso ancor più di prima, proprio per questa accensione emozionale dovuta al colore. Aricò ritrova ora anche questo «dato», questo reperto della nostra esperienza e, come al solito, lo spoglia di ogni contenuto psicologico e lo immette in circolazione pulito, decantato, ricco solo dei propri significati. Così anche questo colore-materia, diventa «primario» (ci sia permessa tale definizione) e ci fornisce una ulteriore esperienza estetica. Anche il «Muro d'Israele» (due ampie tele rettangolari di cm. 180x280x10) monocromo, appena diversamente variato in quella corpuscolarità cui accennavamo, esce da ogni richiamo illustrativo, e raggiunge, proprio in virtù di questa sua attuazione pittorica, il senso di una allusiva evocazione mitica, pur rimanendo solo e soltanto pittura.

Paolo Farinati

Viadana

Salvatore Cipolla

L'evoluzione della scultura di Cipolla (Galleria il Chiodo) è andata svolgendosi da posizioni di crudo espressionismo verso forme sempre più controllate, ma non per questo meno agghiaccianti. L'artista catanese è partito da forme ricche di valenze espressioniste, che gridavano la violenza disperata e alienante della nostra cultura civile, per giungere, ormai da un anno, al ciclo, ancora presente, del «Golia», sorta di eroe alla rovescia, elemento chiarificatore della violenza che è in ognuno di noi. Ma, proprio nel suo «gridare» c'era una volontà di sopravvivenza, c'era l'elemento positivo nella stessa violenza, almeno come carica e caratteristica umana. Ora anche quel grido tende a raggelarsi; lo spazio intorno al personaggio tende a solidificarsi, per non lasciare più spazio nemmeno al grido. Entriamo, cioè, da una situazione di tipo storico, da una situazione cioè dove l'uomo è sopraffatto all'uomo, ad una situazione dove non esiste più che il sopraffatto. Non è già un «pessimismo» senza scampo; è, diremmo, una puntualizzazione dei dati espressivi che tendendo a raggelare il momento della rivolta in uno spazio immobile, assoluto, modifica, nel contempo, la posizione del protagonista. Le storie di Cipolla (che vanno dalle «Bambina sulla sedia» alla vicenda di «Golia», dal «Piatto vuoto» al grido soffocato di «Ora basta») vengono ora ad esemplificare una situazione di disfatta ineluttabile, una dimensione di protesta; già assorbita nell'attimo stesso in cui viene gridata. Non a caso, il protagonista di «Ora basta» grida al di qua del muro, in una sfera, in una regione dove ha ancora un senso essere uomini; Golia è senza corona, finita in un bidone

delle spazzature, è tornato un uomo che si ribella, che non vuole diventare oggetto, o la cui coscienza, come annota Franco Solmi, non si è ancora «trasformata in oggetto biologico». È quindi l'uomo di Cipolla quello in cui si agitano i residui di umanità, non già legati ad un arcaico concetto umanistico, ma quelli legati all'esigenza di non massificazione, quelli legati alla volontà di recuperare un'individualità, in un'epoca che all'individuo offre poco spazio, proprio nella sua azione livellatrice. Per questo anche la sua operazione plastica è andata via via modificandosi; come accennavo sopra è venuta evolvendosi da un primitivo espressionismo verso forme più assottigliate, meno «gridate» (né trovo ora una diversa espressione che dia quel «raggelamento»). Anche la composizione ha subito queste modifiche evolutive; da compatta e monolitica, viene ora a comporsi in modo più vario, dove molteplici forme acquistano un nuovo significato nella pluralità dei rapporti che intervengono tra gli oggetti stessi, sono composizioni dove gli episodi descritti si inseriscono tutti nel contesto narrativo del racconto di Cipolla. Ogni oggetto assume una valenza nuova, diversissima; ogni gesto viene a fermarsi come nel momento allucinante e abbagliante del lampo fotografico; per questo troviamo Golia senza corona che batte contro il muro che separa le due sfere esistenziali della umanità: quella degli «integrati» possiamo dire e quella di chi vuole ancora lottare. Ma non esce l'urlo; non lo sentiamo più. Ora l'uomo è completamente solo e, risultato di tutto questo processo evolutivo, l'uomo vive in una situazione di «non-spazio» dove l'urlo non viene più trasmesso, non viene più assorbito dalla atmosfera inesistente. È la stessa situazione disarmante del «Piatto vuoto»; in questa situazione tutto è immobile, fermo; lo spegnersi della carica espressionista ha permesso a Cipolla una miglior individuazione del personaggio, ormai inutile strumento di un'abitudine o di una routine quotidiana; è uno specchio che meglio ci determina non solo come spettatori, ma co-protagonisti di un dramma esistenziale che tutti viviamo. Né è un caso che Cipolla sia andato maturando questa nuova significazione espressiva, sacrificando, in un certo modo, le sue doti scultoree; o meglio elevandole con il controllo formale e minuto del racconto, al di là di «bravure» che potrebbero, col tempo, diventare fatti epidermici. Proprio perché, coerentemente con una tendenza neo-oggettiva, i cui precedenti sono vari e molteplici (per la scultura e per Cipolla io penso a Segal), questo fissare la situazione viene a rappresentare e diventa un modo più pregnante di narrare una struttura umana di anonimato, recupera quell'immaginazione collettiva, circoscrivendo ai dati essenziali la dimensione della nostra coscienza. È quindi una capacità di esprimere la dimensione umana della civiltà che viviamo.

Mauro Corradini

Brevi

a cura di Romana Savi

Ferrara. Alla Galleria Civica d'arte moderna al Palazzo dei Diamanti, mostra di Mario Sironi con 120 dipinti e circa 80 disegni. Presentazione in catalogo di C. L. Ragghianti.

Bologna. Al Museo Civico, mostra dedicata a « I naifs ».

Mantova. Presso la sede dell'Ente Manifestazioni Mantovane, mostra di ricerche luminose di Michele Canzoneri.

Ruffina. Alla Biblioteca Comunale, mostra intitolata « Oggetto: denuncia » con la partecipazione di Alinari, Battaglia, De Poli, Francini, Martini R.

Milano. Alla Galleria d'arte moderna di Via Palestro, mostra di bronzetti di Gualtiero Busato.

Al Centro « L'uomo e l'arte », in giugno, mostra a cura di Daniela Palazzoli dedicata alle trasformazioni del libro nell'era dei mass media, intitolata « I denti del drago », dai quali, secondo il mito, sarebbe nato l'alfabeto.

Alla Galleria S. Fedele, in occasione della mostra degli astrattisti del Gruppo di Como, si è tenuta una tavola rotonda sul tema « Astrattismo italiano rivisitato » con Luciano Caramel, Enrico Crispolti, Paolo Fossati, moderatore Alberto Longatti.

Alla Galleria Milano sono stati proiettati i films « Retour à la raison » di Man Ray (1923), « Vormittagsspuck » di Hans Richter (1928), « Films n. 4 » (1940) e « Films n. 6 » (1941) di Luigi Veronesi.

A Palazzo Reale, alla Sala delle Cariatidi, mostra antologica di Bepi Romagnoni.

Roma. Al Palazzo Braschi, mostra « Artisti austriaci a Roma dal Barocco alla Secessione ».

All'Istituto Austriaco di Cultura, mostra di Eduard Baumer.

All'Accademia di Romania, mostra di Santo Di Bianca.

Firenze. A Palazzo di Parte Guelfa, organizzata dal Consiglio di fabbrica della CONF, con il patrocinio della Giunta Regionale Toscana, mostra-vendita di dipinti offerti da 163 pittori a sostegno della lotta dei lavoratori della CONF.

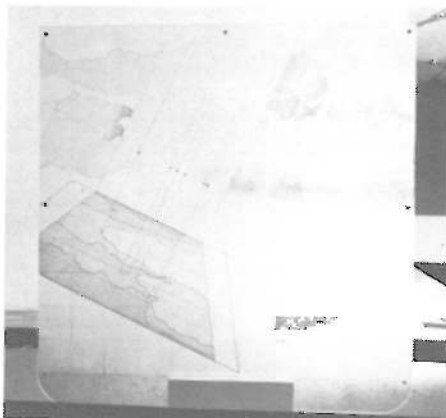
Monza. Alla Galleria Civica, mostra di Luigi Arrighi.

Venezia. Alla Galleria Bevilacqua La Masa, mostra « Omaggio a Venezia » di James Mc Bey ed Emanuele Brugnoli.

Positano. L'Azienda Soggiorno e Turismo, in collaborazione con lo Studio di arti visive « Oggetto » di Caserta, ha organizzato una mostra dal titolo « La struttura e l'oggetto », con la partecipazione di Ableo, Binga, Bozzaotra, Cappello, Carbone, Corvino, Espósito, Frascà, Gandini, Giordano, Leonardi, Manigrasso, Mengolini, Paladino, Palumbo, Pezzato, Piffero, Ricciardi, Sanchez, Vancheri.

Torino. Alla Galleria Civica d'arte moderna, in autunno, mostra dedicata ai rapporti tra arte e fotografia.

Lodi. Al Museo Civico, mostra di Giulio Cisari.



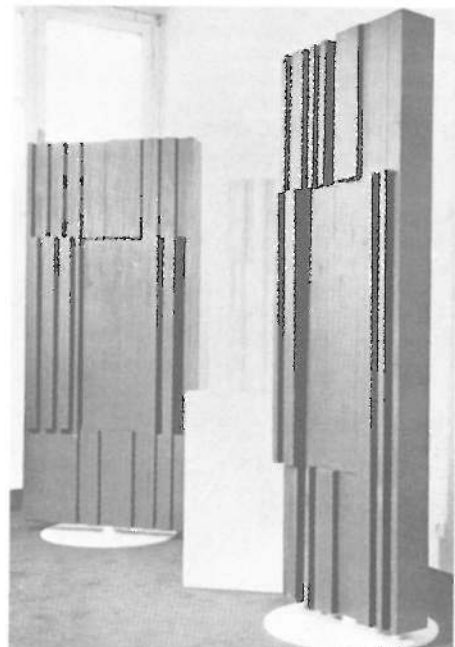
L. Pescador: *Ricalco di nubi*, 1972. (Milano - S. Fedele)



G. Zappettini: *Strutture*. (Genova - La Pole-na)

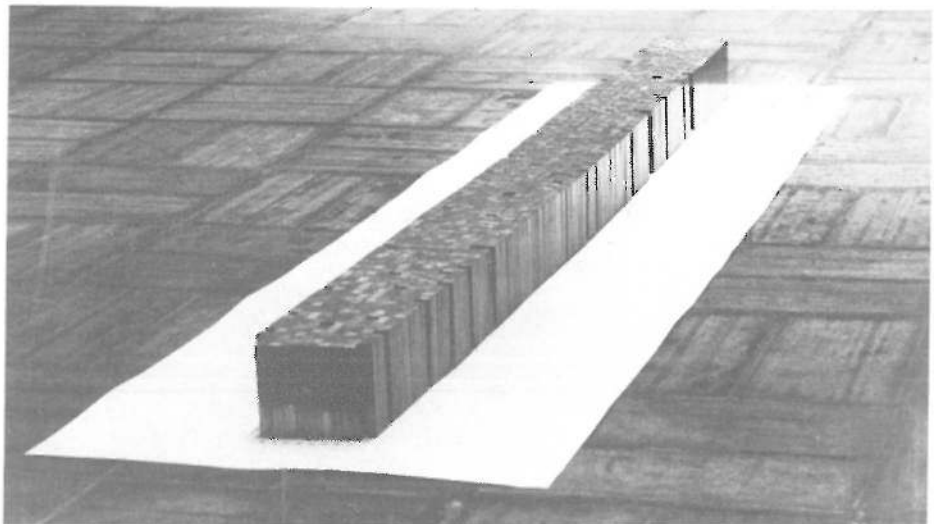


M. Ceretti: *Ritratto mancato*, 1970. (Bolzano - Studio 3 Bi)



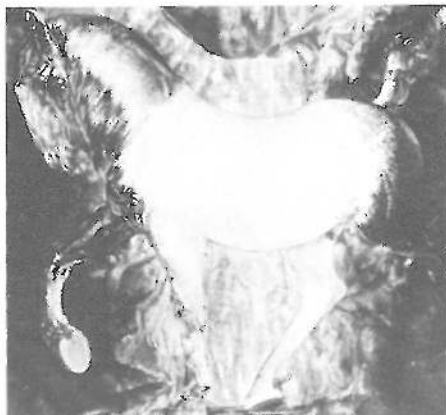
F. Tosi: *Monoliti*, 1971. (Roma - Artivisive)

