

NAC

Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Giugno-luglio 1972 / L. 400



Dibattito sull'educazione artistica / Tavola rotonda su «Arte e città» / Dibattito sulla legge 2% / Gli artisti e l'impegno rivoluzionario / Problemi di estetica / Retrospectiva di Romagnoni / Mostre ad: Alessandria, Bari, Bologna, Cagliari, Firenze, Milano, Napoli, Parma, Roma, Suzzara, Teramo, Torino, Trieste, Venezia, Verona, Vicenza, Lugano, Parigi / Libri / Riviste / Notiziario

Scritti di: Accame / Alliata / Altamira / Apuleo / Bandini / Barale / Beltrame / Bruno Caroli / Chirici / Cioni / Contessi / Corna / Corradini / Crippa / Di Castro / Fagone / Farinati / Giuffrè / Le Noci / Margonari / Maugeri / Melloni / Monti / Naitza / Pohribny / Quadri / Quintavalle / Raffa / Reale / Riva / Romano / Rosci / Sartorelli / Savi / Spera / Tadini / Vescovo / Vincitorio



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.

QUESTIONARIO

Le saremo grati se vorrà compilare il presente questionario e rispedircelo al più presto. Non c'è bisogno di affrancare. Grazie.

(In caso di risposta affermativa si prega di apporre una crocetta nella casella)

È abbonato a NAC?	☐	La legge in biblioteca?	☐
L'acquista in edicola?	☐	Da quanto tempo legge NAC?	☐
L'acquista in libreria?	☐	Conserva tutti i numeri?	☐
L'acquista ogni mese?	☐	Leggeva la vecchia serie?	☐
L'acquista occasionalmente?	☐	Legge anche altre riviste d'arte?	☐

Mediamente, quanto tempo le occupa la lettura della nostra rivista?

Abitualmente in quale ordine la legge? (indicare con numeri progressivi le seguenti parti)

☐ La prima parte e i dibattiti	☐ Le rubriche
☐ Le recensioni libri	☐ Senza un ordine particolare
☐ Le recensioni mostre	

Preferisce che la rivista si occupi di vari argomenti?	☐
Oppure preferisce numeri monografici?	☐
Oppure preferisce che vengano alternati i due criteri?	☐
Trova la nostra rivista, in genere, di agevole lettura?	☐
Desidererebbe più illustrazioni anche se questo comportasse una riduzione dei testi?	☐

Quali delle seguenti parti della rivista desidererebbe veder modificate e come?

	Abolita	Ridotta	Ampliata
Prima parte e dibattiti	☐	☐	☐
Recensioni mostre a carattere nazionale	☐	☐	☐
Recensioni mostre italiane locali	☐	☐	☐
Recensioni mostre estere	☐	☐	☐
Recensioni e schede libri	☐	☐	☐
Rubrica « Le riviste »	☐	☐	☐
Rubrica « Notiziario »	☐	☐	☐

Quali dei seguenti argomenti la interessa particolarmente?

Attualità artistica	☐	Teorici ed estetici	☐
Educazione artistica	☐	Strutture culturali	☐
Sindacali	☐		
Ritiene che sarebbe opportuno riservare a questi problemi un'apposita rubrica?			☐
A quali di essi?			

Proposte concrete che ritiene di fare per migliorare la nostra rivista

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Età

Uomo ☐

Donna ☐

Professione (*artista, insegnante, studente, ecc.*)

Città di residenza

Può segnalarci eventuali nominativi di persone interessate ai problemi trattati dalla nostra rivista?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

NON AFFRANCARE

*Affrancatura a carico del
destinatario, da addebitarsi
sul conto di credito n.
12/67 presso l'ufficio po-
stale di Bari C P Auto-
rizzazione Dirpostel Bari
n. 081666/AZZ del 12 ago-
sto 1965*

Spett.
edizioni Dedalo
casella postale 362
70100 Bari



Nuova Serie

Editoriale	Ragioni di un'inchiesta	3
Redazionale	Educazione artistica: Se son rose...	4
G. Crippa	Azione più coordinata	4
C. Chirici	L'autoremunerazione	5
G.M. Accame		
G. Bruno		
M. Rosci	Tavola rotonda su « Arte e città »	6
Redazionale	Legge 2%: Sì e no	11
R. Monti	4 proposte	11
M. Le Noci e Daniele Riva	Legge fascista	12
C. Cioni	Un uomo nuovo	12
P. Raffa	Le obiezioni dell'umanista	13
E. Tadini	Proposte per una lettura di Romagnoni	14
	Mostre e fatti a cura di:	15
	V. Alliata, A. Altamira, V. Apuleo, M. Bandini, E. Barale, R. Beltrame, F. Caroli, C. Chirici, C. Cioni, G. Contessi, V. Corna, M. Corradini, F. Di Castro, V. Fagone, P. Farinati, G. Giuffrè, R. Magonari, S. Maugeri, C. Melloni, S. Naitza, A. Pohribny, F. Quadri, A.C. Quintavalle, B. Reale, G. Romano, G. Sartorelli, R. Savi, E. Spera, M. Vescovo, F. Vincitorio.	
	Rubriche	42

Ragioni di un'inchiesta

Un'inchiesta tra i lettori nasce, di solito, per individuarne meglio i connotati, saggiarne umori e desideri, insomma, conoscerli con più precisione.

Anche questa nostra inchiesta — basata sul questionario che i lettori hanno trovato nella prima pagina — non si presenta gran ché diversa dalle altre. Le stesse domande, le solite caselle, analogo il criterio.

Ma chi ci conosce, probabilmente avrà intuito che, in questo caso c'è anche un'altra ragione. O, meglio, una preoccupazione che abbiamo sempre avuto, fino alla penderia. Ossia quello di stimolare l'attiva partecipazione al nostro lavoro di tutti coloro che ci leggono.

In sostanza, che cosa ci proponiamo?

Raccogliere dati ma, soprattutto, stabilire con i lettori un rapporto ancora più diretto, più stretto: arrivare, in concreto, a dimostrare che questa nostra rivista deve vivere grazie al contributo di idee di tutti.

Data la estrema varietà e, spesso, contraddittorietà di queste idee, sarà ovviamente, necessario confrontarle, dialettizzarle, coordinarle. Ma ciascuno può essere certo che ogni suo consiglio sarà tenuto presente e servirà a far crescere questa rivista.

Ed è perciò che rivolgiamo un caldo invito a tutti — nessuno escluso — perché compilino e rispediscano al più presto il questionario: liberissimi, naturalmente, di rispondere soltanto alle domande che interessano, di modificarlo o aggiungere ciò che loro aggrada.

Considerato che con questo numero andiamo in vacanza e riprenderemo le pubblicazioni soltanto a settembre, avremo tutto il tempo di vagliare ogni contributo.

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%

Se son rose...

Forse qualcosa si incomincia a muovere. Dopo tanti tentativi — a cui stiamo contribuendo come meglio possiamo — sembra che i problemi dell'educazione artistica (intesa nel senso ampio di « educazione estetico-artistica » analizzato da Pesenti nel n. 3) stiano proponendosi alla coscienza di un numero di persone maggiore dei soliti « addetti ai lavori ». Per citare tre fatti recenti, ricorderemo: 1) che la rivista Shop ha dedicato a questo tema un numero doppio e si è, inoltre, fatta promotrice di una tavola rotonda tenutasi, in aprile, a Milano; 2) che la rivista « L'uomo e l'arte » preannuncia un numero monografico sui problemi delle istituzioni per l'educazione artistica; 3) che la Società Italiana per l'Archeologia e la Storia delle Arti ha in programma, per la primavera del prossimo anno, un grande convegno che si propone di affrontare questo argomento a livello nazionale. Se son rose, fioriranno. Ma, intanto, occorre che noi si continui nel nostro dibattito e si cerchi di chiarire, insieme, i

tanti aspetti che ancora rimangono imprecisati. Soprattutto quello del rapporto tra arte ed educazione artistica, che a noi sembra basilare. Anche perché, implicitamente, riguarda una possibile soluzione del problema della collocazione sociale dell'artista: basta ricordare l'esempio degli « anni venti » in Russia o del Bauhaus in Germania.

Ecco perché, con gli articoli che pubblichiamo in questo numero che precede le ferie estive, vorremmo considerare concluso solo un primo ciclo di discussioni. E ci proponiamo di riprendere il discorso, a ottobre, con una serie di interventi che — ci auguriamo — facciano passare il nostro dibattito ad una fase ulteriore.

Già molti dei contributi finora apparsi, in modo più o meno dichiarato, contenevano proposte costruttive ed alternative per risolvere questa spinosa questione. Ma forse non sarà male precisarle sempre meglio e portare la discussione sempre più avanti in questa direzione.

Azione più coordinata

di Giorgio Crippa

Intervenendo al dibattito sui problemi dell'educazione artistica della scuola, premetto subito di esserne direttamente coinvolto, sia come insegnante, sia come ex artista e sia come militante nel comitato fabbrica-scuola, costituito di recente ad Albiate Brianza, dove appunto insegno da due anni.

Saltando a piè pari lunghi preamboli, credo che l'argomento in questione si possa interpretare ed analizzare secondo due differenti ipotesi di rinnovamento, schematizzabili in: nuova arte per la scuola o nuova scuola per l'arte.

La prima ipotesi la intendo nel senso di verificare se, grazie ad un diverso inserimento della problematica sull'arte nell'apparato scolastico, ciò possa in qualche modo favorire un atteggiamento più coscientemente critico e dar vigore ad un attacco dall'interno alla trasmissione placentale ed oppressiva della cultura nella scuola.

A giudicare dall'attuale stato di convivenza pacifica che caratterizza il rapporto fra arte e scuola, in particolare nella fascia primaria e secondaria, direi che, se in questi termini, la tesi di un'arte « strumento eversivo » oggi è senz'altro da mettere in discussione. A questo proposito è anche documentabile il grave

ritardo con cui, nelle sopravvissute scuole d'arte e nelle accademiche, si è avviato il processo di contestazione dei tradizionali metodi didattici e dell'istruzione artistica istituzionalizzata.

Resta quindi da chiarire l'assunto etico-storico secondo il quale il fenomeno artistico contiene in sé la chiave per capire il travaglio e le istanze sociali che una precisa realtà storica determina, e perciò stesso di intendersi come contributo illuminante alla formazione dei giovani. Qui però il discorso tende a dilatarsi paurosamente e certo altri meglio di me sapranno svilupparlo con necessario ordine, pertanto vorrei sottolineare solo alcuni aspetti della prima ipotesi e dei suoi presupposti, che mi sembrano contraddittori.

Innanzitutto l'inattendibilità del ruolo liberatorio e quindi educativo di un'arte che appare oggettivamente paralizzata da un blocco storico con chiare radici economico-strutturali, che la vuole strumento, più o meno consapevole, al servizio della classe dominante.

Segue un naturale scetticismo anche nei confronti di talune tendenze che, seppur sganciate dal ricatto ideologico verticale, non sfuggono al ricatto delle leggi di mercato. Leggi queste ancor più

vitali se le si pensa condizionanti il soddisfacimento di un bisogno irrinunciabile per l'artista che è poi quello di far conoscere e divulgare il proprio lavoro oltretutto, come è ovvio, di trarne fonte di sussistenza.

A ciò aggiungo una sostanziale critica ad alcuni valori che ritengo propri dell'operare artistico, quali ad esempio la matrice antiugualitaria, l'individualismo, lo sfrenato istinto d'identità ed il relativo sforzo teso al più largo riconoscimento possibile del proprio valore, quindi di prestigio, egocentrismo, ecc. Questo conduce alla ben nota competitività stilistica, che spinge in effetti l'artista sempre più ai margini di quel processo di trasformazione della società, autenticamente rinnovatore.

Alla luce di queste considerazioni appare come logica risultante un altro aspetto contraddittorio, che consiste nella reale incomunicabilità del linguaggio estetico inteso come elaborazione individuale. Linguaggio che a livello d'avanguardia è riuscito ad inibire del tutto il già precario rapporto di comunicazione con le masse, rendendo alla fine poco credibile l'efficacia di un suo ruolo strumentale.

Certo è che le avanguardie artistiche, staccate come sono dalle vere avanguardie in lotta, difficilmente potranno uscire dal recinto dorato nel quale si sono chiuse e che consente loro, al più, un progressismo di costume o di rottura in senso formale, ma che oltretutto non possono rendere neppure troppo esplicito per quel complicato gioco di ambiguità che sono il loro alibi culturale ed in definitiva il prezzo da pagare per la sopravvivenza.

Detto questo si pone un ultimo interrogativo, prima di cercare di trarre qualche conclusione, e riguarda la presunta possibilità di far passare attraverso lo stretto spiraglio concesso all'educazione artistica nella scuola media, un più largo e sostanzialmente diverso incontro con l'arte.

Data quindi e non concessa tale utilità, direi che un simile intervento rischia di essere quanto mai velleitario, fermi restando i rigidi limiti burocratici e strutturali della scuola. Basterebbe ricordare qui la sua precisa funzione discriminante e selettiva che tra l'altro impone a noi insegnanti, sotto mentite spoglie paternalistiche, l'ingrato compito di giudici; e guai a chi parla di voto unico o di arte critica e persino di lavoro di gruppo, se questo minaccia troppo gli interessi individuali dei più dotati. La mia personale esperienza, ma soprattutto la cronaca, è testimonianza di questa continua frustrazione e della grave repressione in atto anche ai danni di innocue sperimentazioni e che arriva persino alle note denunce di « falso ideologico ».

A questo punto però non vorrei sembrare disfattista, ma, se è pur vero che altri aspetti importanti del problema,

come la conoscenza storica o la creatività, potrebbero sdrammatizzare di molto il tono del discorso, mi riesce per altro difficile, a breve termine, essere ottimista di fronte alla prima ipotesi di rinnovamento.

Pertanto, premesso che quanto dico vuole anche essere una mia autocritica, penso proprio che il problema di fondo sia arrivare ad una corretta chiarificazione politica che incoraggi le forze impegnate sia nel campo della scuola che in quello della comunicazione visiva, ad una azione più coordinata e meno spontanea. Una chiarificazione che presupponga una precisa scelta di parte, per non cadere nella logica dell'efficientismo alla quale la classe « colta » spesso ricorre in virtù di un presunto neutralismo di casta. E qui riallaccio la questione dell'autonomia dell'arte che, se non ben chiarita in senso politico, finisce per essere una rivendicazione corporativa ancora di privilegio.

È certo indispensabile che l'arte tagli i ponti con l'egemonia economico-culturale, ma per porsi in definitiva al servizio di una ideologia alternativa correttamente allineata coi bisogni della classe subalterna. Questo, presuppone, che l'artista rinunci al suo ruolo professionalistico al di sopra delle parti nascosto dietro nuove etichette tipo « operatore estetico » e che trovi la fonte di sussistenza e di auto-finanziamento della propria ricerca in altre attività che, tra l'altro, lo inseriscono più propriamente nel vivo dei meccanismi di produzione.

Un artista lavoratore quindi, e non solo artista. Da qui, a mio avviso, la necessità di avviare cooperazioni sulla base di precise convergenze e discriminanti politiche, le quali, oltre che venire in soccorso delle singole difficoltà di auto-finanziamento, potranno ridare contenuti e fini comuni, cioè verificabili e quindi autentici, alle diverse ricerche.

Se poi come è giusto, dovrà essere la scuola il principale sbocco di tali ricerche, occorre fin d'ora pensare ad un impegno che non sia solo di settore, ma il più allargato possibile a tutte quelle forze di base, che vanno dai comitati di fabbrica e di quartiere alle avanguardie studentesche, che già premono sulla scuola rivendicandone il legittimo diritto di controllo e di gestione. Solo con tali alleanze, non escludendo in partenza, sia pur con le dovute riserve, l'appoggio di Sindacati e Partiti della sinistra, è possibile trasformare un gesto isolato, in un movimento che sappia non solo proporre ma anche sostenere le iniziative che risulteranno per ciascun caso più opportune.

È chiaro quindi che lo spazio disponibile all'insegnamento artistico non sarà il solo, ma certo uno dei tanti che occorrerà sfruttare per invertire i tassi e i programmi del calcolatore educativo. Detto questo, che poi era quello che più

mi premeva di dire in una simile occasione; aggiungerei due parole in difesa di un insegnamento che, proprio per non perdere i collegamenti con le istanze di base, rinunci al compiacente richiamo a certe sperimentazioni concettuali o intellettualistiche, le quali, oltre a non tener conto delle diverse realtà culturali presenti nella popolazione scolastica, lasciano nelle mani dei ragazzi una scarsa conoscenza delle più elementari tecniche espressive.

Qui ci sarebbe certo da discutere, ma lasciando da parte l'assurdo atecnicismo programmatico, credo che le tecniche della comunicazione visiva debbano diventare patrimonio comune, e che, in quanto tecniche, siano un'arma e il loro

giusto uso dipende solo dalla direzione in cui si spara.

Per quanto riguarda infine, la seconda ipotesi accennata all'inizio, e cioè « nuova scuola per l'arte » direi che qui il problema si pone solo nel senso di accelerare al massimo lo smantellamento di quell'anacronistico apparato scolastico che si propone ancora la formazione professionale ed elittaria dell'artista. Penso infatti che il vero modo per favorire l'arte come fenomeno spontaneo e non istruito, sia proprio eliminare le scuole specialistiche a vantaggio di un potenziamento della lotta generalizzata nella scuola come momento liberatorio e contro le divisioni a compartimenti stagni della neo-tecnocrazia riformista.

L'autoremunerazione

di Cesare Chirici

Il dibattito in corso su questa rivista sull'educazione artistica, ci ha spinti a contribuire col nostro punto di vista a una eventuale discussione per quanto riguarda la Scuola Media superiore, in quanto il problema è secondo noi fondamentale e non riguarda quindi, dal punto di vista pedagogico, la sola scuola superiore ma l'intera scuola secondaria se non addirittura quella primaria. Diremmo che il problema riguarda le strutture stesse della nostra società relativamente alle norme che governano la legislazione e l'attività scolastica, particolarmente nell'ambito della disciplina che qui ci interessa.

In una scuola come quella oggi esistente, ove l'educazione del giovane è concepita in funzione di una professione futura, di una precisa collocazione numerica nella società preconstituita, l'educazione artistica ha un carattere aleatorio e complementare. In altre parole, l'educazione artistica, già dai primi anni della scuola media, è insegnata come materia autoremunerativa nel senso che non ha alcun preciso scopo, è attività momentanea destinata a scomparire con l'evoluzione della cultura dell'allievo in senso scientifico-concettuale. Non è una *conditio sine qua non* dell'approccio a una conoscenza non dirigistica, ma articolata e complessa del reale, non è un presupposto della libera scelta dell'uomo a occupare un posto nel mondo, ma è l'esatto corrispettivo di quanto si produce, a un livello diverso, per opera degli « artisti », che sono i depositari di un'attività spesso senza scopo, fallimentare (con gli Istituti e le Accademie d'arte devolute a creare questi illusi), l'espressione di uno spurgo, di uno sfogo fittizio alle storture di una società incapace di garantire il libero esercizio delle facoltà umane, se così si può dire, e una scelta culturale che sia promotrice di una naturale e felice trasformazione del mondo in senso progressivo. Ritenendo questo come un problema

di fondo, noi intendiamo dire che la scuola per risolverlo non deve porsi, come spesso fa, in una posizione di semplice correzione o riforma, ma di ristrutturazione globale. Nel caso ad esempio della scuola secondaria dei primi tre anni, si è spostato con la nuova legislazione l'asse dell'interesse per l'educazione artistica da quello strumentale a quello autoremunerativo. Ciò si ritiene che il giovane possa, con questa materia, liberamente soddisfare la propria creatività, compensando lo status depressivo che acquisisce durante l'approccio con le materie « concettuali ». Così l'educazione artistica diviene qualcosa come la ginnastica, in cui il giovane si sgranchisce i muscoli, gli arti, facendo qualcosa di cui non dovrà rendere conto se non a se stesso. Tutto ciò ovviamente non risolve le contraddizioni di un'educazione che tra l'altro non utilizza convenientemente, se non in rarissimi casi « sperimentali », la strumentazione visiva oggi utilizzabile nel campo del conoscere. Occorrerebbe arrivare a comprendere che l'educazione artistica, come vogliamo chiamarla, non ha semplicemente il suo pregio nell'autopagare chi la pratica, ma nel consentire altri tipi e modalità di comunicazione. È anacronistico credere a uno scopo senza scopo dell'arte, conservando così un convincimento equivoco, e creando uno hiatus tra attività utili e quindi noiose e pesanti e attività inutili e quindi piacevoli e interessanti.

In fondo i giovani, al tempo stesso che anelano cimentarsi in attività ludiche, rifiutano proprio la divisione dell'uomo in homo ludens, homo faber e homo sapiens. La cultura come assimilazione in nome di una finalità superiore, privilegiata, non li interessa, giacché proprio il miraggio di quella cultura produce alla fine la frammentazione dell'uomo e delle classi sociali. All'origine è una frammentazione dei sensi, ormai di lunga data, che è struttu-

ralmente connessa alla frammentazione gnoseologica intrinseca nella nostra società. Dice a questo proposito l'etnologo Carpenter: « un bambino impara a distinguere i sensi quando, a scuola, apprende a leggere in silenzio. Le gambe gli tremano, si morde la lingua, ma alla fine, con enorme fatica, impara a frammentare i suoi sensi e a utilizzarli uno alla volta lasciando gli altri inattivi ». L'educazione artistica andrebbe quindi liberata da quell'apparente afinalità, per comunicare qualcosa di più e in modo diverso, attraverso cui il sapere medesimo non appaia semplicemente come il risultato di un sacrificio, di un'abnegazione che da un lato martirizza l'individuo indigente e dall'altro viene spesso saltata a piè pari da coloro che sono destinati dalla loro privilegiata condizione a farsene orpello. La concezione estetizzante che presiede all'insegnamento dell'arte è ancora, e inevitabilmente, borghese. L'arte è status privilegiato, valore soprastorico, e appartiene comunque a una condizione esistenziale esigua, destinata a rarefarsi con l'inserimento dell'individuo nella società. Gli stessi artisti « integrati » sono oggi categorie di comodo per chi fa uso del potere quantitativo ma ha bisogno di placare la propria falsa coscienza acquistando valori a prezzo mercantile. Il problema rimane. La società è repressiva, non ammette se non l'arte dei « geni », dei pochi, e l'autore-munerazione scolastica dei giovani non è altro che il simulacro fittizio di uno status da cui si è destinati ad alienarsi.

Tanto meglio allora, di fronte al ripristino della dicotomia tra realtà (repressiva) e valori (inesistenti, virtuali) porre fine all'equivoco, indirizzando i giovani verso un'operatività tecnologico-artigianale, in cui il loro fare si convogli verso uno scopo determinato, dove non venga meno, tuttavia, la componente individuale, promozionale dell'operatore. Le applicazioni tecniche, materia insegnata nelle medie inferiori, e tanto dispreziata, avrebbe assai più senso se non vedesse la propria funzione fortemente compromessa dalla gratuità con cui s'insegna l'educazione artistica. Le tecniche che l'educazione estetica dovrebbe promuovere sono quelle che hanno ormai di gran lunga superato quelle tradizionali di pittura, scultura, ecc. Ci si dirà: ma le facoltà creative vengono a maturarsi verso i sedici anni; e allora l'educazione artistica così come concepita è un errore, giacché essa con una *petitio principii* si arroga quello che non è capace di attuare. Questa materia nella scuola media non ha senso; sarebbe assai meglio che la componente estetica in senso lato entrasse nell'insegnamento, e potrebbe essere costituita da quella adeguata strumentazione delle potenzialità visiva che i *mass media* bene o male hanno incrementato. Si assiste oggi al paradosso per cui i giovani da un lato hanno la possibilità di apprendere visivamente cognizioni adeguate alla moderna strumentazione, e dall'altro, quando vanno a scuola, si trovano di fronte a metodologie superate, antiquate, incapaci di

incidere seriamente sulla loro formazione culturale.

È ovvio che il problema è quello di sviluppare le facoltà percettive e sensoriali chiamando quelle stesse facoltà a contribuire alla conoscenza. Non si discute qui

né di arte né di estetica come scienza artistica. Si affronta la questione del potenziamento di facoltà tradizionalmente repressate nelle masse, visto che il problema della scuola investe la partecipazione alla conoscenza di tutta la popolazione.

Tavola rotonda

Arte e città

di Giovanni M. Accame, Gianfranco Bruno, Marco Rosci

Prendendo spunto dalla mostra « Immagine per la città », organizzata a Genova dall'Ente Manifestazioni Genovesi, abbiamo invitato ad una tavola rotonda sul tema « Arte e città » Giovanni M. Accame, Marco Rosci e Gianfranco Bruno, dal quale è partita l'iniziativa della mostra stessa. Eccone la registrazione.

BRUNO: La mostra è nata da un interesse per l'immagine della città come fatto ideologico. Cioè nella coscienza che alcuni fatti sociali — come la disordinata crescita urbana, la violenza della speculazione edilizia — snaturano l'immagine della città. S'era iniziato un primo lavoro di tipo fotografico, a Genova, con una mostra che s'è vista anche all'Università di Milano, intitolata « La città violenta », che era uno sguardo sulla città di Genova, città in cui questi fatti sociali cui ho accennato, hanno preso una particolare evidenza e gravità. Quest'occhio sulla città mostrava, nel modo più obiettivo, come la forma della città rispecchiasse una situazione ideologica molto precisa. Poi c'è stato un lavoro con i giovani dell'Accademia di Belle Arti di Genova, un lavoro di tipo didattico sull'arte moderna che ha puntualizzato i motivi dell'emarginazione dell'artista dalla crescita dello stato urbano. E questi gio-

vani hanno inteso fare una ricerca sulle motivazioni sociali e politiche di questa emarginazione. Emarginazione dell'operazione artistica proprio dalla figurazione che la città si viene dando. Allora, alcuni dei motivi dell'indagine anche sociologica sul tema della città (per esempio, l'ambiente e le sue forme, l'individuo e la folla, la violenza e le prospettive per una città più umana) sono stati presto assunti come temi di fondo nel chiarimento del rapporto, appunto, ambiente-immagine. Quindi si è proceduto alla ricerca di quelle immagini che costituivano, più un riflesso dell'ambiente urbano, un atteggiamento critico da parte degli artisti e ci si è chiesto quale sia stato il contributo portato dagli artisti alla crescita e alla trasformazione dell'habitat urbano. Non si è partiti dall'esperienza storica per un bisogno di mostrare il passato, quanto per il fatto che si è subito ritrovato che l'itinerario ideologico dell'arte moderna, nelle sue linee generali, trovava un punto di coincidenza con questi motivi dell'analisi sociologica sul tema della città. E allora si è capito che questo lavoro poteva avere anche una funzione didattica. Cioè, non soltanto chiarire i modi di relazione dell'artista con l'ambiente della vita, ma poteva essere anche utilizzato come modo

M. Beckmann: *Genoa, 1927.*



di lettura delle immagini e quindi di avvicinamento di un pubblico vasto, e spesso lontano dai fenomeni dell'arte moderna, al linguaggio degli artisti contemporanei. Direi che non è stata superflua l'aggiunta e l'inserimento nella mostra di artisti contemporanei. Perché essendo questa analisi partita dalla constatazione di condizioni attuali, era necessario che questi artisti vi fossero presenti. Non tanto per stabilire o documentare la continuità di un tema, quanto per sottolineare l'attualità pressante di questo problema della città. E allora — soprattutto perché la situazione urbana è stata vista come giustificazione di un estendersi delle dimensioni del linguaggio artistico come evasione e fuga o come intervento o come immagine riflessa o come comportamento — la città è risultata, veramente, la dimensione, la matrice di fondo di queste esperienze contemporanee. E tanto si è pensato ad una dimensione didattica della mostra, che « Immagine per la città » non è soltanto una mostra d'arte. Ma comprende settori di proiezione, aperture visive, occhi, diciamo, sulla città, proprio perché l'intercambiabilità dei linguaggi visivi fosse vista come strumento di una presa di coscienza dell'habitat. Arte, fotografia, l'immagine degli artisti, comportamenti, proposte, come modi di partecipazione e di presa di coscienza di una realtà che noi viviamo e che è quella che è. Si voleva, poi, che la mostra, pur avendo un fondo di natura storica, fosse agganciata al presente. E in modo particolare ad una situazione anche locale, cioè al luogo in cui essa è nata. Per cui le proiezioni hanno due termini. Uno è quello dell'indagine sull'ambiente urbano in generale: da Londra a New York, da Lubiana a Milano, ecc. L'altro quello dell'ambiente urbano locale. A documentare una situazione, diciamo, globale, della violenza della città.

ROSCHI: Io vorrei far riferimento ad una mia precedente presa di posizione nei confronti di una recente mostra tenutasi a Milano e intitolata « Metamorfosi dell'oggetto », presa di posizione che è comparsa su questa stessa rivista. In quanto mi sembra che la mostra di Genova venga incontro proprio a una sorta di auspicio — che diventava, fra l'altro, critica — originato da quella mostra di Milano. Cioè la necessità, l'opportunità, oggi, di tentare — correndo tutti i rischi inerenti ad un simile tentativo — di dare un determinato taglio, una visione concreta attraverso opere e elementi oggettuali presi in tutti i campi delle arti visive, un taglio che non fosse quello genericamente storico-formalistico dei movimenti e delle personalità maggiori o minori dell'arte moderna. Cercando, cioè, di rileggere tutto il percorso o un percorso dell'arte contemporanea attraverso un determinato tema. In realtà, questa mostra di Genova non può neanche essere definita una mostra tematica. Perché in quel caso avremmo avuto, eventualmente, solamente l'immagine della città e non una « immagine

per la città ». Ora, con tutti i limiti, che poi si potranno anche discutere e individuare, direi che il grosso portato della mostra sia precisamente questo: che si fa un percorso fondamentalmente e sostanzialmente ideologico. Che però è anche un concreto percorso storico di comportamenti degli artisti, da una parte, e di soluzioni anche linguistiche e formali dall'altra. Un percorso suggerito proprio da un determinato fenomeno, che rimane il fenomeno fondamentale della vita attuale. Cioè il fenomeno della inurbazione industriale e post-industriale. Per questo, mi sembra che la scelta di una data di partenza e di alcuni aspetti di fenomeni di partenza sia veramente essenziale. Cioè, il discorso non è più — come sempre è stato fatto — a livello di prime avanguardie impressioniste, post-impressioniste, ecc. Il discorso nasce, anzitutto, dalla constatazione ideologica molto precisa — anche nel senso di una precisa scelta ideologica — dell'iniziale scissione tra la tradizione, diciamo genericamente, del paesaggio e l'inizio, invece, del concetto di città. Città come luogo di scontro psicologico e di urto fisico, nei confronti dell'artista e dell'uomo in generale, che elimina, a priori, immediatamente, l'altro polo rappresentato dalla tradizione paesaggistica. Questo mi pare che sia un primo punto importante. Con il coraggio di prescindere anche da tutta quella grossa sezione del tardo ottocento che era la « *peinture de la vie moderne* », in cui la città era già tema fondamentale ma era una città-paesaggio. Per cui credo che già questa scelta iniziale sia molto significativa, proprio per fare un discorso chiaro, preciso e indubbiamente coraggioso. Naturalmente, le cose poi si complicano nella struttura della mostra. Per cui certi problemi risorgono, nel senso che, per esempio, ci si pone subito la questione di una nuova diversificazione di ambiti di discorso: per esempio, fra utopia architettonica-urbanistica e immagine, intesa come problema specifico del pittore, come uomo. Ma questi problemi, in fondo, non sono dei limiti. Sono dei problemi posti dalla mostra stessa e dalla sua impostazione. L'unico punto su cui bisognerebbe, penso, riprendere la discussione è, mi sembra, quell'impostare tutto il discorso in una maniera forse troppo esclusiva. Nel senso di avere individuato nel problema della città e dell'ambiente urbano quasi la struttura portante di tutto il discorso dell'arte contemporanea. Io correggerei: non unica struttura portante, ma necessario luogo di passaggio per tutti gli artisti che volessero prendere una determinata posizione, come uomini, nella civiltà moderna. Il che, storicamente e ideologicamente, centra il problema in una maniera forse più precisa.