E. Innocente: *Take one*, 1972. (Genova - La Bertesca)





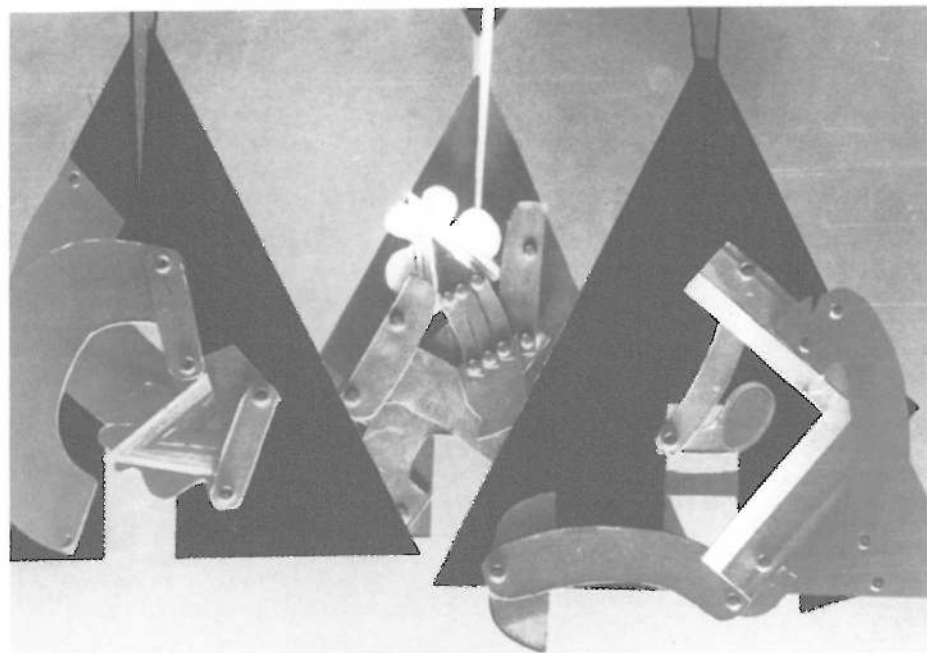
S. Di Bianca: *Giocoliere 2*. (Roma - Accademia Romania)



Abacuc: *Cavallo*, 1972. (Roma - Ferro di Cavallo)



C. Mattioli: *Pier Carlo Santini*, 1971. (Firenze - Menghelli)



B. Chersicla: *Bosco artificiale*, 1967. (Udine - CIAC)

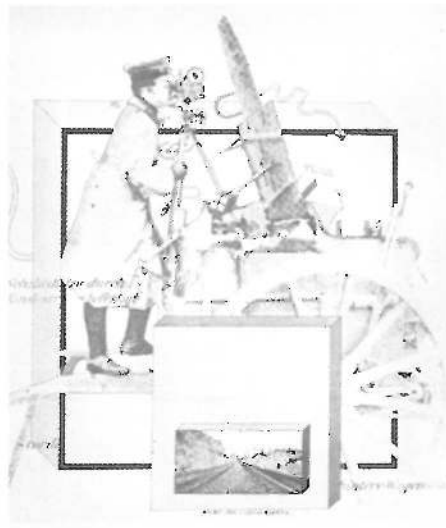


R. Ercolini: *Busto*, 1971. (Milano - Ore)

G. Alviani: *Acqua fuoco luce colore*. (Napoli - Il Centro)



L. Alinari: *Nel ritratto di Eugene Bundarin*, 1972. (Firenze - Michaud)



G. A. Cavellini: *Manifesto del centenario*, 1972. (Milano - Cenobio)



LONDON NATIONAL GALLERY

Germania

Contratto di trasferimento delle opere d'arte

In Germania da un paio di mesi non si fa che parlare di un certo paragrafo 26. Si tratta della modifica di un articolo di legge che prevede l'assegnazione all'artista del cinque per cento del prezzo di vendita di ogni sua opera venduta da terzi. I giornali parlano di implicazioni politiche, sociali, morali e commerciali. I mercanti d'arte profetizzano catastrofi che colpiranno l'arte tedesca. Il sindacato degli artisti accusa i mercanti di ricorrere a metodi repressivi e di sfruttare gli artisti. C'è chi addirittura punta l'indice contro i fautori del paragrafo 26, chiamandoli « Socializzanti sinistrorsi » il che è del tutto ridicolo, visto e considerato che nella seduta del 20 gennaio 1972 del Bundestag anche i deputati del CDU/CSU hanno votato in favore dei diritti sul trasferimento di opere d'arte. Ma anche gli artisti, coloro che la nuova legge dovrebbe favorire, sono estremamente divisi. Sono anni che gli artisti tedeschi reclamano diritti sui trasferimenti: ora che il legislatore sta per accontentarli, trovano mille pretesti e contestazioni. Non tutti, certo: l'unione degli artisti, della quale fanno parte circa ottomila persone, è assai favorevole alla nuova legge anche se per motivi che non hanno nulla da vedere con quelli elencati nel paragrafo 26. Essa vorrebbe infatti trasformare il controllo di trasferimento in uno strumento sociale: servirebbe ad aiutare finanziariamente gli artisti bisognosi. Gli artisti di successo invece si oppongono violentemente e hanno pubblicato un « Manifesto contro i diritti sui trasferimenti d'opere d'arte », sottoscritto da 50 nomi che vanno da Ilse Horst Antes a Paul Wunderlich. Tuttavia la maggior parte di essi, fino all'anno scorso, pubblicava manifesti che proclamavano la necessità di una nuova regolamentazione dei trasferimenti. Non è difficile immaginare che gli artefici del voltafaccia sono i mercanti, i quali senza metodi repressivi e con la persuasione di conti da massaia sono riusciti a diffamare il famoso paragrafo. L'articolo in teoria è destinato a far partecipare gli artisti ai profitti che i terzi traggono dalle loro opere. Se un mercante paga un quadro centomila lire e lo rivende a un milione, il paragrafo 26 prevede che « il 5% di tale somma venga destinato all'autore dell'opera ». Il che è più che corretto, visto che il rischio del mercante e la sua chiaroveggenza vengono retribuite con le rimanenti ottocentocinquanta mila lire. Ma i galleristi ribattono che guadagni di questa entità non se ne sognano nemmeno e che spesso si finisce persino per vendere sotto costo. È questo in-

fatti il punto debole della nuova legge, che prevede l'assegnazione della percentuale anche in caso di vendita deficitaria, costringendo praticamente i mercanti a un'estrema cautela negli acquisti. Tutto ciò, dicono i denigratori, finirà per trasformarsi in una specie di imposta sull'acquisto di opere d'arte tedesche: mercanti e collezionisti compreranno solo artisti stranieri, meno cari e più vendibili. Il che equivale a dire che uno entra in una galleria perché vuole comprarsi un Antes o un Wunderlich e poi se ne esce tutto soddisfatto con un Jones o un Kanowitz sotto il braccio. Il fatto è che le disquisizioni sul destino dell'arte in Germania tendono a occultare un problema ben più complesso che rode l'animo dei mercanti. Il paragrafo 26 prevede infatti l'istituzione di un organo il cui compito specifico sarebbe il controllo dei libri contabili dei commercianti d'arte: e poiché a nessuno fa piacere esporre i propri conti in pubblico, nemmeno al più corretto dei galleristi, improvvisamente ci si sente che le spese da affrontare per la creazione dell'organo sono tali (segretaria, macchina da scrivere e telefono) che non vale neanche la pena pensarci. Tanto più che se rimanesse qualche lira, andrebbe divisa fra gli ottomila membri dell'unione artisti tedeschi. Questo ragionamento passa opportunamente sotto silenzio il testo del paragrafo che attribuisce « al singolo artista », e cioè all'autore dell'opera, il famoso 5%. Eppure in fin dei conti ci sarebbe un sistema semplicissimo per accontentare tutti ed evitare eventuali conseguenze catastrofiche per il mercato artistico tedesco. Il legislatore dovrebbe collegare la legge sui diritti nei trasferimenti con un nuovo regolamento tributario simile a quello americano: favorire cioè l'acquisto di arte contemporanea con sgravi fiscali. A quel punto i mercanti non esiterebbero più a esibire i conti, i collezionisti comprerebbero più volentieri e il fisco recupererebbe sulla quantità smerciata ciò che perde sulla singola opera.

Vicky Alliata

Londra

Joseph Beuys alla Whitechapel

Mi è difficile parlare di Beuys che ho visto alla Whitechapel una domenica, circa tre settimane fa. Egli vi tenne corte tutto il pomeriggio, io vi assistetti circa tre ore. È molto paziente nell'ascoltare. Parla soprattutto di politica e scrive alcune idee fondamentali su una lavagna, invitando poi tutti a formulare domande. Comunque, il discorso verte sempre sulla libertà e sulla democrazia, in quanto Beuys critica la politica dei partiti e delle personalità concepite come rappresentanti e delegati del popolo. In quanto all'arte: non è in cornice, e non è simbolo di alcuna cosa, ma è vita in azione, essere ar-

tista significa vivere. E anche non essere condizionati dall'ambiente. Beuys odia il condizionamento, il positivismo, il determinismo — qualsiasi perpetuarsi dello 'statu quo', tanto quello dello scienziato quanto quello del politico o dell'artista. Per Beuys la storia si fa ogni giorno, con un'azione nuova e creativa — e per fare questo l'uomo deve essere libero, libero di pensare prima di tutto e poi di agire. Beuys è un educatore, cioè crede che l'educazione possa costituire una risposta valida, ma non ha molta fiducia nei giovani studenti che sono protetti dall'urto del vivere quotidiano — anche gli artisti sono d'altra parte protetti — tutti invece dovrebbero parlare e lavorare insieme. Egli dà molta importanza al parlare: il discorso stesso è una scultura: « Bisogna rendersi conto che il pensiero è una scultura — e che si crea una scultura veramente fantastica quando si parla ». Alla Whitechapel il pubblico si riunì sperando che egli avrebbe parlato dell'arte, e ne fu un po' deluso. Un tale gli chiese perché aveva rinunciato alla scultura. Egli rispose: per portare l'arte a più persone, per cercare di trovare un modo di parlare alle persone e sollecitare da esse una risposta — anche una reazione all'arte. E quando una seconda domanda fu rivolta dallo stesso interlocutore, su quale fosse la sua opinione circa il posto dell'artista nel gruppo da lui fondato a Düsseldorf, Beuys gli rispose che doveva tacere e cercare di capire e non essere negativo, ecc. ecc. Fu un'esperienza stimolante ascoltare quest'uomo franco parlare in un cattivo inglese a un pubblico di capelloni intellettuali, aiutandosi con la mimica delle braccia e del corpo. L'uomo e la materia come trasmettente e ricevente; l'uomo che trova nel suo ambiente una qualità di auto-determinazione che non è inerente ad esse; l'uomo che lascia dietro di sé come escremento spirituale la costrizione della materia, che è servita a creare oggetti — tutto ciò è stato accettato come parte del processo artistico di delucidazione. Ma per Beuys l'arte non significa più la vita simbolicamente: è la vita stessa. Nel passato si poteva dire: « La vita è cambiata, perciò l'arte deve cambiare ». Ora, al contrario, l'arte è lo strumento per cambiare la vita. Di qui l'entusiasmo, che sembra raggiungere il fanatismo con cui si proclama che l'arte non è più fine a se stessa, né un punto di osservazione fuori dalla finestra da cui la società può vedere sorgere un'alba migliore. Di qui, anche, la forte antipatia, per non dire odio cieco che è sorto dal fatto che l'arte abbandona la sua funzione di compenso e diventa un'arma contro la visione positivista del mondo. La linea divisoria tra i sostenitori e gli avversari di Beuys non corrisponde a quella tra avversari politici di destra e sinistra. Poiché il fatto centrale è una teoria, un'ipotesi di lavoro per una vita nuova. « Tutto si riduce per me ad un'equazione — dice Beuys — libertà = auto-determinazione, = creatività, = arte, = uomo. Questa è la giustificazione



J. Beuys: Incontro con il pubblico.

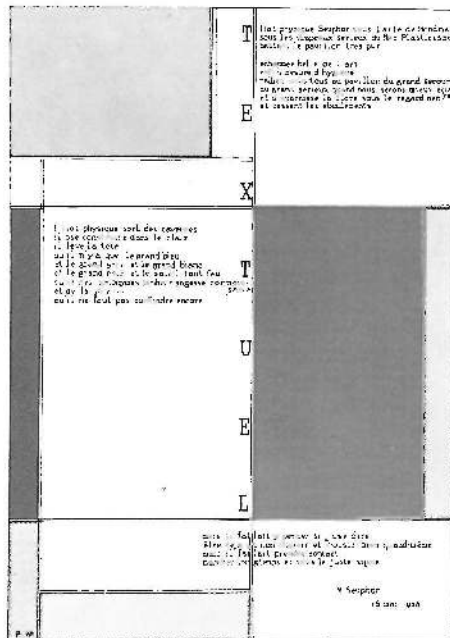
dell'equazione 'l'arte è l'uomo, l'uomo è l'arte'. Questo è ciò che desidero si comprenda, e in tutta serietà. Questa è la formula a cui mi riferisco quando dico che ogni essere umano è un artista — perché parlo del 'punto di libertà' che è in ogni individuo ».

Stepney

New York e Berna

Due mostre di Mondrian

Ho avuto occasione di visitare, a breve distanza di tempo, le due mostre di Mondrian, ad essere esatti non si può dire trattarsi infatti della medesima esposizione, apertasi l'una al Guggenheim di New York, l'altra nelle sale del Kunstmuseum di Berna. Nella cultura italiana l'interesse e l'apprezzamento per l'artista è, di fatto, tutto post-bellico e fa capo, in particolare, ad un saggio di Giulio Carlo Argan del 1953, ristampato poi in *Studi e Note* (1955) e a quello di Bruno Zevi (1953) sull'architettura neoplasticista, quindi al volume di Ottavio Morisani (1956), a quello del Menna (1962) ed a quello del Ragghianti (1962). La doppia recente mostra, e soprattutto il catalogo di quella di New York, assai ricco di contributi nuovi, mi pare permettano di analizzare di nuovo non tanto il percorso dell'artista, ormai sufficientemente accertato, quanto alcuni dei temi della critica in rapporto al suo fare e ad un apprezzamento del medesimo nel contesto delle diverse ideologie. Sarebbe stato anche possibile tagliare questo intervento come raffronto tra le due esposizioni, fare il conto delle presenze e delle assenze, magari tenendo sott'occhio l'incompleto ma sempre utilissimo catalogo abbozzato per microfotogrammi al termine della monografia di Scuphor, a tutt'oggi la più filologicamente completa sull'artista, ed infine stabilire un bilancio. Ma lo scopo di una mostra, al di là di un certo limite, non è certo la completezza quanto un preciso peso critico. Su questo quindi dovremo soffermarci. Pre-



P. Mondrian: *Quadro-poema*, 1928.

Ultima foto di Mondrian a New York, 1943.



metto ancora che, grosso modo, le maggiori collezioni di Mondrian sono ai due lati dell'Atlantico; per il periodo giovanile e, in genere, fino a tutto il tempo cubista e De Stijl, il Gemeente museum dell'Aja che possiede anche le raccolte van der Briel e Slijper amici dell'artista, quindi i gruppi di opere dei musei di Otterloo, Berna, Zurigo, mentre, oltreatlantico, abbiamo a Filadelfia e a New York, al Guggenheim e al Museum of Modern Art, un insieme di pezzi più tardi, cui vanno uniti altri sparsi in minori raccolte americane. Le ragioni biografiche della partizione sono ovvie; peccato che, a Berna, mancassero alcuni dei pezzi più significativi del terminale periodo di Mondrian, i suoi grandiosi omaggi a New York ed ai tempi di una nuova musica (cioè ritmo di esistenza), giudicati inamovibili dai possessori statunitensi. Aperto di fatto dagli studi del Scuphor il problema dei rapporti fra Mondrian e la teosofia è stato variamente affrontato dagli storici; recentissimamente il Jaffè nella sua monografia (New York 1970) collega Mondrian soprattutto al pensiero di Schoemaker, ed è da quell'analisi e dai documenti editi dal Scuphor che muove R.P. Welsh per il saggio *Mondrian and Theosophy*, forse il più importante fra tutti quelli editi nel catalogo Guggenheim. I rapporti con la teosofia vengono calati infatti dalle enunciazioni teoriche alla prassi esecutiva: esemplare, a questo proposito, e nuova anche appare la lettura del trittico *Evoluzione*, datato attorno al 1911, e dove vengono individuati nessi non tanto con Steiner quanto con la Blavatsky; nel pezzo il titolo stesso è emblematico, evoluzione dal terrestre al celeste secondo la sistematica teosofica; la figura, non specificata se maschile o femminile e ripetuta tre volte, è appunto un androgino, essere perfetto nella tradizione mistica cui Mondrian fa riferimento; ed, an-

cora, è simbolico il colore, i colori dominanti, il sidereo azzurro e il luminoso (la luce della conoscenza divina) giallo; e quindi gli occhi aperti o chiusi a seconda della conoscenza divina e infine la simbologia dei triangoli e degli esagoni esplicitamente teosofica. Nei tre pezzi, espliciti dal titolo *Evoluzione*, appare esser simboleggiato appunto uno sviluppo di coscienza dal livello terrestre della figura di sinistra al livello di coscienza dell'Assoluto (gli occhi spalancati) della figura al centro. Anche la lettura dei fiori di Mondrian, non solo all'interno di una tradizione arcaica, neosecentesca, ma entro un tessuto preciso di simbologie estemporanee, mi sembra utile, i fiori (ad esempio *Girasole morente*) sono il simbolo ultimo della presenza della luce e quindi della visione divina sulla terra, sono, di fatto, colore/luce. Ma non serve riportare tutte le annotazioni del saggio, basta averne dato cenno.

Il saggio seguente, dedicato al soggiorno parigino e dovuto a *Joop Joosten*, è piuttosto organizzato su basi formalistiche ed invece di segnare i momenti del trapasso ideologico di Mondrian segue soprattutto i suoi rapporti coi cubisti, le presenze di questi in Olanda, i rapporti con alcuni dei principali attori sulla scena figurativa del tempo, le vicende del *Modern Kunstkring* il centro condotto da Mondrian stesso, Sluyters e Toorop, etc. Sarebbe bastato, peraltro, riprendere una notazione del saggio precedente sulla introduzione del taglio ovale dei dipinti di Mondrian e sul suo significato teosofico per valutare la distanza tra la ricerca, di fatto formalistica, di Braque in questo ambito e quella dell'olandese. « L'ovale — scrive Welsh — è considerato all'interno della Teosofia come forma variante del cerchio ed è identificato da Madame Blavatsky e dai suoi seguaci come l'uovo del mondo della mitologia indù, il cui concetto perciò si collega direttamente al tema della nascita ed evoluzione cosmica ». Analoghe osservazioni sono fatte per il significato della losanga e per l'uso del sistema a croce, di intreccio di verticali e orizzontali.

A questo punto conviene analizzare il contributo su Mondrian offerto da Argan in un saggio già citato, ed in una sezione della sua *Storia dell'Arte*, per collegare le premesse teosofiche enunciate a questo modo, solo apparentemente divergente di leggere il problema. Nel testo del 1953, riedito in *Studi e Note* (Roma 1955 p. 173 sgg.) Argan collega il problema di Mondrian a quello delle ideologie contemporanee: « In questo porre la coscienza, o l'essere, come un fenomeno, la pittura di Mondrian è d'accordo con alcune contemporanee correnti di pensiero: il fenomenologismo, la Gestaltpsychologie, la teoria fiedleriana della visibilità ». Il nucleo del saggio è proprio questo, il collegamento tra cultura e contemporanea ideologia; e le connessioni appaiono soprattutto con la fenomenologia, ad esempio quando si annota che il pittore « vuole recuperare il valore della percezione del fenomeno, che

è attualità assoluta, riscattandola dalla pregiudiziale della nozione; infatti soltanto la percezione ci dà il senso di vivere pienamente nel presente, mentre la nozione è sempre un passato ». Naturalmente, se l'artista muove da una simile dissezione della realtà, il critico deve negargli, e coerentemente Argan compie questa operazione, quella connotazione metafisica che è consueta nella intera vicenda critica mondrianesca; dunque « tutta la pittura di Mondrian è una lotta contro la concezione metafisica, dell'arte come della esistenza », e « l'intento di Mondrian non è puramente speculativo, esso nasce da profondi interessi umani ». Peraltro Mondrian, nella sua esperienza di pittore, non esce semplicemente da un rapporto sincronico col reale, la sua è parola con preciso segno semantico (contrapporrei qui semasiologia, strutturale e contemporanea, a semantica) tanto è vero che Argan, proprio a recuperargli questo rapporto, precisa: « La schematizzazione grafica e coloristica di Mondrian ha la sua prima radice in Van Gogh ». Utopia, infine, in questa prospettiva, è il rapporto con l'architettura, attraverso la quale egli, come il gruppo de *Stijl*, vogliono ricostruire « una prospettiva, uno spazio, un sistema di proporzioni, un nuovo naturalismo ». L'analisi viene dallo studioso stesso ripresa nel contesto del suo volume *L'arte moderna*, Firenze, 1970; Mondrian è dunque « il più civile dei pittori del nostro secolo » e la contraddizione storica in cui egli vive è appunto il contrasto con il tragico della vita che appare « tutto ciò che viene dall'inconscio » e dunque gran parte dei movimenti contemporanei di pittura: la risoluzione della pittura nella urbanistica, nel rapporto spazio/funzione, si spiega con questa esigenza profonda di controllo non soltanto del processo che conduce dal fenomeno al dipinto attraverso la duplice selezione grafica e coloristica ma anche del dipinto (come connotazione seconda di oggetti, verrebbe da dire) in relazione al sistema, nel caso appunto, l'architettura. L'utopia di Mondrian qui dunque non consiste più tanto nella partenza teosofica, ma piuttosto nella convinzione che una utopica città (la New York degli anni quaranta) sia possibile, la città della ragione, una città che — aggiungerei — Mondrian forse rivedeva attraverso le costruzioni ideali di Owen e Fourier, non del Bauhaus. Un altro contributo recente, quello di Filiberto Menna, su Mondrian mi pare da ricordare. (Mondrian, Roma 1962 edizioni dell'Ateneo). Il volume si pone sulla scia delle ricerche di Giulio Carlo Argan e dopo la pubblicazione del volume di Morisani. La lettura è ideologica, e quindi storico culturale. Lo studioso collega Mondrian da una parte al problema della teosofia nelle sue implicazioni anche platoniche (ma è questo un tema da approfondire) in occidente, dall'altra (Argan) alla psicologia della forma. L'analisi forse più stimolante del libro mi pare quella del capitolo quarto, sulla poetica di Mondrian, la precisazione dei rapporti con

le tematiche romantiche ed infine il parallelismo Mondrian-Mallarmé condotto anche a livello linguistico. Il capitolo finale, per temi, verifica su alcune opere (*serie alberi* etc.) l'impostazione antecedente. In apparenza il sistema di Mondrian può essere letto in due maniere, o a livello simbolico, con le implicazioni teosofiche in parte riassunte agli inizi del nostro saggio, oppure in termini strutturali o semasiologici, come ha suggerito Argan. Una duplice lettura che mi sembra perfettamente conciliabile se condotta in prospettiva linguistica, da una parte considerando a livello semantico i temi teosofici, dall'altra dissezionando per comodità critica (ma tenendoli sempre collegati, come appare metodologicamente necessario) sistema strutturale e colore nei dipinti dell'olandese. Un dipinto di Mondrian, in effetti, si presenta come un sistema di reticoli incrociati in evidenza, quindi di colore inserito in questi reticoli; il colore, indicava Argan, si collega ad una esperienza anteriore, estremamente mediata, naturalistica, il reticolo ad alcune delle tesi della teosofia ma soprattutto alla ricerca di De Stijl e poi anche alla psicologia della forma. Ritmo musicale e ragione allora, per le forme a reticolo; idea del naturale per il colore. Quindi archetipi coloristici e dunque platonismo, se si vuole, nel colore (quel « platonismo » che è la mediazione occidentale della riflessione in oriente che trova nei *Grandi iniziati* il suo specchio, con Krishnamurti); nessi logici, riflessioni per le forme. In una ipotetica sintassi del dipinto di Mondrian si potrebbero considerare le linee nere, i non-contorni appunto, come il sistema portante dei verbi e sostantivi in nesso sintattico, e il colore come il mondo della variante, degli aggettivi, del possibile, mondo peraltro anch'esso ridotto allo stremo, a forme fisse e nettissime, ad immagine di una sezione di universo che fa, al di fuori, da referente (sempre che azzurro, come suggerisce acutamente Argan, sia cielo, giallo la luce, rosso il calore e forse il sangue). Sarebbe da pensare allora che alla linearità interpretativa della *Einfühlung* Mondrian abbia sostituito una specie di sistema archetipico di significati, ma sempre con il suo metodo essenzializzante, riduttivo, sostanzialmente strutturale. Se Mallarmé (Menna) voleva quindi accostare parole di significato opposto, Mondrian limita questo agli aggettivi; di fronte al basso continuo del sentimento cosmico, al senso diciamo neoplatonico dell'unità, anche il naturale disperso non può che essere inteso come sistema perfetto o perfettibile, e i sentimenti di questo, ridotti ai colori, devono polarizzarsi su alcuni elementi singoli e significanti, appunto i cosiddetti colori puri. E il bianco rappresenta, di questi aggettivi, per così dire, l'estasi della luce, l'assoluto, il limite superiore di una contemplazione. Linee dunque come sintagma e colore come sistema.

Arturo Carlo Quintavalle

Brevi

a cura di Vicky Alliata

Parigi. Musée Rodin: Etienne Martin.
Musée National d'arte moderne: Mark Rothko.

CNAC: Aubertin, Fred Deux, Otto Schauer.
Musée Galliera: Gianni Dova e Agenore Fabbri.

Centre Culturel: R. B. Kitaj.

Bibliothèque National: Claude Parent.
Galerie Vercamer: Angelo Bozzola e Lino Tiné.

Galerie Mouffe: Antonio Ranocchia.

Galerie Krohg: Angela Pia Curzi.

Galerie Ariel: Bargoni, Mesciulam, Squariti.