ACCAME: Io sono abbastanza critico nei confronti di questo tema sui rapporti arte-città. Soprattutto perché, mentre la città è la struttura di base su cui cresce e si sviluppa la forma sociale della vita, non così, mi sembra, si possa dire dell'arte.

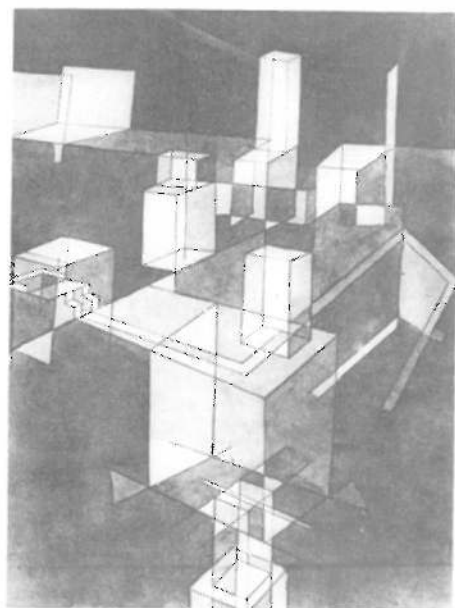
Ora, l'arte (ma, attualmente, si potrebbe parlare molto più del cinema o, addirittura, della pubblicità) ha influito e può influire sulla percezione della città, proprio come spazio fisico. Però questo, indipendentemente da un riferimento diretto con quella che è l'organizzazione della città. L'arte ha influenza sulla percezione della città specificatamente come ricerca artistica. Basti pensare al cubismo, al futurismo o, per andare più lontano, alla « prospettiva » nel Rinascimento. Evidentemente queste sono tutte cose che hanno influito in modo preciso, chi più, chi meno, anche sulla percezione dello spazio urbano. Però, da questo, a una vera incidenza dell'arte sulla problematica della città, cioè urbanistico-architettonica e soprattutto sociale, ho molti dubbi. Prima, Rosci, riferendosi al titolo della mostra genovese parlava dell'immagine per la città. E affermava che il merito della mostra era quello di essere riuscita, tramite questi artisti, a dare un'immagine per la città e non della città di tipo paesaggistico. Anche su questo io ho dei dubbi. E anche a proposito del percorso ideologico. C'è un salto del livello di ideologia sul percorso degli artisti in riferimento con la città. E allora bisogna dare un'interpretazione della parola « ideologia » come la dava Marx. Cioè, non nel senso che la diamo noi oggi ma in un senso abbastanza negativo. In sostanza, quello che voglio affermare è la non incidenza dell'arte sulla città — tanto per intenderci col termine arte qui mi riferisco sempre alla pittura e alla scultura — la sua non incidenza sul vero problema della città. Un problema che io vedo, prevalentemente, di tipo politico-sociale e strettamente rapportato a quelle che sono le discipline specifiche della città: urbanistica e architettura. Prima — sempre Rosci — ha toccato un punto sull'immagine pittorica, sul rapporto che ci può essere tra immagine pittorica e utopia urbanistico-architettonica. Questo è un discorso che sarebbe meglio riprendere dopo. Intanto però vorrei anticipare che, mentre sono d'accordo che per la pittura si tratta sempre di un'immagine, direi che l'immagine che ci dà la pittura, più che essere riferita alla problematica della città, dal punto di vista urbanistico-architettonico, è riferita alla situazione umana. Dove però la città come struttura di corpi e di spazio è una cosa, e il vissuto di chi vi abita è un altro. Mi sembra che, dopo tutto, l'immagine che ci dà la pittura, quando è freddamente centrata su un corpo architettonico, tende sempre a un'indicazione sul vissuto di quello spazio e non sulle cause determinanti della sua struttura fisica.

BRUNO: Non sono d'accordo con Accame sulla non incidenza della pittura e dell'immagine sul discorso per la città. Tanto è vero che, come ho detto all'inizio, la mostra non voleva dare dei contributi di tipo tecnico e specifico alla soluzione dei problemi dello spazio concreto e delle

strutture della città, ma è un tentativo di riscattare anche l'immagine come contributo alla problematica urbana. Accame ha parlato del vissuto. Ecco, secondo me, il vissuto è l'aspetto sostanziale di questa problematica urbana. In questa mostra si è parlato prima di città e poi di arte. Non è una mostra d'arte ma il punto di partenza di un discorso sulla città. Ed essendo l'arte, evidentemente, una forma di comunicazione, mi pare che sia molto importante il mostrare che l'artista si è impegnato nella comunicazione dei problemi del vissuto nella città. Ed ha aiutato ad una presa di coscienza di questa problematica della città. È chiaro che mai l'artista ha avuto la presunzione di intervenire a livello specifico nella soluzione di un problema del concreto urbano. Del resto, esulava dalla specificità del suo linguaggio. E ritengo che un tale discorso non sia neanche accettabile. Cioè nei termini in cui si volessero dare delle indicazioni di tipo specifico alla soluzione dei problemi della città. Il problema di fondo, oggi, è naturalmente un problema di gestione della città. Cioè, un problema politico. E io penso che il contributo dell'artista, non dico alla soluzione, ma alla presa di coscienza del problema politico della gestione della città, sia fondamentale. Gli stessi interventi di cui parlava Accame, cioè di una specificità realizzativa nell'ambito del concreto urbano, presuppongono una coscienza dei problemi del vissuto. Per rendere concreto questo discorso, ricorderò Dix, Munch, Shahn, Bacon. Questi nomi ci dicono subito come l'artista contribuisca alla presa di coscienza di questo problema, che è poi un problema di natura politica. Ossia intendere su quale piano e con quali obiettivi debba o possa essere realizzato un intervento sulla città. In questo senso, l'artista è, diciamo così, necessario. E sta a monte anche del discorso dell'architetto o dell'urbanista o del programmatore. A monte di una buona volontà politica.

ROSCI: Io concorderei come impostazione generale con quanto ha appena detto Bruno, in quanto mi sembra che il discorso di Accame, proprio facendo riferimento al concetto di ideologia in Marx, finisce per partire ancora, pur contestandolo, da un concetto di divisione del lavoro. In quanto, nel momento in cui egli afferma che l'artista (accettando quindi il presupposto che esista una categoria « artista ») per sua natura non può incidere, operativamente, sui problemi della città (intesi in chiave strettamente tecnologica e sociologica, ma ad una « concretezza » di nuovo ideologica, nel senso proprio della falsa coscienza. Perché mi pare ovvio che in questo caso si ammette che il cosiddetto artista figurativo, in quanto categoria umana sociale o in quanto portatore di un linguaggio, non può incidere tecnicamente sulla città. Rimane però il problema appunto chiave della « città ». Non precisamente come fatto tecnologico, che è, in effetti, una delle

grosse e peggiori armi in mano a chi, veramente, vuole dare un volto non umano alla città; è uno dei ragionamenti di base nelle mani di coloro, appunto, che pensano solo alla città come fenomeno tecnico-speculativo. In sostanza, accettando questo « a priori », allora certamente l'artista non può dare il proprio contributo. Però le cose cambiano se vediamo il problema dall'altro punto di vista e, cioè, precisamente, l'artista come testimone non soggettivo ed in proprio, ma come testimone cosciente di essere uno e solo uno dei fruitori o, meglio, delle vittime della città moderna. Quando egli ha la coscienza ben precisa di non dover ripiegare su una reazione individuale, soggettiva, fondamentalmente utopistica, negativa, quando si sente ideologicamente portatore di un messaggio collettivo nei confronti della città, allora è in grado di svelare con il suo messaggio agli altri (che è, in fondo, il problema che la mostra si pone, di svelare a chi la mostra frequenta e considera) precisamente questo volto, questa pressione dell'ambiente urbano. E questo è un aspetto. L'altro aspetto — e qui mi riferisco alla sezione che, dopo molti dubbi, ritengo adesso incidente e positiva e, cioè, la sezione della violenza — è quello che egli può, addirittura, farsi portatore non solo di un messaggio negativo nei confronti della città, ma di un messaggio, chiamiamolo, genericamente, di tipo rivoluzionario, *contro* la città. Non solo contro la sua pressione o la sua oppressione, ma come una condizione, diciamo, d'assalto nei confronti di questa situazione. Semmai, qualcuna delle zone della mostra che mi lasciano leggermente incerto sono quelle dove non trovo perfettamente cattedato il rapporto fra questa posizione (chiamiamola, di tipo espressionistico e di tipo umano-sociale, dell'artista come partecipe di una folla o di una massa di vittime della città) e quella che mi sembra richiesta da Accame. Cioè quella che presuppone delle proposte operative, quanto meno in senso formale-spaziale, nei confronti della città. Venendo, anche qui, al concreto, devo dire che, per esempio, la sala (che è bellissima ma in ciò ci trovo, direi, un difetto) che schiera fronte a fronte Klee e Wols mi ha lasciato piuttosto turbato. Perché qui siamo ad un raffronto di carattere ancora di tipo tradizionale, storico, formale e linguistico. Ma da cui scatta certa incertezza di fondo fra una posizione come quella di Wols (che chiaramente è nella posizione non operativa, ma estremamente incidente non solo sull'utopia della città ma sul dramma della città) e quella di Klee (almeno nella serie di opere, chiamiamole, prospettiche, in cui intende chiaramente intervenire in senso operativo-visuale, operativo nei confronti non dell'immagine ma della costruzione della città). A parte che la città che Klee pensava di costruire, chiaramente non era di questo mondo, comunque era la costruzione di una città, laddove quella di Wols è, in effetti, la constatazione della morte della città, dell'auspicata morte del-



P. Klec: *Città italiana*, 1928.



Wols: *Rouen*, 1946.

la città. Ecco, in quel punto, qualche volta trovo qualche stridore del discorso. Che però, di nuovo, è uno stridore fittivo perché suggerisce dei problemi. Ma forse è proprio lì che si può trovare un certo punto di contrasto o anche di rapporto tra la posizione di Accame e quella di Bruno, che in fondo è anche la mia.

ACCAME: Rosci, giustamente mi ha ritorto contro la citazione da Marx, per il fatto che nel mio discorso cadevo di nuovo nella distinzione del lavoro separato. Questo è vero. Ma io prendevo in esame una

situazione di fatto nella quale, a tutt'oggi, esiste la separazione. Per cui facevo una distinzione fra quello che sono discipline specifiche della città, cioè urbanistica e architettura e quello che è la pittura. Sempre Rosci prospettava il fare dell'artista, del pittore, nei confronti della città, come l'azione di uno dei fruitori della città, uno fra i tanti, un cittadino, un membro della collettività. Questo è parzialmente vero. Non vero nella situazione storica in cui siamo. Cioè, è vero che il pittore a livello individuale è un fruitore fra i tanti. Però, nel momento in cui interviene come professionista specifico, compie quella che chiamiamo l'opera d'arte. È quest'opera d'arte viene immessa nel circolo che sappiamo. A questo punto la sua non può più essere vista come una fruizione qualunque, cioè di un cittadino come gli altri. La sua è già una professione, un « mezzo di vita ». Ed è ancora più grave quando questa visione dell'artista viene interpretata come l'espressione della collettività: cosa a cui io non credo, soprattutto oggi. Voglio precisare che la mia posizione critica si riferisce ad un rapporto generale e non nei confronti specifici della mostra. La mostra, per tante ragioni particolari anche inerenti alla vita artistica di Genova, ha indubbiamente dei grossi meriti. E il merito più importante è senz'altro quello di mettere l'indice sul discorso della città. Ma, a mio parere, in modo assolutamente indiretto, in quanto gli artisti non possono fare un discorso valido sulla città. Tanto è vero che si è sentito il bisogno di aggiungere, appunto, delle proiezioni — e queste sono le sezioni che ho apprezzato in modo particolare — relative sia a quello che è il movimento moderno dell'architettura, sia alle situazioni attuali delle città. Già che parliamo di fotografie volevo ricordare quello che a me sembra un intervento valido di un artista e che, di recente, ha fatto abbastanza scalpore. Mi riferisco ad Hans Haacke, che doveva fare una mostra al Guggenheim Museum ed è stata rifiutata, censurata, perché presentava una serie di fotografie di tutti i fabbricati di proprietà di una società immobiliare di New York e ne dava un resoconto-denuncia a livello catastale. Con tutte le riserve — per me riserve positive — di definire ciò « arte », questo, indubbiamente, è stato un atto, un fatto, un gesto di un artista molto più valido di tutte le utopie di quei gruppi di utopisti lirici che oggi riscuotono tanto successo con la loro architettura di immagine. I quali danno sì delle immagini belle, ma gratuite. Cioè, non incidenti su quella che è la città e il suo concreto, processo di formazione.

BRUNO: Accame diceva che l'intervento dell'artista non può essere considerato alla stregua di quello del cittadino: nell'atto stesso che fa l'opera d'arte diventa un intervento di un certo tipo, un intervento privilegiato. Prima si parlava della divisione del lavoro e dei ruoli. Ora mi pare che il discorso di Accame insista an-

cora sulla definizione dell'operazione artistica come un'operazione separata e privilegiata. C'è da dire che la situazione storica di oggi — e lo stesso Accame lo ha precisato parlando di Haacke e della sua mostra censurata dal Guggenheim Museum — respinge questo discorso. Non è una produzione privilegiata, non c'è una posizione separata dell'artista rispetto alla realtà e alla società. L'operazione dell'artista, oggi, è quella di un uomo, di un cittadino, nella sua realtà, che dà un suo contributo al discorso per la città. Ed è quello che la mostra voleva sottolineare. La mostra, come ho detto all'inizio, intendeva porre dei temi, fare un discorso, parlare della città, non voleva presentare tutte le operazioni fatte nell'ambito dell'urbano, di cui, per esempio, l'operazione di Haacke, quando ha fatto il rilevamento catastale di cui si parlava, è un aspetto molto interessante. La mostra vuole aprire un discorso sull'urbano e sollecitare altre iniziative di questo tipo. Vorrei adesso riprendere un attimo quello che ha detto Rosci e che mi pare molto giusto. Cioè, quando ha detto che l'artista può intervenire nella città e lo documenta, per esempio, il settore della mostra dedicato alla violenza, che ha un suo preciso senso eversivo. Vorrei aggiungere che le sezioni « Utopia » e « Violenza » sono sottilmente legate tra loro. Il settore della violenza è una conseguenza del settore « Utopia ». La progettazione di uno spazio più umano incontra una situazione reale, storica e proprio perché la incontra e non si realizza nella globalità, ecco che stimola la nascita d'una violenza nell'immagine, di tipo eversivo. Che l'artista possa intervenire tecnicamente lo si capisce bene quando si parla di progettazione per la città, prospettive per la città. Abbiamo detto che l'artista è a monte del discorso dell'architetto. Lo spazio urbano, la vita di relazione trova una sua razionalizzazione, diciamo una sua umanizzazione, proprio con il contributo dell'operazione visiva che l'artista fa, con il contributo della progettazione che egli realizza nello spazio limitato di una tela o di un foglio. Quindi la struttura di una città, lo stampo urbano è anche determinato, nella sua concretezza tecnica, plastica, dall'operazione dell'artista. Sarà il momento critico ad essere il momento della violenza, ad essere il momento della crisi, dell'individuazione della crisi della città e a giustificare un'esperienza che per alcuni versi può apparire individualista, negativa. Invece sarà il momento costruttivo, quello che assorbe, assimila di più il discorso di progettazione, di prospettiva per la città e anche, in fondo, quello dell'utopia. Klee e Wols di fronte. Mi è piaciuto che Rosci abbia detto questo: che l'opposizione è uno stridore stimolante. Sono i due termini e si è voluto proprio mettere vicino i due termini di una dialettica tra individuale e collettivo nell'esperienza dell'arte. L'estensibilità dei dati dell'esperienza individuale allo spazio vissuto o da viverci e così mostrare anche storicamente che

la stessa predilizione linguistica per una segnica, per una scrittura, poteva essere volta — a seconda della pertinenza storica e anche dell'opportunità della situazione individuale — sia ad una scrittura drammatica sul tema della città (le fughe sulla città di Wols), sia al modo umanissimo di Klee di corrispondere, di parlare, nell'organizzazione di un linguaggio di segni, nella disponibilità totale dell'immaginazione anche per predisporre una città vivibile, nella quale l'uomo si muova non solo nei termini pedonali, plastici, concreti, ma nei termini mentali, d'immaginazione, come fatto umano, d'intelligenza, di libertà immaginativa e quindi, senz'altro, anche politica.

ROSCI: Volevo riferirmi proprio ad un termine che ha usato prima Bruno, quando parlava della posizione di reazione polemica, negativa, nei confronti della pressione dell'ambiente urbano e, a un certo punto, ha usato il termine individualismo. In effetti da quella parola veniva fuori la determinazione linguistica. Cioè, attraverso questa parola si chiarivano alcune posizioni ed immagini presenti nella mostra. E, precisamente, le posizioni di rifiuto soggettivo, di assoluto rifiuto soggettivo e individuale nei confronti dell'ambiente urbano, quale era ed è divenuto sotto la pressione del capitalismo e dell'industrializzazione. Molto concretamente, per esempio, di Munch abbiamo sia il quadro (tra parentesi poco noto ed eccezionalmente importante) de « Il ritorno dei lavoratori »; dove il lavoro è inteso chiaramente come incubo, e sia l'immagine del vecchio Munch ormai rifiutante — e lo sappiamo benissimo anche dalle sue vicende personali — che, addirittura, si chiude in se stesso e nel limitatissimo ambito della propria casa. Rifiutando ormai, anche biologicamente e psicologicamente, l'esistenza della città intorno a lui. Ecco, qualche volta, da alcune zone della mostra — evidentemente per necessità di documentazione storica, ma con il risultato di creare delle zone « a latere » rispetto alla struttura anche ideologica della mostra — mi sembra di veder affiorare appunto questo rifiuto soggettivo, individuale da parte di alcuni artisti. Che in quel caso, ovviamente, accettano in pieno la divisione del lavoro e accettano il loro essere artisti estremamente soggettivi. Cioè, mi sembra, che in certi tipi di discorsi — anche per contrasto — sarebbero forse venuti fuori in maniera ancora più incidente, limitando addirittura, ulteriormente, la scelta dei nomi e delle personalità e puntando maggiormente su determinati momenti e aree storiche o individuali. Per fare un esempio, un discorso di questo tipo — proprio la città come incubo, vista in maniera soggettiva e, invece, la città accettata, in un certo senso, ancora ottimisticamente, e trasferita addirittura nella città-sogno (non sulla città-utopia, ma proprio nella città « lirica ») — ecco, un discorso di questo tipo mi ha colpito come dato estremamente positivo di una certa area, anzi

di una certa topografia della mostra. Mi riferisco alla zona che metteva immediatamente a confronto Sironi e John Marin. In effetti questo tipo di discorso, cioè dell'incubo, del rifiuto soggettivo, contrapposto all'ottimismo lirico nei confronti della città (perché non è detto che non possa esistere una posizione del genere), un discorso di questo tipo era già completamente risolto in quell'ambito. E, probabilmente, avrebbe potuto assorbire tutta una serie di fenomeni, che sono invece presenti magari sparsamente. Vorrei citare un altro esempio che mi è parso particolarmente incidente ed anche inedito (e quindi, ai fini didascalici, molto positivo) e cioè, la sala in cui ci si trova in presenza di due discorsi estremamente correlati: quello tedesco e quello americano della cosiddetta « Nuova Oggettività ». Di cui, tra parentesi, la faccia americana era, in Italia, fino adesso, completamente sconosciuta o quasi, mentre quella tedesca ha solo qualche precedente ma molto immediato. A questi due esempi aggiungerei un terzo discorso, ma che nella mostra mi sembra leggermente carente, forse anche per difficoltà tecniche. Cioè il discorso che parte dal Dada berlinese e prosegue poi con le varie manifestazioni del, chiamiamolo, espressionismo rivoluzionario tedesco, che è diverso dalla « Nuova Oggettività », e che ritengo sia uno dei punti veramente fondamentali, anche per le sue connessioni con le esperienze russe contemporanee, dal '18 al '22-23. Uno dei punti storici e ideologici fondamentali nel discorso fra artisti che rifiutavano, esplicitamente, nelle loro dichiarazioni, la qualifica di artisti e si definivano sempre, anche loro, costruttori d'immagini. In sostanza, essi furono i creatori espressivi del fotomontaggio, che è proprio quell'area — e qui mi riallaccio a un accenno che aveva fatto Accame in principio — che ha il massimo di rapporti con un certo tipo di discorso cinematografico oltre che fotografico. Lì si arriva effettivamente ad una integrazione, mettendoci di mezzo, ovviamente, anche tutta l'esperienza russa, non formalistica, ma precisamente produttivistica e costruttivistica. È uno dei punti nodali che, come ho detto, non risulta invece sufficientemente documentato. Ma queste, ovviamente, sono, non tanto delle critiche alla mostra, quanto delle constatazioni direi obiettive, sapendo anche le difficoltà che si incontrano per impiantare una mostra di questo tipo, proprio per il suo coraggio tematico.

ACCAME: Mi volevo ricollegare a quanto detto da Bruno subito prima dell'intervento di Rosci. Cioè quando riafferma che l'artista col suo lavoro può esprimere quella che è la collettività. Su questo punto io la penso in modo diametralmente opposto. E ritengo il lavoro dell'artista la quintessenza del lavoro separato e proprio il frutto di questa separazione e, quindi, una voce validissima per quello che è la « pura » storia dell'arte, della civiltà, della cultura, ma non valida, nel senso socio-

politico, di voce responsabile che esprime la collettività. A me sembra che l'artista sia la persona più alienata e alienante dei problemi reali di una collettività, di una collettività a contatto con quelli che sono i problemi urbani, per restare nel tema della città. Quindi da questo punto di vista sono assolutamente critico. Un'altra osservazione che facevo, ascoltando quanto si è venuto dicendo qui, è questa: ci si è rifatti ai nomi di Klee, di Wols, di Munch, cioè dei cosiddetti maestri. E, invece, non sono saltati fuori nomi di artisti più giovani, che pure erano presenti nella mostra. Ora io, con la mia angolazione di sospetto, colgo questo come un segnale inconscio del fatto che c'è un certo distacco storico, un certo discorso ormai abbastanza lungo e consolidato alle spalle di questi maestri. Per cui le loro opere si possono leggere, non tanto a contatto diretto con quello che era il riferimento alle città, ma si leggono attraverso quella che è la storia dell'arte e tutto il filtro culturale che si complica via via di connessioni. Mentre gli artisti più giovani non hanno questo bagaglio alle spalle ed è difficile applicare alle loro opere questo filtro. Resta più immediata quella che è la particolare pregnanza del loro discorso, l'incidenza della loro immagine sulla città. Incidenza che, ripeto, è abbastanza mortificante. A questo proposito volevo ricordare una cosa, a mio parere, molto significativa: il periodo dell'avanguardia sovietica. Quando, dopo la rivoluzione del '17, questi artisti (dico Malevič Tatlin, Lisickij, Rodčenko, la Popova, la Stepanova e altri) si sono posti il problema della costruzione della società socialista, della vita socialista, questi artisti, almeno i nomi che ho citato, abbandonarono la pittura, non fecero più arte, nel senso tradizionale del termine, e si buttarono a corpo morto in quello che poi abbiamo definito come design. Soprattutto Tatlin, che dalla costruzione del Monumento alla Terza Internazionale in poi, abbandonò completamente i rilievi pittorici. C'è tutta una serie di dichiarazioni in questo senso. Addirittura lo stesso Malevič, che era quello che più difendeva le posizioni di « non oggettività » della pittura, la quale doveva essere staccata da quelle che erano le immediate necessità della vita quotidiana, a un certo momento, col Manifesto Suprematista Unovis dichiarò: « noi consideriamo esaurito il fronte delle costruzioni pittoriche estetizzanti. Il Suprematismo sposta il centro di gravità della sua azione verso il fronte dell'architettura e chiama a raccolta tutti gli architetti rivoluzionari! ». Essi, cioè, sentirono questa necessità, sentirono la non incidenza dell'arte. Questa non vuol essere una negazione dell'arte, vuol essere, per me, la precisazione del grosso distacco che c'è tra il problema della città, e con la città il problema della forma stessa della società, del sofferto vissuto continuamente da una collettività (almeno da una parte di essa, perché ci sono quelli che nella città non soffrono affatto) e l'interpretazione artistica. Quando Bruno dà la sua

interpretazione del tutto opposta alla mia, io la vedo, oggi, come una posizione romantica, romantica nel senso non usurato della parola, nel senso storico del termine: l'arte che può essere ancora un mezzo di raccordo e di denuncia, un elemento stimolante all'interno della vita, dei sentimenti, delle istituzioni umane. In condizioni diverse forse potrà esserlo. Ma oggi mi sembra che l'arte, anche contro la sua volontà, sempre però più o meno connivente, serva di scudo proprio alle peggiori condotte politiche e speculative.

BRUNO: Intanto, parlando di artisti e di avanguardie sovietiche, naturalmente Accame si riferisce ad una situazione ottimale per gli artisti e breve. Ottimale e breve, per cui l'abbandono dell'esperienza della pittura come fatto individuale certamente ha avuto un senso e lo avrebbe tuttora se le condizioni storiche o politiche fossero ottimali come quelle in cui brevemente hanno operato questi artisti. In una società di avanzato capitalismo le alternative sono o quella dell'abbandono dell'esperienza dell'arte e la sostituzione dell'immagine con un altro tipo di esperienza attivamente operante. Però, forse, non ci siamo intesi, perché all'inizio ho detto che questa mostra non pretende di esaurire l'esperienza dei cosiddetti artisti nell'ambito della situazione urbana. Propongo alcuni temi di riflessione sulla città, quali sono stati enunciati anche e soprattutto dagli artisti. Oggi gli artisti hanno trovato altre forme, per questo si è detto parliamo dell'urbano. Perché l'urbano giustifica anche la rottura dei linguaggi e l'assimilazione, l'invenzione di nuove forme di intervento da parte dell'artista. Si è parlato di Munch, di Klee e di altri cosiddetti maestri perché le loro immagini erano estremamente esemplificative di questi temi che servivano per chiarire il discorso. Che non si sia parlato dei giovani o dei giovani presenti nella mostra non è stata una presa di posizione programmatica. Non se ne è parlato ma sono presenti alla mostra e questo mi pare sia già abbastanza importante. Documentano semmai di una certa insufficienza dell'immagine rispetto all'urbano. S'è detto che si vorrebbe ampliare il discorso e parlare di altri modi di intervento e questo mi pare significativo. Nel 1913/15, al tempo dell'esperienza di Munch si aveva una situazione storica in cui l'adozione dei mezzi della pittura, per chi operava nella specificità di un linguaggio o, come dice Accame (che vorrei mettere fra virgolette perché non mi piace) « di una professione », era inevitabile. Come oggi chi di noi ha uno strumento, chiamiamolo, professionale, ha il dovere di utilizzare questo strumento per una sua presa di coscienza e per una sua comunicazione agli altri. Ora, con ciò, io non voglio tornare ad una esaltazione romantica dell'arte. Questo vorrei che fosse chiaro. Credo nella disponibilità di tutti i linguaggi, in una cooperazione, diciamo, fattiva, d'incremento sociale, insomma di « società ».

Si e no

I due articoli, che qui pubblichiamo, confermano quale scottante argomento sia la legge del 2% per l'abbellimento degli edifici pubblici, come, d'altronde, si è potuto constatare nel corso delle discussioni tenutesi nella nostra rivista e altrove.

Alle « riforme » proposte da Rolando Monti risponde il no perentorio dei giovani Marina Le Noci e Daniele Riva e non è detto che siano argomentazioni da sottovalutare, in quanto contribuiscono a mettere in luce, spregiudicatamente, la profondità della crisi della legge in parola. Per parte nostra riteniamo il problema abbastanza complesso e importante per consigliarci ulteriori approfondimenti, dopo la pausa estiva. Specie per quanto riguarda il ruolo del sindacato in tale questione.

Tanto più che, sulla base di un articolo pubblicato ne « La Tribuna del Salento », a firma A.L., in cui si parla del nostro dibattito, ci sembra che il nostro pensiero sia stato un po' equivocado.

Non chiediamo altri « carrozzoni », anzi auspichiamo apposta l'unificazione dei sindacati esistenti. E, principalmente, sollecitiamo una « partecipazione » degli artisti, perché, oggi più che mai, si tratta di rapporti di forze. E, al momento, non ci pare che gli artisti abbiano altre strutture per far sentire la loro presenza e per premere per una soluzione culturale, non solo della legge del 2%, ma anche dei numerosi problemi politici che il nostro paese sta affrontando. La realtà è che — legge del 2% o no — l'arte e gli artisti sono i grandi assenti nell'attuale dibattito politico-culturale. È sufficiente, per esempio, scorrere il sommario dell'ultimo supplemento della rivista « Il Comune Democratico », dedicato appunto a « Le autonomie e la politica culturale », per toccarlo con mano. Le altre forze ci sono tutte: teatro e cinema, musica e tv, biblioteche e istituzioni varie. L'arte è la cenerentola.

4 proposte

di Rolando Monti

È giudizio abbastanza diffuso che le deficienze e gli errori verificatisi con l'applicazione della cosiddetta legge del 2% siano da attribuirsi ai sindacati degli artisti.

Pur assegnando a questi la parte di responsabilità che loro spetta, è anche doveroso riconoscere che le cose non sono migliorate affatto quando i sindacati hanno nominato critici d'arte a rappresentarli nelle commissioni di giudizio.

Chiarito questo punto senza intenzioni polemiche, cerchiamo di individuare i fattori sui quali bisognerebbe porre attenzione in fase di eventuali modifiche alla legge del 2%, e cioè: 1), le attuali leggi 717 e 237 consentono alle amministrazioni committenti di avere la maggioranza nelle commissioni di giudizio; ossia quattro rappresentanti, dei quali uno è il presidente, più il progettista della costruzione (questa maggioranza, 5 su 9, assai raramente giudica con la dovuta obiettività e competenza e, purtroppo, quando si coalizza, ottiene i risultati voluti); 2), la facoltà indiscriminata concessa a tutti, artisti qualificati, dilettanti, principianti, ecc., di partecipare a questi concorsi è apich'essa causa di molti « guasti » e grave danno alla categoria professionalmente interessata (si potreb-

bero citare casi clamorosi); 3), spesso le retribuzioni delle opere messe a concorso sono del tutto inadeguate ai livelli economici attuali, coprendo appena le spese per i materiali d'impiego, per cui i migliori disertano le gare.

Per tentare di porre rimedio a queste carenze, che non sono di poco conto, le proposte potrebbero essere queste: a), la commissione di giudizio dovrebbe essere così costituita: da due rappresentanti dell'amministrazione interessata, di cui almeno uno sia un artista o critico d'arte; tra i quali dovrà eleggersi il presidente della commissione; dal soprintendente alle gallerie competenti per territorio; dal progettista della costruzione; da tre artisti, pittori o scultori, nominati dal Ministero della P.I., su designazione delle associazioni sindacali di categoria a carattere nazionale e maggiormente rappresentative. b), *partecipanti ai concorsi*: per ovviare che chiunque, di ogni livello artistico, iscritto o non iscritto ai sindacati, possa partecipare indiscriminatamente ai concorsi di cui si parla, occorre che un apposito organismo, ad alto livello di competenza e garanzia, compili un elenco degli artisti che hanno sufficienti qualifiche per partecipare ai concorsi per opere d'arte

negli edifici pubblici. Come avviene per le imprese edili negli appalti per le costruzioni degli edifici pubblici, e come già accade in altri paesi che hanno preso in considerazione la nostra legge del 2%. Occorre che questa proposta sia presa in seria considerazione, perché potrebbe costituire un'efficace difesa (certo non totale) contro quei guasti e nefasti che tutti lamentiamo.

c), il *valore complessivo delle opere messe a concorso*: come sopra è detto, spesso i compensi per le opere messe a concorso non sono adeguati ai costi, per cui gli artisti più qualificati disertano le gare. È consigliabile, quindi, elevare a quattro milioni di lire il valore complessivo delle opere d'arte fisse da eseguirsi negli edifici pubblici. Con le somme minori, gli Enti pubblici dovrebbero provvedere all'acquisto di opere mobili, mediante una commissione composta come per i concorsi nazionali. Le esperienze odierne consigliano di non lasciare agli Enti libertà di scelta e di giudizio per la spesa di queste somme. d), le *evasioni* alla legge del 2% sono frequenti, malgrado che « in difetto la costruzione dovrà essere dichiarata non collaudabile ». Per ovviare a queste inosservanze e alle eventuali, conseguenti denunce alla Procura della Repubblica, dovrebbe essere prevista un'opportuna sanzione da comminarsi al collaudatore che non accerta l'adempimento degli obblighi stabiliti dalle leggi.