Mentone. Palais de l'Europe, dal 1 lug. al 30 set., IX Biennale International d'art. La Biennale è dedicata a Graham Sutherland del quale si avrà una retrospettiva e presenterà più di 500 opere di artisti di tutti i paesi, nonché una mostra di manifesti portoricani e una mostra di naifs.

Villeparisis. Centre culturel municipal: Jacques Monory.

Montpellier. Musée Comunal: François Bret.

Grenoble. Musée: Gravures suédoises contemporaines.

Bordeaux. Musée Beaux Arts: Von Gogh.

Aix en Provence. Musée Granet: Yves Brayer et l'Italie.

Amiens. Maison de la Culture: Figuration-Defiguration.

Berna. Kunsthalle: Rudolf Mumprecht e Oscar Wiggli.

Friburgo. Galleria Municipale: Wolf Vostell.

Galerie Régio: Sangregorio.

Zurigo. Kunsthaus: Bernhard Luginbuhl.
Galerie Facchetti: Pasquale Santoro.

Basilea. Kunsthalle: Metamorfosi dell'oggetto.

St. Gallen. Kunstmuseum: Disegni di Cézanne.

Lucerna. Kunstmuseum: Ben Vautier, Christian Boltanski, Jean le Gac, J. Fernie.

La Chaux de Fonds. Galerie du Manoir: Franco Meneguzzo.

Ginevra. Musée du Petit Palais: J. Breant A. Quizet, J. Martin-Ferrières.

Lugano. Museo Civico: Paul Klee.

Galleria Boni Schubert: Enzo Degni.

Chiasso. Galleria Mosaico: Eugenia Cavalli d'Olivola.

Bruxelles. Palais des Beaux Arts: Morellet.
Musée d'art moderne: Jean Michel Folon.

Anversa. Modern Art Gallery: Paul Damsté.

Charleroi. Palais des Beaux Arts: Art de l'Ere Spatiale.

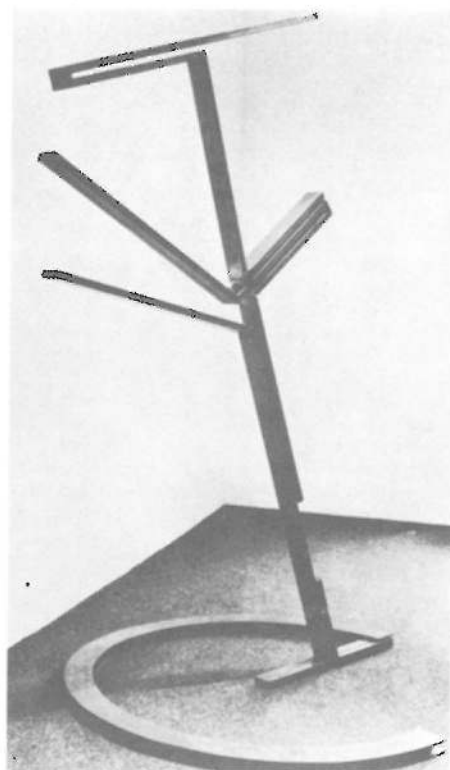
Amsterdam. Stedelijk Museum: Kudo.

Eindhoven. Van Abbemuseum: De Straat.

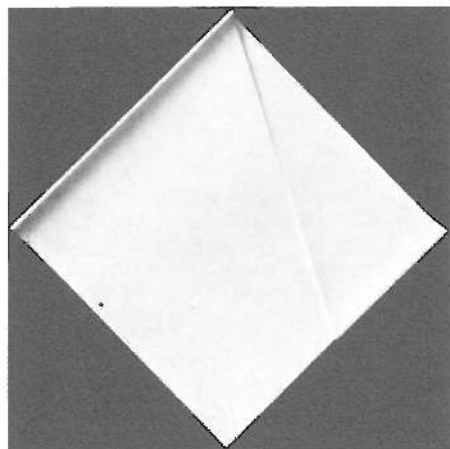
Rotterdam. Museum Boymans: Paul Eluard e il Surrealismo.

Birmingham. Museum: Special Display of Contemporary Art.

Vienna. Museum des 20 Jahrhunderts: Industrial Design aus Italien.

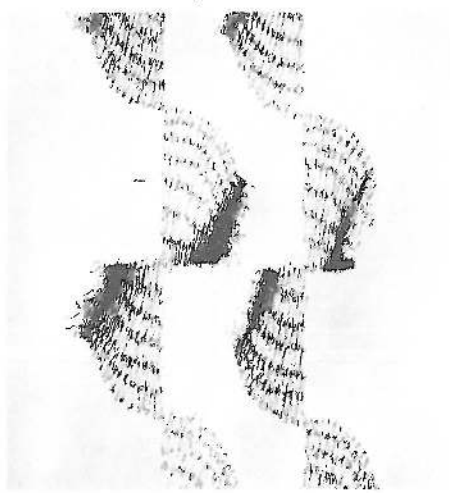


P. Santoro: *Scultura*. (Zurigo - Facchetti)



S. de Alexandris: *Struttura*. (Colonia - Teufel)

F. Meneguzzo: *Disegno*, 1966. (Le Chaux-de-Fonds - Manoir).



Graz. Landesmuseum: Jasper Johns.

Stoccolma. Moderna Museet: Anni 10.
Istituto italiano di cultura: Bruno Munari.

Helsinki. Ateneum: Finskt 1900.

Bonn. Landesmuseum: Pittori olandesi del secolo scorso.

Berlino. Kunstgewerbemuseum: Anni venti.

Bielefeld. Kunsthalle: Frank Stella e Henri Laurens.

Kulturhistorischesmuseum: Paul Gavarni.

Brema. Kunsthalle: Arturo Bonfanti, Vordemberge-Gildewart, Gerhard Wittner.

Duisburg. Lehmbruck Museum: Xavery Dunikowski.

Galerie Denise René-Hans Mayer: Giancarlo Zen.

Amburgo. Kunsthalle: Shusaku Arakawa, Anna Oppermann.

Kunstverein: Quattro maestri della fotografia erotica.

Karlsruhe. Kunsthalle: «Mari, laghi e barche».

Kassel. Kunstverein: Horst Kalinowski.

Colonia. Kunsthalle: Ansgar Nierhoff.

Kunstverein: Artisti della costa occidentale USA.

Galerie Teufel: Sandro de Alexandris.

Monaco. Gabinetto di grafica: Gli innamorati nella grafica tedesca del XX secolo.

Norimberga. Kunsthalle: Johannes Itten.

Hannover. Kestner: Marx Ernst.

Leverkusen. Museum: George Segal.

Francoforte. Frankfurter Westend Galerie: Molli, Moriconi.

Monchengladbach. Städtisches Museum: Jan Schoonhoven.

Enschede. Galerie Tardy: Romano Rizzato.

Gerusalemme. Israel Museum: Marcel Duchamp.

Algeri. Museo: Le Corbusier.

Dakar. Museo: Pablo Picasso.

New York. Whitney Museum: James Rosenquist, Alexander Calder.

A.A.A.: Paolo Boni.

Gallery Jolas: Maria Luisa De Romans.

Gallery Sonnabend: Piero Manzoni.

Chicago. Art Institut: Joan Miró.

Museum of Contemporary Art: Lee Bontecou.

Dallas. Museum of Fine Arts: Burgoyne Diller.

Berkeley. University Art Museum: Claes Oldenburg.

Boston. Museum of Fine Arts: Jack Bush.

Minneapolis. Walker Art Center: Mario Merz.

Houston. Rice Museum: Menil collection.

S. Francisco. Berggruen: Claes Oldenburg.

Atlanta. Hight Museum: Romare Bearden.

Ottawa. Gallery Five: Nino Lupica.

Montreal. Museum of Fine Arts: Tom Thomson.

Toronto. Royal Ontario Museum: Paul Kane.

Buenos Aires. Museo de Arte Moderno: Manifesti giapponesi.

Città del Mexico. Museo de Arte Moderna Roger Somville.

Recensioni libri

M. PINOTTINI, *Scultura di Raphaël*, Ediz. Scheiwiller.

Non sono pochi i meriti di questa fitta monografia. Primo fra tutti di riproporre una figura come quella di Raphaël Mafai, di cui la produzione scultorea è meno presente della pittorica, e che merita invece, per l'una e l'altra assieme, attenzione e penetrazione. Il corredo fotografico, centoundici tavole, pedina dappresso il lavoro plastico con un tale arco di rimandi da potersi dire meglio che esaustivo: è tutto questo da proprio la spinta a ripensare la storia artistica, dal '30 ad oggi almeno, e quella della scultura in particolare, con meno genericità, con più domande e ipotesi che non si sia fatto fin qui. Ma il nucleo del libro sta, mi pare, nel lavoro di Pinottini che quell'attività raffinata e bruciante della Raphaël ha messo in scena da due punti di vista diversi, così da riempire col secondo i vuoti e le smagliature del primo. Cioè: inizialmente seguiamo passo passo l'attività, le mostre, e le reazioni a queste, della Raphaël, e vediamo come fra le intuizioni degli esecutori resti sospesa una incapacità di cogliere l'ordine più generale in cui la continuità e la particolarità di una tal scultura si collocano.

Perché se di molti umori, e umori sensibili, si nutre, è anche di decise esperienze culturali, di riferimenti meditati e di una vera e propria intonazione di pensiero che la scultura della Raphaël dà conto. Con prudenza, nella seconda parte del suo scritto, Pinottini cerca di tracciare un pensiero della scultura, osservato in sede filosofica (Hegel, Lessing, ecc.) e verificato su certi autori plastici (Lauritsen, Rodin), che fa da archetipo agli eventi successivi: con prudenza ma con fermezza (anche se lo Hoffmann aveva già battute vicinissime) perché in quell'incrocio fra romantico e classico, che con l'800 si fissa, per usar termini approssimativi, si fissa anche una immagine, un'idea di figura che tesse non poche vicende nel nostro secolo. O, almeno, che non è affatto indebito tracciare per la sculture in questione, sottraendola a una innocenza culturale su cui troppo si è divagato. Il gioco dei riferimenti, appena alluso, è dunque decisivo e, nella sua levità, apre un discorso cui è solo possibile, in questa sede, fare un accenno. Perché a voler indicare, per fare un esempio, per il novecento in cui sta la Raphaël, l'incidenza araldica o simbolica della scultura, la ricerca, esemplata anche nel disgraziato mito del Mediterraneo, di un « mito umanistico » che s'infoltisce nella figura umana, a voler studiare anche solo questo momento, dunque, la rete intessuta a monte da Pinottini giova non poco. Altro tema sottile che corre nel testo è il rapporto con Arturo Martini, l'ombra apparente di riferimento che si richiama ogni qual volta nella Raphaël il discorso si allarghi oltre il respiro dell'episodio emotivo o della nota-resione umorale. Ombra, per dir così, impropria, per quelle sue generalizzazioni improvvisate o improvvide, mal sostenute dall'empirico architettonico che Martini sembra richiedere all'opera plastica e da cui invece, (come la crisi esemplata in *Scultura lingua morta* rivela), si sta staccando, in polemica con l'implicita statuaria che simili generalizzazioni implicano. (E, in ogni caso, crisi di scultura che svela un gran polso problematico che solo gli sciocchi possono confondere, per eccesso di zelo, con la cattiva scultura. E su ciò sarebbe ora di chiudere ogni incidente, come

Pinottini finisce a ragione per dire).

Ci sono tra Martini e la Raphaël vari ordini e dimensioni di distanze, oltre codesta dell'intuizione dilatante, che in Martini è ossessiva e nella Raphaël circostanziata e sempre restituita a una misura, che è quella filosofico-culturale accennata con l'Ottocento da Pinottini, ma è anche la misura di un rapporto con la dimensione del corpo, con il suo ingombro e peso e lievitazione, sicché se in Lessing la scultura è « imitazione di corpi » qui il corpo acquista una fragranza davvero diversa. E la tipicità, questa è il motivo che va oltre l'intuizione martiniana in modo molto sottile, nella scultura della Raphaël sta in una sensualità, in una passione conoscitiva diretta che, invece di abbandonarsi a sé stessa, punta a una definizione psicologica e se ne fa illuminare icasticamente. (E qui i rapporti pittura-scultura andavano chiariti, almeno per quel fare largo, corposo e pregnante della definizione psicologica in ambedue i casi, per quella impressione di movimento che tutto ciò implica, e che vuol poi dire: un senso spesso e deciso di irradiazione dal soggetto « toccato » all'ambiente nella sua totalità). I limiti del saggio sono per lo più di ordine storico, perché non solo ripensare la cosiddetta « scuola romana » sarebbe stato utile, ma anche figure come Fazzini o più in generale il secondo dopoguerra (e almeno Leoncillo). Così un espressionismo italiano, sul filo appunto della antica suggestione di Longhi, lo si sarebbe potuto azzardare, molto diverso da altri eppure con loro in qualche modo solidale. Un espressionismo ancora da definire, ma che credo tocchi da vicino la stilistica critica di Longhi, appunto, dalla quale trae più di una illuminazione, e che non tanto si ritrova « nella visione unitaria di una prospettiva storica di valori », come è stato scritto per la Raphaël, quanto nella complicata dialettica fra un simile tutto, un simile senso unitario e la rottura del sistema di valori, che si rispecchia proprio nel gusto psicologico, nell'ansia continua di puntualità, certo allusiva di un più vasto mondo ma fremente dell'attualità, del momentaneo. Donde i sottili rimandi culturali, e anche i loro veleni intricati, della pagina di Longhi, ma che si riverbera pure in Mafai in Scipione e nella Raphaël, con un diverso contenzioso, come con diversa effrazione (certo più povera di autorità) gioca in altri.

Paolo Fossati

CESARE L. MUSATTI, *Libertà e servitù dello spirito*. Ediz. Boringhieri.

Potrà sembrare strano che su queste pagine appaia una recensione di un volume che raccoglie i saggi del maggiore tra gli psicoanalisti italiani di scuola freudiana ma la meraviglia sarà probabilmente minore se si terrà conto del gruppo di testi che, solo, nel volume vogliamo considerare e della particolare importanza che esso riveste per il dibattito sui problemi dell'arte. Alludo ai capitoli sul cinema ed alla posizione del Musatti nei confronti di questo problema. Nell'ordine, come si presentano nel libro, datati dal 1950 al 1970, abbiamo fra l'altro: *Cinema e psicoanalisi*, *Psicologia degli spettatori al cinema*, *Consulenza psicologica per un film*, *«Zabriskie Point» e la dimensione temporale*, *Tecniche di magia e realizzazione filmica*.

Le tesi più significative di Musatti riguardano l'analisi della funzione del film nella vita dello spettatore e il parallelismo del film col sogno; il film, da questo punto di vista, si differenzia completamente dal teatro, proprio in quanto il teatro mantiene nello

spettatore la coscienza continua della sua cultura, della sua presenza, il film invece tende a creare, proprio in quel luogo di eventi possibili, luogo, d'altro canto, del tutto immaginario che è lo spazio dietro lo schermo (uno spazio ed un luogo contraddittori, quindi, e profondamente, con quello teatrale di origine spaziale-prospettiva rinascimentale), il punto di incontro di un esistere diverso nel quale lo spettatore è partecipe e, insieme, è distaccato, con quella tipica posizione presenza / assenza che caratterizza anche il nostro partecipare al sogno. Il luogo anche dello spettatore teatrale resta fisso, la sua poltroncina, la sua sedia in plasta, mentre quello dello spettatore cinematografico idealmente è all'interno della finzione narrativa. E, come nel sogno, e qui vengono alcune delle notazioni stilistiche più importanti di Musatti, il cui raggio di validità mi sembra vada ben oltre la semplice nota su «Zabriskie Point» il tempo è un tempo convenzionale, fittizio, che viene dilatato o ristretto mediante degli artifici, che sono, come le chiama Musatti, la tecnica dell'indugio o promulgamento della azione, quella del rallentatore, quella dell'impiego di teleobiettivo, quella della iterazione; un altro metodo tipicamente onirico di costruzione di racconto è la sua realizzazione pressoché totale in *flash back*, con le intersezioni singolari fra presente e ricordo che in film recentissimi appaiono una delle caratteristiche eminenti, uno dei metodi più stimolanti per portare dentro il racconto lo spettatore. Mentre l'analisi della *Gradiva* di Jansen in relazione ad una recente realizzazione filmica ci porterebbe fuori strada, e così il resoconto di *Diario di una schizofrenica*, introduzione al libro della Sechehaye e, indirettamente, discussione del film di Nelo Risi, sembra utile soffermarsi sul tipo di rapporto tra spettatore e opera filmica e sulle due principali azioni che essa su di lui appare svolgere, di suggestione e di catarsi; sono due poli attraverso i quali, di consueto, passa anche l'immagine artistica, architettonica, plastica o pittorica che essa sia, quando venga analizzata appunto in prospettiva psicologica. Il problema della presenza della psicoanalisi nella nostra cultura figurativa è ancora estremamente lontano da quella ricchezza di mesaggio e di elaborazione che caratterizza il film; la psicoanalisi nell'arte per il solito si limita alla citazione a livello formulario di alcune ovvie simbologie freudiane mediata da rapide letture de *Interpretazione dei sogni* di Freud o da ancor più rapide compulsazioni del patrimonio figurativo stilistico in questo ambito, quello che da Dalí va fino a Tanguy; un altro filone psicoanalitico, quello legato anche alla cultura junghiana, e che è evidente in Marx Ernst, viene completamente trascurato. Ora il tema del rapporto arte/psicoanalisi non si limita alla costruzione narrativa del nesso edipico, alla restituzione di immagini falliche e via dicendo, ma va ben al di là. Il dipinto, l'opera plastica, determina una serie di aspettative, stimola una quantità di proiezioni, o le limita, invita ad identificazioni o le esclude, si compone di un sistema palese di immagini di un sistema associato di immagini, quindi l'opera d'arte appare un sistema da analizzare dal punto di vista psicologico in relazione allo spettatore ed alla sua cultura. Soltanto in questa maniera possono spiegarsi le differenti reazioni storiche del pubblico nei confronti dell'opera d'arte, le diverse « fortune » di questa, soprattutto dunque le diverse sue funzioni.

Se nella storia del rapporto tra arte e psicoanalisi alcuni artisti, come Klee o Pollock, come Marx Ernst o Magritte o, prima, Redon

segnano punti fermi e non rinunciabili di un'analisi, pure il problema appare molto più vasto a livello semiologico di quanto non indicato da questi pochi citati nomi. Ogni opera d'arte è un sistema di associazioni possibili di fronte alla quale esiste sempre un momento di suggestione, di identificazione, e un momento di catarsi; nè vorrei che, per catarsi, si intendesse qualcosa di simile alla purificazione idealistica attraverso il prodotto artistico, chè per catarsi intendo invece la funzione del tutto strumentale ed esistenziale che l'opera d'arte assume nel raggio della psicologia di lettore; una funzione che è inscindibile polo nei confronti della precedente identificazione.

La via di una parallela lettura a livello psicoanalitico delle opere d'arte, ben distante dalle metodologie prevalentemente formalistiche tanto divulgate, potrà offrire spunti nuovi alla nostra ricerca e farci meglio comprendere, fra l'altro, non solo l'impatto di certe forme di comunicazione per immagine (Cinema/TV) nella nostra civiltà ma anche la fortuna di altre immagini le quali, storicamente, hanno avuto un « successo » ed un « assenso » che può spiegarsi solo se si considera il peso dell'inconscio.

Arturo Carlo Quintavalle

GYORKY KEPES, *Il linguaggio della visione*. Ediz. Dedalo Bari.

Scritto circa trent'anni fa, quando Kepes aveva la responsabilità del dipartimento « Light and Color » della New Bauhaus a Chicago, di cui era co-fondatore il connazionale Moholy Nagy, questo libro può considerarsi un testo non molto aggiornato. Da allora molte cose sono mutate (significativamente, la stessa New Bauhaus è diventata Institute of Design). E, soprattutto, sono cadute varie illusioni, fra cui quella delle possibilità sociali dei grafici pubblicitari, ai quali il libro, principalmente, era rivolto. Lo ammette lo stesso Kepes quando, nella nota a questa prima edizione italiana, afferma che se il volume fosse stato scritto oggi, sarebbe stato necessario apportare varie modifiche.

Ma c'è una cosa che purtroppo, non è cambiata e rende ancora utile questa « grammatica visiva » di Kepes. Ed è il rapporto tra arti visive e pubblico che, come allora, è precario e insoddisfacente. Citerò le parole dei due prefatori, Giedion e Hayakawa. « Al pubblico — nonché a coloro che lo governano e amministrano — manca ancora l'educazione artistica » scrive Giedion. Noi abbiamo « a che fare con un pubblico per il quale è arte il contenuto letterario, morale o sentimentale dell'arte, mentre l'esperienza visiva come tale è una dimensione quasi completamente ignota », rincara Hayakawa. Da questo punto di vista, come sappiamo, quasi niente è cambiato. E allora ben vengano anche libri un po' vecchioti come questo. Tanto più che ogni apprendimento non è mai frutto di improvvisi, definitive folgorazioni dell'ultima novità del momento. Bensì un lento, impercettibile stratificarsi di esperienze. E in questo processo, « Il Linguaggio della visione » di Kepes può costituire un elemento proficuo. Specialmente perché mette in risalto alcune importanti premesse. Mi limiterò a ricordare quella che « la comunicazione visuale è universale e può trasmettere fatti e idee in misura più vasta e approfondita di qualsiasi altro mezzo di comunicazione ». E, in secondo luogo, che il linguaggio visuale, più di ogni altro linguaggio, « implica la partecipazione dell'osservatore ad

un processo di organizzazione e, di conseguenza, è un mezzo educativo straordinariamente efficace, uno strumento per liberare le forze dinamiche dell'immaginazione visuale e portarle all'azione sociale ».

Credo bastino questi accenni per capire subito su quali basi poggia il libro. E come i problemi che esso affronta vertano in modo specifico sulla esperienza visuale, così ancora poco nota nella sua autentica natura. Una esperienza complessa che solo per chiarezza didattica l'autore cerca di analizzare da tre diverse, successive angolazioni: da quella dell'organizzazione plastica dell'immagine, da quella diciamo storica della « rappresentazione visuale » e, infine, esaminando i mezzi più idonei per giungere a quella che Kepes chiama « iconografia dinamica ».

Senza entrare in dettagli (e sarebbe impossibile, tale è la quantità di esempi proposti) dirò che sono brevi capitoli che costituiscono un continuo, poliedrico esame di questa esperienza. Sintetiche, qualche volta addirittura allusive annotazioni, magari semplicemente visive (e peccato con scarse didascalie e vari errori tipografici), quasi per offrire uno spunto per l'autonoma ricerca del lettore.

Semmai con qualche carenza, appunto, su quel versante sociologico, a cui si accennava all'inizio. Vale a dire una limitata attenzione o, meglio, una insufficiente distinzione tra comunicazione artistica e non artistica. Cioè, un pericoloso mettere sullo stesso piano, per esempio, un graffiante, autenticamente conoscitivo fotomontaggio del Dada berlinese e i segnali di una strada newyorchese. Ma, come ho già detto, questi sono limiti conseguenti all'età del libro. E purché siano ben chiari a chi legge, non dovrebbero renderne improduttiva la lettura.

F. Vi.

DIANE WALDMAN, *Roy Lichtenstein*, Ediz. Mazzotta.

La pubblicazione di questo libro su Roy Lichtenstein è una seria penetrazione nelle ragioni dell'operare artistico negli Stati Uniti. Il lungo saggio di Diane Waldman, dopo un inquadramento storico che parte dalle avanguardie europee e dalla rivoluzione operata nel mondo artistico da « giganti » quali Picasso e Duchamp, Mondrian e Klee, Kandinskij, Matisse e Malevic, per dirla con le sue parole, si ricollega all'opera dei giovani americani che, trovandosi in tal modo liberato il campo dalle regole che avevano condizionato, fino ad allora, il mondo dell'arte, raccolgono la nuova eredità e si inseriscono con il fresco bagaglio della loro nuova e diversa cultura, nel filone (fra quelli che si erano aperti grazie a quei maestri) più vicino alla loro visione del mondo.

Dopo un breve cenno alla nascita del termine « pop-art » in Inghilterra e al trapianto di questo nome negli Stati Uniti, dove assunse un più circoscritto significato, il libro entra subito nel vivo del tema e nella polemica tra « espressionismo astratto » e « pop-art » e sottolinea come Lichtenstein si sia trovato, dopo Rauschenberg e Johns, a dover testimoniare la natura della realtà per mezzo dell'astrazione.

Inizia così un attento esame cronologico delle opere dove, citando spesso dichiarazioni dell'artista, viene ripercorsa tutta la sua ricerca. Una ricerca attraverso la quale Lichtenstein, con invenzioni di carattere linguistico-tecnico, via via coerentemente perfezionate, e con la scelta di particolari soggetti-argomento, porta avanti un proprio preciso discorso.

Lungo questo percorso, si incontrano vari artisti americani che hanno operato negli stessi anni, ma è soprattutto su Warhol che Diane Waldman si sofferma, per rilevare la vicinanza di questo artista con Lichtenstein: le medesime scelte, il medesimo spirito iconoclasta e ciò pur non conoscendosi. Infatti essi si incontrarono per la prima volta nel '62 quando Lichtenstein fece la prima mostra alla Galleria Castelli: da allora Warhol cessò di fare i cartoni e cominciò la serie dei barattoli di « Campbell-soup ».

La scelta dell'oggetto singolo costituì, all'inizio degli anni 60, l'obiettivo di Lichtenstein e gli oggetti erano i più diffusi e popolari: dalle scarpe da tennis alle palle da golf, alle tazze da caffè, cioè tutto quello che Diane Waldman chiama la vendemmia americana o, alla latina, « Americana ». E tra gli emblemi di questa vendemmia ci sono anche alcuni celebri quadri di Cezanne, Picasso, Mondrian e Monet, sia perché ormai diffusi come oggetti di consumo e quindi commercializzati, sia perché Lichtenstein aveva un interesse speciale verso questi artisti, che hanno lanciato una sfida all'illusionismo spaziale nel nostro tempo. E usandoli come soggetti egli voleva sottolineare i loro interessi nel creare l'illusione spaziale, cioè, il problema che lo impegnava maggiormente.