Altri inconvenienti da superare: il contegno dilatorio e dannoso che molti enti pubblici usano nel far fronte ai loro impegni verso gli artisti, impone sia chiaramente stabilito che il saldo delle opere, che hanno vinto i concorsi, avvenga con la loro posa in loco, salvo la normale trattenuta del 10%, che sarà versata successivamente al collaudo. Le opere mobili dovrebbero essere retribuite non dopo trenta giorni dalla scelta effettuata dalla commissione.

A questo proposito v'è da segnalare, tra gli altri, il Comune di Milano, che da oltre un anno non assolve ai suoi impegni verso gli artisti. Inoltre, non di rado le Amministrazioni interessate offrono ai componenti esterni delle giurie, emolumenti ridicoli ed offensivi a copertura delle spese e delle prestazioni effettuate (es.: Roma-Venezia, rimborso totale, L. 2.500). È dunque necessario, affinché non si blocchi l'applicazione della legge in oggetto, che sia stabilita una giusta tangente retributiva, a livello professionale e di rimborso spese, per i commissari, sia esterni che interni.

Altre osservazioni di fondo, non certo peregrine, sarebbero da aggiungere, ma la più sentita e più volte ripetuta è che, a monte di tutto, occorre che l'inserimento delle opere d'arte negli edifici debba avvenire a livello di progettazione architettonica, come parte integrante e strutturale dell'edificio. A costruzione realizzata, spesso da molto tempo, l'opera d'arte difficilmente s'inserisce armonicamente negli spazi già conclusi.

Legge fascista

di Marina Le Noci e Daniele Riva

La legge del 2% è stata emanata verso la fine del ventennio fascista. Tenendo presente il momento storico e il sistema politico in cui nasce, questa presenta, ci pare, due componenti fondamentali: quella celebrativa e quella corporativa. Da un punto di vista oggettivo, non è che uno strumento in più di celebrazione del regime: è utile infatti tener presente quale settore dell'edilizia coinvolge. E non è un caso che la sua applicazione riguardi esclusivamente l'edilizia pubblica. Infatti le scelte architettonico-formali del fascismo appaiono più che mai chiare in questo specifico settore, ma soprattutto risulta evidente come attraverso le opere pubbliche si tenda, più che altrove, ad esaltare i valori di cui il regime si è fatto portavoce. Proprio attraverso tali costruzioni, il fascismo vuole lasciare un'impronta incancellabile di sé, nella grandiosità magniloquente e assurda delle sue realizzazioni che suscitino il plauso della popolazione e l'ammirazione dei popoli stranieri, sostituendo al concetto di benessere « sociale » quello di benessere « nazionale »: la romanità e l'italianità, come espressioni di qualcosa cui da sempre il mondo civile ha fatto riferimento, vengono recuperate ed esaltate per scopi precisi. L'aver emanato quindi una legge simile, non è stato che un gesto in più in questo senso. Come se già non bastasse un certo tipo di architettura, si fa in modo che attraverso le opere d'arte, bassorilievi, mosaici e affreschi, « gli Italiani » abbiano sempre presenti i momenti epici della loro storia, i personaggi in cui identificarsi, i valori morali da fare senz'altro propri. Da un punto di vista soggettivo, rilancia invece il corporativismo degli artisti, in quanto tende a difendere i privilegi di quegli esponenti della cultura che dell'esaltazione del regime divengono gli esecutori materiali.

Su queste basi, e visto che da un po' di mesi si fa un gran parlare di questa legge e quasi sempre per dire che va riformata per essere usata meglio e più spesso, abbiamo voluto fare un'indagine sulle applicazioni attuali della legge in questione.

Abbiamo parlato con architetti, assessori e sindacalisti: abbiamo trovato tutti disposti a chiacchierare amabilmente sulla legge in generale, ma non a fornirci dei dati precisi. È risultato che, dal dopoguerra ad oggi, la legge del 2%, in parte modificata nel 1949, è stata usata poco e quasi esclusivamente per edifici scolastici. Nelle scuole si è cercato di collocare, ad abbellimento dell'edificio, delle opere che tengano conto delle esigenze formali dell'infanzia e dei temi cari ai bambini (fiori, giocattoli, animali o illustrazioni della vita del personaggio a cui è intitolata la scuola): questo ci rivela l'atteggiamento pa-

ternalistico e repressivo che il sistema ha continuato ad usare nei confronti dei bambini ai quali viene imposta un'estetica e negata qualsiasi possibilità, anche minima, di autogestione.

Dai contatti avuti, sono emerse due posizioni precise. La prima, che definiamo da borghesia illuminata, mette in luce delle riserve di tipo culturale, e cioè: a) la legge del 2% non favorisce l'arte ma gli artisti; b) è sbagliata nel suo metodo di applicazione; c) sono male intesi i concetti di abbellimento di un edificio; d) la struttura architettonica dovrebbe essere di per sé sufficiente; e) la legge dovrebbe essere idealmente un tentativo di sintesi delle arti, effetto di un lavoro interdisciplinare in cui l'artista e l'architetto lavorino insieme fin dalla stesura del progetto dell'edificio; f) si avanzano riserve sul termine di « edificio pubblico » e in particolare di « pubblico ». Si tratta quindi, in sostanza, di una posizione in difesa dell'Arte con la A maiuscola e del concetto del fare arte come qualcosa che può venire sì commissionata (mecenati privati o di stato), ma che non può meschinamente essere condizionata dai limiti di una legge: ne viene proposta, giustamente ma con motivazioni insufficienti, la non applicazione o la totale abolizione.

La seconda posizione, quella dei vari Sindacati Artisti, è decisamente settoriale in quanto riflette degli interessi minoritari e deriva da convinzioni di questo tipo: a) l'applicazione della legge porta alla formazione di un mercato alternativo a quello privato; b) si tratta di denaro pubblico che torna al pubblico sotto forma di opera d'arte; c) allargamento del concetto di opera d'arte. Quest'ultimo è, per noi, l'unico punto da prendere in considerazione, anche se non è certamente nuovo, ma utilizzabile in senso progressivo tenendo conto di un uso didattico dell'opera d'arte da fare nell'ambito in cui la legge viene più spesso applicata, la scuola. Viene quindi proposta una riforma della legge

che ne permetta l'integrale e costante applicazione.

Noi non condividiamo nessuna delle due posizioni. La prima perché è di carattere elitario e intellettualistico in quanto vede nella capacità artistica un dono per pochi eletti cui viene assegnato un ruolo di produzione che risponda a un bisogno interiore indipendente dalla realtà sociale e politica: noi invece pensiamo che l'artista, se è giusto chiamarlo così, deve essere referente alle masse popolari e quindi direttamente protagonista e interprete della realtà politico-sociale in cui agisce. La seconda perché non comprende l'impossibilità effettiva della formazione di un mercato alternativo, nei termini in cui viene formulata, prescindendo cioè da una necessaria radicale rottura con le strutture capitalistico-borghesi della produzione artistica. Inoltre da questa posizione emerge un'implicita convinzione che l'arte sia una merce e un valore di scambio, uno dei tanti all'interno del sistema capitalistico, se viene auspicata la redistribuzione di tale valore al cittadino fruitore. L'aspetto più squalificante di questo quadro rimane però il recupero del corporativismo, in quanto il Sindacato Artisti, e non siamo qui a difendere l'individualismo di artisti e intellettuali, non è per niente assimilabile a qualsiasi altro sindacato. Infatti, analizzando la situazione politica, sociale e culturale degli artisti, verificiamo che essi non esistono come classe contrapposta alla classe dominante alla quale sono invece funzionali: creare quindi un Sindacato Artisti significa ora solo difenderne i privilegi.

Per noi questa legge vale solo in relazione agli scopi per cui è nata, cioè l'esaltazione spettacolare del sistema. E visto che lo spettacolo dell'obsolescenza programmata è già di per sé totalmente alienante e che il sistema ha oggi ben altri mezzi, più subdoli ed efficienti, di autoesaltazione, non riusciamo proprio a capire perché la legge del 2% debba essere riformata e usata.

Gli artisti e l'impegno rivoluzionario

Un uomo nuovo

di Carlo Cioni

L'argomento introdotto da Boriani e puntualizzato poi da Pardi e Spadari, mi sembra di importanza tale da costituire un nodo cruciale con cui è indispensabile fare i conti, e direi non soltanto per l'artista. Avvertiamo tutti il disagio insopportabile della nostra condizione di uomini inseriti in un modello sociale che ci va sempre più stretto con la necessità conseguente di agire per rimuoverne le cause determinanti. Credo però che ogni intervento rivolto a mutare le cose debba implicare, in chi vi si accinge, una decisione

liberatoria iniziale, conseguibile unicamente con l'esercizio approfondito della capacità critica nei confronti degli strumenti di indagine che per necessità ci sono mutuati dall'ambiente stesso. Data la univocità culturale caratterizzante l'attuale fase sociale, usando il linguaggio e la prassi convenzionali della borghesia sarà sempre possibile fare una rivoluzione di classe, ma il momento che ci volessimo spingere oltre a rivedere le basi stesse del nostro atteggiamento mentale, correremmo il rischio di rimanere irretiti dai limiti de-

gli strumenti stessi che appunto ritengo insufficienti ad affrontare il problema nella sua globalità. A titolo di esempio mi pare di capire, specialmente nell'intervento di Boriani che, mentre da una parte si rigetta giustamente il concetto di specializzazione borghese, nello stesso tempo si tende ad accettare un'impostazione del problema che, per essere, alla fine, settoriale e unidimensionale, presenta chiari sintomi di condizionamento derivato dalla cultura dominante. La meccanica del potere costituisce una componente motrice non soltanto della società borghese, ma addirittura di tutte le culture precedenti; tuttavia è possibile, oggi, rifiutare questo atteggiamento, oltre che per forza di ragionamento, semplicemente per repulsione naturale causata da stanchezza nei confronti di un gioco durato fin troppo a lungo. Proporre una rivoluzione attraverso la conquista del potere dove ancora una volta un gruppo imponga con la coercizione a tutti gli altri la propria visione delle cose, significa accettare questa dimensione mentale che, al contrario, ritengo auspicabile superare: anche in questo caso si potrà fare rivoluzione di classe, ma non rivoluzione culturale. Tanto per chiarire ogni possibilità di equivoco dico subito che condivido la rivoluzione di classe, desiderabile, se non altro, per ragioni di giustizia e di quell'avvicinamento che introduce pur sempre motivi nuovi. Vorrei però rilevare che essa sarebbe veramente poca cosa se non si accompagnasse ad una reale trasformazione della dimensione mentale.

Tentare di risolvere i problemi affrontandoli separatamente, è caratteristica positiva della scienza ma l'abitudine a credere che i soli fenomeni esistenti sono quelli misurati o presumibilmente misurabili con i mezzi linguistico-razionali, è cattivo costume della classe dominante.

La nostra società è il risultato di questa tendenza; si cerca di soddisfare le domande « legittime » dell'uomo e, se quelle « inopportune » lo rendono inquieto, si cerca di rimediare con i tranquillanti e al limite con l'elettroshock. In pratica risulta appunto carente proprio la capacità critica rivolta a scandagliare i limiti degli strumenti linguistici usati per misurare il nostro mondo. I risultati di questo modo di intendere le cose potrebbero essere veramente disastrosi e fanno seriamente pensare che persone così condizionate siano destinate ad essere facili vittime del primo « stregone » di passaggio che avesse la pretesa di presentarsi come profeta. Quando si afferma che l'arte è un prodotto della società borghese, credo si possa essere d'accordo qualora si intenda un certo tipo di « arte » che si propone appunto su postulati di mentalità borghese. Se si pensa però, che il linguaggio artistico in generale ha definitivamente esaurito la sua funzione sociale, allora penso che questa idea derivi dalla incapacità a respingere il condizionamento di cui si diceva e che non permette legittimità di essere a tutta una dimensione dell'uomo non mi-

surabile con i mezzi logico-razionali, che pure esiste a dispetto di tutte le possibili preclusioni preconcepite e di cui, per di più, non si può dare un giudizio negativo a priori, senza rischiare un comportamento veramente manicheo. Questa dimensione non sopporta soprattutto la riduzione della logica razionale, tuttavia è presente in ciascuno di noi e interviene in modo tanto più determinante quanto più ci si ostina a rigettarla dal piano della consapevolezza e la si lascia agire per vie subconscie. Avremo fatto un discreto passo avanti quando avremo accettato con la dovuta tranquillità tale stato di cose, ne faremo altri se cercheremo di comprenderne il significato. Sono state tentate traduzioni e riduzioni con molti « sistemi », quasi tutte con intenti esorcizzanti; da quello religioso a quello psicoanalitico, ma con esiti sempre discutibili per la tendenza evidente a separare e privilegiare il modello scelto rispetto ad altri possibili. Il mezzo di indagine che mi sembra più coerente, che ha dato e continua a dare i risultati più interessanti, è il linguaggio artistico. Esso non è razionale e tale peculiarità consente la penetrazione e lo scandaglio delle regioni più remote dell'uomo che risulterebbero inaccessibili se l'operazione fosse ostacolata da limitazioni di ordine sistematico preconcepito. Nello stesso tempo realizza una forma concreta che si presta a misurazioni e controlli di natura conoscitiva. In sostanza

si tratta di un processo assimilabile in un certo senso a quello « totemico »: il prodotto artistico testimonia e rievoca l'universo che ha sollecitato per « induzione » il fare dell'artista; l'operazione conoscitiva o comprensiva però non avviene, da parte dell'operatore o del fruitore, nei confronti della causa originaria, ma sulla forma realizzata. Questa risulta filtrata dall'artefice impegnato in tutta la sua globalità esistenziale e, contemporaneamente, risente della riduzione della convenzione linguistica, è insomma più accessibile oggettivamente, pur mantenendo legami strettissimi con la dimensione da cui deriva.

Compito dell'arte quindi dovrebbe essere quello di indagare le regioni umane non accessibili con altri mezzi. Arte come conoscenza dunque, che non deve intendersi nel senso alternativo alla logica razionale che il romanticismo ottocentesco le ha attribuito, ma come momento dialettico antitetico.

Il superamento di questa fase può avvenire unicamente con la generazione di un super-linguaggio che ne rappresenti la sintesi, e soltanto allora e in questo caso si potrà asserire avere l'arte conclusa la sua funzione determinante. Qualsiasi società si basa su una interpretazione dell'uomo. Darne una nuova visione significa gettare le basi di un mondo veramente nuovo, significa fare veramente rivoluzione.

Problemi di estetica

Le obiezioni dell'umanista

di Piero Raffa

Nell'esporre i criteri metodologici della descrizione scientifica delle opere artistiche e nel tratteggiare la correlativa figura dell'esperto dell'estetica (NAC, maggio 1972), avevo dato per scontate le obiezioni che scaturiscono dalla comune mentalità umanistica, intesa quale antagonista della mentalità scientifica entro il noto schema delle due culture. Prenderò in esame alcune di queste obiezioni che mi sembrano significative sia per i chiarimenti a cui offrono lo spunto sia per il contributo che recano all'approfondimento di certe questioni tecniche della metodologia anzidetta. La prima e più radicale obiezione, che ci introduce ipso facto nel cuore del contrasto, investe alla base il principio stesso della *percezione adeguata* ossia revoca in dubbio la possibilità della descrizione obiettiva. Gli argomenti che la suffragano possono riassumersi nel concetto di interpretazione, che implica la soggettività inevitabile del punto di vista e per conseguenza l'altrettanto inevitabile pluralità delle interpretazioni. Sono note le evidenze pragmatiche e le conoscenze psicologiche che si sogliono invocare a questo

riguardo. C'è intanto la prassi interpretativa: è raro che interpretazioni compiute da « esperti » diversi coincidano. Dico subito che codesta evidenza non fa prova, ma circolo logico: essa rimanda al tipo di procedimento seguito nell'interpretazione, al tipo di « esperto » di cui si parla. Vedremo infatti che l'interpretazione, oltre che un concetto tecnico, è anche e prima di tutto la componente tipica di una mentalità, appunto umanistica nel senso anzidetto. Peraltro la psicologia ci dice che la percezione è sempre motivata o condizionata: da un interesse, da preferenze costitutive della personalità, da fattori formativi ecc. Su questo non abbiamo dubbi. Allora come si concilia il principio della percezione adeguata? L'obiezione è seria e nella sua apparente semplicità solleva un insieme di questioni tecniche particolari, che occorre esaminare. Sarebbe invero semplicistico contrapporre tout court la qualificazione dell'esperto, che finirebbe così per assumere la veste di una « superiorità » mistica, poco credibile. In realtà l'esperto non è un padreterno. Come ho chiarito, il suo

« saper fare » è il frutto di una perseverante e controllata disciplina del gusto. In una parola si può dire che ciò che contraddistingue il suo modo di procedere è l'abito della verifica, l'osservanza del criterio di sottoporre le sue interpretazioni al controllo metodico nell'ambito della comunità scientifica. Peraltro questa qualificazione tecnica non è un toccasana che lo sottrae in modo assoluto ai condizionamenti della percezione. Su questo punto resta fondamentale la lezione di M. Weber a proposito dell'« interesse » che orienta le scelte del ricercatore nelle scienze culturali. Weber ha insegnato come questo interesse possa risolversi in una mera scelta di campo (o punto di osservazione dei fenomeni) oppure in un giudizio di valore, a seconda che vengano rispettate o no le regole della corretta logica scientifica. Per riprendere l'esempio del Wölfflin, di cui Weber si è occupato, è evidente che l'adeguatezza scientifica dei suoi risultati deve essere riscontrata nell'ambito della prospettiva morfologica (stile).

Trasferito in estetica, il principio weberiano si può riformulare come *principio di congenialità*, che ha una duplice portata. Esso vale al tempo stesso quale condizione di riuscita e quale limite di applicazione della percezione da parte dell'esperto. Poiché le opere artistiche sono anch'esse condizionate dalle preferenze del gusto, la congenialità dell'esperto con un determinato tipo di opere (possiamo parlare di « modelli » del gusto) costituisce una condizione che agevola la percezione adeguata e al tempo stesso un discrimine che gli preclude la percezione adeguata di altri modelli non congeniali. Naturalmente, questa è soltanto una *condizione* del lavoro scientifico, fermo restando che l'adeguatezza si stabilisce unicamente con la verifica. Per conseguenza l'ambito e i limiti di congenialità di un esperto si possono conoscere soltanto post factum. Questa situazione, che a prima vista sembrerebbe anomala e paradossale, trova un equivalente nella specializzazione settoriale delle scienze più avanzate: per esempio non esiste oggi un fisico che sia competente in tutti i settori della sua disciplina. Analoghe risultanze si riscontrano al livello oggettivo dell'opera d'arte. E ancora la psicologia ad offrirci il punto di partenza, ricordandoci che la percezione di un oggetto è sempre concentrata intorno ad un centro focale, vale a dire che l'attenzione è disegualmente ripartita: è molto intensa in una zona d'interesse, mentre è più debole e sfocata nelle zone rimanenti. Si può dire che la « globalità » dell'oggetto percepito non è mai assoluta ossia né uniforme né esauriente, ma è piuttosto una globalità percepita attraverso un focus. Ciò è tanto più vero nei confronti di un oggetto sui generis come l'opera d'arte, la quale se da un lato favorisce la globalità a causa della sua strutturazione formalizzata esteticamente, dall'altro rende inevitabile la focalità a causa

della sua articolazione complessa e « ambigua ». A questo riguardo mi limito a ricordare che si è parlato di « dimensioni » o « strati », nonché di pluralità di significati (detta impropriamente « ambiguità ») dell'oggetto artistico. Si può sintetizzare questa situazione dicendo che al principio della congenialità dalla parte del soggetto (esperto) fa riscontro un *principio della focalità* dalla parte dell'oggetto (opera). In pratica ne deriva una convergenza con la pluralità delle interpretazioni, già rilevata. Tante percezioni, tante descrizioni. Questo stato di cose, più che anomalo, sembrerebbe addirittura disperato, ed è qui che solitamente l'umanista imbocca il ragionamento che gli dà conforto, salvando apparentemente l'idea di una inverificabilità dell'interpretazione, ma chiudendo dogmaticamente la porta in faccia ad ogni prospettiva scientifica. Ma nemmeno questa pluralità di descrizioni focalizzate costituisce uno scandalo, se considerata al lume della logica scientifica. Invero la proposta di ipotesi esplicative differenti di un medesimo fenomeno rappresenta la regola nella scienza: dalla verifica comparata emerge presto o tardi l'ipotesi più probabile o più fruttuosa nel contesto delle conoscenze già acquisite. Ma non è precisamente questo il caso più pertinente alla descrizione delle opere artistiche, bensì la *pluralità di descrizioni complementari e non incompatibili*, che ha pure un riscontro analogico nella fisica (principio di complementarità). È una conseguenza logica del principio della focalità:

se ogni descrizione è necessariamente focalizzata, ne consegue la possibilità di descrizioni differenti che si integrano anziché contraddirsi. Si tratta di vedere quali sono da ritenere valide e quali no. Questo ce lo può dire soltanto la verifica. Qui sta il discrimine tra l'umanista e l'esperto scientifico, tra le due culture come mentalità.

Un'altra obiezione molto comune asserisce che il lavoro del primo riposa sull'intuizione, la quale avrebbe il dono (o la maledizione) dell'incontrollabilità. L'obiezione ignora però i risultati della riflessione metodologica delle scienze culturali. Già Weber e un buon numero di autori dopo di lui hanno appurato che l'intuizione costituisce un ausilio necessario e anche inevitabile, ma non decisivo. Le intuizioni sono riducibili razionalmente alla stregua di una qualsivoglia ipotesi e come tali verificabili. In verità l'obiezione è piuttosto il sintomo di una mentalità, che K. Mannheim ha individuato con precisione. Essa nasconde la resistenza dell'umanista ad abbandonare l'abito dell'interpretazione come « vizio », come folgorazione ineffabile, la sua insofferenza alla disciplina metodica della scienza, che egli considera una costrizione. A questo punto la situazione si configura al suo limite pragmatico e soltanto una volenterosa terapia, cioè la prassi del metodo scientifico, può guarire l'umanista dalle sue inibizioni e resistenze. Quando a M. Weber obiettavano: « È difficile », egli replicava: « Lo so. Ma provate a farlo ». Forse il sordo rancore delle due culture è tutto qui.

Retrospettiva di Romagnoni

Proposte per una lettura

di Emilio Tadini

I quadri di Bepi Romagnoni dal '61 in poi (quelli con i collages) sembrano a prima vista piuttosto complessi e insieme pieni di elementi molto corposi. È una prima vista che forse vale la pena di analizzare. La sensazione di complessità non ci fa pensare ad un intreccio, a un'astrazione mentale. E d'altra parte quell'affollarsi di frammenti — di membra, di oggetti — non ci fa pensare a un dinamismo del tutto estroverso. È come se la complessità che sentiamo in questi quadri inducesse in noi il riferimento a una sensuosa organicità. E, d'altra parte, è come se la concretezza corporea che sentiamo in questi quadri inducesse in noi il riferimento a una complessità concettuale. L'aspirazione di certi valori plastici diventa in questi quadri qualcosa come una metafora. Una metafora tanto strettamente congegnata da mettere insieme una struttura « superficiale » dell'immagine già capace di offrire tutti gli elementi di una lettura. (Del resto, una metafora incapace di agire anche in sé e per sé, come

immagine conclusa nella sua apparenza immediata, non avrebbe ragion d'essere; e proprio per quanto riguarda il senso profondo del meccanismo metaforico). Ma le letture possibili sono molte — si moltiplicano, si aggrovigliano come l'organismo del quadro.

Potremmo provare a elencarne qualcuna, di quelle letture. Una, abbiamo detto, potrebbe impegnarsi a definire il congegno dinamico di quella struttura plastica. Un'altra potrebbe registrare tutte le suggestioni suscitate da quell'affiorare di frammenti riconoscibili in una dimensione alterata. Un'altra lettura potrebbe ricostruire pazientemente qualcuno degli episodi del racconto, nell'elastico tendersi e riappendersi dello spazio, del tempo. Un'altra ancora potrebbe cercare di definire la sintassi di questo linguaggio, le sue regole, i suoi modelli, i suoi schemi costruttivi. E un'altra lettura potrebbe tendere a definire in quale forma simbolica si organizzino questa specie di prospettiva multipla. E un'altra, infine, potrebbe cer-



B. Romagnoni: *Donna con bambino*, 1964.

care di accelerare la velocità di quella metafora plastica fino a capovolgerla integralmente in rappresentazione diretta: fino a mettere in luce nell'intrecciarsi delle forme un groviglio non equivoco di gesti, l'urto scoperto del violentare e del subire. Questo abbozzo di elenco contiene solo alcune delle letture possibili. E ha certo un significato il fatto che sia quasi istintivo elencare molte letture possibili di fronte a questi quadri. Ma isolarle una dall'altra, queste interpretazioni, non è tanto lecito di fronte a una pittura che propone in immagini l'interdipendenza profonda di tutti gli elementi che entrano in gioco — e l'inconsistenza di ogni schema concettuale che si illuda di conoscere il proprio funzionamento al di fuori delle « sorprese » e degli « ostacoli » della dialettica del concreto.

In questi quadri, la struttura essenziale dell'essere-in-relazione si attua in un organismo visibile. Ciò che era chiuso nella sua individuazione (e nell'individuazione simbolica della fotografia) è fatto a pezzi, deformato: il tutto, invece, è un intero organico — la forma del racconto.

Personaggi e oggetti non mimano i loro rapporti sulla scena dello spazio. È piuttosto come se introiettassero, di quei rapporti, il senso e il valore. Il risultato è qualcosa che assomiglia a una esplosione. Un'altra immagine simbolica, questa. Ma non definitiva. Perché dentro questa apparenza di esplosione si rivela la consistenza di un'ostinata tensione a strutturare. Distruzione e costruzione si capovolgono di continuo una nell'altra. Si determinano a vicenda, negandosi. Potrebbero, l'una e l'altra, offrire l'occasione per due modelli

parziali di interpretazione. Parziali, perché un modello superiore di interpretazione dovrebbe proporsi di considerare proprio l'interagire di forza distruttiva e di forza costruttiva in queste immagini (e addirittura nel meccanismo più elementare, nel farsi pratico di questa pittura — dal taglio operato sugli elementi fotografici al loro raccordarsi nella struttura, nel racconto). In questa specie di anatomia generale anche lo spazio è come se fosse un organo. Non è dimensione disponibile a ciò che accade, è parte dell'accadere. (E d'altra parte lo spazio qui è entrato in crisi allo stesso modo in cui entrano in crisi certi valori ideologici.)

Qui le fotografie agiscono prima di tutto proprio in quanto sono fotografie, in quanto possiamo identificarne lo spessore ottico-simbolico di fotografie: e per conseguenza in quanto siamo di colpo riportati al « mondo » delle immagini fotografiche che ci sta intorno. Si potrebbe anche definirlo, questo, un altro « contenuto ». La pop-art decontestualizzava un'immagine del quotidiano per caricarla di significati — o meglio per renderla disponibile ai suoi significati. In questi quadri, personaggi e oggetti, frantumandosi, moltiplicano la loro capacità di contestualizzarsi. I « testi », si moltiplicano.

P.S. Oggi i quadri di Romagnoni possono avere anche un'altra funzione. Quella di sottolineare il senso e il valore dell'opera nei confronti del puro gesto, della creatività astratta, del culto dell'azione come forma: nei confronti insomma di tutti i numeri del Festival dei Maghi — interminabile — cui stiamo assistendo.

Italia

Alessandria

Gianfranco Fasce

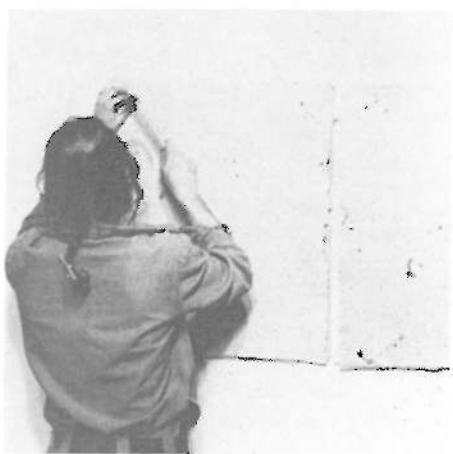
Dai tempi delle note Mostre Nazionali organizzate dalla Pinacoteca non vedevano più in Alessandria opere di Gianfranco Fasce, se non in piccole collettive. Ora la bellissima personale alla galleria D4 ci ripropone un incontro, come già quello della Biennale veneziana, del 1966, con dei quadri folti di luci, di orizzonti di cortecce, di muri, di pietraie, di città, che aprono un sinuoso spiraglio su complesse e filtrate emozioni, su spazi dell'« anima » sottilmente e scabrosamente eccitati da malinconie ataviche che ci hanno sempre profondamente toccato. Nel dopoguerra trovavamo Fasce a Genova che, con altri giovani artisti, guardava con un occhio attento e partecipe le opere del conterraneo e sconosciuto Merello, così ricche di luce mediterranea franta e lussureggiante, e con un altro il Courbet del paesaggio geologico di Ornans, il Monet delle ninfee, il Cézanne più materico e primordiale, il Pollock più violento ed esistenziale, incamerando così un bagaglio di emozioni ed esperienze che lo spingevano verso quel naturalismo astratto che sarà sempre la matrice più autentica della sua pittura. Ora lo troviamo impegnato ad inserire tutto in un orditura pittorica e segnica che va facendosi sempre più ritmica e lirica, tanto da imboccare la direzione di un preciso recupero di quei valori sottilmente poetici che oggi sono difficilmente rintracciabili nell'arte moderna. Il fresco alito letterario che percorre le tele presenti in questa mostra con leggera e caracollante irrequietezza è immediatamente recepibile in un chiaro rapporto che si risolve nel suo stesso modo di porsi, e cioè: l'artista vede il processo creativo all'interno della sua opera come foneticamente, strutturalmente e tecnicamente uguale al processo della creazione di un verso, così che la sua poesia non si traduce tanto in immagini visive, quanto in una tangibile e turgida sostanza umorale e dinamica che serpeggia dentro la materia sulla tela. Alcuni critici (Molinari) hanno autorevolmente suggerito un nome: Valery, noi vorremmo anche suggerire Michaux e Montale. È chiaramente visibile nell'ultimo Fasce il preciso intento di vivere la propria angoscia non come un momento lirico o romantico, ma come un ormai raggiunta identificazione dell'essere con il fare, come realtà di una inquietante memoria, come rapporto tra presente, futuro e coscienza. Le « filosofie della crisi » la « poetica del muro », l'idea della natura come realtà existen-

ziale e come segno dell'« esserci » dell'uomo dentro le cose, hanno giocato un loro importante ed affascinante ruolo nel crescendo dell'arte dell'artista genovese. In queste 18 tele, la materia — tenuta sui toni in grigio polveroso e tenebroso, di bianchi densi e lievi, di bruni

G. Fasce: *Fiori di pietra*, 1971.



J. Fisher: *Cartoni*, 1972.



M. Nanni: *Geografie dell'attenzione*.



fondi e tesi, di verdi e azzurri umidi di vento — si rivela estremamente sensibile e capace di captare e trattenere sulla sua ondulante superficie le impressioni più fuggevoli e le più segrete palpitazioni della luce e del sentimento. Questa sensibilissima crosta cromatica sembra essere stata manipolata ora con gesti delicati, ora con colpi irritati del pennello, e poi intrisa con colori cantanti sfocati, terrosi, rabbiosi, solari o inquietanti che recano in sé il segno vivo dell'esistenza, il ritmo alterno e disperante che in Fasce va dal desiderio al rimpianto, dalla speranza all'angoscia. Non vi è dubbio che anche la lunga permanenza in una città alienante come Milano, con i suoi muri sfioriti e piagati su cui resta impigliato il tempo, con il tracciato delle vie ridotto ad un ordinato accumulo di scorie consumate e lacerate, generi l'acuto desiderio di un recupero, oggi purtroppo solo memoriale, di una Liguria mitica e mediterranea, aspra ed avara, che il rimpianto intride sempre più a lungo della luce secca del mattino e del vento leggero del meriggio. Queste tele lasciano in noi una costante impressione di un ordine nascente, di qualcosa che sta coagulandosi e dandosi una struttura sotto i nostri occhi, mentre il segno graffiante ed irrequieto nasce dal gesto preciso che affonda e poi riemerge da un colore che con la sua sensuale pienezza ci suggerisce quelle sensazioni tattili e visive che generano la forma e la profondità. Ma è profondità o abisso?