Tra le sue invenzioni linguistiche per creare questa illusione, in primo piano c'è la scoperta del retino dai giornali, nell'uso del quale venne assumendo un'abilità sempre maggiore: ingrandendo i punti e impiegando le zone retinate, alternate a superfici piatte di colore. Inoltre, l'ingrandimento e appiattimento delle immagini, tagliate perché debordano dal quadro, l'uso di colori e materiali commerciali, il fumetto con le parole scritte, vengono usati anche in funzione di creare quell'ambiguità di visione che egli vuol suscitare in ogni quadro.

E verso il '64 — con la serie dei paesaggi — che, liberato dall'oggetto, si avvia verso una maggiore astrazione, che sfocia nella serie dei « brushstrokes ». Anche in questa serie è evidente l'atteggiamento e la scelta di Lichtenstein. Ossia l'uso di una pennellata chiaroscurata, sfrangiata, con sgocciolature, ad evidenza fatta artificialmente, come « oggetto » da porre sul retino, in omaggio a Pollock e all'Action Painting, ma con lo stesso spirito e intento usato precedentemente per Mondrian, Picasso, ecc.

Nel saggio sono prese in esame anche le sculture (la prima è del '67), dall'esame delle quali Diane Waldman constata la stessa coerenza nel gioco dell'illusionismo spaziale che domina nei quadri. In appendice è pubblicata una lunga intervista che ribadisce, con le parole dello stesso Lichtenstein, la fondatezza delle analisi portate avanti nel testo, il quale, grazie anche al numero delle illustrazioni (ben 183) fa del volume un esauriente studio antologico dell'artista.

Romana Savi

CATALOGHI DI JORRIT TORNQVIST.

Tra le ultime mostre di Jorrit Törnqvist, alcune personali sono legate da un filo metodologico, reperibile non più soltanto dalla consequenzialità dei diversi momenti espositivi riferibili a precise fasi di ricerca (come si sa, questo artista va da anni conducendo indagini assolutamente rigorose sul problema del colore), ma anche evidenziato dalla presenza di un nuovo sistema di presentazione in catalogo. E poiché mi pare che generalizzando, in due casi soprattutto il « catalogo » rivesta una importanza significativa, quan-

do documenta una disposizione mentale prelogica, caratteristica di un ramo dell'arte concettuale (è proficuo — come diremo — verificare sotto questo aspetto la matrice letteraria-visuale di quella componente) e quando puntualizza, quale testo integrante e didattico, una ricerca di tipo logico analitico, vorrei, prendendo pretesto da questa occasione, poter fare un discorso un poco più ampio. Codesti cataloghi di Tornquist, unificati anche nella struttura compositiva, sono stati editi come se fossero puntate successive di un testo in divenire. Rappresentano infatti ognuno un momento della ricerca e riflettono, nel loro obiettivo, la intenzione di chiarificare il comportamento globale dell'artista. In momenti come questi, in cui tanto facilmente si confonde il comportamento con una « arte comportamentale », questa precisazione non mi pare di secondaria importanza.

Uno dei mezzi con cui verificare il senso di una certa presenza artistica mi pare possa essere rappresentato dallo studio del rapporto che si viene stabilendo tra l'intenzione operativa e il momento della sua storizzazione, momento che è indicato dal metodo usato per la sua registrazione. Il discorso si riconduce immediatamente alla considerazione delle possibilità dell'arte di agire o meno in senso metodologico e didattico: vi può essere un'arte che è operativa su di sé e vi possono essere operazioni che si lasciano indagare da fuori, mentre ve ne sono alcune inoltte su cui l'indagine forzosamente avviene.

Oggi come mai si è giunti alla necessità di stabilire un orientamento critico che coincida con quel comportamento dell'arte che è già di per sé in una posizione di tipo conoscitivo: vuoi che tale attitudine si manifesti in operazioni di fredda registrazione di ciò che cade dentro il proprio orizzonte, vuoi che si attui come momento specifico di ricerca sulla struttura dei suoi contenuti. Il « catalogo » viene quindi a rappresentare un momento importante nel corso stesso della ricerca: vi appartiene quale strumento non più soltanto di storizzazione e di codificazione bensì quale momento inscindibile dalla operazione; in questa misura ristoricizzandosi nell'uso che se ne può fare di parametro discriminante e qualificante l'operazione. L'esame del catalogo permette pertanto di offrire dei risultati non casuali nell'indagine condotta sull'operazione dell'arte, poiché di essa costituisce il nucleo metodologico. Appartiene in questo caso completamente all'artista: il quale ha, con nuova disposizione mentale, iniziato a fare l'indagine sulle sue capacità di rendersi autonomo accanto e di fronte alla critica, offrendo talvolta il documento più probante per la verifica. In questo modo si chiarifica l'importanza che simile catalogo, quale documento, mantiene nei riguardi di operazioni di carattere concettuale, le quali sono giunte molto spesso — per propria loro caratteristica — a coincidere con la codificazione operata nel momento di registrazione. Si comprenderà per altro verso, come tale documento sia assolutamente pertinente a quell'artista che operi una ricerca attuata attraverso fasi di indagine con caratteristiche metodologiche tali da dover richiedere l'intervento di processi di verifica.

Da una parte pertanto il catalogo tende talora a coincidere con la stessa operazione concettuale (rompe l'ordine operativo del prima e del dopo; non si riferisce ad alcun spazio particolare se non a quello sintetico mentale; evidenzia l'aspetto progettuale letterario e filosofico piuttosto che il momento fisico; attua comunque in ogni caso un grado di conoscenza sull'essere piuttosto che sul dover

essere; e così via); dall'altra invece si integra con lo spazio fisico della progettazione, garantendone una metodologia (concorre ad accumulare dei dati attraverso cui si chiarifica gradatamente la operatività; ufficializza, segnando il momento della ricerca, la direzione generale della proposta e della operazione; si colloca quale strumento di verifica particolare e generale, antinarrativo e didattico). In quest'ultimo caso in particolare, il contributo può essere inteso come un apporto metodologico e organizzativo, antiletterario e antinarrativo: in effetti l'artista dovrebbe tendere a considerare unitari la ricerca, il testo, il momento espositivo. Sembrerebbe opportuno che finalmente l'artista abbia il coraggio di chiarificare la scelta del tema, inteso quale obiettivo da raggiungere attraverso fasi di indagine, piuttosto che attraverso formulazione di ipotesi, in modo che la sperimentazione si venga in effetti dislocando sul piano della ricerca sulla correttezza delle vie metodologiche adottate. Ecco come il catalogo risponde, per opera dello stesso artista, alla nostra esigenza critica di registrare delle codificazioni, e di operare di nuovo attraverso l'uso di una adeguata metodologia su quella struttura, da noi convenzionalmente e consuetudinariamente indagata, all'interno della quale qualsiasi azione, che pure appartenga all'ambito dell'arte, non può più essere esaminata soltanto come evento dell'arte.

Ernesto L. Francalanci

Schede

VICENTE AGUILERA-CERNI, *Spagna*. Ediz. Cappelli.

Quinto volumetto della collana « Arte dopo il 1945 » di cui questa rivista ha già avuto occasione di parlare (NAC n. 6-7, 1971 e n. 12, 1971). È dedicato all'arte in Spagna e si caratterizza per il taglio. Cioè, insieme ad un analitico « rapporto » sul dopoguerra nella penisola iberica, un'analisi assai intensa e penetrante sulle premesse e i proclami prima della guerra civile. Talché ne risulta un discorso completo e organico che mette bene in luce, in tutta la sua complessità, il particolare, drammatico sviluppo dell'arte spagnola. Pur nella sua brevità, un testo esemplare di storiografia artistica contemporanea.

GUIDO GIUFFRÉ *Gentilini*. Ediz. Il Cigno, Roma.

Pubblicato press'a poco contemporaneamente alla mostra antologica di Gentilini, tenuta alla Galleria Civica di Ferrara, trasferita poi a Faenza (cfr. NAC n. 2, 1972), questo volume, prefato da Gualtieri di San Lazzaro, ne ripete, almeno per quanto riguarda le illustrazioni, l'errore d'impostazione. Infatti, le opere riprodotte — tutte splendidamente, spesso a colori e di grande formato — riguardano gli ultimi vent'anni e, cioè non vanno al di là del 1953. Trascurando quindi una cospicua e importante parte della sua vicenda artistica. Per fortuna in questo caso supplisce il testo di Giuffrè che cerca di inquadrare anche l'attività precedente, specie quella svolta nell'ambito della Scuola Romana, nella temperie della quale, sia pure per accenni, penetra molta acutezza. Da far auspicare uno studio specifico da affian-

care al recupero critico, oggi in atto, di quegli anni.

ALIGI SASSU, *Gli uomini rossi, 1929-1933*. Ediz. Vangelista.

Un grosso volume splendidamente illustrato e stampato, interamente dedicato a quella che a parere dei più (basta scorrere la bibliografia posta alla fine) è stata la più felice stagione di Sassu. Nella prefazione, Raffaele Carrieri costruisce — con una serie di brani di varie epoche (alcuni già editi), composti a tarsia — un efficace ritratto del pittore e del tempo in cui questi « uomini rossi » furono creati. L'ampissima serie di olii, acquerelli, tempere, pastelli e disegni (circa 450) che il libro documenta, ribadiscono come questi giovani di Sassu siano « i nipoti dei saltimbanchi di Picasso ». Ma la dolcezza nostalgica che soffonde questi nudi costituisce una peculiarità del pittore sardo. Un originale canto a quella coetaneità rilevata una volta da Barletta.

GIORGIO FONIO, *L'autore assente*.

Un breve e stravagante preambolo di Sebastiano Vassalli fa da introduzione alla serie di capitoletti di questo volumetto, costituiti da versi, parole e immagini fotografiche. Fonio cita, per lo più, pensieri di altri (da Beckett a Bataille, da Musil a Rousseau) e ciò spiega « l'assenza » dell'autore, dichiarata dal titolo. Ma questa medievale operazione di accumulo di pensieri e di fatti, proprio perché così intimamente connessi, riesce a proporsi come una piccola « summa », con un chiaro discorso artistico-sociale-politico.

AUTORI VARI, *Jari Kolar*. Ediz. Galleria Schwarz.

Uscito come catalogo della recente, interessante mostra di Jiri Kolar alla Galleria Schwarz di Milano, si configura come una vera e propria monografia. Oltre ad uno scritto introduttivo di Arturo Schwarz, contiene alcuni testi dell'artista, un ricordo specie degli anni praghensi di Jindrich Chalupsky, un'intervista sulla « poesia evidente » di Kolar, fatta da Vladimir Burda, una specie di glossario sempre di Burda riguardante titoli e termini usati nelle predette poesie, una accurata bibliografia compilata da Bela Kolorava e numerose illustrazioni (oltre 100) di opere di questo artista ceco. Un catalogo utile ed esauriente (Schwarz non è insolito in queste imprese) che si vorrebbe imitato e anche da certi organismi pubblici.

JEAN-FRANÇOIS BORY, *Post-scriptum*. Ediz. Eric Losfeld.

Direttore della rivista d'avanguardia L'Humidité, saggista e poeta visivo tra i più significativi, Jean-François Bory ha raccolto in questo volume tredici suoi testi di poesia visiva. Sono testi in cui parole e immagini si presentano, via via, sempre più strette e interagenti. Da quello ancora un po' timido dedicato a « L'argent », che apre il volume, per finire al « Post-scriptum » che dà il titolo al libro, una sequenza di pagine legate in progressione, che sollecitano il lettore ad una esperienza conoscitiva molto più ampia del consueto, data la contemporaneità degli stimoli visivi e letterari.

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Golberger

LE ARTI mar. 72, J. Stuart: *Profilo di Moore* - G. M.: *Virgilio Guidi* - A. Gatto: *Del Bon a vent'anni di distanza* - G. Marussi: *Il problema dell'oggetto* - B. Marin: *De Cillia* - F. Silvano: *Man Ray* - R. Barilli: *Dall'oggetto al comportamento* - G. Iliprandi: *Comunicazione visiva* 10 - R. Brughetti: *Lettera da Buenos Aires* - *Gesto e gestualità* a cura di Ruggero Bianchi.

LE ARTI, supplemento al numero di gen./feb. dedicato a Nino Caffè.

BOLAFFIARTE mar. 72, G. Dorfles e G. Ballo: *Lucio Fontana* - L. Pozzi: *I super realisti USA* - R. Tassi: *I tedeschi degli anni 20* - M. Perazzi: *Gianni Dova* - Antonio Saliola - S. Danesi: *Luigi Veronesi* - R. Barletta: *Milano Artisti* 72.

DOMUS n. 507, A. Pica: *Lyonel Feininger* - P. Restany: *La fausse nature de Ceroli* - P. Restany: *L'Amérique en crise et le grand jeu de l'establishment* - E. Sottsass j.: *Keiko Fujioka*.

SIPARIO mar. 72, G. Manzù: *Non sono un uomo di teatro*.

L'OSSERVATORE POLITICO LETTERARIO mar. 72, D. Calciogno: *Gli estri di Amerigo Bartoli*.

CRITICA D'ARTE gen.-feb. 72, C. L. Raggian-
ti: *Continuità irrazionalista* - C. L. Raggian-
ti: *Pensiero unico, Ritratto Unico* - R. Bru-
no: *La poetica della visione o dell'idea*.

D'ARS n. 58-59, *Incontri internazionali cine-
ma strutture ambientali a Rimini con testi*
di L. Preti, E. Gianotti, G. Rodolino, S. Cec-
cato, A. Cotta e A. Marcolli, L. Gambarini -
R. Pontual: *Biennale di S. Paolo* - I. Subo-
tic: *Jugoslavia* - P. Restany: *Happening di*
Kaprow - S. Frigerio: *Parigi* - U. Apollonio:
Hans Richter - D. Cara: *Dell'avanguardia non*
integrata - L. Lattanzi: *Puntualizzazioni ad*
uso privato - F. Sargiani: *Breve storia del*
design.

IL MULINO n. 219, G. M. Accame: *Il proget-
to e la sua critica*.

TERZO PROGRAMMA n. 4/71, M. Moreno: *Il
simbolismo nell'arte e nella religione*.

SCUOLA E DIDATTICA I apr. 72 Cibaldi: *Geor-
ges Mathieu*.

STUDIUM gen. 72, U. Urbinati: *Tommaso Gi-
smondi*.

SERIGRAFIA n. 82, R. Bandini: *Nadia Léger*.

UMANA ot.-dic. 71, G. Contessi: *Proposta per
un museo*.

CITTA' DI VITA nov.-dic. 71, P. de Alcantara
Martinez: *Il dolore nella produzione artisti-
ca*.

IL QUADRATO n. 4-5, E. Isgrò: *Il poeta non
scrive più, si fa guardare* - L. De Libero: *Si-
monetta Bardi* - M. Trufeli: *Antonio Masini*.

LINEA DIRETTA gen.-feb. 72, numero dedicato
al venticinquesimo anno di Linea Grafica.

ADIGE PANORAMA n. 7, F. Passoni: *Mariano
Fracalossi* - G. Pacher: *Elena Fia* - C. Ga-

lasso: *Lucio Papaleu*, *Franco De Filippo*,
Paolo Piol - M. Paolucci: *Gina Javorsky* - B.
M.: *Rodolfo Quinzani*.

DISMISURA n. 1, A. Cardamone: *Appunti
(polemici) per una teoria dell'utopia socia-
le dell'arte* - G. Fontana: *Contre-Attaque* 8
- A. Loreti: *Lamberto Bracaglia* - G. Bonavi-
ri: *A proposito di una mostra di Adolfo Lo-
reti del 1965*.

PERISCOPIO n. 11/14, D. Bonamore: *Le mu-
se inquietanti del Surrealismo* - A. Bianchi:
Bertussi.

ECO D'ARTE n. 2, G. Caldini: *Molte ipotesi
e poche certezze*.

IL TRATTO IN ARTE n. 2, E. Gian Ferrari ri-
sponde - F. Passoni: *Sante Monachesi* - D.
Moscati: *Jonat*, *Bettina Simone* - V. Val-
lecchi: *Cesetti* - O. Crespi: *Levo* - Giani:
Omaggio a Buzzati - G. Traversi: *Nino Cas-
sani* - G. Genga: *Ernesto Tavernari*, *Pizzol* -
B. Munari: *Santucci* - G. M. Guadagnini:
Cassinari, *Brindisi*, *Gino Moro* - M. Portalupi:
Baiada.

FUTURISMO OGGI n. 26/27, U. Boccioni: *Di-
namismo* - E. Alquati: *Testimonianze* - A.
Sartoris: *Metamorfosi delle arti* - 25 domande
di J. F. Bory de L'Humidité ad Enzo Be-
nedetto - U.L. Ronco: *Antitradizione futu-
rista* - A. Garbin: *Giovanni Acquaviva*.

IL CIGNO gen.-feb. 72 De Grada: *Aligi Sassu*
- M. Lepore: *Il Novecento* - E. Gualaz-
zi: *Opera grafica di Salvatore Fiume* - I.
Mormino: *Bruno Fael* - R. Civello: *Bea Pe-
tri* - M. Lepore: *Salvatore Falcone*.

ARTITUDES n. 4, *Tous devenus kitsch?* - F.
Pluchart: *Winter in Paris* - D. Pilliard: *Kit-
schement design* - J. Moullet: *Des mots en*
strass - M. Burckel: *Une rivière de chocolat*
- J. F. Bory: *La poésie visuelle dans le monde*
- C. de Jong: *New York Miscellaneous* - P.
Marcus: *News from London* - J.D.: *Remous*
autour d'une exposition - M. Bochner: *Re-
flexions sur «l'Axiome de l'épuisement»* - Ro-
le et situation sociale de l'artiste - J. Delou-
che: *Entretien avec Daniele Giraudy*.

OPUS INTERNATIONAL n. 31/32, numero dedi-
cato al *Dessin d'humor et contestation*.

L'HUMIDITE' n. 8, J. C. Silberman: *A pro-
pos de Gertrude* - *Entretien avec Jiri Kolár* a
propos de «la poésie évidente» - L'Académie
de l'avant-garde - V. Burda: *Articles du le-
xique de Jiri Kolár* - J. F. Bory: *L'éternité* -
B. Heidsieck: *Poème partition B2 B3 «Ex-
orcisme»* - Ben: *Il faut tout communiquer*
- P. A. Gette: *Cristal a Paris*.

CHRONIQUES DE L'ART VIVANT n. 28, dedicato
a «l'art et l'enfant», con scritti di Cuoco,
M. Serrey, C. Huber, D. Giraudy. Inoltre
il numero contiene: G. Gassiot - Talabot:
Titina Maselli - J. Lebeer: *Hanne Darboven* -
J. Guglielmi: *Les espaces virtuels de Lars*
Fredrikson - Jean Luc Parant - G. Weber:
Marcel Cahn - J. Gerz: *Critique de la pro-
duction sociale dans le secteur de la culture* -
R. Miché: *Sur Edward Hopper* - J. Lebeer:
Larry Bell.

VII 101 n. 6, J. P. Fargier: *La relève de la
garde* - G. Leblanc: *Sur trois films du Grou-
pe Dziga Vertov* - J. L. Perrier: *Un chateau*
dans les images - Sol Lewit, cinq dessins ori-
ginaux - D. Huebler: *Trois travaux* - J.
Burnham: *Marcel Duchamp, la signification*
du Grand Verre.

PLAISIR DE FRANCE mar. 72, J. Meuris: *Les
peintres du rêve* - F. Deval: *Folon* - C. Bou-
yeure: *Les reliefs de Roy Adzak*.

CONNAISSANCE DES ARTS mar. 72, J.F.: *Yves
Brayer* - G. Fabre: *La Pologne témoin pour*
1930.

REVUE D'ESTHETIQUE n. 4, E. Vitale: *Art et
politique dans l'avant-garde russe* - C. Delloye:
*Reflexions sur l'automatisme canadien fran-
çais* - Musée et censure.

REVUE FRANCAISE DE PSYCHANALYSE n. 4, J.
Gillibert: *Une interprétation de l'esthétique
freudienne*.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS gen. 72, C. Beu-
tler: *Les Bourgeois de Calais de Rodin et*
D'Ary Scheffer - M. Gauthier: *En souvenir*
de Charles Despiau.

ART INTERNATIONAL feb. 72, C. Greenberg:
Rosch '71 - J. Leymarie: *Balibus* - J. Elder-
field: *Diebenkorn at Ocean Park* - M. Cha-
nan: *Eric Shanes* - R. De Solier: *Roland Del-
col* - B. Kerber: *Lichtenstein*.

ART and ARTISTS feb. 72, G. Battcock: *A mo-
bile culture* - Toche and Hendricks talk ot
Gregory Battcock about «Guerilla art-action»
- J. Burnham: *The true ready made?* - E.
Fry: *Post-liberal art* - G. Henry: *Robert Rau-
chenberg*.

ART and ARTISTS mar. 72, J. Perreault: *Pu-
nishing the victims* - R. Irwin in interview
with Alistair Mackintosh - P. Sloane: *Nam*
June Paik - J. Licht interviews Dorothea Ro-
ckburne - K. Lunde: *John Day* - L. Lippard
presents the ideas of A. Piper and E. Antin.

REVISTA DE IDEAS ESTETICAS n. 113, E. Agua-
do: *El arte y la sociedad* - F. De Urmeneta:
Sobre estética saavedriana.

DU mar. 72, J. C. Amman: *Markus Raetz* -
H. C. Bresson: *Kunstlerportrats*.

ARTIS feb. 72, Götz Adriani: *Willi Baumei-
ster* - H. C. von Tavel: *Gestalten und Land-
schaften Schweizer zeichnungen im 20 Jahr-
hundert* - H. Neidel: *Kampf den Wohnstep-
pen* - Jünger Weber.

UNIVERSITAS gen. 72 F. Meyer: *Pablo Picasso
und seine Kunst*.

WELTKUNST feb. 72, Dedicato alla III We-
stdeutsche Kunstmesse di Düsseldorf.

GRAPHIK gen. 72, Dali-Plakate - A. Sailer:
Schuss mit den Werbekatechismus! - Ori-
ginalgraphik in Grossauflagen - W. Preiss:
Praxis der Werbegraphik.

GRAPHIK feb. 72, A. Sailer: *Kalender, Da-
teninformation oder nur mehr Wandsch-
muck?* - *Kalender 1972* - Bunte Streichholz
Etiketten - Gruss aus der Türkei - Proble-
matik eines Plakat-Wettbewerbs - Opticart
Bildtafeln - Bildverschlüsselungen von Will
Faber - *Das Sofortbild und die Photographik*.

GEBRUCHSGRAPHIK feb. 72, A. Alexandre:
*Charles Matton und sein Nebenbuhler Ga-
briel Pascalini* - W. Leonhard: *Der Mensch*
im ABC - R. Hrabak: *Franco Grignani* - A.
Alexandre: *Das album SCARAB und Salvator*
Dali - Maria Martini: «Eingeschlossen»
Dokumenta-fotos von W. Taube und R.
Trurnit - H. Kuh: *Geschichte des Plakates* -
T. Szántó: *Ungarische Werbung* - J. Berger:
Grafik-Design.

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

Le Edizioni del Milione (Via Bigli 2, Milano) hanno pubblicato il volume «Rosaspina», favola dei fratelli Grimm raccontata e illustrata con 10 acqueforti da Sandro Martini.

Le Edizioni Galleria Eunomia (Via dei Bossi, Milano): cartella di 7 litografie di Ludovico Mosconi dal titolo «Variazioni ricorrenti 1971/72» con testi poetici di Bartolo Cattafi, Enzo Fabiani, Pieraldo Marasi, Alberico Sala.

Allo studio del Beccaro di Milano: cartella di 7 litografie di Floriano Bodini dal titolo «Morfologia esemplare».

Centro La Cappella (Via Franca 17 Trieste): cartella intitolata «Per pura pittura» con serigrafie di Battaglia, Ciussi, Cordioli, Dorazio, Giorgi, Patelli, Perizi Piattella, Schmid, Scialoja, Verna. Testo critico di Gianni Conzetti.

Edizioni Editalia (Via di Pallacorda 7, Roma): volume «Mirko, opera grafica» a cura di Valeria Gramiccia e Bruno Corà. Presentazione di Giovanni Carandente.

Edizioni Dierre (Via della Croce 67, Roma): cartella di 4 incisioni di Giacomo Manzù per «Gli amori pastorali di Dafni e Cloe» di Longo Sofista.

Edizioni Galleria Pananti di Firenze: volume di Romano Bilenchì dal titolo «I silenzi di Rosai» con 39 riproduzioni inedite di opere di Otrone Rosai, Mino Maccari, Enzo Faraoni, Silvio Loffredo, Venturino Venturi, Dino Caponi.

La Graphis Arte (Via Roma 62, Livorno): volume «Paris-Carnet» di Orfeo Tamburi. Presentazione di Guido Guastalla.

Edizioni Castaldi di Feltre: cartella di 12 litografie di Walter Pozzi. Testo di Ignazio Morino.

L'Editore Rebellato: cartella di 3 acqueforti di Giuseppe Zigaina e un poemetto di Andrea Zanzotto dal titolo «Misteri della pedagogia».

Le Litografie artistiche faentine di Faenza: volume dedicato a Giuseppe Ugonia. Presentazione di Lidia Bianchi e testo di Maria Catelli Isola.

Premi

A Venezia il Premio Soppelsa 1972 è stato assegnato a Guido Perocco «per la sua ricerca critica sugli aspetti e sull'importanza dell'arte contemporanea a Venezia, legata alle manifestazioni di Ca' Pesaro agli inizi del secolo».