Marisa Vescovo

Bari

Joel Fisher

Aperta di recente, la Galleria Bonomo, dopo aver proposto per la prima volta in Puglia e nel Meridione una serie di nomi già affermati nel campo dell'Arte Concettuale, quali S. Lewit, Hanne Darboven, Giulio Paolini (Apoteosi di Omero), concede spazio ad un giovane americano, Joel Fisher, confermando la linea programmatica di operazione divulgativa delle ultime correnti dell'arte attuale. L'unitarietà delle proposte ed omogeneità di tendenza penso sia l'unica alternativa, oggi come oggi, per salvare ed accettare le mostre in Galleria e le stesse Gallerie. La coerenza d'impostazione e sviluppo è quanto si è imposto la nuovissima Galleria barese. Questa base d'azione, pur selezionando naturalmente ed inevitabilmente (purtroppo) un suo proprio pubblico, conferisce quella serietà e credibilità tanto preziosa ad ogni presentazione e proposta. Organizzandoli direttamente in Galleria Joel Fisher propone due gruppi di lavori: 1) i fogli di carta, raccolti a mazzetti appesi al muro e ottenuti impastando di persona stracci e carta da macero, spugnosi e grezzi, in cui è

riconoscibile ogni piccolo elemento della pasta: scaglie di carta colorata, fili d'erba, capelli, minuscoli brandelli di stoffa, ecc.; 2) quadernetti quadrettati, tascabili e per appunti, in cui le pagine sono legate tra loro, al centro di ogni superficie, con fili di cotone e cucite secondo il ricamo geometrico delle quadrettature, a spirali, volute, triangoli, labirinti. Nei primi lavori ogni riferimento alla realtà di risulta ed occasionale, macerata e dispersa, o in equilibrio, comunque, tra la propria presenza e la propria inevitabile trasformazione organica, tanto di riferimento che macroscopicamente fisica, è accettata e sfruttata, anzi sarebbe più esatto dire che il riferimento è espressamente voluto in aderenza alla 'costruzione' del personaggio, del proprio personaggio, che lo stesso Fisher pare voglia curare con ostentata noncuranza, per cui sarebbe inesatta ogni forma di lettura e tentativo interpretativo, senza la presenza operativa, quasi fisicamente tattile, dello stesso autore. È chiaro, tuttavia, l'intendimento poverista di base, riconosciuto ed accettato a livello di localizzazione mentale ed operativa, che riesce a vestirsi di opportune quanto, in parte, ben riuscite pretese dai risvolti concettuali, allorché i cartoni (forse eccessivamente organizzati ed ordinati in colonne — serie dei cartoni piccoli — in cui c'è un indulgere cosciente al risultato visivo ed estetico) diventano, in un momento successivo all'iniziale recupero, reimpasto e reinserimento, materico ed organico più che oggettuale, veri e propri schemi mentali in cui la posizione critica dell'autore può essere riferita a più operazioni per cui e in cui il foglio di carta, riottenuto individualmente e 'privatamente', assume il significato ed il riferimento di un concetto di base continuamente riproposto al di là del consumo formale, della frammentazione strutturale e della dispersione. Atteggiamento, quello del Fisher, nuovo e personale solo a livello formale che trova, però, riscontro e possibilità di inserimento (come filiazione) nelle non certo ultime tendenze operative e di comportamento proprio delle avanguardie americane. I quaderni cuciti, in cui le pagine risultano legate le une alle altre da un unico filo conduttore, possono intendersi come una ulteriore focalizzazione, certo più mentale e tendenzialmente concettuale, del principio informatore degli altri lavori. Ogni momento, nella sua corallità ed appartenenza d'insieme (il quaderno), tutte le sue fasi successive interne (i fogli raccolti in un quaderno), possono avere tra loro legami logici e consequenziali di continuità organizzativa e schematica (i quadretti), liberamente ed originalmente interpretabili, in ulteriori ed infinite composizioni ed articolazioni, nella personale lettura e nell'autonomo stabilirsi di contatti mentali, intuitivi, fantastici o imprevedibilmente razionali (lo stesso filo, cucito secondo disegni diversi, comune per ogni foglio di uno stesso quaderno). Quella di Fischer è praticamente la ricerca, e

rimozione rigenerabile, di una logica interna, più libera e personale non più all'esterno di una data realtà incontrovertibile, ma al suo interno, intervenendo nelle mille altre realtà possibili e diverse 'cucibili' all'interno di un unico intervallo. Tra questi due gruppi di lavori, sono poi collocabili le costruzioni a muro, tra chiodi infissi ed allineati ordinatamente, di filo di risulta: possibilità costruttiva e di organizzazione di elementi di recupero: ogni cosa, se inserita in una organizzata possibilità 'rigenerativa', può essere reimpastata e partecipare, nella immutata sua qualità concettuale, alla « Redenzione per Rigenerazione » (da un foglio libero in Galleria).

Enzo Spera

Bologna

Mario Nanni: « Geografie dell'attenzione »

Molti pannelli — uniti, potrebbero fare « ambiente » — in cui la tela di base è sostituita materialmente da mappe topografiche, e la pittura è stesa sul parco, sul quartiere, sull'arteria di una grande città. Una iterazione di rossi e di neri campiti, schematizzati per bordare una « zona » urbana della pianta sottostante, quasi a guidare i « percorsi dell'attenzione » sull'immagine. Descritto sommariamente, è l'ultimo lavoro di Mario Nanni presentato a La Nuova Loggia, non facile da analizzare perché è un po' una somma delle molte componenti della personalità dell'artista, che tenterò di enumerare. Giorgio Celli, in presentazione, parla di una « radicalizzazione sistematica dell'estetica della velocità dei futuristi »; motivando l'uso delle carte geografiche col dire che « la velocità di un reattore supersonico cancella il reale e la comunicazione non ha luogo più fra il pilota e il paesaggio, ma tra il pilota e il sistema di riferimenti strumentali che si sovrappongono, operativamente, al paesaggio scomparso ». L'osservazione è intelligente, ma per Nanni mi sembra un po' assoluta e « voluta ». Non siamo ancora al punto in cui un artista non possa più percepire il naturale che dagli strumenti della sua carlinga. Trovo più probabile che Nanni abbia provato emozione, poniamo, alle porte di Milano nel momento di tessere idealmente il filo di Arianna nel dedalo cittadino per giungere al punto x; con i relativi riferimenti ottici (« fiancheggiò quel palazzo grigio-ferro ») e culturali (« in S. Maria delle Grazie c'è Leonardo »). E che abbia poi ritenuto di poter identificare una sorta di sintesi oggettiva del proprio sentire semplicemente in una carta geografica, strumento riduttivo, senza dubbio, ma che può sollecitare a molte fantasie e molti ricordi. Del resto, chi non ha sognato sulla carta le acciaierie di Sheffield e le praterie cote del Texas? La potenza di suggestione far-

tastica della carta geografica credo sia sempre stata formidabile; schema di realtà, permette libertà, velocità e profondità infinite. Il cambiamento non è oggi, in sostanza, più che « quantitativo », perché ci si può spostare con enorme velocità; « qualitativamente », tutto muterebbe davvero solo qualora scomparisse ogni possibile rapporto diretto con il naturale. Tutto sommato, Nanni non ha voluto più che servirsi di un potente mezzo di suggestione, quasi di un catalizzatore di potenziali emozioni. Non si radicalizza sistematicamente l'estetica della velocità con una carta geografica, al giorno d'oggi: per quanto la rapidità, quasi la consentaneità moderna di rapporti geografici sia senza dubbio sottesa al lavoro di Nanni. Implicitamente, in ogni caso, mi pare ci sia in lui, di base, un'attenzione (magari mediata, e la carta geografica potrebbe essere, caso mai, una « radicalizzazione sistematica » dell'« ecole du regard ») per la realtà. Che è la componente primitiva del suo lavoro. Nacque « realista » infatti, quando la moderna civiltà figurativa italiana non era all'altezza della nobiltà delle intenzioni. E anche la sua rimeditazione del futurismo (quando inventò la diaspora di forme semigeometriche, memori di un gestualismo ma come congelato e meccanizzato, che torna esattamente in quest'ultima opera), denunciava una sincera attenzione alle sorti del mondo moderno. Ma ormai agiva in lui una seconda componente, quella diciamo « lucidità-astrazione »; che irrigidiva, intellettualizzava il rapporto con le cose. Certo la « cultura » è per Nanni molto importante: negli anni, lo ha portato a voler rispondere tempestivamente alle situazioni d'avanguardia che via via si venivano creando. Senza giungere alla volatilità assunta, può essere che oggi risenta anche di un clima « conceptual ». In sintesi direi che questo lavoro nasce perfino da una sottile ambiguità: eseguito pazientemente in mesi di lavoro, riproponendo anche un partito formale già sedimentato negli anni, sembra sottintendere una sorta di sfiducia nella possibilità di poter più inventare un'immagine « di prima ». Ed è poi un lavoro sedimentato in più piani: al primitivo slancio emotivo che è implicito nella partenza dalla carta geografica, e nella stessa violenza cromatica, si sovrappone una volontà mentale di « oggettivare », di semplificare, quasi di associare l'enorme respiro di una realtà che si teme di non poter più intuire direttamente.

Flavio Caroli

Cagliari

Franco Frau

La mostra di Franco Frau alla Galleria 99 di Cagliari ha marcato una svolta decisiva nel discorso di questo giovane

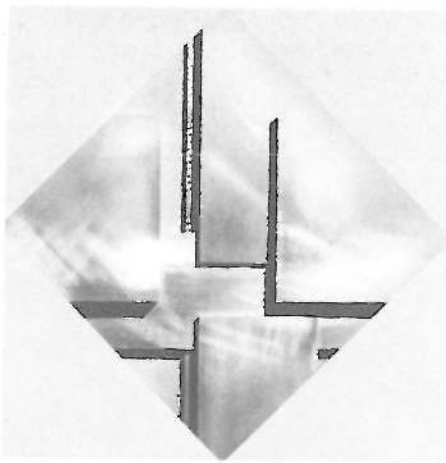
artista, che sembrava, anni fa, indicare sbocchi abbastanza diversi. I motivi dominanti hanno un carattere razionale di segno costruttivistico e geometrico. Ritengo che un fattore rilevante di questo mutamento sia rappresentato dalla presenza in città del Gruppo Transazionale, anche se il risultato è da tenere ben distinto. L'estrazione culturale di Frau è quella di tanti artisti che hanno sentito, con l'urgenza di esprimere contenuti lirici e drammatici, il fascino equivoco dell'imagerie (e simbologia letteraria) di un certo Surrealismo, congiunto alle indicazioni del cromatismo espressionistico. Questa matrice si è sviluppata precedentemente, sino al limite neo-figurativo dopo l'Informale. Mentre però, lungo questa via, il discorso si era solo complicato (sospensione entro la poetica della materia; aspirazione non raggiunta al dominio tecnico e concettuale del calore, materia e luce), l'attenzione che Frau ha rivolto, non molto tempo fa, alla Pop-Art, ai campi di colore ben precisi, al riordinamento generale della pagina e a inserti grafici neo-liberty, lo ha condotto a una totale dimensione geometrica come campo certo di di un'esperienza razionale. D'altra parte la geometria di Frau non tende ai paradigmi: non si presenta come quello matematico valido in quanto tale. Ha invece il valore di argine mentale nei confronti della sempre possibile dispersione di dati tecnico-linguistici, e di elemento operativo. Le superfici vengono « ordinate » secondo una disposizione essenzialmente modulare, di notevole variabilità, giocata su quadrati di plastica colorata: entro questi piani euclidei, si dispongono le sagome di ascendenza iconica (la figura femminile ossessivamente presente nei precedenti dipinti). I contenuti torbidi del sesso vengono così « richiamati alla ragione », quasi per una sperimentata sfiducia a poterli esprimere altrimenti che nei modi inflazionati della « letteratura », e fruire, nel loro sapore d'origine al di fuori di una sensibilità « privata ». Il permanere del contorno figurale finisce per acquistare un senso di gioco ironico che si inserisce all'interno di una possibilità progettuale, di valenza fantastica. Il quadro, che sarebbe meglio chiamare ormai « oggetto », perde, anche per Frau, le sue distinzioni tradizionali di supporto ed evento, per assumere, mi sembra, una funzione pratica, rilevabile nell'andamento di tipo architettonico che i pezzi talora assumono (quadrati e rettangoli accostati in modo tale da offrire con le « ammorsature », una forma aperta). Il valore progettuale allora sembra propendere verso una dimensione « domestica », come proposta di parete o di pavimento o anche di articolazione spaziale. L'indicazione comunque ricade nella fruibilità « privata » del progetto e dell'oggetto, ma tende a guadagnare, attraverso la esplicita serializzazione dei moduli e la « funzione », un orizzonte di ampiezza sociale.

Salvatore Naitza

Luca Alinari, Umberto Lanza

Luca Alinari espone in questi giorni un nutrito gruppo di lavori alla galleria Michaud. L'operazione artistica di questo giovane pittore fiorentino si caratterizza per un impegno evidente e consapevole rivolto ad analizzare il linguaggio delle immagini, inteso nella sua totalità, ma particolarmente nella sua eccezione convenzionale e mitizzante. Una capacità di indagine intelligente e lucida permette ad Alinari di realizzare tutto un inventario ricchissimo dei molteplici modi con cui la tecnica della comunicazione visiva propone e manipola i suoi messaggi trasformandoli in luoghi comuni della mente. Egli procede per assemblaggio di eterogenei modelli formali riuscendo però, per virtù di un temperamento notevole e originale, a produrre un'immagine univoca e fortemente caratterizzata. Potrebbe essere uno stratagemma tecnico e formale, ma in realtà questo particolare modo di organizzare il quadro si giustifica con la palese intenzione, peraltro raggiunta, di condurre un discorso duplice e sincronico: quello condotto sul piano filologico: analizzante, ironico, denso di invenzioni e sorprese stimolanti, accattivante al livello dell'intelligenza « letteraria » e che ci obbliga a leggere il quadro segno per segno, in un gioco spesso divertente, a volte sottilmente amaro. L'altro, globale, per cui la visione si produce istintivamente nella sua complessa univocità. Per quanto riguarda il primo modo con cui è possibile guardare i lavori di Alinari lo si può considerare solo qualificante nei confronti dell'uomo che dimostra così la propria consapevolezza e attenzione volta ai problemi della nostra condizione culturale; interessante per molti versi, ma inevitabilmente legato ai limiti della dimensione didascalica e didattica; per il secondo, che è anche l'unico che parli veramente un linguaggio « artistico », cioè capace di coinvolgere chi guarda a livello totale, direi biologico, si riscontra una visione poetica fresca e cristallina, alimentata dai banchi di una memoria immersa in un mondo magico e fiabesco e costruita con la bizzarra logica del mondo onirico. Mi sembra questa la vera dimensione pittorica di Alinari, con i molti pregi ma anche i notevoli limiti che un mondo siffatto comporta rispetto alla capacità di intervento che un artista dei nostri giorni non può esimersi di rivolgere alla trasformazione del linguaggio stesso con il quale offrire un modo nuovo di guardare le cose.

La galleria Inquadrature 33 presenta una mostra personale di quadri e una scultura di Umberto Lanza. L'impianto formale di questi lavori si può considerare di derivazione astratto-concreta, tuttavia la concezione generale dell'immagine deborda sensibilmente in territori estranei alla consuetudine di questa scuola classica. Le forme colore sono sospese in una sorta di



U. Lanza: *Senza titolo*.

spazio « fisico » ottenuto attraverso lo studio dei rapporti quantitativi delle superfici e del peso dei valori cromatici, ma soprattutto, con la realizzazione di una prospettiva irregolare e ambigua che spesso ribalta il senso delle singole figure tridimensionali. Con questi mezzi, Lanza, ottiene che questo particolare spazio di fondo, avvertito ed espresso sovente come una voragine senza dimensioni, non rimanga inerte, al contrario, intervenga sostanzialmente nell'azione stessa. I singoli elementi strutturali sono usati come segnali allusivi di tutto un universo di relazioni umane, costituiscono la trascrizione in codice di un'idea di società, che individua la propria condizione morale nel raggiungimento di un equilibrio estetico. Il progetto si individua in un sistema dinamico che si svolge ossessivamente nelle opere con un percorso ciclico, nel quale le forze costituenti slittano in direzione centrifuga per tornare a rinchiudersi inesorabilmente su se stesse.

Carlo Cioni

Milano

Retrospettiva di Lucio Fontana

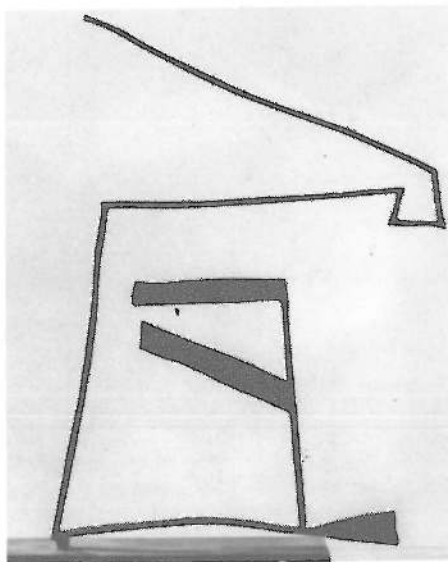
Una mostra veramente esemplare quella di Fontana a Palazzo Reale, sia per l'ampiezza della documentazione offerta, sia per il coraggio con cui il comitato — Ballo, Dorflès, Ferraris e Russoli mentre l'allestimento era dell'arch. Baldessari — hanno saputo resistere alla seduzione dell'esuberanza quantitativa di certi momenti dell'artista. Ne è uscita una rassegna decisa, in cui gli aspetti più proficui e validi dell'opera di Fontana si impongono con la forza dell'evidenza palmare. È stato notato come il lavoro di Fontana appaia guidato più da un modo d'essere dell'artista che da una sistematica, continua e consapevole valutazione storica. Resta tuttavia il fatto che la sua opera contiene implicito un preciso giudizio storico, e di gran peso. Attorno agli anni '30 quando

Fontana iniziò la sua attività artistica la situazione dell'arte europea era, nonostante le apparenze, assai chiara. Era conclusa da circa dieci anni la fase di critica ad una eredità plurisecolare ed era stata conclusa in modo beffardo, dissacratorio, col ready-made di M. Duchamp: strappando cioè all'arte l'ultimo valore, quello di opera d'arte, che si riteneva ancora immanente agli oggetti prodotti. Si trattava quindi, senza ombra di dubbio, di trovare, o ritrovare, salvaguardando il patrimonio di consapevolezza critica raggiunto, valori almeno stabili, se non assoluti, con cui sfuggire all'arbitrio individualistico, che da sempre copre il vuoto assiologico. È facile a distanza constatare come le scelte di Fontana furono ben più feconde e lungimiranti di quelle dei suoi amici astrattisti.

La geometria, ad essi tanto cara, doveva suonare non soltanto estranea alla sua sensibilità, ma apparirgli addirittura non un mezzo per accrescere la conoscenza, ma piuttosto uno strumento con cui si finisce per irrigidire e cristallizzare il proprio bagaglio di nozioni: una trappola più che una via. E non aveva torto; la razionalità è un uso strumentale della ragione, mentre il razionalismo è il tentativo di costringere la conoscenza entro una rete di categorie fissate a priori; e nulla era più estraneo a Fontana di questo tipo di tentazioni! Si vedano le *Tavolette grafite* del '31. Sull'eleganza, scabra, del cemento colorato si iscrive il segno mosso, tutto manuale, del grafito. E in quella elencata al n. 10 del catalogo l'irregolarità delle forme e la trasparenza mossa del colore suggeriscono, più che rappresentare, uno spazio mobile, indefinito: c'è già, compiutamente, tutto Fontana. Anche tra le sculture del '34 il mosso percorso di *Scultura filiforme*, o, più ancora, la movimentata disposizione delle forme in quella catalogata al n. 23, indiziano con chiarezza la volontà di comunicare non già una configurazione visiva, ma un movimento in atto. Fontana avverte, e lo troveremo esposto nel *Manifesto Blanco* — un documento assai più prezioso dei successivi manifesti dello « spazialismo » per intendere la poetica di questo artista — che il vivente è per definizione soggetto a trasformazione continua, una trasformazione di cui il moto è la manifestazione più appariscente. La materia è inerte, inorganica, finché non comunica il senso di questa continua *metabolé*. Un'intuizione che si calerà sin nelle dita dell'artista, in un tocco che muove il gesso o l'impasto ceramico traendone qualche volta lo spettacolo della vitalità, poiché non era facile operare in questo modo entro un mondo di omuncoli idolatranti i propri attributi, ma dandoci anche spesso — e la mostra ha avuto il merito altissimo di selezionarne senza false pietà gli esempi — il suo senso più profondo. E basti per tutte la grande *Ceramica*, nera, del '49-50. Un'intuizione che in Fontana diventerà cosmica, che lo spingerà a calarsi nel senso delle antiche e moderne cosmogonie, che lo porterà a bucare una tela vergine, o rudemente mo-

nocroma, secondo il ritmo delle costellazioni o la spirale delle nebulose, alla ricerca di uno spazio profondo, indefinito, capace di rompere con straordinaria attualità di linguaggio ma in modo definitivo, radicale, con la lezione razionalistica di Mondrian. Lascia perciò perplessi la ricostruzione dell'*Ambiente spaziale* del '49, dove la grande forma appesa al soffitto più che flusso mobile di materia è diventata zoomorfa. Forse la mano ha tradito Fabbri, artista validissimo ma ipermetro rispetto a Fontana, nel momento stesso in cui dava vita a questo omaggio all'amico Lucio. La medesima consapevolezza Fontana porterà anche nella sua stagione più vicina ai modi linguistici dell'informale, a modo suo molto più iconica di quanto i presupposti teorici di questo movimento porterebbero a interpretare. La soggettività vi è posta, per così dire, tra parentesi in favore di una ricerca del senso delle cose, una ricerca che espunge ogni finalità puramente rappresentativa. La scelta dell'artista ricompare in primo piano nella preferenza accordata a fatti che sappiamo avere una scala di tempi di gran lunga più ampia di quella del singolo individuo. Qui, e ancora più decantata nei *Concetti spaziali* « *Attese* » — di cui la mostra offre esempi validissimi, autentiche scoperte per chi non conosca assai a fondo l'opera di Fontana — sentiamo come l'artista abbia voluto porre un grosso punto interrogativo alle nostre pretese demiurgiche, antropocentriche. Neppure il rifugio della specie sembra volerli lasciare, perché quei « tagli », che si inseriscono o che fanno della tela uno spazio indefinito, paiono beffardamente insinuare che qualcosa durerà anche dopo l'estinzione della nostra specie umana. Certo, non tutti i « tagli » dicono questo; acutamente Argan aveva osservato come non sia mai intenzionale, nell'arte primitiva, il contatto col sacro: non lo è mai, anche per l'uomo più civilizzato, pena il trasformare il senso del sacro nella psicologia del sacro, e ciò non era da Fontana. Quando l'immedesimazione non è

L. Fontana: *Scultura*, 1934.



totale, a caldo, abbiamo opere bellissime, come quella al n. 135 in catalogo, ma che non sapremmo collocare altro che in funzione decorativa. In altri casi, come nelle opere dichiarate di ispirazione veneziana, troviamo spunti linguistici di straordinario interesse, ma la tensione che pervade l'opera di Fontana negli anni precedenti la troviamo solo nel ciclo delle *Nature* degli anni '60-61, ambientate in modo da forzarne il significato simbolico, con uno sforzo didattico che raggiunge assai bene il suo scopo. Poi anche l'opera di Fontana subisce oscillazioni, o almeno a me sono parse tali. Sono gli anni in cui si crea il « mito Fontana », in cui l'artista diventa personaggio e ciò non ha mai facilitato la profondità di una ricerca. La serie degli *Squarci* tocca ancora momenti di notevole intensità, ma quella intitolata *Fine di Dio* scopre, proprio nella scelta della forma ad uovo, un simbolismo troppo intellettuale, soprattutto per chi abbia appena rivissuto le esperienze precedenti dell'artista. Così nei *Teatrini*, che a tratti mi hanno dato l'impressione di una rappresentazione tratta da spunti visivi ed emotivi del passato lavoro di Fontana e dove questi avevano ben altra forza ed intensità. È sino al '60-61 che mi sembra Fontana abbia dato il meglio di sé, aprendo con Burri, di cui intese per tempo l'importanza anche se in una direzione di ricerca diversa dalla sua, nuovi orizzonti all'arte europea. Unico neo in così bella mostra, il numero veramente eccessivo di opere riprodotte in catalogo ribaltando l'alto con il basso e da destra con la sinistra!

Renzo Beltrame

André Masson

Quella di André Masson in Italia è una strana vicenda. Ogni tanto lo si « riscopre ». Adesso si giura che il '72 sarà l'anno di Masson. Ma perché l'anno di Masson non è venuto prima? Si tratta di uno

A. Masson: *Entre l'eau e le feu*, 1969.



dei maggiori maestri dell'arte contemporanea che da noi non gode la considerazione che gli compete. Si sarebbe tentati di considerare la sua vicenda italiana sotto il profilo della sorda resistenza che la nostra critica ha contrapposto al Surrealismo da sempre ma, nel caso specifico, il discorso è difficilmente sostenibile. Se a qualcuno è stato possibile « digerire » Max Ernst dimostrando che non si tratta di un surrealista, il gioco potrebbe riuscire con maggior successo nei confronti di questo artista, uno dei più liberi e, in fondo, meno catalogabili della prima corte bretoniana. Inoltre alcune delle avanguardie più care ai critici che abitualmente denigrano il Surrealismo gli sono debitrice in modo assai cospicuo a dir poco, in particolare il tachisme, l'action painting; la pittura gestuale in genere, insomma. Né si può dire che André Masson non sia mai stato proposto autorevolmente con una scelta di opere che potesse smuovere l'indifferenza o il sospetto degli studiosi i quali sarebbero giustificati dall'impossibilità di consultare un materiale probante. Ma le mostre di Masson si sono succedute recentemente ad un ritmo serrato e con rappresentative del tutto esaurienti, basti ricordare la mostra di disegni (31) tenutasi alla galleria del Milione a Milano, nel '69; quella alla galleria Schwarz, con oli e disegni (100 opere in tutto con la pressoché totale selezione di incisioni), nel '70 e che comprendeva opere dal 1928 al 1969; quella al Palazzo dei Diamanti, nello stesso anno (165 opere che coprivano un arco che andava dal 1923 al 1968), con la quasi totale rassegna dell'opera litografica. Non si può certo dire che le occasioni per conoscere il maestro francese siano mancate. Nell'attuale situazione di critica e di mercato, in cui si grida al miracolo per manifestazioni decisamente meno importanti, la mancata ascesa all'olimpico dei maestri stranieri venerati in Italia di questo grande è un fatto che resta senza una spiegazione plausibile.

Masson è stato ora riproposto dal Club Amici dell'Arte di Milano e dalla Libreria Einaudi con una mostra di olii e disegni; le opere presentate coprono un periodo che va dal 1922 ad oggi e si tratta di una scelta di alta qualità come, del resto, lo sono state quelle precedentemente mostrate in Italia. La risposta al quesito la si potrebbe trovare in uno scritto che André Breton gli dedicò nel 1939: « La sua inquietudine è ciò che si può opporre con il maggior vigore al compiacimento beato che mostrano nei confronti di se stessi quasi tutti gli artisti oggi più in vista. Pochissimi sono coloro che non si accontentano di sfruttare una sola vena, che non hanno come unica ambizione di lusingare la pigrizia della critica e del pubblico, che sono soddisfatti soltanto di ciò che riescono a trovare ». Ecco: Masson appare soprattutto preoccupato di « trovare ». Vi è una matrice picassiana nel suo modo espressivo che non è solo esprimevole nel segno e nella tematica ma, soprattutto, nell'atteggiamento verso la pro-

pria opera. Egli è un artista perennemente in evoluzione. È sintomatica la sua preferenza ai temi delle metamorfosi. Nelle recenti interviste questo pittore, che ha ormai raggiunto la vetta delle soddisfazioni che possono toccare a un artista, si confessava estremamente preoccupato, terrorizzato dall'idea di ripetersi. In questo senso egli è il miglior rappresentante, assieme ad Ernst, dell'idea di perenne avanzamento della ricerca surrealista espressa da Breton. L'opera di Masson è permeata d'eroticismo. Si tratta di un erotismo che non si risolve a livello descrittivo. Ben rare sono le situazioni in cui l'immagine può suggerire una tale tematica. È il segno stesso, nella sua guizzante eleganza, nel suo limpido compiacersi calligrafico, mai fine a se stesso ma piuttosto legato indissolubilmente al risultato generale dell'immagine, a determinare questo aspetto al tempo stesso gioiosamente panico. L'attuale forma espressiva di Masson sembra affermarsi su un modulo ricavato dalle sue prime esperienze di « pittura automatica » in fusione con il primo momento figurativo. Tra questi due principali filoni della ricerca massoniana, intercorrono esperienze assai varie: esperimenti sulla materia, tentativi d'impiego di materiali e di oggetti di provenienza eterogenea, « scrittura » con la colla e la sabbia, uso di smalti, ecc., senza alcuna preclusione verso le più disparate esperienze, passando dal figurativo all'astratto, assumendo via via moduli che sono tipici del Cubismo (che è il suo dato di partenza) e del naturalismo astratto, con una sensibilità che si applica indifferentemente in un cromatismo timbrico o tonale a seconda dell'estro del momento. Sembra di sentirla palpitare l'inquietudine di Masson osservando il succedersi delle sue opere concitate che si chiamano l'una con l'altra e anche si respingono. Le sue immagini sono il frutto di intuizioni folgoranti, di pensieri fulminei a cui la mano risponde passando lievissima e veloce sulla tela, come in una stenografia dell'anima. Nelle ultime opere il colore s'è fatto prepotente, determinante e le immagini sono coinvolte, compenetrare dall'ambiente in cui vivono in un'unica visione cosmica; tutto è trasparente e vitale e si muove come se l'uomo e l'universo stessero per nascere contemporaneamente. È un macrocosmo in ebollizione in cui tutto brulica di una vita primordiale; le forme e gli atomi che le compongono sono un unico moto vitale. In questi dipinti l'inconscio massoniano emerge trionfante. Gli esempi « automatici » espressi negli anni '50 e '60 si sublimano in risultati che potrebbero essere, ormai, il « grande stile » di questo pittore. Gli studi sulla tecnica dell'acquarello nella pittura giapponese lo hanno indubbiamente aiutato al comporre libero degli schemi usuali della pittura europea e, del resto, la sua insofferenza per qualsiasi limitazione ha posto seriamente in discussione, più volte, la stessa appartenenza al gruppo surrealista nel quale si pretendeva un'adesione ortodossa all'ideo-

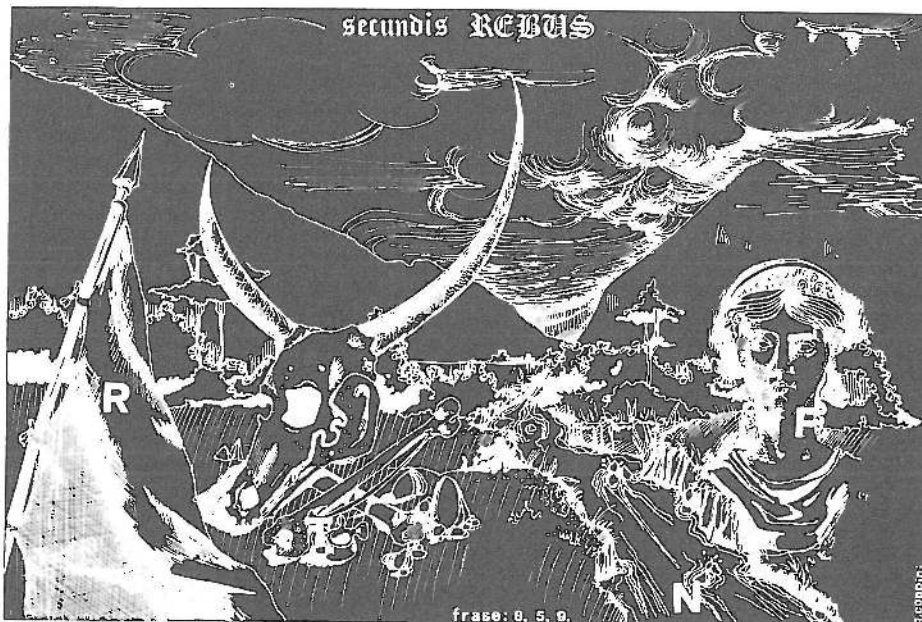
logia professata. Il contributo fornito da questo artista all'arte contemporanea appare sempre più massiccio man mano che si svela l'aspetto pionieristico di molta parte del suo lavoro. Indubbiamente l'insistenza con cui, malgrado tutto, egli viene riproposto dal mercato d'arte all'attenzione (e capita ormai spesso, ahimè, che i mercati siano più attenti degli storici, e più sensibili) non va disgiunta da un'alta considerazione dei suoi apporti alle ricerche attuali.