A Morazzone è stato bandito il 4. Premio nazionale di pittura «Il Morazzone», che si terrà dal 9 al 23 luglio 1972 nel Palazzo Comunale. Adesioni presso l'Associazione Pro Morazzone, entro il 10 giugno 1972.

A Gualdo Tadino l'Associazione turistica Pro Tadino organizza dal 31 luglio al 31 agosto 1972 il 14. Concorso internazionale della ceramica sul tema «Il Terzo Mondo — Aspetti e prospettive». Presentazione opere entro il 25 luglio 1972.

A Varese la Galleria La Bilancia (Via Spironi 14) ha bandito la 4. edizione del premio

di pittura «Bilancia d'argento». Adesioni entro il 10 giugno 1972.

A Villafranca di Verona è stato bandito un concorso nazionale di pittura che si terrà dal 29 giugno al 9 luglio 1972. Informazioni presso il Comune.

A Roma organizzato dalla rivista Teleuropa, concorso internazionale di pittura, scultura e grafica. Adesioni entro il 30 agosto 1972 presso la Rivista Teleuropa, Via Reggio Emilia 28, Roma.

Al concorso per «un manifesto per lampade OSRAM» primo premio ex aequo a Renato Biffi e Giuliano Rossi. Secondo premio ex aequo a Mario Tevarotto e Enzo Scarton.

A Reggio Calabria l'edizione 1972 dell'omaggio ad Alfonso Frangipane è stata vinta da Angela De Rosa. Secondo e terzo premio a Giulia Tramontano e Sabina Rizzi. Altri premi a Giuseppe Battaglia, Mario Benedetto, Giovanbattista Cunsolo.

A Parigi il Prix Wildenstein è stato assegnato al pittore e incisore Lucien Coutaud.

A Firenze il premio «Mino da Fiesole» è stato vinto dal pittore Paolo Toschi.

A Varenna il premio internazionale «Gian-nino Grossi» sul tema «Giorno di festa» riservato ai pittori naïfs, è stato assegnato a Giuseppe Lodi.

Varie

A Montevarchi il Comune ha bandito un concorso nazionale per l'ideazione ed esecuzione di una composizione libera realizzata in cemento, marmo, pietra, ceramica, vetro, mosaico o metallo da installare nell'atrio della Scuola media «Petrarca». Compenso L. 3 milioni. Bando e informazioni alla Segreteria del Comune di Montevarchi.

È iniziata la compilazione del Catalogo generale dell'opera di Giorgio De Chirico, a cura di Claudio Bruni. Tutti i possessori di opere sono invitati ad inviare la documentazione alla Galleria La Medusa, Via del Babuino 124, Roma.

Le Edizioni del Naviglio hanno in preparazione il Catalogo generale dell'opera di Franco Gentilini. Tutti i possessori di opere sono invitati ad inviare la documentazione alla Galleria del Naviglio, Via Manzoni 45, Milano.

È uscita la rivista mensile «Artelavoro» con sottotitolo «Esperienze e immagini di arte sociale». Direttore responsabile: Mario De Micheli. Indirizzo: Via Montello 18, Milano.

A Ferrara alla Galleria Civica d'arte moderna è in preparazione per l'estate una mostra antologica di Giuseppe Mentessi. Chi possiede opere del pittore è pregato di segnalarlo alla Direzione Musei Civici d'arte moderna Palazzo dei Diamanti, Ferrara.

A Livorno la Graphis Arte (Via Roma 62) ha pubblicato il quarto catalogo annuale di grafica con oltre 400 riproduzioni di oltre 100 autori.

L'Editrice Sfera (Via Saffi 26, Milano) ha pubblicato due volumi di Luigi Figini e Florisa Cordova dai titoli «Arte e tecnica dell'impaginazione» e «Come nasce uno stampato».

A Pordenone il Centro Iniziative Culturali «Sagittaria» ha iniziato la pubblicazione di un bollettino mensile. Il primo numero è stato dedicato ad una panoramica delle atti-

vità svolte nell'anno passato e programmate per quello in corso nell'ambito della Casa dello Studente. Il secondo riporta l'elenco delle principali pubblicazioni curate da vari organismi che hanno sede nello stesso edificio di Via Concordia 7.

A Marino Marini è stata conferita la cittadinanza onoraria di Milano.

A Roma la prossima Quadriennale sarà impostata su tre esposizioni che, a partire da novembre, si terranno in tre periodi successivi di circa un mese e mezzo l'uno.

A Milano la XV edizione della Triennale sarà dedicata all'individuazione di modi di vita fondati su un miglior uso dello spazio abitabile e su nuove strutture capaci di arricchire l'esistenza dell'uomo. Sarà inoltre presentata una mostra storica retrospettiva riguardante il suo mezzo secolo di vita alla quale collaboreranno tutti i Paesi che hanno partecipato alle precedenti manifestazioni dell'Ente.

A Mosca la collezione di disegni di Ilja Ehrenburg è stata donata al Museo Puskin dove si terrà un'apposita esposizione. La collezione comprende opere di Picasso, Matisse, Léger, Permeke, Giacometti, Grosz, Alberti, Ortega, Guttuso e altri.

Artisti deceduti: Roberto Crippa, Marisa Todeschini, Ernesto Buglioni, Italo Calvari, Enzo Pregno.

A Palermo, nel prossimo settembre, la Regione Siciliana organizzerà al Palazzo dei Normanni una grande mostra retrospettiva di Pietro Consagra, curata da Giovanni Carandente.

A Legnano, presso la Fondazione Pagani, dal 28 maggio al 30 settembre 72, ottava mostra internazionale di scultura all'aperto «Sissa Pagani».

A Bologna, nell'autunno 72, l'Associazione per le arti «Francesco Francia» organizzerà una mostra di Silvestro Lega comprendente circa 150 dipinti. La commissione è composta da: Arcangeli, Bucarelli, Castelfranchi, Gnudi, Golfieri, Parronchi, Rusoli, Vitali. La segreteria generale è affidata a Durbè.

A Milano le Edizioni Il Milione (Via Bigli 21) stanno preparando il catalogo dei dipinti di Giorgio Morandi, a cura di Lamberto Vitali. I possessori sono pregati di inviare dati e foto.

A Cannes si è tenuto il secondo «Vidca», mercato internazionale delle videocassette.

A Milano il Centro Tool ha pubblicato il n. 1 del «Bollettino da dentro» realizzato direttamente su matrici litografiche con appunti e annotazioni di lavori di Ugo Carrega e degli amici frequentatori del Centro.

Il Center for advanced visual studies del Massachusetts Institute di tecnologia ha ricevuto dalla Fondazione Kress la somma di 100 mila dollari.

A Pomezia all'Istituto Statale d'Arte si sono tenuti due «incontri» con Enzo Forcella (sul tema Comunicazione di massa) e con Mario Verdone (su Il linguaggio cinematografico e la sua evoluzione).

A Concordia (Mantova) nei locali di Via Mazzini 18, dalle 15 alle 20 di ogni domenica, fino al 4 giugno, si terranno convegni artistici e culturali aperti a critici, artisti e galleristi.

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.

numeralo 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.

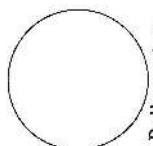
Il correntista ha facoltà di stampare per proprio conto i bollettini di versamento, previa autorizzazione da parte dei rispettivi Uffici dei conti correnti postali.

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 riguarda soltanto qualche raro intellettuale, ma un movimento rintracciabile in tutto il mondo, che si sviluppa indipendentemente in diversi paesi

pp. 512 L. 4.000

Stefan Morawski
ASSOLUTO E FORMA

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

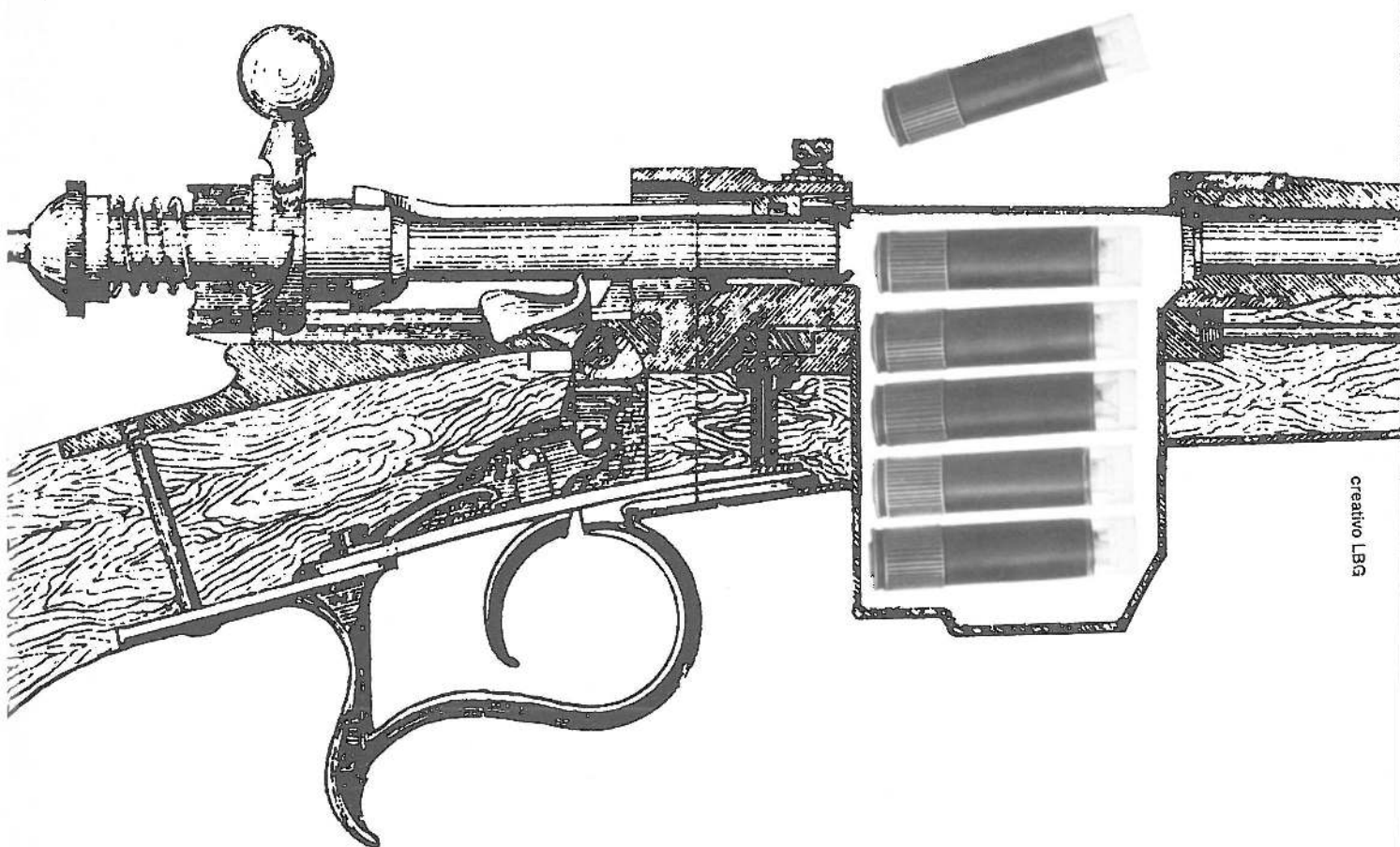
pp. 460 L. 4.000

Sergio Finzi / Virginia Finzi Ghisi
UN SAGGIO IN FAMIGLIA

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

pp. 128 L. 1.500

carica punta e scrivi



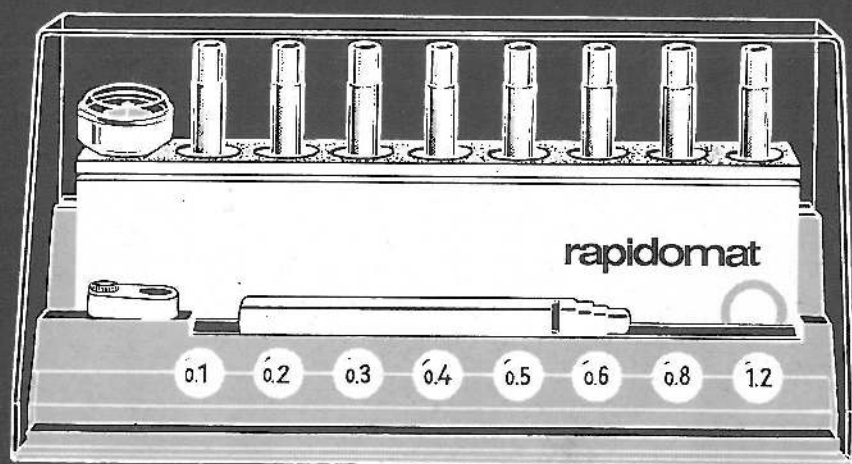
E' il modo più rapido e pulito per caricare i puntali a cartuccia Koh.I.Noor Variant, Vario-script e Micronorm. Si inserisce la cartuccia nel corpo del puntale, si avvita e l'inchiostro fluisce subito alla punta. Le cartucce si chiamano Koh.I.Noor Rapidograph e si trovano nei colori nero, rosso, blu,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