Renzo Margonari

Eugenio Miccini

Questa allo studio Santandrea è la prima personale milanese di Eugenio Miccini. Forse la sua prima personale importante fuori da Firenze, città in cui egli ha tenuto vivo — oltre i primi entusiasmi e le prime battaglie insieme a Pignotti — il discorso della poesia visiva nata nell'ambito del « Gruppo '70 ». E vivo l'ha tenuto rispettandone le matrici ideologiche e metodologiche: senza stemperare cioè la carica eversiva implicita nell'intento « comunicativo » dichiarato e difeso, e accrescendo la distanza dalla letteratura per approfondire invece il rapporto fra poesia e società. Come gli altri poeti fiorentini, Miccini agisce da guastatore all'interno dei mass-media, mettendo in atto una subdola operazione di inversione di significati della persuasione alienante per tentare di incidere sulla coscienza dell'uomo; ma, a differenza di altri poeti del gruppo, egli si muove con una più avvertita sottigliezza critica e con una maggiore carica immaginativa, che insieme danno alle sue opere un diverso scatto di imprevedibilità. Oggi poi che certe possibilità di incidenza la poesia visiva ha mostrato di averle, egli sembra anche improvvisamente più attento agli aspetti formali del suo lavoro.

E. Miccini: *Rebus*.



Ed è qui la novità di questa mostra, che oltre alle note mappe del « Piano insurrezionale della città di Firenze » (prove generali di una poesia che vuole diventare strumento di guerriglia) presenta una scelta significativa dei suoi « giochi », su cui da Brescia, lo scorso anno, avevo già avuto modo di informare i lettori (Eugenio Miccini, NAC n. 5, maggio 1971). Alcune opere sono state dunque da Miccini riconsiderate (forse anche in relazione alla possibilità di avere ora a disposizione un luogo di esposizione « più deputato » dei consueti) e riprese con l'aiuto di materiali più nobili, come la tela sensibilizzata, o più « poveri » (immagini xerocopiate in luogo delle vecchie immagini dipinte dagli amici), che è poi, in entrambi i casi, non solo un modo di operare più avvertito (o più furbo) ma anche di potenziare lo stravolgimento del materiale impiegato e quindi di determinare un arricchimento dei significati diretti e indiretti dell'opera.

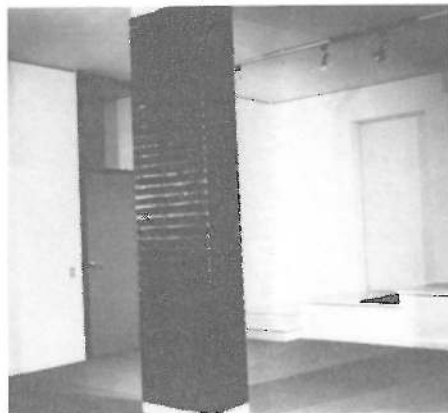
Basilio Reale

Sandro Martini

Voci interne incalzano, si affollano, urgono alla ricerca di una chiarificazione e di un esito; si materializzano infine in una polifonia di colori-forma che si stratificano e dilagano sulla superficie del quadro, fino a gremirla tutta, per dire le ragioni poetiche e gli aspetti del mondo sognato, ma ad occhi apertissimi, dal pittore Sandro Martini. Voci e momenti di un'intimore vicenda, barbagli afferrati al primo manifestarsi, lucide fantasie seguite nei loro sviluppi e trascritte con intatta freschezza, con una pittura forte e determinata, con una farandola di colori la cui nota dominante si chiama irrealtà. Le bande cromatiche tracciate alla base di ogni quadro (emblematici sigilli a piè di pagina, che della pagina stessa sono parte integrante)



S. Martini: *Lui e lei*, 1970.



F. Tonello: *Venere in visone*, 1972.



A. Jasci: *Biografia*, 1972.

hanno funzione — assieme agli esili fili taglienti ora lanciati in fulminei voli obliqui, ora tesi orizzontalmente o verticalmente — di « stacco mentale », come è stato scritto, di paratia oggettivante alzata fra chi guarda e il fulcro dell'operatività poetica. Ma hanno soprattutto, questi colori-oggetto proposti nella loro fisicità, un significato dialettico interno: sono elementi determinanti (di scansione e di esaltazione del panorama cromatico d'insieme) nell'economia complessiva dell'opera. I modi formali di Martini scaturiscono direttamente dalla loro matrice (che è assai personale). Sono modi, appunto perciò, ai quali con cautela conviene attribuire troppo dirette ascendenze o troppo strette parentele, anche se nomi noti possono venire alle labbra di chi guarda un suo quadro, come sono venuti alla penna di chi ha scritto su di lui. Qui non sembra il caso di ripetere questi nomi, né di aggiungerne altri (l'elenco è già abbastanza lungo). Sembra invece il caso di sottolineare che ogni voce ascoltata lascia in Martini echi estremamente filtrati, la cui fonte va sempre ricordata con l'immediata aggiunta di indispensabili precisazioni ad evitare il rischio che la citazione sia interpretabile come troppo frettolosa e male orecchiata assonanza. Quadro dopo quadro, Martini compone un suo canzoniere colorato, alla cui comprensione molto non giovano chiavi di lettura che comunque si richiamino a dati esterni, a naturalistici riferimenti, anche se talvolta suggeriti da vaghe parvenze d'immagine o magari dai titoli stessi dei quadri (evidentemente aggiunti a posteriori, come semplici e spesso divertite allusioni a occasionali analogie colte al momento). In realtà Martini cerca sempre e soltanto di trascrivere cose e paesi dell'anima suggeriti da estrose intuizioni poi meditate e decantate (attraverso un processo, un percorso quasi obbligato, le cui tappe sono rilevabili e documentabili); e cerca di trascriverli con modi formali che, si ripete, scaturiscono direttamente dalla loro matrice, da una naturale disposizione fabulistica, da una spiccata vocazione narrativa di ordine poetico e di tipo fantastico, potenzialmente aperta a inflessioni anche notevolmente diverse da quel-

le pirotecnicamente gioiose alle quali fino a ieri eravamo abituati. Specie negli ultimi quadri, infatti, alle più antiche e familiari inflessioni se ne accompagnano altre che nascono da più marcati trasalimenti interni rivelati da non equivocabili indicazioni esterne (forme nuove inquiete e inquietanti di accessissimo o cupo colore, più fitto e risentito brulicare dei segni, maggiore complessità degli assetti spaziali). Questo più o meno, fino ad oggi, il mondo di Sandro Martini, quale fuoriesce dalle pagine versicolori del suo falòtico diario.

Vittorio Corna

Fernando Tonello, Alessandro Jasci

Tra gli ultimi « Studi » specializzati in qualche settore delle arti figurative, nati recentemente, vale la pena di sottolineare l'attività di quello aperto da Maddalena Carioni lo scorso aprile, già impostato con chiarezza verso un preciso settore di ricerca e soprattutto, per una volta, aperto ai giovani. Il centro si è inaugurato con una personale di Tonello, cui è seguita un'altra di Jasci, due giovani artisti già noti a chi ha seguito con attenzione l'attività galleristica dell'ultimo biennio, e che si sono segnalati con una serie di presenze significative (studio Toselli, Galleria S. Fedele, ecc.). Tonello prosegue con coerenza un suo discorso sulla conoscenza, sulla radice del linguaggio, sulla variazione talvolta paradossale, nel tempo, di certe forme o certi significati: ricordiamo, della mostra da Toselli, la scritta: « lucus e lucendo » che ci ripropone l'etimologia della parola latina lucus, bosco, cioè letteralmente « luminoso » che deriva invece da « mancante di luce », e, dalla Carioni, la *venere* « impellicciata », cioè un pilastro della galleria (la « colonna » classica, madre delle *Here* e delle *cariatidi*) ricoperto di visone. La mostra di Jasci si presenta come una serie di precisazioni attorno al tema dell'autobiografia, in strana sintonia (a livello del famoso: « è nell'aria ») con tutta una serie di mostre tenutesi anche recentemente a Milano (Mondino, Ca-

vellini, certe ricerche di Bianco). Vi è davvero un numero consistente di artisti che lavora attorno a quest'idea del « fare » artistico a livello tautologico: vengono considerate le nozioni: *opera*, o *artista*, ma come se fossero, in sé, già sufficienti a giustificare se stesse: anche perché a questo livello sono altri concetti che vengono ad operare: l'idea *metodologica* di artista, la portata *filosofica* dell'opera (in questo senso, proprio per citare anche l'altra corrente, che lavora sulle *possibilità* potenziali dell'opera, si potrebbe ricordare la mostra di Ettore Innocente alla Bertesca, in cui l'*opera* veniva distribuita, sotto forma di tante tesserine che disegnavano inizialmente un quadrato, ai visitatori, che recando i pezzi con sé creavano un'opera « in movimento » ed in continua espansione). La mostra di Jasci comunque si impone, tra le altre, per la sua limpidezza, che giustifica, con certe sue formule poetiche, questo tema così pericoloso. Il riportare i problemi del « fare » artistico alla radice è rimettere in causa i motivi stessi di questa attività, il cercare nuove motivazioni. L'« Autobiografia » in cinque volumi, i « Diari », si riducono a mere presenze di una vita che si è svolta in realtà « altrove » ed è impossibile ricostruire, se non nell'immaginazione. L'autobiografia è in realtà la scoperta di se stessi come fatto « importante », come « sintomo » di vita. L'attenzione alle varie tappe di questa vita sta per l'intensità con cui si sono vissuti certi episodi, e la loro irripetibilità nel tempo, che propone quindi, di volta in volta l'attimo *vissuto* come meraviglia, scoperta continua. Al di là della scoperta della vita, la scoperta (ci troviamo di fronte al narcisismo alienante proposto da Hauser come chiave di lettura del mondo manieristico) di se stessi come persone « mitiche » proiettate in un simbolico futuro — o in un emblematico passato: le intestazioni secentesche, i ritratti « romantici » — diventa proposta filosofica e poetica anche su un piano di comunicazione di esperienze. Non per niente i « Diari » parlano dell'agire, del fare come fonti di gioia, e dell'impossibilità di lasciare *questo* mondo per un altro: *non* abbiamo ali per staccarcene.

È la riproposta quindi del meraviglioso nel quotidiano, di un mondo di significati e eventi mitici che vengono a sovrapporsi alla realtà caricandola di un senso che l'homo faber « tecnologico » ha probabilmente perduto.

Adriano Altamira

Gerhard von Graevenitz

Nel contesto delle mostre milanesi le opere del cinetico tedesco Gerhard von Graevenitz, esposte allo Studio Marconi, sembrano come un ex-tempore scientifico. Può darsi che possano essere interpretate come una ricerca troppo freddamente calcolata. Ma, sentendo espressioni del genere, mi sono anche reso conto con quanta discontinuità vengono presentati a Milano i concretisti e il loro filone cinetico. Questa città, conosciuta nel mondo artistico, per merito del Gruppo T e di una schiera di operatori, come epicentro di certe ricerche neocostruttiviste degli anni sessanta, non è stata capace di preparare un confronto importante di queste tendenze. I giovani artisti interessati a queste ricerche hanno dovuto presentare le loro « Nouvelles Tendances », prima a Parigi, poi a Zagabria, diverse volte in Olanda, e poi nel 1969 a Norimberga. È in questi luoghi che, di solito, s'incontravano con Graevenitz. All'origine di questo artista (nato nel 1934) si trova un preludio « bianco », nell'ambito del « raggruppamento zero » col quale esponeva le strutture di punti allineati, che già preludevano al movimento virtuale. Dopo tre anni — circa nel 1961 — appunto il movimento diventerà l'idea centrale, quasi un'ossessione di von Graevenitz. Egli è pervenuto alle ricerche degli oggetti o, meglio, strumenti cinetici, quasi contemporaneamente al gruppo parigino GRAV, collaborando per un certo periodo anche con Le Parc. Così, dal 1962, si è occupato specialmente del movimento reale e quindi (con lo spostamento provocato dalla cosiddetta « quarta dimensione ») del tempo-spazio nel quadro. Perché, a differenza dei cinetici ambientali, il quadro o « rilievo » rimane il suo campo ope-

rativo. La scelta delle opere esposta da Marconi si può dividere — grosso modo — in due parti: i campi con le folte strutture degli anni sessanta ed i lavori con grandi ma pochi elementi del biennio '70-72. Con entrambi questi tipi di ricerca von Graevenitz è uscito dal linguaggio elementare del concretismo classico per volgersi verso le « addizioni » e le « accumulazioni ». Nelle ultime serie di grafica, programmate con un computer, egli si propone di dimostrare i gradi di mutamento di quantità in qualità. Proprio queste serie assomigliano ad un rigoroso esperimento di fisica. Uguali elementi messi in movimento (provocato da motorini elettrici con trasmissioni molto complicate) danno un risultato di « mille quadri in una cornice ». Il movimento, la trasmutazione di direzione, il cambiamento di distanze, la metamorfosi perpetua di proporzioni, di densità e di tensione, non sono solo un elemento nuovo e accessorio, ma mettono in contrasto la isomorfia originale con livelli di possibilità quasi infinite. Questi problemi sono sviluppati da von Graevenitz con semplicità e logica rigorosa, ma anche con raffinatezza, per quanto non sempre appariscente. Certe sue strutture in movimento suggeriscono la vita di organismi visti al microscopio. Von Graevenitz, benché esalti solo il lato razionalista, è un personaggio dialettico. Infatti tali propositi non debbono farci dimenticare la « sensazione » dell'opera. Grazie alla « programmazione a caso » — che ci sembra un dubitare dell'elemento, un ripensamento — questo momento organico e irregolare produce un effetto irrazionale. Questi simulatori di mutamenti vitali producono una continua sorpresa e le innovazioni prodotte dalle macchine severe di von Graevenitz sono quanto meno « attraenti ».

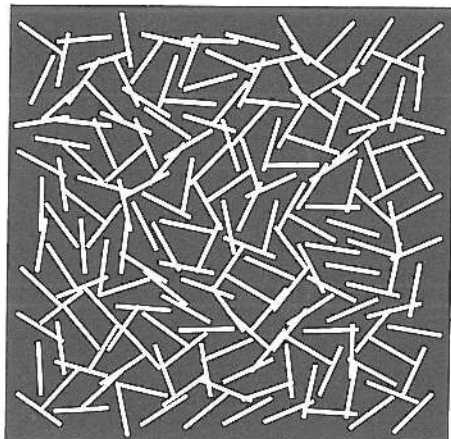
Arsèn Pobribny

Roberto Ercolini

La denuncia che Ercolini manifesta nei confronti della civiltà contemporanea è visualizzata assai bene, in una recente personale alla galleria delle Ore, da una congerie oggettivata di concrezioni biologiche dove il rifiuto dell'orizzonte tecnologico si riveste paradossalmente di una sorta di amalgama bipolare, lo stesso che, in molti casi, è segno preminente della vocazione dell'artista in genere. Gli emblemi sfilacciati di Ercolini sono estratti da un mondo frantumato, disperso in un remoto passato che esclude la storia o la richiama a monte; la storia vi è come fossilizzata. All'orpello meccanico, simbolo di una reduplicazione che uccide qualsiasi forma di produzione creativa, si oppone qui un emblema archeologico, e l'opposizione non è casuale. Ercolini probabilmente non condivide il rapido processo che ha condotto tanta produzione neofigurativa contemporanea, dalla fase organica e sutherlandiana, a una restituzione per immagine del riprodotto, del seriale; egli sembra retrocedere di fronte a ciò, e

mostrando questi relitti di una natura ancestrale, eppure emergente e sussiegosa quasi a un museo, li spoglia viepiù del loro significato disponibile, agendo sul piano dell'ironia, per cui ad esempio i titoli dei lavori accampano sul vuoto, trovando solo qualche appiglio irrisorio in un segnacolo che attrae subdolamente in quel labirinto senza uscita che sono i dipinti. La meccanica dei quadri di Ercolini è volutamente riferita a un contenuto vegetale, animale e botanico, geologico, ripulito all'osso nella sua evidenza oggettiva. Queste reminiscenze surreali, che i surrealisti hanno in parte utilizzato nella loro fruttuosa e vitale esplorazione onirica e subconscia, si sfrondano all'atto della pennellata dell'artista che assume nei confronti di tali media figurati un atteggiamento di partecipazione completa, presente e polemica. Si vede che quei dati, che paiono sortiti dal repertorio sublimale della mente, si organizzano e concretono formando una *texture*, una struttura di nodi e relazioni che coinvolgono l'intero mondo circostante, la cui evocazione Ercolini limita a semplici fughe d'interni e di particolari, chiaramente allusivi a una sorta di prigione inevadibile. Contro l'illusione eugenetica e riproduttiva della civiltà del mondo d'oggi, che ha sconfitto la morte facendone una presenza, Ercolini rivendica il dramma senza storia di una natura organica che cresce su se stessa come il rampicante sui muri e sulle verande delle abitazioni cittadine, degli « interni », ove si cerca quotidianamente di sostituire con un duplicato la presenza-assenza dell'autentico. Esplode qui l'orgia vendicativa di quei voraci doppioni vegetali che proliferano avidamente nei luoghi urbani fagocitando la propria insaziabile sete come la marea dei consumatori delle città moderne è pronta a gettarsi senza posa nell'orgia allestita dalla produzione industriale. Contro l'ossessione del riprodotto Ercolini esplicita l'ossessione dell'organico, facendolo diventare un simbolo da oggettivarsi in reperti d'archeologia. Solo storicizzando quei contenuti figurati, solo assumendoli come dati necessari nonostante l'indifferenza che nei loro confronti palesa la civiltà contemporanea, è possibile restituire all'uomo la sua reale struttura all'interno di una condizione biologica e biomorfica originaria. Se la reduplicazione industriale e il meccanismo riproduttivo dei mass media hanno ucciso la vera natura umana, sostituendovi una natura artificiale, antifrastica e autoriproducentesi, l'organico e le germinazioni naturali, fossilizzate e reificate in questa sorta di museo degli orrori, producono una vera e propria reversione dell'immagine, liberandola dal superfluo e esibendola nella sua terribile oggettività (e qui abbiamo una riproposizione originale del sogno tragico di Ernst). Nei quadri di Ercolini i titoli diventano paradossalmente spassosi, proprio per l'impatto dei due livelli linguistici che l'autore riesce a produrre. « Il viaggiatore », ad esempio, è uno scheletro che pare uscito diret-

G. von Graevenitz: *Strisce bianche su nero*, 1967.





R. Ercolini: *Ritratto all'aperto*, 1971.



G. Gromo: *Fattucchiera*.

tamente dalla tomba per avviarsi al convoglio nel tentativo stravagante di prorogare il proprio destino. « Passeggiata mattutina », mostra un'altra figura di scheletro che prende aria in un fronzuto giardino, e le sue parti sembrano trasmigrare, scomponendosi, da un settore all'altro del dipinto, in un'autentica osmosi metamorfica ove è celebrato il vitalismo quasi ossessivo della forma organica indipendentemente dalle sue declinazioni morfologiche. L'autore intende realizzare in questi suoi lavori una metafora biomorfica, o una simbolizzazione per antonomasia della natura contro l'artificialità del nostro orizzonte mondano. Quei viluppi paiono sortire altresì da una deflagrazione, a indicare che, nonostante il trionfo della scienza, dell'artificio, potrebbe capitare di ritrovarci in un crogiuolo di forme come queste, e di vedere, magari, gli scheletri che camminano alla ricerca di un posto al sole.

Cesare Chirici

Giovanni Gromo

Non tanto i testi mallevadori e senza dubbio illuminanti premessi al catalogo da Ceronetti, Levi e Ulivi, quanto soprattutto il ricordo di un gruppo di dipinti in cui mi ero imbattuto tempo fa un po' casualmente, mi ha spinto a completare, con i disegni e le incisioni ospitati dalla Nuova Sfera, la conoscenza di Giovanni Gromo: un artista fin qui tenutosi volutamente fuori giro. Ora, lasciata Alassio per Roma, una maggiore determinazione nel lavoro e gli incoraggiamenti di amici attendibili pare l'abbiano spinto fuori dallo studio dove era rimasto per anni rintanato in buona compagnia. Dai segni che possiamo cogliere qua e là, suoi abituali interlocutori sembrano infatti essere da tempo alcuni pittori liguri-piemontesi del Seicento, e fra questi principalmente il Travi, l'Asseretto e lo Strozzi; oltre s'intende, come nota Ulivi, ai pittori del grande realismo caricaturale e trasfigurante: da Bosch a Goya a Daumier. Per tali tramiti stilistici tradizionali coagu-

lano nello studio di Gromo gli ectoplasmi di uno strano mondo sotterraneo, che vengono poi fissati con verità sulle tele e sulle lastre. Sono figure umane e animali legate da un comune destino: quello di dar corpo a certe ambigue proliferazioni dell'inconscio — riecheggianti paure e speranze comuni a tutte le popolazioni di tutti i tempi — che il nostro attuale livello di civiltà non è riuscito a esorcizzare per sempre. Ed ecco che le opere di Giovanni Gromo diventano specchio del magico, cioè di quella realtà che i nostri occhi non sono più abituati a vedere. In una luce da riverbero, nani e streghe, donne luciferine e bambini deformi coabitano con gatti e capre, stretti fra case e strade, acquattati nella solitudine di una roccia, intricati da una vegetazione che spesso sembra assumere anch'essa sembianze umane. Scrive Carlo Levi che il rapporto di Gromo con la tradizione, e con la pittura ligure che in questo caso soprattutto la rappresenta, è giustificato dalla necessità di introdurre un « ... elemento sempre presente di passato, di "museogramma", adoperato come strumento di liberazione espressiva di un contenuto attuale... ». A me pare che questa considerazione sia sufficiente a legittimare la singolare ricerca di Gromo e quindi a segnalare ai lettori anche per la

U. Lüthi: *Ritratto*.



serietà con cui è svolta fra le intuibili difficoltà ad essa connaturate.

Elisio Barale

Giovane arte svizzera

Una mostra quasi fantasma, che pochissimi hanno fatto in tempo a vedere e che, invece, dal punto di vista culturale era forse quella di maggior peso fra quante ne sono improvvisamente fiorite, ad opera della Ripartizione iniziative culturali del Comune, in questa frenetica, elettorale primavere milanese. È bastato un calcinaccio, staccatosi dal soffitto della Rotonda della Besana, per mettere in moto il tipico gioco italiano delle responsabilità. E in fretta e furia, a pochi giorni dalla inaugurazione, con grave sperpero di denaro pubblico, la mostra è stata sbarrata, le opere rimbaltate, e gli organizzatori e gli artisti invitati, a riprendersela. C'è da sprofondare per la « figuraccia » e se non l'avessi toccato con mano, ci sarebbe da chiedersi se davvero, a Milano, possano accadere fatti simili. E dire — ripeto — che si trattava di un'occasione straordinaria. Gualtiero Schoenenberger, da quel critico serio, attento e sensibile che è, aveva lavorato con molta passione e intelligenza ed era riuscito a mettere insieme una rassegna stimolante e, soprattutto, anticonvenzionale, rispetto al cliché svizzero che aveva caratterizzato, per esempio, le recenti mostre al New York Cultural Center e al Grand Palais di Parigi. Lasciando a casa gli « anziani » ed in particolare il concretismo dei Bill, Lhose e compagni, ormai risaputo, aveva puntato sulle nuove ricerche apparse nella Repubblica Elvetica in questi ultimi anni, specie in area tedesca. E ne era risultato un panorama interessante, tutt'altro che uniforme, tutt'altro che pacifico. Già se ne era avuto sentore all'ultima Biennale di Bolzano, che aveva riservato il settore estero ad un'antologica svizzera; impressione ribadita dalla Biennale di Parigi dove (volendo citare una sola tendenza) gli iperrealisti Raetz, Luethi e Von Moos erano fra i più persuasivi. Questa ampia e più completa scelta esposta alla Besana poteva costituire la conferma critica di questa nuova situazione. Poteva significare, per

L'Italia, anche lo smantellamento di numerosi preconcetti di natura provinciale, di cui si è fatto portavoce lo stesso Assessore Pillitteri quando, nel catalogo, scrive: «... La Svizzera ha una sua arte? È un interrogativo a cui tutti noi siamo chiamati a rispondere un po' incuriositi, un po' scettici». Proprio una mostra così viva e antiufficiale poteva insegnare molte cose, poteva convincere che, pur coi suoi pesanti condizionamenti, esiste anche una diversa realtà svizzera, una realtà dove, per esempio, c'è spazio per l'ironia o per una peculiare, intima fantasia o per una acuta presa di coscienza di una alienazione che la particolare condizione sociale di quella nazione rende addirittura paradigmatica. Invece le opere dei vari Gertsch, Distel, Canesi, Melcher, insomma dei trentadue artisti che sono stati prescelti a testimoniare, sono passate, purtroppo, come una fugace meteora e, di conseguenza, con pochissima incidenza. Per fortuna ne è rimasta traccia nel grosso catalogo che, insieme all'introduzione di Schoenenberger e a due acuti scritti di Jean-Christophe Ammann e di Theo Kneubühler, contiene una breve scheda per ciascun artista e molte illustrazioni. Un catalogo ben fatto che conferma l'utilità di questo «incontro», anche se, proprio per questo, accresce il rammarico per l'occasione così banalmente, incredibilmente perduta.

Francesco Vincitorio

Daniel Bec

Malgrado la giovane età e la riservatezza con cui lavora, Daniel Bec gode di una certa, meritata notorietà: per lo meno in alcuni ambienti. Infatti più d'uno si è accorto molto presto delle qualità di questo francese, da dieci anni trapiantato in Liguria, e come egli sia pittore fra i più valenti e autonomi. Valga ricordare come non abbia atteso la recente ondata figurativa, per scegliere la figura umana come tema dei suoi dipinti. Anzi, quando l'ha presentata, ha tentato di eluderla con al-

D. Bec: *La lama nel petto*, 1972.



cuni tentativi di gigantografia (latamente alla Klapheck, per intenderci), magari non sempre pienamente riusciti, come è documentato anche in questa mostra alla Galleria 32. Così come vi è chiaramente documentato il suo prendere le distanze dalla moda del momento, per continuare a seguire il filo di un discorso suo proprio. Un discorso dove, come rileva pure De Micheli — da tempo suo estimatore e suo presentatore — l'intreccio di storia privata e vicende pubbliche si risolve in un viluppo indipanabile, in un finissimo, aggrovigliato ramificarsi, che costituisce il primo prepotente impatto offerto dalla sua pittura. Un all'erta rivolto all'intelligenza di chi guarda, uno stimolo subito alimentato da innumerevoli altri elementi: dall'iconografia particolarissima al disegno tagliente, quasi acre; dai temi storici e mitici, rivissuti con rara penetrazione, al colore acidulo e cangiante come in un quadro del Pontormo. Tutto ciò con una sottigliezza stilistica di una maturità insospettabile in un giovane di trentadue anni. E con una forza di comunicazione avvincente, spesso, direi, magnetica. Se ci fosse lo spazio, sarebbe interessante l'esame particolareggiato, per esempio, del quadro dedicato a Carlotta Corday, con quella caduta dell'asciugamano rosso (il rosso delle unghie ripreso nel margine inferiore) con le pieghe esplicitamente stilizzate, secondo i canoni della «maniera», a far da contrappeso alla crudele, analitica anatomia del grande nudo. Oppure «L'annunciazione», dove i tre prediletti motivi dell'uomo, del cane e del coltello, sono unificati, o meglio, legati in un racconto che sa di «inferno», di lucida, sofferta coscienza di una ferocia che dilania la storia e gli uomini. E, soprattutto, l'ultimo suo dipinto, «La lama nel petto», in cui questa crudeltà si riprende nel breve baleno della lama e il resto è viluppo di vesti che — leggere — avvolgono completamente anche il viso, con poetica allusione ad antichissimi riti. E come in essi, anche in questo dipinto la morte assurge a supremo mistero. Già Bec, con le immagini scheletriche e le orme sulle grandi poltrone barocche, con i Thanatos e le figure grinzose per immemorabile vecchiezza, aveva mostrato un acuto interesse verso un tema che ha avvinco poeti grandissimi. Ma forse mai aveva raggiunto tanta sintesi, tanta capacità di poetica «descensus Averno».

Francesco Vincitorio

Armando De Stefano e Ennio Calabria

In arte, i cosiddetti «discorsi contrapposti» comportano sempre il rischio della schematizzazione. Vale a dire che, partendo a priori da una tesi, si finisce spesso per arrivare alla rigidità di una «dimostrazione». Ma la concomitanza delle mostre del napoletano Armando De Stefano all'Agrifoglio e del romano Ennio Calabria alla Bergamini, è una tentazione troppo forte. Anche perché, essendo due «testi»

non sofisticati e di indubbio valore, essi consentono qualche considerazione, forse non inutile, su certi motivi ricorrenti in questo galoppante ritorno alla figurazione, a cui stiamo assistendo. Parlavo di due «testi» non sofisticati e devo subito precisare che, per tutti e due, non si è trattato di ritorno bensì di fedeltà. Ricorderò di De Stefano — almeno per quanto riguarda Milano — una mostra di cinque anni fa, presso la stessa Galleria L'Agrifoglio, e poi quella di un paio di anni dopo alla Bergamini, la quale documentava, oltre tutto la scelta inequivocabile di un modello ben preciso: cioè, la pittura del primo seicento napoletano. Mentre di Calabria è superfluo forse rammentare la milizia, spesso assai polemica, a favore della tendenza figurativa. Ora eccoli, entrambi, chiariti vari dubbi, con due mostre importanti, che esplicitano, quasi con perentorietà, le rispettive posizioni. Ho accennato alla scelta secentesca di De Stefano e va aggiunto che questa rivisitazione del Battistello e dello Stanzione — persino nella declinazione un po' classicheggiante che caratterizzò questi seguaci napoletani del Caravaggio — è condotta con maestria e sincerità ammirevoli.

Accattivanti non solo per la bravura, ma anche per il patos di cui sono colme queste sue immagini; un rivivere con eccezionale intensità la coscienza della tragica sorte umana, risvegliata a Napoli dal passaggio del genio caravaggesco. A questo punto, malgrado le intelligenti spiegazioni di Gino Grassi e di Armando Miele nel catalogo, nascono però gli interrogativi e le perplessità. Perché questa insistenza di De Stefano nel recuperare una stagione sia pur mirabile della pittura di casa sua, può anche significare che, secondo lui, la sorte degli uomini è rimasta immutata. In una parola: la violenza e il dolore non hanno storia. Il martirio dei santi nel seicento vale l'assassinio di Marat (per nominare un tema frequente in questa sua mostra) ed è identico allo strazio che si legge in quel ritratto «Ecco l'uomo», nel quale, anche nel titolo, sembra chiudersi quest'arco senza fine, questa nostra sorte disperata. Non c'è dubbio che una simile visione abbia un fascino, specie se, come nel suo caso, essa si accompagna ad un gran sentimento di pietà. Una *pietas* grave che ombra le forme e stempera i colori, concentrando nello sguardo dei personaggi questo sentimento di fraternità. Ma direi che è una fraternità impotente a lenire il dolore che è nel mondo, una fraternità rassegnata a subirlo senza un moto di rivolta. Passare alla mostra di Calabria è come ricevere una scossa. Anche qui c'è il recupero di un codice linguistico già usato (per quanto in un passato molto più prossimo), anche qui la testimonianza della dura condizione degli uomini. Senonché, fin dal primo approccio con quei suoi colori metallici, con quelle forme sfaccettate in tensione, è evidente la sua diversa, opposta posizione. E la denuncia di una precaria condizione umana si carica di energia, di qualcosa che suscita in chi,



A. Di Stefano: *Processo a una strega*.



E. Calabria: *Progetto per una fuga, 1972*.

guarda la volontà di modificare questa condizione, di ribaltarla. Insomma, per quanto la proposta di De Stefano risulta, sostanzialmente, statica, altrettanto fortemente dinamica è quella di Calabria. E la matrice linguistica che in quest'ultimo è, ad evidenza, quella futurista-boccioniana, se conferma la diffusa esigenza di una rivisitazione storica (quasi una volontà di recupero della tradizione) di cui si avverte l'indispensabilità) ribadisce però, anche, la volontà di trovare ragioni di fiducia, agganciandosi ad un momento di segno fortemente positivo. Anzi, uno dei momenti, in questo senso, più positivi e fecondi della vicenda artistica italiana. E anche (come si diceva) abbastanza vicino per non cadere nel pericolo di non tener conto di troppo sostanziali modificazioni: per esempio quelle che sono indubbiamente intervenute negli oltre tre secoli e mezzo che ci separano dall'esperienza caravaggesca. In definitiva, per Calabria la storia ha un suo grosso peso e positivo e la sua scelta diventa un riconoscere l'importanza. Un affermare la propria fede e la propria consapevolezza: direi, persino, la coscienza critica della collocazione sociale, oggi, dell'artista. Mentre in De Stefano la comprensibile reazione a certa pseudoavanguardia dissipatrice e il riconoscersi nelle radici di una cultura figurativa gloriosa (per altro ancora così viva fra il popolo della sua città), rischia di diventare un sublime, solipsistico, cupo «lamento».

Francesco Vincitorio

Ortega + Dürer

Il forsennato attivismo che ha contraddistinto, in questi ultimi tempi, la Ripartizione Iniziative Culturali del Comune di Milano, conduce, anche per le ragioni

esposte più volte in questa rivista (ultima, la nota di Rossana Bossaglia nel numero scorso sulla mostra di Tosi alla Besana) a risultati inevitabilmente alterni. Accanto a procreazioni felici, vengono fuori — è fatale — aborti o quasi. Mi spiace per José Ortega, che è pittore che stimo, ma questo suo «omaggio a Dürer», ospitato niente meno che nella leonardesca Sala delle Asse a Castello Sforzesco, mi sembra si collochi nettamente fra le iniziative infelici. Invece di un'accurata mostra antologica del pittore spagnolo, esule per antifranchismo (e, dato il momento pre-elettorale poteva anche essere un'idea), si è scelta un'esposizione che ha assunto un sapore vagamente commerciale, comprendendo soltanto una serie di 60 acquaforti a rilievo bianco ed alcune colorate, ispirate, appunto, a disegni e incisioni del Dürer. Una specie di «affresco inciso» o di «suite», dedicata al grande artista tedesco del '500, perché (come ha scritto lo stesso Ortega in catalogo) «la realtà che lui rispecchia non è diversa da quella che io voglio rappresentare». Questa storia dell'omaggio è operazione abbastanza abituale. Senza rifarci alla famosa mostra dei «D'Après» di Lugano, proprio il Dürer ne è stato oggetto, l'anno scorso, in una mostra a Norimberga dove anche Ortega era presente con una specie di «retablo», composto, se non ricordo male, con alcune di queste stesse incisioni. Ma se quell'altare — appunto per il particolare contesto — riusciva ad essere un omaggio-scontro che dissacrava il retorico culto, decretato per il *Dürer Jahr*, questa esposizione dell'intera serie di incisioni al Castello Sforzesco, perdendo quella motivazione, e poiché, artisticamente, non mi pare ne abbia molte, scade immediatamente in puro esercizio grafico. Infatti, malgrado la indubbia bravura e le nobili

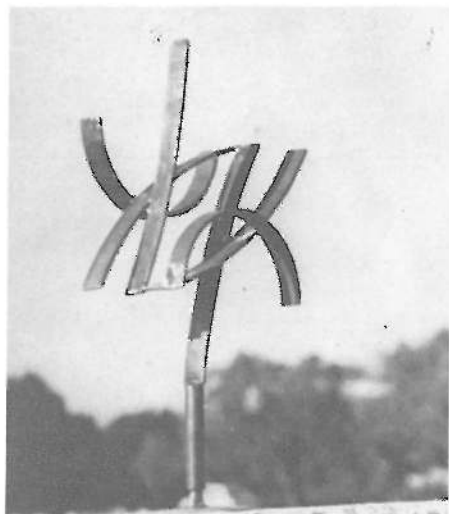
intenzioni di Ortega, non si sfiora neppure uno dei problemi che il Dürer ha affrontato nella sua ricerca. E basterebbe a provarlo l'errore di Ortega di aver pensato di poter rappresentare la «realtà» dureriana, ispirandosi ad opere del maestro tedesco, eseguite in periodi lontanissimi fra loro. Per esempio, alla «Giovane donna aggredita dalla morte» (divenuta «Infedele e satiro» nel foglio di Ortega) che è opera giovanile e, subito dopo, al «Disegnatore e modella», che è di circa trent'anni dopo. È vero che l'arte *facit saltus* ma non c'è bisogno di essere degli specialisti del Dürer per sapere quale sviluppo abbia caratterizzato la sua arte e come si era trasformata la sua «realtà» in quasi mezzo secolo: per di più con in mezzo la Riforma luterana e la feroce repressione della rivolta dei contadini. Senza parlare, poi, di quale curioso effetto faccia la matrice picassiana e il segno nervoso di Ortega alle prese con il paziente, ostinato, spirituale scavo del Dürer. Insomma, un matrimonio che era bene non tentare.

Francesco Vincitorio

Napoli

Salvatore Spedicato

Le componenti dialettiche della scultura di Salvatore Spedicato, che espone alla Galleria «Il Diagramma 32», attingono ad una lunga storia il cui segreto intuitivo si colloca all'interno delle varianti stesse che ne caratterizzano le fasi. E diremo subito che si tratta di una ricerca all'interno delle forme, sì che la scrittura nello spazio, nel significato di volumi e di rapporti conflittuali con questo spazio, si conferma come elemento qualificante



S. Spedicato: Senza titolo.

la sua opera. Il gioco dei vuoti e dei pieni, l'aria che accarezza i volumi, gira loro intorno, penetra in essi per sollecitarne i liberi movimenti, sono componenti che ritornano nel discorso dello scultore. Un discorso attento alle sollecitazioni che dai simboli generici del nostro tempo si propongono all'osservazione, nel peculiare significato di « presenze ». Solo che la posizione di Spedicato nei confronti di questa realtà è costantemente romantica-percettiva, pronto come ci appare ad esaltarsi per queste forme che, in tal modo, si umanizzano, risultando acquisite alla condizione esistenziale dell'artista in termini di dialogicità emozionale (più vicino, quindi, alla poetica dell'informale che al neoplasticismo). Il percorso che lo scultore compie in questo itinerario diventa, dunque, fantastico-favolistico, e le sue forme, nell'istante medesimo che acquistano peso e densità di « struttura », diventano connotazioni della rinnovata civiltà urbana. Una civiltà trasferita, però, a dimensione di uomo, nei cui meandri l'uomo stesso si aggira, nell'utopico tentativo di continuare ad essere protagonista del difficile colloquio umanità-tecnologia. Nascono, così, i suoi « radar », le sue antenne protese verso il cielo, le sue tensioni che nella espansione emotiva cercano di superare il peso della materia per tramutarsi in elementi integrati nello spazio: l'ingenuo desiderio di realizzare la sua favola, ipotizzando questi elaborati a dimensione di casa, di grattacielo, di città: il tentativo di servirsi della tecnologia accettandola nella sua fase progettuale (da qui al modulo, il passo è breve) per riportarla a dimensione colloquiale. È lo spazio è il protagonista della sua scultura. Dalle « chianche delle muricce » cui accennava Pietro Marino a proposito del discorso di Spedicato, eccolo passare all'isolamento degli spazi che ieri erano ricettivi (condotti in funzione organizzativa delle « chianche » nel rinnovato campo prospettico: tutto frontale), ed oggi si dichiarano protagonisti delimitanti il percorso dei ferri protesi verso l'alto, aperti

alla tensione del segno che scrive nell'aria il suo racconto (i ritmi di un Julio Gonzales, per esempio). Il linguaggio dei materiali diventa, così, l'altra componente essenziale ai fini della lettura del discorso scultoreo di Spedicato, il suo incontro col ferro e con l'ottone, con la forma maccata dal tempo, resa antica per la patina che la ruggine su di essa ha posato. Il riporto ai grandi epos dell'uomo; il ricordo ancestrale di un mondo meridionalmente ansioso ed inquieto, fatto di luce e di sassi, che proprio in questi interventi razionalmente certi (le grandi fasce organizzate sullo spazio traslucido del plexiglass — la prospettiva frontale che ritorna — nel gioco sottile dell'intervallazione formale che al modulo, appunto, aspira) cerca il riscatto dalla fatalità.

Vito Apuleo

Parma

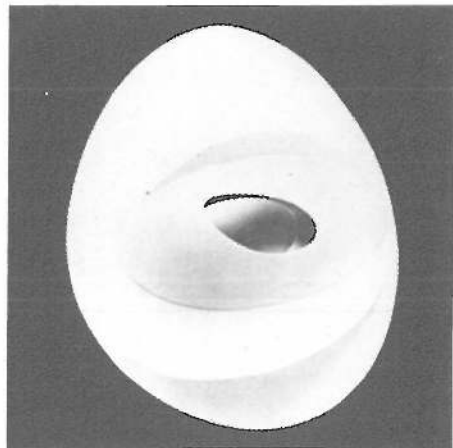
Camilian Demetrescu

Una mostra a Bologna ed una a Parma (Centro Steccata), presentate da Giulio Carlo Argan, questo il bilancio più recente di Camilian Demetrescu, rumeno in visita stabile a Roma, una cinquantina d'anni, modi sottilmente cortesi, tratto assai umano, linguaggio perspicuo come di chi con il vocabolario della critica ha avuto a lungo a che fare. La ricerca di Demetrescu infatti è proceduta sempre su due piani, cariche ufficiali, contatti con l'estero, organizzazione di manifestazioni culturali all'estero per conto del proprio paese, ricerca sulle strutture delle immagini, analisi delle forme del « reale » all'interno del proprio atelier. Solo di recente questo lavoro di decenni è presentato al pubblico ed i risultati appaiono sorprendenti. Come procede, come si articola il lavoro di Demetrescu? Dal punto di vista tecnico le sue sculture sono particolarmente complesse ed elaborate, la loro costruzione stratificata nel tempo corrisponde a quella loro durata che Argan stesso pone in rilievo dal punto di vista dell'immagine. Ma di questo più avanti. La tecnica è complessa: fogli di legno, in genere, incisi secondo figure particolari raggiunte dopo una lunga ricerca, sono costruiti a formare una superficie concava o convessa, a volte fissata contro un ripiano di fondo, altre sovrapposta in un sistema di valve differenti, aperte in successione. Sono immagini che non vogliono una visione frontale o, almeno, che non vogliono solo una visione frontale ma anche una visione aggirante, obliqua, che crescono appunto attraverso questa visione. Sono immagini che non hanno un colore assoluto e immobile ma piuttosto un sistema di tonalità, correlato al loro *denotatum*, la cui scelta è estremamente complessa. In uno scritto sul tema della propria ricerca, a proposito appunto del colore, Demetrescu scrive « Il colore — la quarta dimensione della forma — crea nel perimetro della forma un secondo

spazio, misurabile in lunghezza d'onda, cioè uno spazio variabile »; ed ancora: « la scelta del colore è condizionata dal carattere della forma... i colori vicini al centro fisso dello spettro cromatico... sono colori che suggeriscono una certa espansione della forma; mentre i colori che si trovano alle estremità dello spettro... producono un effetto contrario, di concentrazione. Il modo — minore o maggiore — dello stesso colore... incide in modo diverso sul carattere della forma ». Il colore ci conduce, naturalmente, in quanto avente funzione connotante, al problema mediano (fra *designatum* e *connotatum*) del *denotatum* cioè del referente di queste immagini. Alcuni titoli di opere recentissime mi paiono indicativi: *Conchiglia volante*, *Bulbo stellare*, *Memoria del mare*, *Conchiglia aperta*. Un intero ciclo, anzi, è stato dedicato da Demetrescu a le « Memorie del mare ». In che relazione stanno dunque i pezzi del rumeno con questo mondo di immagini e di ricordi cui i titoli fanno riferimento? La risposta, nel caso, potrebbe essere lievemente diversa da quella offerta da Demetrescu a proposito del colore: « il valore simbolico del colore è ancora più limitato di quello fisiologico, essendo condizionato da fattori estremamente variabili — in senso geografico, di area culturale o religiosa ecc. — ». Infatti la forma acquista, mi sembra, ai suoi occhi un valore che va nettamente al di là di una simbologia antropologicamente condizionata. Ed, intanto, che tipo di forme? Acutamente Argan ha suggerito i nomi di Gabo e Pevsner piuttosto che del grande Brancusi, come precedenti, e si potrebbero aggiungere anche, per un attento conoscitore delle avanguardie quale è Demetrescu, almeno quelli di Tatlin e dei maggiori architetti russi del costruttivismo per spiegare queste forme continue, queste forme che i colori tenui fanno « durare » nel tempo, queste forme costruite per una veduta non assiale, e a proposito delle quali Argan ha parlato di carattere « intrinsecamente temporale ». Merita forse usare anche qualche riga di Demetrescu per chiarirci l'affermazione del critico. Nello scritto menzionato, dal titolo « La purezza nell'imperfezione — e nell'instabilità — imperfezione della forma e instabilità della linea, nella purezza, come principio primordiale della forma viva. Rapporto essenziale con il mondo organico », si afferma che « le forme vive sono il risultato di un continuo conflitto di forze e tensioni interne, conflitto che si traduce nell'instabilità della linea e nell'imperfezione della forma. La purezza — e non la perfezione — è il risultato della progressione tangenziale continua delle forze che tensionano dall'interno le superfici delle forme vive ». Dunque il tema da esprimere è la tensione considerata simbolica dell'organico; e ancora risulta chiaro tutto ciò dalla serie di titoli, dove si legge l'essenziale, il rapporto con il mondo organico, un mondo ridotto però, lo si intenda, a degli universali, a delle specie di categorie vi-

tali: il bulbo, l'ala, la conchiglia, il fiore; ridotto a sistemi che abbiano, tra l'altro, « superfici concavo-convesse, a due facce, corrispondenti alla faccia interna ed esterna delle superfici delle forme vive ». Lo scopo di Demetrescu non è di costruire quindi una mimesi del reale, anzi, all'opposto, di escluderla, di eliminare il volume per quelle tensioni interne che sono « proiettate nella superficie-sagoma di un volume virtuale ». Allora il carattere di potenzialità e apertura, nel sistema di costruzione delle immagini del rumeno, si potrà contrapporre alle ricerche storiche antecedenti sugli spazi aperti-chiusi; riferimenti possono poi certamente trovarsi nelle figure topologiche dove il confine tra interno ed esterno è eliminato: quindi, ancora una volta, l'analisi di Demetrescu diventa strutturale. Così il suo *designatum* non è un singolo oggetto ma un oggetto possibile, una specie di categoria, così la connotazione, il momento in cui l'immagine diventa storica è quello del colore, opposto secondo quelle indicazioni già riportate, non liscio ma appena scabroso, su superficie sabbiosa o trattata con altra polvere che impedisca ombre nette, forme taglienti, ma invece consenta una stratificazione anche da questo punto di stazione dell'immagine: una sua « durata ». La forma stessa dell'immagine, la sua concavità, ad esempio, chiama il guardante al suo interno e risulta veramente funzionale al tipo di racconto. Immagine parietale, immagine mediana, immagine angolare sono costruite secondo diversi parametri, secondo modelli del tutto distinti. « Il disegno delle mie forme... lo voglio puro... ma imperfetto... Non adopero il compasso o altro strumento di precisione. Ho scelto le valve delle conchiglie come modulo della mia ricerca attuale proprio perché queste forme create dalla natura rappresentano per me esempi meravigliosi di superfici a due facce ». Così la continuità interno-esterno della geometria topologica trova, attraverso queste scelte di Demetrescu, una specie di risoluzione in dialettica col naturale; l'immagine speculare, l'immagine doppia della conchiglia col suo duplice spazio possibile, la connotazione (e dunque il valore simbolico) del colore.

C. Demetrescu: *Senza titolo*.



Strutture dunque assolute ma in dialettica col reale; colore che dà una connotazione a livello di affetti e di storia. Un modo nuovo, mi sembra, questo di Demetrescu, e geniale, di proporre la ricerca delle avanguardie (e penserei al rovesciamento che egli compie, ad esempio, delle analisi di Albers per tornare forse al valore, ai valori che i colori acquistano nelle teorizzazioni più tecniche di Klee al tempo del primo Bauhaus) nel contesto attuale, un modo per inverare, per così dire, la topologia attraverso l'analisi del naturale. Un modo per mantenere, attraverso la « temporalità », quella « continuità esistenziale » che è fondamento, per Demetrescu, del suo rapporto col mondo.

Arturo Carlo Quintavalle

Roma

Warhol a Palazzo Taverna

Continua a esistere una « linea Warhol » nell'ultima produzione della Factory, curata dal « Primo Ministro » Paul Morrissey, ma tuttora ufficialmente accreditata al cineasta-pittore? La presentazione a Roma delle sue due opere più recenti — *Women in Revolt* e *L'Amour* — in occasione di un Incontro con Andy Warhol organizzato dal Centro d'Informazione Alternativa a Palazzo Taverna, giustifica anche questa domanda. Negli ultimi anni lo abbiamo visto rinunciare via via alle caratteristiche che avevano fatto esaltare i films del suo primo periodo come l'opera di un reinventore del cinema, ed ecco la « camera » che comincia a muoversi, il superamento di una concezione del cinema come testimonianza della banalità della realtà vissuta (il dato pop) in una stretta equivalenza tra tempo reale e tempo cinematografico; e poi anche l'introduzione del montaggio, il ricorso al doppiaggio. Che cosa rimane ora? La tecnica di costruzione delle singole scene, che sempre sviluppano nell'improvvisazione di straordinarie superstar — e i nomi sono stavolta quelli di Holly Woodlawn, Candy Darling, Donna Jordan, Jane Forth, Jackie Curtis, Michael Skler, Max Delys, ecc. — un'idea data originaria. La tecnica di ripresa che torna ancora a radunare impressionanti concentrazioni ambientali nell'ondeggiare spesso impietosamente ravvicinato della « camera », nonostante le rotture del montaggio o le impreviste divagazioni in esterni. La riflessione sul cinema — il cinema come oggetto del racconto — si è spostata dal fatto formale a quello contenutistico: l'occhio si è trasferito a Hollywood; Warhol non libera più dei documenti di esistenza, ma costantemente — attraverso Morrissey — delle meditazioni ironico-parodistiche sul cinema commerciale, coinvolgendo in particolare il musical e la sophisticated comedy. Il fatto è che con la necessità del prodotto da distribuire ci si è messa di mezzo la *fiction*. Lo spazio

delle confessioni delle superstar in prima persona risulta ormai schiacciato dalle necessità della trama, che non tende più a costruire sconvolte rappresentazioni di clan, ma vere e proprie vicende nella loro ben confezionata scatola. E sui soggetti pesa ahimè — ancora il condizionamento del successo — un substrato moralistico: dopo averci descritto in *Trash* i tormenti a cui conduce la droga, ecco in *Women in Revolt* l'irruzione del Movimento di Liberazione Femminile: le suffragette sono dei travestiti che rifiutano magari i loro uomini (contemporaneamente però concedendogli), o sfociano in appagamenti sessuali con qualche Mister America a pagamento, o addirittura in carriere cinematografiche pagate a qualsiasi prezzo; e *L'Amour* prende invece di mira l'omosessualità: una coppia di amanti particolari cerca di costruirsi in famiglia, progettando un'adozione che li leghi legalmente tra loro, e un duplice matrimonio eterosessuale, ma il giovane gigolò si innamora e chiede alla sua ragazza (frigida) di essere « salvato »... Curiosamente sempre tocca a degenerazioni o perversioni dell'ambiente, se non del clan, in cui l'artista vive, a esser messe alla gogna, insinuando il sospetto di un'ironia che peraltro, sotto la copertura ipocrita, non è sempre leggibile. Soprattutto su *Women in Revolt* grava il sospetto dell'involuzione reazionaria. Le sole scene persuasive e comunicanti, a parte le frequenti strizzatine d'occhio, rimangono quelle francamente pornografiche. A buon diritto Warhol afferma che le uniche persone che abbiano tratto profitto della sua lezione, sono stati — per l'acquisizione di una fantasia nuova nel superamento dei tabù — i registi di *blue movies* per circuiti semiclandestini o comunque particolari. In queste sequenze torna a dominare l'osservazione diretta, i protagonisti trovano modo di essere loro stessi, la citazione non è più rivolta a Hollywood, ma spesso di nuovo al proprio rinnegato cinema *d'antan*. A *Couch* per esempio si rifà la prima scena di seduzione del travestito Jackie Curtis nei riguardi del suo Mister America, reperito tramite un'inserzione di giornale: un lungo primo piano immobile del sedere nudo dello stallone, vicinissimo, sgranato, da riempire l'intero schermo, percorso dalle mani inquiete della protagonista, che emette contemporaneamente inequivocabili gorgoglii... Più o meno sullo stesso piano la prima scena d'amore — attrazione e repulsione — di Holly Woodlawn in vena di ripudiare la propria natura di oggetto sessuale; le assemblee orgiastiche; la conversazione di due esponenti del Women Liberation intente a giocare col corpo nudo di un partner, ridotto lui stavolta a oggetto sessuale. Il richiamo a *Couch* (e anche a *Vynil*) è evidente anche ne *L'Amour*, quando il gigolò amoreggia con la sua fidanzata con la mediazione di un piccolo aspirapolvere che le solca il corpo, mentre l'adottante sfoga la sua rabbia (?) sui pedali di una bicicletta impiantata al centro

della stanza. In effetti è in una sequenza sessuale che anche questo film — castissimo, a regola di distribuzione — trova il suo punto di maggiore divertimento: o meglio una sequenza non sessuale, perché l'ingurgitazione di qualcosa da mangiare, preferibilmente frutta, una banana, un grappolo d'uva, arriva puntualmente a salvare il protagonista del coito dal decisivo contatto con la sua ragazza nei momenti più imbarazzanti. Del resto *L'amour* — che sembra si sia maggiormente giovato dell'apporto registico di Warhol — segna una riuscita di gran lunga più felice dell'altro film. Questo film girato a Parigi rappresenta un ritorno al clima dirompente di clan di tante opere warholiane degli anni '65. Qui la parodia cinematografica si fa anche più evidente e riesce perlopiù godibilissima. Anche perché si avverte un nuovo ritmo più studiato e piacevole, i colori sono belli, le immagini spesso ricercate. Ma il limite del film coincide proprio con il gusto della bella confezione che riporta alle pagine di *Vogue*, anche per le acconciature e i trucchi violenti e svarianti delle interpreti femminili, e per il mondo che mette in scena, mai aldilà dei problemi dei copywriters e delle mannequins. Dopo la svolta moralistica di cui si diceva, *L'amour* sfocia decisamente nel filone turistico e sentimentale. La chiusa di addio a St. Germain-des-Près, tra immagini di traffico e stucchevoli vetrine bagnate di lacrime e di pioggia, sembra una brutta copia di un film romantico francese. Senza proporre alibi di ironia, Warhol sembra aver definitivamente superato l'esame di ammissione a Hollywood.

Franco Quadri

Simona Weller

La pittura come mezzo di conoscenza. Conoscenza di un mondo circoscritto, intimo, dilatabile all'universo. Questo mi dicono le pagine-quadri di Simona Weller (*Arti visive*). La conoscenza è il contrario della decorazione, ma può integrarla, comprenderla. Il mondo che la Weller prende in esame è quello infantile, le pagine di

un quaderno di prima elementare dove la grafia è pittura ed immagine e il foglio un racconto, la storia di una giornata, l'emozione di una scoperta in cui segno e colore concorrono alla meraviglia. Ogni lettera dell'alfabeto ha un colore così come ha un suono, ogni parola è un'immagine, ogni foglio ha un « tono » che è determinato da tutti questi elementi, e una risonanza emozionale. In questo mi pare che la Weller differisca sostanzialmente da artisti che come lei hanno rivolto l'attenzione a una scrittura pittorica — come Novelli o Twombly — nel fatto che il suo interesse per quel preciso linguaggio nasce prima che come attenzione al mezzo, come attenzione al mondo che di quel mezzo espressivo si serve. Nel caso specifico il mondo di un'infanzia che scopre i propri mezzi espressivi nel momento stesso in cui scopre che essi sono anche controllabili, addomesticabili, e però un istante prima che questo avvenga. Poiché c'è un linguaggio infantile dell'inconscio — che è quello in cui tanto in profondità ha indagato Klee — che è tutto istintivo, ricco di stratificazioni significanti: il mondo magico incontrollato vicino al limbo, alle civiltà sepolte che è proprio dei disegni dei bambini di due tre quattro anni. L'attenzione della Weller è invece molto precisa e si focalizza sul momento in cui al limbo si dice addio per conquistare la ragionevolezza della conoscenza, per arrivare con il tempo, dopo un lungo cammino a conquistare per una via diversa quel mondo antico, quel mistero dell'origine. La scoperta del mezzo, la scoperta del linguaggio, la scoperta di punti di riferimento uguali per tutti, la scoperta di un'oggettività insospettata che è anche nostra: è quello che ci comunicano le prime pagine di quaderno nell'infanzia, quando le guardiamo esterrefatti. Poi i mezzi ci divengono familiari e il nostro tempo è dispensatore di mezzi, di tanti mezzi di espressione e di acquisizione. L'artista ha il problema del mezzo, nel senso che teme sempre l'inautenticità, che non si fida, che stenta a credere che sia il suo mezzo. Perché i linguaggi sono a disposizione di tutti e difficile è riconoscersi in uno di essi. Il discorso della Weller

investe dunque il mondo della creatività in un senso molto ampio, si allarga al rapporto tra l'artista e il suo linguaggio, più che tra l'artista e l'opera o l'artista e il pubblico. Apre la possibilità al riflettere sui rapporti tra mondo emozionale e mondo espressivo, induce ad una riflessione sul valore della scelta. Al di là dunque della pagina di quaderno dove l'immagine acquista un significato sonoro ed è intensa di drammaticità e di dolcezza e di rabbia e di gioia e di stagioni e di luce e di ore del giorno, al di là della freschezza infantile che la pittura della Weller ci restituisce intatta, c'è una problematica che investe il mondo intimo ma dilatabile della creatività, proprio nel suo nodo più intricato, quello in cui la materia sta per accedere alla consapevolezza: il momento più intenso, quello in cui l'artista si accinge ad uscire dall'infanzia dell'arte.

Federica Di Castro

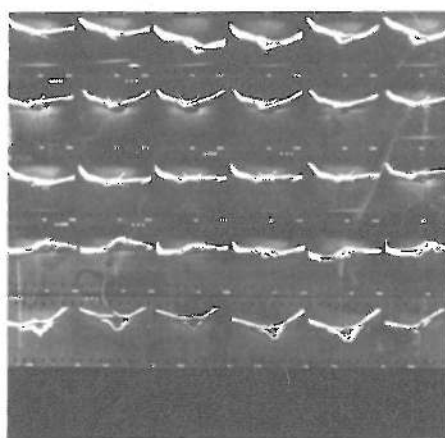
Michelangelo Giuliani

Michelangelo Giuliani (*Obelisco*) adopera la macchina fotografica con assoluta sapienza. L'adopera in primo luogo per osservare brani di realtà, per metterla perfettamente a fuoco: guarda la realtà con la macchina fotografica così come Veer Meer guardava, artigianalmente, la realtà che era la sua. La realtà di Giuliani è il corpo umano. Guardandolo attentamente con il diaframma meccanico vien voglia di deformarlo. Sempre per mezzo della macchina Giuliani lo deforma. Non si può ritrarre la realtà così come è in quanto difficile accettarla così come è, difficile accettare quella che un mezzo meccanico ci propone. Del corpo umano Giuliani prende in analisi una parte, per esempio il tronco, o la testa, o le mani. Quando lavora sulla testa i capelli lo interessano al punto che divengono un elemento grafico la cui consistenza è quella di un finissimo disegno, quello di un manierista. E i capelli diventano un motivo fantastico. Ci si chiede perché grosse fiabe siano uscite dalla pittura manierista, da chi possedeva perfettamente i mezzi espressivi. Forse perché il tempo per l'osservazione delle cose poteva rallentarsi, modificare il ritmo, concedere uno spazio più concentrato all'immaginazione. Nel lavoro di Giuliani succede qualcosa di analogo: la macchina è uno strumento preciso e l'artista possiede e conosce quella precisione, deve soltanto verificarne i limiti. Così è proprio al limite dell'usaggio della macchina fotografica che Giuliani costruisce le sue immagini, oltre la soglia della perfetta verosimiglianza c'è la deformazione la diavoleria. Ma esiste anche il limite della deformazione, un limite culturale in senso inverso, poiché l'operazione di Giuliani risulta troppo colta, o troppo umanistica. È come un disegno di Vespignani che è perfettamente sapiente, ma con troppa cultura. Non lascia spazio all'imprevisto. Ci sono due modi di adoperare un mezzo, come può essere ad esempio una macchina fotografica: quello di

S. Weller: *Quaderno*.



M. Giuliani: *Mani*.



superarlo, di oltrepassarlo servendosi e quello di stare attenti a ciò che capita, lasciar agire il mezzo. In questo secondo modo si sono scoperte delle tecniche e sono nati dei linguaggi che si sono diffusi. Il cosiddetto linguaggio commerciale per esempio. Alcuni dei caroselli televisivi mostrano quanto di più audace si possa immaginare per quel che riguarda il linguaggio espressivo. Per un artista il loro limite sta nel fatto che sono in qualche modo venuti per caso, che sono terra non coltivata. L'umanesimo è lontano. E così troppo spesso la tendenza umanistica e quella tecnicistica corrono su due binari paralleli senza possibilità d'incontro. I loro mondi sono diversi per origine anche se la cultura che esprimono è sostanzialmente la stessa. Così il lavoro di Giuliani rappresenta, attraverso un linguaggio moderno, la più raffinata cultura di élite, quella che non si corromperà mai. Quella che sarebbe proprio necessario corrompere.

Federica Di Castro



P. Scandurra: *Acquarello*, 1971.



R. Canfora: *Disegno a colori*.

Placido Scandurra

Gli acquarelli di Placido Scandurra — giovanissimo artista che espone alla galleria Trifalco — hanno la qualità delle pagine di diario: un diario con descrizioni di personaggi, di atteggiamenti abituali di quei personaggi, in prevalenza vecchi, tenuto in una clinica per malattie nervose che è evidentemente anche casa di riposo per anziani, durante un periodo che l'artista ha passato lì. Del diario i fogli acquerellati hanno il carattere intimo e anche l'accettazione di un genere « minore » che può permettere di rivelarsi di certe finzze di osservazione e anche di certe indulgenze. Del diario hanno il carattere privato, la segretezza: ed è singolare che un giovane artista esordisca proprio con esso. Ma potrebbe anche essere un segno di precoce maturità, la scelta di un certo tipo di discorso. Placido Scandurra ci narra infatti, pacatamente, delle cose, dei fatti, una storia. Nella clinica il tempo è lunghissimo, gli ospiti non hanno nulla da fare. La malattia si cura con il trascorrere del tempo, si cura con la solitudine e l'assuefazione alla solitudine richiede molto tempo. Un tempo apparentemente perduto, non ritrovabile. Il tempo della vecchiaia non si misura, non è che un tempo regalato a chi non ha più ragioni per vivere perché la sua vita non serve più a nulla. È un tempo eterno, quello che prepara alla morte. Anche per i malati di malattie nervose il tempo è quello che prepara lentamente alla morte, all'esclusione. Il malato non si chiede più fino a quando, non interroga, sa che deve accettare. Il vecchio accetta un'esistenza di vegetale, rinuncia in qualche modo all'anima. Si muove, compie dei gesti, guarda un paesaggio, legge un giornale, cammina, osserva. I suoi gesti sono pubblici, vestirsi, spogliarsi, mangiare tutto è pubblico, la privatezza non esiste: la privatezza è solo interiore è la solitudine. Nel-

la clinica si sono per consuetudine capovolti i valori, l'adesione agli altri, alle cose è soltanto esterna, fisica. Eppure la vita è anche una serie di altre cose, di emozioni, di fatti. Ci sono sul volto dei personaggi anziani in primo piano, ma sbiaditi come se facessero parte di un'apparizione. Sul punto di essere cancellati. Fino a quando non bisogna chiederlo. La tradizione in questo tipo di istituzioni gioca un ruolo determinante. Anche in quelle più moderne, poiché attualizzarle non conta. Il mondo è fatto di colori, quelli della stagione e dell'ora e dei pigiami a righe, colori che avvolgono i personaggi, come per un ricordo di vita che è la vita esterna a loro. Colori teneri, vibranti, dolci, quelli dell'acquerello. Sfumature, trasparenze, tutte esterne. Questo il racconto che Placido Scandurra ci fa in tono sommesso, accettando di esprimersi in un linguaggio « minore » che gli consenta un'assoluta precisione. Infatti non ci si può ingannare: il racconto che l'artista ci fa non pecca di omissioni e non tradisce troppe indulgenze. È, per una via poetica, molto vicino alla realtà.

Federica Di Castro

Rolando Canfora

Ironici e aggressivi, ma di un'aggressività tutta di maniera, i personaggi di Rolando Canfora inventati per portare dei modelli. I disegni sono esposti alla Libreria dell'Oca. Rolando Canfora passa da una pittura molto decorativa che fa pensare al tessuto, al pannello, alla parete dipinta, al disegno di moda. Continua a considerare quella dei quadri pittura e questa della moda divertissement. Così mentre i primi dovrebbero muoversi nel terreno dell'arte ai disegni di moda sarebbe riservato il campo del gusto. Il motivo per cui ci pare valga la pena di segnalare la mostra dei disegni di Canfora è proprio quello che, singolarmente, il suo lavoro

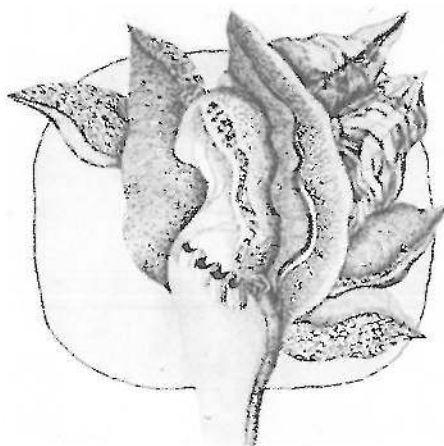
più valido risulta quello che nasce con un preciso programma di esecuzione e con una motivazione non essenzialmente artistica. I quadri, al contrario, finiscono col rimanere nella sfera del gusto facendoci pensare al *decor*. Pullover, camicie, jeans indossano i personaggi di Canfora: una moda vivace e colorata, identica per i due sessi. Sia l'uomo che la donna sono agili, le diverse parti del loro corpo sembrano fatte per essere smontate, rivestite, rimontate a piacimento del creatore di moda. Eppure non somigliano per nulla a dei manichini, sono personaggi. Tutti gli slogan pubblicitari dedicati alla riuscita, all'efficienza, all'aisance, sembrano condensati negli atteggiamenti di questi personaggi il cui cinismo rasenta il paradosso: tale la scioltezza con cui essi si muovono nell'abito all'ultima moda. Che spesso è già messo o sarà confezionato con parti di maglia o stoffa usate perché proprio dei personaggi presi in esame è il gusto per il collezionismo spinto al limite del tessuto per l'abito. L'amore per l'antiquariato è ora essenzialmente rivolto alle confezioni e ai tessuti degli anni quaranta. Ma non è un revival anche se Canfora come i suoi personaggi colleziona pullover fatti a mano durante la guerra e sogna i tipi adatti a portarli, perché l'uomo e la donna che li indosseranno sono i nostri contemporanei. Del borghese raffinato dei nostri giorni hanno, da una parte il gusto per la semplicità, la grezzezza della materia e dall'altra l'esigenza del taglio perfetto che consenta sicurezza. Per l'uomo la sicurezza è successo, per la donna è grinta. Come una strega delle fiabe questa donna borghese contemporanea che sa tutto e divora tutto. Dopo di lei il diluvio. Vengono in mente i disegni di moda di Dudovich che, quasi senza sapere, espresse nel disegno una certa borghesia e una certa società. Anche i disegni per la moda di Canfora potrebbero valere come documento.

Federica Di Castro

Luigi Fagioli

Chi ha seguito il lavoro che Luigi Fagioli ha svolto nell'ultimo quinquennio può oggi (in occasione di questa personale di disegni alla Galleria della Trinità) complimentarsi con lui. Fagioli infatti dà una lezione di autenticità a molti personaggi (lui che personaggio non è), i quali, forti magari di tante più frecce al loro arco, le scoccano poi testardamente fuori bersaglio. Vito Apuleo che ne scrive in catalogo in una lettura peraltro molto acuta, la mette sul difficile; qui si vorrebbe piuttosto lodare questa onestà ed umiltà d'indagine, che è indagine anzitutto su se stesso. Fagioli ha sempre avuto temperamento di grafico, nel senso almeno che con penna e inchiostri egli procede senza remore, traduce sul foglio pensiero e sensazioni con singolare raccoglimento, mentre nella pittura, forse la timidezza, lascia il varco a suggestioni occasionali che finiscono col risultare casuali. Per questo la sua mostra più impegnativa è una mostra grafica. Le immagini che l'artista romano tesse sul foglio con infinita pazienza nascono insieme da un'idea definita e da una sorta di crescita inconscia, quasi una forma elementare (che contiene in embrione, inespressa, una potenzialità vitale) si moltiplicasse poi automaticamente mirando, dice bene Apuleo, « ad invadere lo spazio circostante » — dove il termine « invadere » mi pare non casuale. Questi strani fiori infatti, talora zoomorfi, talora geomorfi, mantengono nella misura puntigliosamente analitica una specie di muta, arcana aggressività, talché, quando quella potenzialità s'è esplicitata intera, la carica vitale che ne deriva risulta ambigua, come appartenente a un mondo che non è il nostro, misterioso e sottilmente minaccioso. Si diceva crescita automatica di una forma elementare, e l'automatismo sosterrebbe l'ipotesi surrealista. Ma come nel surrealismo, dove alla fine esso non costituiva che la remora sperimentale, operante in quei margini in cui il movimento confluisce nella moda culturale — e pacificamente ignorato da chi surrealista fu al di là della moda, così in Fagioli l'automatismo, cioè la mano che si frappone tra

L. Fagioli: *Forma regina*, 1971.



l'immagine e la reale necessità del suo farsi, è rischio soltanto di compiacimento, sul quale quell'immagine scivola dal piano espressivo a quello decorativo. L'artista deve temere il suo gusto raffinato, l'amore per la bella forma, anche se si tratta di bellezza non accademica ma tecnica: volumi sodi, inarrivabili trame di segni o inchiostature compatte, sapienti variazioni modulari. Ma ciascuno è quello che è e Fagioli sta felicemente realizzando una misura di cui l'onesta fedeltà a se stesso è non ultimo merito, consapevole delle proprie qualità come dei limiti, ma tenace, all'interno di questi e forte di quelle, nell'affinare i suoi strumenti di indagine e di conoscenza.

Guido Giuffrè

Suzzara

Riccardo Pagni

Il problema che più interessa oggi Riccardo Pagni (Galleria dell'Icaro) è quello dell'immagine; immagine intesa come presenza, come un « a sé » che ha una propria validità. In questo senso, almeno, pensiamo di non adottare l'etichetta di figurativo, utilizzata, in verità, per operazioni troppo diverse tra loro; o di utilizzarla nel preciso ambito di « immagine » che abbiamo più sopra indicato. Poiché, sotto questo aspetto, varie sono le componenti che possiamo reperire nell'ambito poetico del pittore toscano: e vanno da un certo clima « dada », ad un recupero di tipo surreale... Ma entrambe queste componenti vanno riviste attraverso l'opera: il « clima » dada ed il recupero surreale sono utilizzati come schemi per la libertà inventiva dell'immagine. Le sue figure, cioè, non restano descritte in un ambito più o meno letterario, che è, appunto, il limite dei recuperi; le sue immagini si stagliano e si giustificano all'interno di ogni singola opera. Ogni momento compositivo trae cioè la sua giustificazione proprio dalle figure inserite nell'opera; non è, quella di Pagni, un'operazione « a freddo »; al fuggevole richiamo di un segno, risponde una figura, alla macchia « informale » risponde un'immagine che su essa si struttura. E quindi un recupero in senso figurativo delle immagini che caratterizzarono le più recenti avanguardie. Di contro, una simile operazione, libera da ogni schematismo compositivo predisposto, risponde alla domanda del lettore che ritrova nel contesto delle immagini una risposta alla propria ricerca figurativa; risposta che non esclude la possibilità di altre soluzioni o altre risposte, che restano presenti nei segni interrotti, nelle frasi non compiute... Leggiamo quindi la soluzione di Pagni, come una delle « possibili » soluzioni figurative, ma non come l'unica o l'esclusiva. È una proposta di lettura che risponde alle esigenze di immagine del pittore, che risponde alla visione del pit-



R. Pagni: *Il Sindaco*.

tore, ma che, in assoluto, non è ipotizzata come unica; diviene « unica » solo all'interno del risultato finale, quando trova una logica giustificazione all'interno del discorso iconografico dell'artista. Ora il discorso di Riccardo Pagni è volto ad indicare la progressiva meccanizzazione dell'uomo in presenza di una violenza « quotidiana » che è tanto più presente, quanto più è velata e ricoperta nell'ambito del « quotidiano ». Queste componenti del pensiero di Pagni, giustificano, tra l'altro, a livello ideologico, quelle componenti che avevamo indicato più sopra per chiarire il concetto di immagine. Infatti questa progressiva meccanizzazione, che vedremo più sotto di definire, e questa presenza di violenza sono, tutto sommato, due modi di quell'alienazione come fenomeno generale che ci investe, e che aveva trovato in quei momenti espressivi la sua prima manifestazione sul piano delle immagini visive. Il momento di questa progressiva meccanizzazione, o robotizzazione, è colto da Pagni in una fase già conclusa; l'artista non indica i modi, indica il risultato. Risultato che appare caratterizzato dai piccoli modi particolari nel discorso quotidiano: da quello della coppia, a quello del desinare, da quello celebrativo a quello del tranquillo interno domestico. Attraverso tutta una serie di deformazioni, che formano il substrato della figurazione di Pagni, il pittore ci crea questa dimensione, più per accenni che attraverso precise ed acute indagini; e sono i profili che diventano spesso biddimensionali, i corpi che si trasformano in un universo animale (una sorta di nuovo bestiario), o gli arti umani che appaiono distorti e legati da parti meccaniche (bulloni, viti, barre metalliche,...): è tutto un repertorio che l'artista è andato costruendo ed affinando nel tempo, fino a diventare in lui lucido vocabolo. Anche il motivo della violenza subisce la stessa metamorfosi; non si tratta di una violenza « dichiarata »; è piuttosto determinata dai contrasti dell'immagine: lo stesso coltello

da pasto diviene punta acuminata, il volto umano, in quella bidimensionalità che dicevamo sopra, diviene lamiera tagliente. Oppure la violenza scaturisce dalle cose stesse: e la statua del guerriero si trasforma in uno strumento di morte o un pollo accentua il proprio sperone trasformandosi in elemento sopraffattore. È quindi, quello di Pagni, un discorso che va letto con lentezza; attraverso la successiva scoperta, questa immagine alienata si puntualizza in una serie di momenti esecutivi che riconducono l'opera ad un momento totale: quel senso di dramma indefinito, per molti versi quel senso di pazzia fantasma, si chiarisce attraverso una serie di oggetti ritornanti, si puntualizza e il dramma generale si fa dramma particolare in ogni singola situazione all'interno di ogni singola opera. Per questo i richiami cui più sopra facevamo menzione, vengono riassorbiti in una nuova unità significativa; per questo ogni singolo elemento diviene vocabolo di una nuova dimensione del nostro essere quotidiano.

Mauro Corradini

Teramo

Angelo Boni

Qualche anno addietro, Marino Mazzacurati, dopo aver avvertito nelle opere di Angelo Boni «...la prepotente espressione di una vocazione sicura, messa a fuoco da strumenti raffinati per cultura, ma preesistenti alla cultura stessa», precisava che la cultura dell'artista suzzarese ha eletto a propria guida il surrealismo. Ma subito aggiungeva: «Si tratta, tuttavia, nel suo caso, di un surrealismo mediato da un gusto assolutamente padano di sentire le cose». Va da sé che l'aggettivo *padano* non ha qui un significato di carattere geografico e, quindi, limitativo del respiro di una cadenza artistica, posto che il surrealismo *tout court* non è nato sulle rive del Po; esso va inteso nel senso di una gravidanza socio-culturale che da un ben definito ambiente terragno trae forza e pretesto per limitare le conseguenze di quello «spaesamento», che è una componente tipica del surrealismo senza aggettivi. Questo legame alla terra in cui vive, si è venuto accentuando nelle opere di Boni degli anni successivi, come dimostra la personale allestita alla *Galleria d'Arte Moderna*. Si è venuta accentuando non nel senso diaristico di un'adesione affettiva a luoghi, inflessioni e cose di una delimitata area geografica, bensì come rifiuto di ciò che è ininfluenza a caratterizzare una condizione umana e quanto di tale condizione è bagaglio e corredo di ogni giorno. Tale esigenza rappresentativa ha posto l'artista suzzarese nella condizione di orientare il suo discorso pittorico in una duplice, convergente direzione: quella di una figuratività integrale, aperta e leggibilissima, e quella di una



A. Boni: *Crocifissione*.

costruzione dell'immagine per simboli, relativizzata, peraltro, ad una *imagerie* di gusto popolare, riscontrabile nei chiodi, nei serti di spine, nelle gocce di sangue. Nella serie delle opere intitolate *Crocifissione*, Boni si avvale del suo eccezionale talento grafico per realizzare una sorta di dicotomia dell'immagine, cioè un'immagine in positivo e negativo: dove il positivo è la figura umana, o un suo simulacro, oggettivamente definita e il negativo è il risvolto amaro, spesso tragico, della sua esistenza.

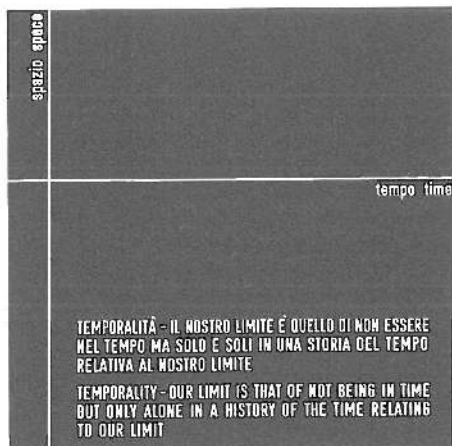
Carlo Melloni

Torino

Vincenzo Agnetti

«14 proposizioni sul linguaggio portatile, sulla parola trasmessa, ricevuta e resa tramite per una esemplificazione dell'antitempo, insieme di antiattimi; tempo

V. Agnetti: *Bachelite incisa*, 1972.



che non scorre. 14 telegrammi che ho spedito a me stesso per deviare il concetto di tempo come stato a sé. Il tempo infatti non è altro che il lavoro di formazione e consumazione delle cose. In ogni cosa c'è un correre trascorrere che chiamiamo tempo. Pertanto questo lavoro è un discorso senza poetiche temporali, è un tempo-no dove partenza e arrivo sono la stessa cosa». Questa è l'enunciazione della mostra che il milanese Agnetti ha presentato alla galleria Martano, e che consiste per l'appunto in una serie di proposizioni sul concetto della parola e del linguaggio, in una circolarità mentale e tautologica che nella sua evidenziazione si pone al di fuori della dimensione-tempo. Questo suo lavoro sul «concetto di tempo» — la parola, infatti, sia trasmessa oralmente che stampata è l'estensione dell'uomo oltre il tempo della sua durata biologica: simile a una linea connettiva ed illimita, il linguaggio, nelle sue molteplici ricezioni e interpretazioni, non è legato a una misurazione del tempo — è coerentemente in relazione al «concetto di spazio», da lui svolto proposizionalmente nella mostra tenuta alla galleria Lambert di Milano nei primi mesi di quest'anno. Essa verteva sull'apparente antitesi tra «territorialità» (come concetto di spazio costruito dall'uomo) e spazio: il territorio, essendo una quantità, e lo spazio una dimensione, esso è contenuto nell'illimitatezza di questo. I primi scritti a livello proposizionale di Agnetti sono del 1958: questa singolare figura di scrittore, critico d'arte, pittore, attore e tecnico elettronico è stata tra i primi in Italia a concentrare l'azione del pensiero in segni scritti o parlati, quale operazione artistica «significante». Questo procedimento rigorosamente analitico della conoscenza, espletato attraverso una trasposizione comunicazionale della propria ricerca individuale a livello universale, è una tra le operazioni più altamente concettuali; affidata alla parola scritta, sia sotto forma di telegramma, o proposizione, o libro, o di azioni come nei film, video-recording, xerox, è un medium attuale di molti artisti, specialmente americani. Tra il lavoro di questi (iniziato nel 1967-68) e quello di Agnetti vi è un certo divario: citando ad esempio la posizione di Joseph Kosuth, il più importante teorizzatore dell'«Art as Idea as Idea», si può rilevare come essa, essenzialmente indicativa o informativa, consista tra l'altro nella funzione di presentare delle astrazioni linguistiche, correlate alle differenti definizioni di termini o di segni linguistici o strutturalisti usati; esse non tendono ad una unitarietà di sistema, ma alla frammentazione e interpolazione temporanea e intermittente di segnali. Nella stessa direzione si pongono i lavori di Lawrence Weiner, basato su ricerche di ipotesi o intenzioni mentali che possono essere trasformate in lavoro dall'artista o da altri; o di Mel Ramsden, su relazioni astratte tratte da volumi e schemi di linguistica generale, o di Robert Barry,

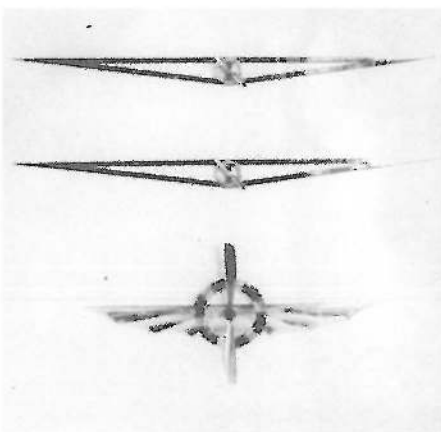
di Douglas Huebler e infine degli artisti di Art-Language. Agnelli giunge a questi esiti proposizionali da un lungo lavoro di scrittore che lo ha anche portato a prendere posizioni critiche, e quindi programmatiche, nei riguardi degli avvenimenti artistici dell'ultimo ventennio: questo lavoro è quindi nato da un suo sistema eminentemente soggettivo, di verifica e di analisi di intenti ideologici. Esso deve essere infatti letto in questo contesto; come ha ampiamente affermato in «Copia dal Vero» (Domus 1971) egli vede gli avvenimenti artistici degli ultimi decenni come sequenze di opere e di invenzioni chiuse in cerchi concentrici, a seconda delle scuole e delle forme, per formare a sua volta il cerchio concludente, il cui significato è la precipitazione dell'arte. Nell'Informale il gesto di ritorno non vale più del gesto di fuga che traspare invece dalle opere astratte; andata e ritorno di queste due correnti si equivalgono bloccando il punto di riferimento nell'estrapolazione di valori eiderici dall'oggetto o per l'oggetto. Gli artisti della corrente pop, relativamente concettuale, hanno riproposto oggetti di oggetti trascurando il concetto e con esso l'apertura teorica: essa rimane quindi un'arte perimetrale limitata e limitante. Oggi — continua Agnelli — partendo dall'osservazione, dall'analisi del presente bisogna usare la percezione per definire l'involucro verificatore del presente. Se l'arte ha favorito la segnaletica culturale e storica, analizzabile per mezzo di indagini strutturali, l'introduzione del pensiero, come cosa segnalata da un segnalatore di semplice ma vivo apporto diventa semiosi che lo rende scrittura in luogo e tempo. Il segnalatore può essere una voce, una scritta, un oggetto relativo, una cosa qualsiasi. Nella mostra torinese esso consiste nei 14 telegrammi inviati a se stesso: «Parola; Il linguaggio è il primo strumento portatile scoperto dall'uomo; La parola è il segno portatile; La parola comunicata a distanza favorisce gli strumenti portatili ma rende portatile anche l'uomo; Odori sguardi gesti rumori colori temperature ostacoli eccetera sono linguaggi occupati dalle parole; La parola scritta o parlata svilisce l'oggetto che la supporta ma si oggettualizza; La parola non scritta non detta rimane l'unico mistero reale; La parola quando è sola tende a moltiplicarsi in più significati; La parola quando è sola rimane comunque il titolo di temi diversi relativi ad associazioni soggettive; Diverse parole insieme formano un discorso cioè un oggetto disponibile; Diverse parole insieme formano un racconto cioè un oggetto poetico; Diverse parole insieme formano una denuncia cioè un oggetto politico; La parola ripetuta diventa un'altra parola; Continua continua continua...».

Gianni Piacentino

Attivo dal 1965 — parallelamente e con i primi esponenti del gruppo dell'arte po-

vera di Torino Pistoletto e Gilardi — il giovane artista torinese Piacentino ha sempre diretto il proprio operare verso una politezza formale di tipo artigianale, la cui invenzione, non utilizzabile, ne blocca, estraniandolo, tutto il processo mentale. Le opere esposte alla galleria LP 220 (che svolgono ulteriormente il tema dei Veicoli esposti a Milano da Toselli nel '69 e '71) sono infatti lo stato evolutivo dei lavori di quel suo primo periodo, che va dalle tele articolate disposte spazialmente, del '65, agli elementi geometrici in legno laccato, che invadevano lo spazio in dimensioni sottili e assurde divenuti quindi, nel '67-'68 stipiti, finestra, leggìo e tavoli schematizzati, a misure inumane e addolciti dallo studio di colori ambigui e preziosi. Queste sue sculture, pur nate negli anni della minimal art, non hanno alcuna connessione con questa corrente; l'interesse di Piacentino infatti essendo diretto, anziché al volume e al peso, alla linea, alla dimensione, al colore e alla finitezza manuale. Un lavoro insomma, più da mobiliere che da scultore, e che pur rigorosissimo, era già allora vicino al disegno decorativo; un suo Tavolo del '67, a dimensioni abnormi e quindi inutilizzabile, ha la stessa significazione di una bicicletta con le ruote di oggi; e le Sbarre con curve a terra o su cavalletti, anticipavano il gusto per le variazioni e le dimensioni, nonché la predilezione per il raccordo curvilineo. «Un artigiano inutile» si è definito infatti Piacentino, nel senso di svolgere e continuare l'antica funzione di artigiano nella lavorazione manuale dell'oggetto, in una dimensione di tipo morrisiano e antimacchinista. Il passaggio ai Veicoli avvenne nel '69: oggetti con ruote e tubi metallici, dalle dimensioni assurde e dilatate e dalla funzionalità impossibile, che per morfologia essenziale rimandano ai primi oggetti meccanici del principio del Novecento: monopattini, bicicli, alianti, impeccabilmente rifiniti e dipinti con vernici metallizzate a colori cangianti e caramellati. Il rimando mentale a questo repertorio da museo è appena suggerito, mai esplicitamente detto: la concettualità del suo lavoro, che non è mai forma netta, definita, bloccata, sta nel sottile giro men-

G. Piacentino: *Trofei*, 1972.

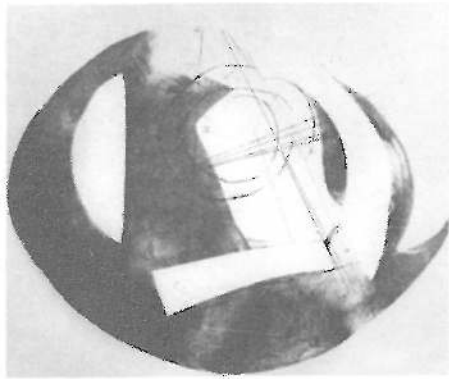


tale del suo processo di formazione, di scansione dei gradi di percezione, che da associativi diventano selettivi nel contesto delle variazioni, e la cui sintesi è contraddetta dalla negazione della funzione. Il gusto «dell'ornato», delle «arti decorative applicate» dell'intervento manuale soggettivo, edonistico e fantastico dell'artigiano — rovesciato e distrutto dal disegno industriale — è colto da Piacentino con una lucida freddezza da recupero musicale: in questa mostra i veicoli poggiano su supporti in legno che sottolineano l'evidenza di esposizione e il congelamento della politezza formale del «nuovo». In essi la variazione degli elementi (uno dei temi più usati da Piacentino) è scattante e polimorfa: l'ala, membranosa e in seta plastificata e metallizzata può divenire pinna direzionale; l'elemento che suggerisce il manubrio si evidenzia anche in targa col marchio di fabbrica «GP»; elementi tubolari distesi e allungati smisuratamente possono suggerire o costituire la piattaforma della sella. L'interpolazione degli elementi stilistici da repertorio diviene più concisa nei Trofei (in fusione) a muro: campiture triangolari o circolari, decorate con i simboli del movimento come l'ala, l'elica, la ruota nonché dalla sua sigla. In questo riscatto della manualità artigianale vi è unitariamente il riscatto, a livello di manipolazione mentale delle immagini degli stili del passato, dell'oggetto pre-design, nella riconnessione morfologica all'area dei primi oggetti industriali dell'Art Nouveau, quale periodo in cui, la nuova civiltà delle macchine non avendo ancora definito la propria metodologia e progettazione, e quale ultimo esempio di una reciproca influenza tra artigianato, primi oggetti industriali, architettura e arti visuali. Piacentino ne estrapola il momento creativo, ponendolo a fuoco come sotto una lente di cristallo da laboratorio, che ingrandendo, sfoca sottilmente i bordi espandendone e ribaltandone i contorni nella contingenza del reale. E ci pone dinanzi questa duplice area di conoscenza — l'oggetto pre-design nel confronto con quello di oggi — ravvicinate, anzi sovrapposte nei suoi Veicoli, in una rilettura tensionale e acutissima, in cui non vi è denuncia, né ironia deformante, ma solo lucida evidenziazione e ripercorrenza di una prassi mentale.

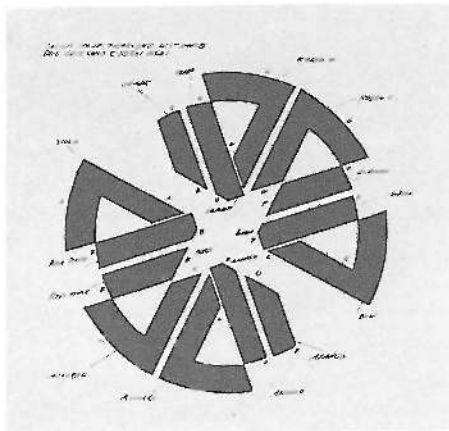
Mirella Bandini

Lia Rondelli

Lia Rondelli presenta all'Arte Antica le sue opere più recenti: una quindicina di incisioni su lastra eseguite a partire dall'autunno-inverno del 1971. Già il numero limitato di lavori fa sospettare che alle spalle di questi esempi di nobile cultura astratta vi siano ripetuti tentativi di esperimenti formali, documentati del resto da una serie consistente di prove uniche alle quali, per la mostra londinese del 1970, si è dato il nome di collage-



L. Rondelli: *Evening Raga*, 1971.



A. Giorgi: *Sulla modificazione del cerchio e degli assi*, 1972.

prints (un nome che spiega solo in parte la singolarità tecnica del procedimento). Mi sembra il caso di accennarvi perché le incisioni attuali sono un risultato ulteriore di quella ricerca e, nello stesso tempo, una risposta alternativa. I collage-prints (in realtà objet-trouvés-prints o bricolage-prints) sono stati eseguiti depositando sul foglio bianco oggetti vari, raccolti casualmente e inchiostrati come matrici; il rullo calcografico passando sopra a queste composizioni ne ha stampato direttamente l'immagine. Sembrerebbe un gioco facile, forse ispirato ai rayographs di Man Ray, ma non lo è affatto; pur affidandosi al ritrovamento fortuito e all'imprevedibilità dell'immagine deformata dalla pressione, Lia Rondelli ha disposto con molta cura gli objet-trouvés riprendendo ed equilibrando l'insieme anche con inserti colorati su fondi di reti a tessitura variabile. In queste prove volutamente casuali e spersonalizzate (non esiste più il segno del « maestro ») riaffiora ancora una solida preparazione, collegata alle grandi esperienze dell'astrattismo europeo, specialmente inglese. L'operazione « bricolage » serve soprattutto a riverificare il proprio linguaggio, a spiarne le eventuali debolezze e quelle aperture nuove che possono rivelarsi nel corso di un lavoro estraneo alla tecnica tradizionale. Per contrasto nelle incisioni esposte all'Arte Antica la cultura la vince sulla casualità del-

l'esperimento, ma nulla è andato perduto perché ora, sui grandi fogli bianchi, la traccia della lastra è ancora quella di un oggetto depositato a caso, con i suoi contorni irregolari, le aperture e gli sgraffi che vi ha apportato la « mano del maestro ». Si è insomma verificato un fenomeno esemplare di arricchimento del linguaggio e del patrimonio figurativo personale attraverso un rapporto di scambio con esperienze contingenti, diverse ed eterogenee, oltre che con il proprio passato culturale. Nell'attuale babele di linguaggi senza autocoscienza, perché senza memoria, sarà bene tener d'occhio una personalità così colta e insieme così disponibile all'avventura.

Giovanni Romano

Trieste

Per pura pittura

Della crisi dell'oggetto estetico si parla ormai da molto tempo, tuttavia — malgrado il peso che vanno sempre più acquistando fenomeni importanti ma stavolta contraddittori nella loro prassi operativa, come l'arte povera o la concept-art — esistono non pochi artisti ancora legati alla famigerata « opera d'arte ». E qui, evidentemente, non intendo parlare di autori ormai ampiamente storicizzati come per esempio Capogrossi, Dorazio o Scialoja, ma piuttosto di tutti quegli artisti che, impegnati in varie direzioni, possono tuttavia essere inseriti nell'unico filone della nuova astrazione. E di tale filone — detto per inciso — proprio Dorazio e Scialoja possono costituire i più immediati antecedenti storici in territorio italiano, posto che la posizione di questi artisti è simile a quella che uomini come Rothko e Newman hanno avuto nel contesto americano. Nel nostro paese, quella che negli Stati Uniti Greenberg a suo tempo ha definito « Post painterly abstraction » (Morris Louis, Kenneth Noland ecc.), può contare — oltre che su una specifica storicità che risale agli anni del Milione — sull'apporto imprescindibile della action painting e dell'espressionismo astratto, sebbene su un non casuale non omogeneo fronte operativo. Carlo Battaglia, Carlo Ciussi, Marco Cordioli, Piero Dorazio, Arabella Giorgi, Paolo Patelli, Nino Perizi, Oscar Piattella, Aldo Schmid, Claudio Verna sono oggi fra gli esponenti più significativi del neoastrattismo italiano e sono anche gli artisti che hanno partecipato alla mostra « Per pura pittura » dedicata, appunto, alla nuova astrazione italiana, organizzata nel mese di aprile dal centro La Cappella. Vale la pena di notare che la nuova astrazione non è un movimento codificato già ben definito nei suoi contorni (si va dall'hard edge della Giorgi e di Ciussi al « tonalismo » di Battaglia); ma può tuttavia valere come dimostrazione dell'esistenza di una linea operativa che, pur non con-

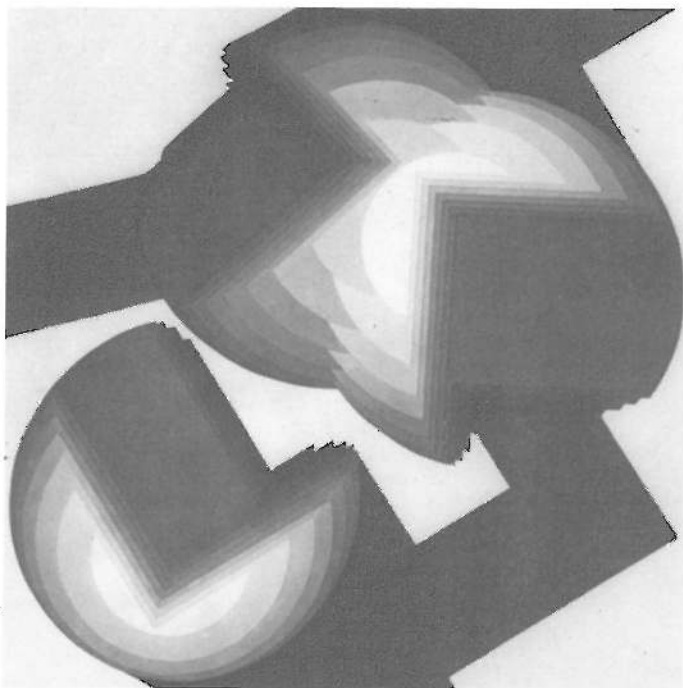
tando molti « aderenti » costituisce un'alternativa (o, quanto meno, si inserisce con un senso ed una dignità molto precisi) nel più « estremistico » contesto dell'arte odierna. Quello che conta in questo caso non è il « fare pittura », ma il fare pittura in un certo modo. Come è ampiamente rilevabile dal lavoro di autori come Verna o Patelli, infatti, se esiste ancora la pittura, non esistono più i quadri come unicum da guardare, come opera d'arte iperuranica. Esiste invece — e qui il caso dell'ultimo Verna mi sembra il più paradigmatico — il « procedimento », mentale quanto basta per non giungere ad esiti riproduttivi e « simbolici ». La mostra « Per pura pittura » intendeva dunque documentare l'attività di un settore forse in qualche modo di « retroguardia » ma tuttavia innegabile e, tutto sommato, mai sufficientemente puntualizzato in Italia né in sede critica né in sede espositivo-museale.

Gianni Contessi

Venezia

Romano Perusini

Romano Perusini, trentatreenne friulano ma veneziano da quasi un decennio, ha esposto alla Galleria del Cavallino. È opinione comune che la nostra epoca sia caratterizzata da un alto grado di razionalità perché i prodotti industriali che ormai invadono il nostro panorama visivo sono dotati di grande perfezione tecnologica e perché il raggiungimento stupefacente di alcuni risultati scientifici è stato elevato a simbolo del progresso dell'umanità. È vero, invece, che la scienza e la tecnica sono cadute, fin dalla loro nascita, in mano privata invece che in quella pubblica per cui, poste al servizio del profitto personale, hanno generato, o maggiormente sviluppato, situazioni economiche che stanno alla base del perdurante assetto irrazionale della società. Le sterminate conurbazioni, le devastazioni del territorio, l'organizzazione del lavoro, le bibliche migrazioni sono altrettanti risultati e, contemporaneamente, altrettante fonti di questa irrazionalità. Il lavoro di Perusini di questi ultimi anni così tormentosamente incerti per il mondo intero e per la nostra stessa comunità, è in diretto rapporto con la tragica contraddizione che si è sviluppata tra la potenziale positività di una tecnologia al servizio dell'uomo e la sua reale negatività, ed ha assunto le forme drammatiche di uno scontro frontale, in bianco e nero, tra rigide strutture contrapposte. Perusini ha così modificato la tesi implicita nel suo lavoro precedente secondo cui l'opera dell'artista doveva possedere il carattere sereno di una costruzione perfetta dove le misure e le proporzioni create dall'uomo stavano a indicare l'alternativa alla confusione del mondo. La geometria ha, di conseguenza, perduto il suo preminente compito di orga-



R. Perusini: *Integralienazione*, 1972.



C. Orr: *Disegno* (part.).

nizzatrice autonoma della superficie abbandonando la funzione progettuale per assumere quella del simbolo: si può così parlare di una geometria rifiutata nel momento della sua formulazione, cioè di una geometria apparente, proprio come apparente è la razionalità dell'organizzazione sociale. Perusini in questo modo lavora in una direzione diversa e opposta a quanti operano per un ritorno anacronistico a ogni sorta di figurazione che carica la superficie di funzioni che ha ormai perduto, e a quanti, nel tentativo di definitivamente superarla, cadono in operazioni ambigue e contraddittorie, realizzando una fuga in avanti che taglia i collegamenti con la realtà culturale contemporanea. Di fronte all'invasiva presenza della tecnologia nel mondo Perusini, invece, si sente nella necessità, in coerenza con il suo profondo impegno civile, di intervenire sul cuore stesso del problema tentando la sintesi dei suoi termini contraddittori e dichiarando, in tal modo, il dovere dell'artista di portare alla luce, dal fondo della coscienza, le caratteristiche fondamentali della nostra condizione dando alla forma la facoltà di promuovere la conoscenza e il pensiero.

Guido Sartorelli

Verona

Cristopher Orr

Alla Galleria « La Città » ha esposto una serie di acquaforti, di acquetinte e disegni il giovane grafico inglese Christopher Orr. Ci piace segnalare questa mostra, la quale,

oltre che per le indubbie qualità artistiche, ci induce ad una serie di rapidissimi rilievi sul disegno popolare, sulla « vignetta », sulla stampa satirica, così poco considerata da noi e che non gode (proprio per una mancanza di tradizione specifica) il favore critico e nemmeno (ed è più grave) l'interesse degli artisti. Per gli inglesi, per i tedeschi, i francesi e gli americani, si sa, è tutto diverso. Basterebbe citare Hogart per arrivare a « Punch », Grosz e « Simplicissimus », ecc. Insomma, una scuola, una presenza civile. Questo « genere », che ha una sua « forma » così semplice, immediata, intensa, è non solo consumato da una massa imponente di persone, ma è anche l'unico in grado di risolvere, per esempio, l'annosa questione tra arte e impegno. Da noi, questo tipo di « comunicazione » (e si sa bene il perché) è guardato con sospetto e così non ha trovato, per vari motivi (che non staremo ad enumerare) un suo spazio, una sua giusta collocazione. Gli unici esempi nostrani sono quelli di Maccari (certamente bravo, ma un « selvaggio ») e uno « strapaese » che odora troppo di cultura aulica) e di Tono Zancanaro (il quale in un certo momento è riuscito ad offrirci immagini autentiche ed estremamente efficaci: le puttane, Gibbo, ecc., ma che ora, quasi pentito, si è rifugiato in una comoda accademia). Questo dimostra che da noi la satira di costume e politica non esiste o è in mano a vignettisti di quart'ordine. Ci si perdoni questa disgressione, la quale tuttavia meriterebbe una più meditata considerazione, ed una impostazione probabilmente diversa. Rimandiamo comunque chi ci legge a certe pagine di E. Gombrich e Kris sull'argo-

mento, che sono assai illuminanti. Resta comunque un discorso aperto, tutto ancora da farsi. Ma torniamo a Orr, il quale incide scenette satiriche con tanta semplicità di mezzi da apparire elementare e povero. Ma è chiaro che la semplicità è solo apparente e dietro a quella povertà sta tutta una civiltà di rappresentazione e una ricchezza di esperienze uniche. Per questo il suo « segno » decanta un'infinità di modelli precedenti ed è pieno di cultura grafica. Non per nulla Orr si è formato presso il Royal College of Art di Londra, che è (per chi non lo sapesse) l'Università del disegno per antonomasia. Egli indaga sottilmente tutta la cosiddetta civiltà, il « comportamento » e i « tipi di rapporto » che costellano la nostra esistenza. Il suo disegno non è però mai serio e grave, ma « allegro », secondo quella desinenza che Orr stesso definisce « ricco di qualità quanto quelle che la gente considera serie ». E ancora: « Io amo l'idea del potere del gioco di chi sopravvive alla propria esistenza sulla base di fantasie apparentemente triviali. Lavoro, sessualità, casa, ecc., sono tutti mantelli indossati e di cui ci bardiamo con una pletora di rituali assurdi ». Per questo la volgarità (anche formale), l'apparente oscenità di alcune di queste immagini hanno lo scopo di scaricare di significato lo « stile », il « decoro », il « perbenismo » di cui avvolgiamo tutto il nostro comportamento (cioè in quelle cose che non contano) e che appare assai più volgare ed « esiziale » nelle cose che invece contano davvero. Orr rappresenta tale « commedia borghese » senza mezzi termini e se anche (a differenza di Grosz, per esempio) non tocca mai, come s'è

detto, la corda drammatica, drammatici e tristi sono tutti i gesti dei suoi omi che « recitano » (è la parola) un ruolo che solo le consuetudini e non la natura o la ragione ha loro imposto. Il racconto è sempre denso, gremito (ricorda talvolta Ensor), pieno di notazioni ove ogni personaggio appare fondamentalmente solo e agisce come gli « altri » vogliono che agisca. Di rado fa una cosa diversa, come quella, per esempio, di vomitarti addosso tutta la brodaglia che ogni giorno tenti di ammannirgli. Ma è un gesto episodico e marginale. Poi, tutto rientra nella quiete consueta.

Paolo Farinati

Giulio Martinelli

Giulio Martinelli espone alla Galleria Linea 70 i quadri che rappresentano il suo lavoro degli ultimi due anni. Chi ha seguito da vicino il pittore veronese ha rilevato la stretta coerenza cromatica e luministica che, in un certo modo, ha unificato le sue successive esperienze artistiche. Esperienze che sono del resto legate alle varie vicende di questi anni: l'informale prima in una versione materica ampia, rugosa, plastica; alcuni aspetti della nuova figurazione (appena episodica, con qualche lontana discendenza da Bacon) e ora una più precisata, costruita struttura ottica. Come si è detto però, colore-materia e luce sono alla base di tutta la sua ricerca e anche i grandi quadri monocromi del 60-61 si distinguevano proprio per un certo frangersi della luce su di una zona uniforme: come degli improvvisi bagliori su dei muri scabri e spessi. Subito dopo, le figure o le « cose » che vi apparivano erano piuttosto delle ombre, delle tracce labili e precarie. Ma queste presenze estranee sono presto scomparse dagli interessi del pittore, il quale ha ora meglio precisato e definito la sua più autentica disposizione. Martinelli costruisce delle « tracce luminose » su di un fondo scuro, che sembrano uscire, mal trattenute, da uno schermo di maglie rettilinee posto dinanzi. Ma l'effetto naturalmente è duplice: lo schermo pare talvolta immergersi in questa luce ossea e cerosa. Nota bene Arrigo Rudi nella presentazione: « ... un processo in cui la distinzione tra uno spazio pertinente alla forma ed uno spazio di fondo viene sciolto in un rapporto di compenetrazione totale ». Non si deve credere però che il disegno « otticale » di Martinelli si fonda su una fredda sperimentazione scientifica o discenda da Vasarely, da Itten, ecc. e se anche realizza un'analogia ambiguità percettiva, non vi appare certamente il rigore di quelli e il sottile calcolo formale. È semmai più emotivo, più tattile, al punto che non solo colpisce l'occhio, ma ti induce quasi a toccarlo con mano. Anche la materia levigata e preziosa concorre ad accentuare questo effetto. Tuttavia, al di là di ogni altra considerazione vale la pena di richiamare l'attenzione su di un

pittore il cui itinerario artistico si è definito lentamente, ma che è in grado di suggerire nuove indicazioni alla nostra esperienza.

Paolo Farinati

Vicenza

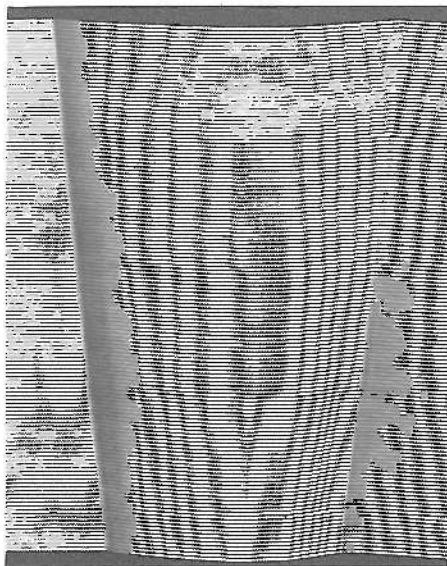
Renato Caneva,
Alberto Corrà

In oltre dieci anni di attività pittorica Renato Caneva (Galleria L'Incontro) è andato precisando, senza mai subire tentazioni pericolose per forme e modi linguistici a lui non congeniali, un'idea della pittura intesa come invenzione di pure forme articolate nello spazio. Esse tuttavia sono desunte da un'indagine attenta della natura (lo snodarsi dopo contorsioni di lenti corsi fluviali, i fiordi nordici, le lagune ferme in uno spazio immemorabile, i bagliori delle valli venete, le fore...), ma quest'indagine induce il pittore a scoprire l'elemento meno appariscente e a ricreare invece il clima magico operato dalla luce, dai ritmi e dalle cadenze musicali che di quell'ambiente sono le composizioni più vere. La verità quindi del messaggio di Renato Caneva è nella segreta scoperta di un mondo intatto, lievitato e reso pertanto estraneo al peso della fisicità, all'ingombro della materia. Il fascino di queste proposte è legato al potere che hanno le immagini e le forme-strutture di ripetere in chiave sempre inedita il loro canto che è egloga, regno della luce itineraria verso spazi orchestrati sul ricordo di penetranti ritmi. Ciò avviene perché, come altra volta ho fatto notare, nella pittura di Renato Caneva « ... si attua lo stesso equilibrio timbrico che è proprio di una valida pagina musicale. I suoi ritmi infatti si distendono nelle evocazioni colo-

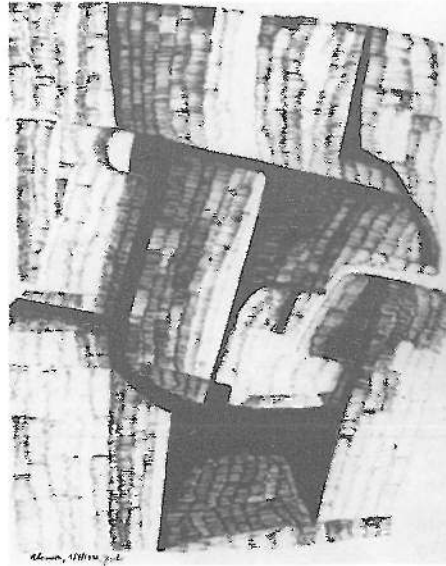
rate come un contraccanto, o meglio come meditate partiture musicali, delle quali lo spazio è la sintesi e la luce è scandita da un timbro di colore che si propaga lentamente, come un suono che regola la sua estensione nella durata e nell'intensità di vibrazione ». Quella di Alberto Corrà (pure alla Galleria L'Incontro) è una pittura essenzialmente affidata all'energia del segno, all'urto tagliente che il colore imprime alle immagini-simbolo e alla forza morale infine, che legittima il suo gesto pittorico. Anzi direi che il suo operare in pittura è originato prima di tutto da un forte risentimento morale nei confronti dell'attuale condizione dell'uomo. Alberto Corrà avverte il dissidio tra libertà e condizionamento, tra necessità dell'incontro e irriducibile incomunicabilità, tra spinte dinamiche che sembrano coinvolgere l'uomo e la natura e la tetra solitudine, infine tra il desiderio di chiarezza e le ambiguità e le compromissioni nelle quali esso si spegne. Queste insanaibili antinomie determinano e legittimano il suo gesto pittorico; sollecitano la sua fantasia nell'inventare immagini-simbolo (dissaccate larve umane, strane forme di animali dilaniati) che occupano uno spazio anch'esso teso e tagliente. È l'ambiente nel quale gli esseri, già metà macchine, vivono il loro dramma: un dramma che non può essere trasferito nel regno della metafisica e del surreale, ma che rimane saldamente ancorato all'uomo, alla sua terribilità, alla sua attualità esistenziale. Ciò anche nelle opere in cui l'indagine è condotta nel mondo vegetale. Gli arbusti si contorcono in un groviglio (e il rosso è il colore dominante, come il simbolo stesso di questo dramma) che potrebbe apparire di una sovrabbondanza barocca, se la carica di sofferenza di cui ogni filamento si impregna non lo giustificasse riscatandolo.

Salvatore Maugeri

G. Martinelli: *Concava*, 1972.



R. Caneva: *Entrotterra jesolano n. 3*, 1971.



Brevi

a cura di Romana Savi

Bellagio. All'Hotel Gran Bretagna, dall'1 al 31 luglio, a cura dell'Azienda di Soggiorno e Turismo, mostra dei seguenti artisti che usano la fotografia come mezzo di espressione: Aldo Tagliaferro, C. Phillips, Collettivo Materano di fotografia, Mario Pecoraino.

Causano Milanino. Alla Biblioteca Civica mostra di Emilio Segrè.

Ferrara. Al Centro Attività Visive del Comune mostre di Nanni Cortassa e di Giosetta Fioroni.

Firenze. A Palazzo Strozzi, il 13 maggio inaugurazione della Terza Biennale internazionale della grafica d'arte con la partecipazione di 59 artisti italiani e 56 nazioni e comprendente anche vari omaggi ad artisti italiani e stranieri, nonché una sezione storica sul tema «Grafica 1940-1960: Resistenza e lotta per la libertà».

Imperia. Alla Civica Galleria «Il rondò» mostra dedicata a «Il cenacolo» di Albisola e 25 opere di Virio da Savona.

Lecco. A Villa Manzoni, a cura dell'Azienda Autonoma Soggiorno Turismo, retrospettiva del pittore Carlo Pizzi.

Lissone. Al Centro del Mobile, a cura del Centroparete, mostra «La realtà emblematica» con opere di Aurelio C., Paolo Diara, Enrico Manfrino, Alessandro Scagliotti, e mostra «La linea espressiva» con opere di Alessandro Algardi, Gioxe De Micheli, Luigi Grande, Vitale Petrus, Marco Seveso.

Mantova. Alla Loggia di Giulio Romano, a cura dell'Ente Manifestazioni Mantovane, mostra «Nero a strisce: la reazione a fumetti», seguita da «Sculpture di Antonio Ligabue».

Milano. Alla Sala della Balla al Castello Sforzesco, mostra internazionale di xilografia con la partecipazione di 46 nazioni, a cura di Efreim Tavoni e Raffaele De Grada.

Al Giardino della Guastalla venti sculture di Luigi Gheno.

Al Palazzo della Permanente: mostra commemorativa di Giovanni Malesci. La mostra è stata poi trasferita a Firenze presso la Società per le Belle Arti, Circolo degli Artisti.

Monza. Al Museo dell'Arengario mostra di Francesco Missaglia.

Pavia. Al Collegio Universitario «Fratelli Cairoli» mostra di Silvana Maffioli.

Ravenna. Alla Casa dello Studente mostra di manifesti di undici paesi europei dal titolo «L'ascismo mai».

Roma. Alla Galleria «Il Grifo» mostra «Prospettive 5» a cura di Enrico Crispolti e Giorgio Di Genova.

Alla Casa dello Studente mostra di Jean Paul Morelle.

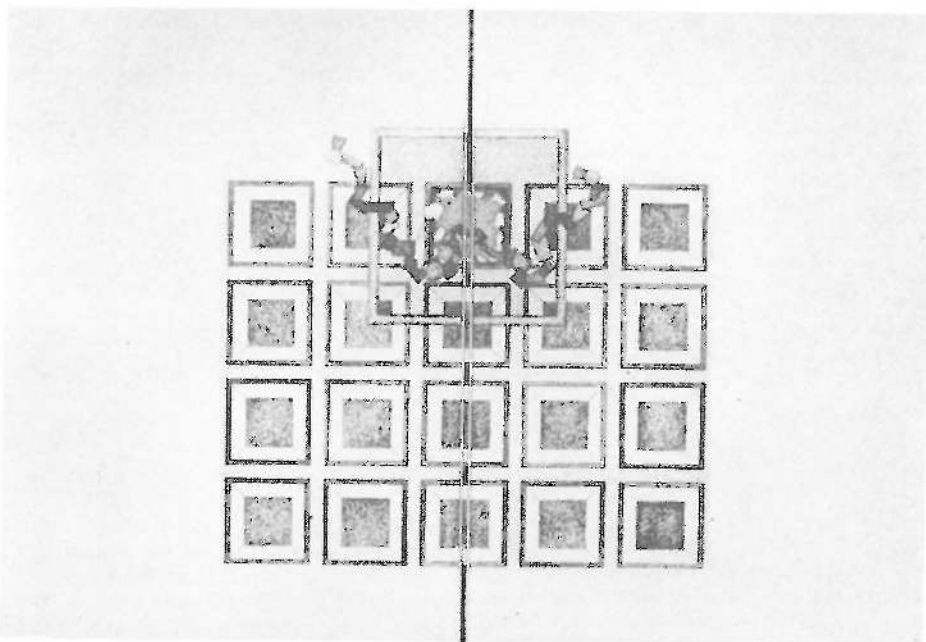
Seregno. Presso la Cassa di Risparmio, in occasione del Premio internazionale di poesia Brianza, mostra «Vetrare e mosaici di artisti contemporanei».

Teramo. Alla Galleria d'arte moderna mostra di 100 dipinti e disegni di Ernesto Treccani.

Trieste. Alla Galleria Comunale mostra di Mario Tudor.

Udine. Al Centro Friulano Arti Plastiche mostra di Nino Perizi.

Venezia. Alla Galleria Bevilacqua La Masa mostra «Vuelta cultural en Cuba», a cura dell'Associazione Italia-Cuba.



A. Colajanni: *Possibilità di recupero*, 1972. (S. Carlo - Napoli)



G. Guarino: *Paesaggio*, 1972. (Biblioteca Borgo S. Lorenzo)

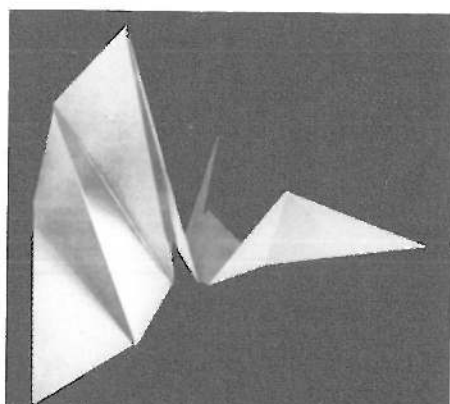


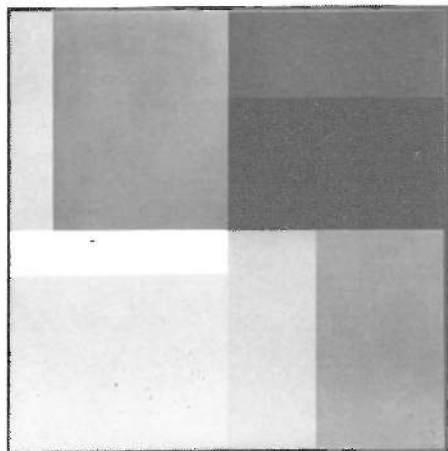
G. Balice: *Nike*, 1972. (Eurodomus - Torino)

R. Ciaccio: *Senza titolo*, 1971. (Pater - Milano)

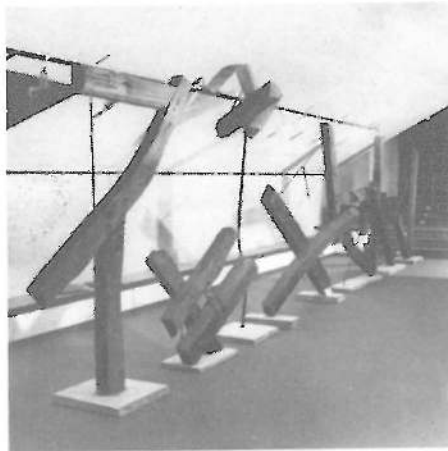


N. Perizzi: *Senza titolo*. (Centro Friulano Arti Plastiche - Udine)





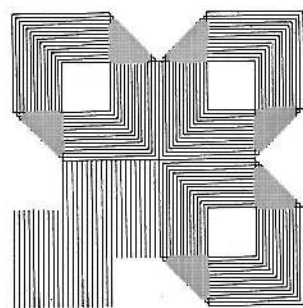
R. Lohse: *Bewegung von 8 Farben*. (Vismara - Milano)



P. Coletta: *Senza titolo*, 1972. (Centro S. Fedele - Milano)

sincron

galleria d'arte contemporanea
I - 25100 brescia - via moretto 31 - anno VI
mostra n. 56 orario di galleria: 17-20

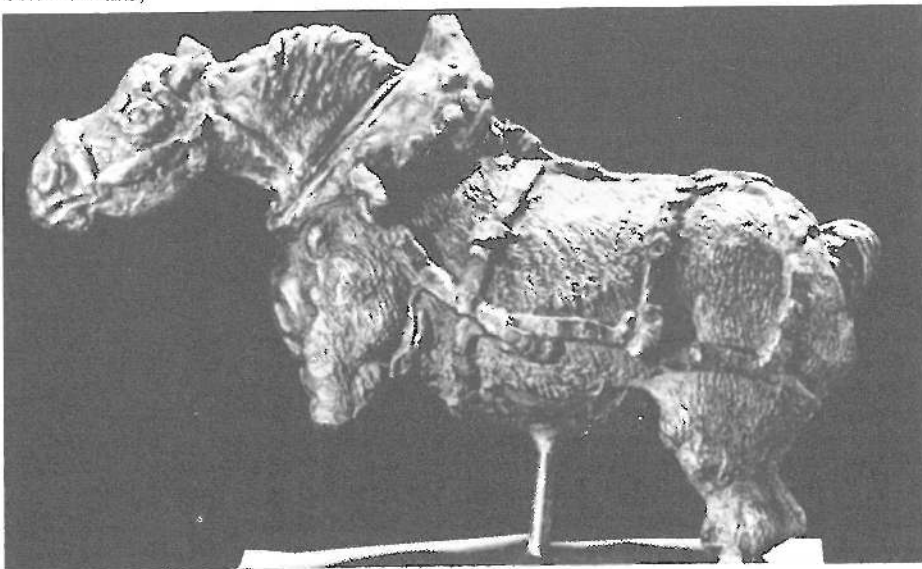


GIORGIO NELVA

G. Nelva: *Struttura*. (Sincron - Brescia)



I. Sassi: *Era tecnologica*, 1972. (SM 13 - Roma)

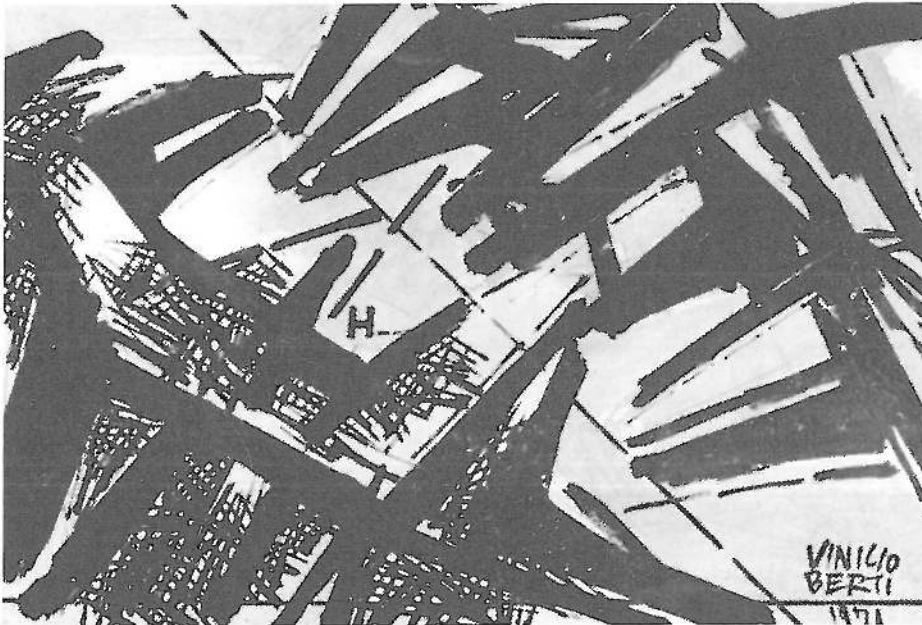


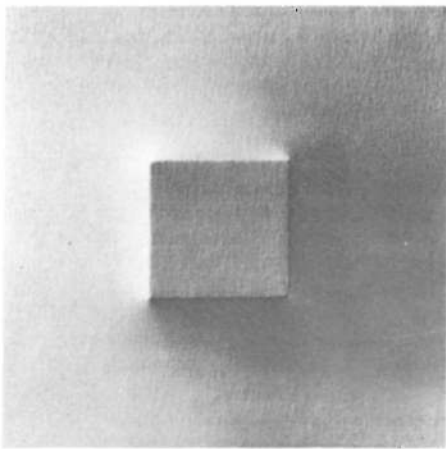
A. Ligabue: *Cavallo normanno*, 1957. (Loggia Giulio Romano - Mantova)

L. Guerricchio: *Figura*, 1972. (IV Biennale grafica - Faenza)

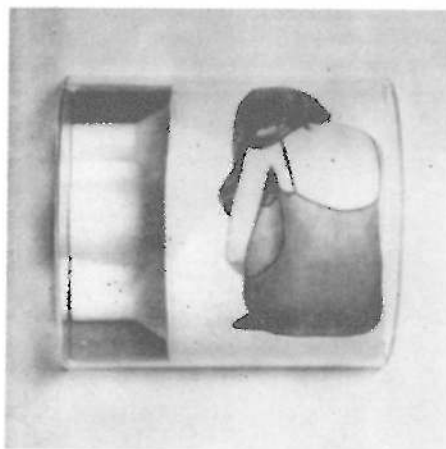


V. Berti: *Antagonismo*, 1971. (Circolo Artistico - Arezzo)





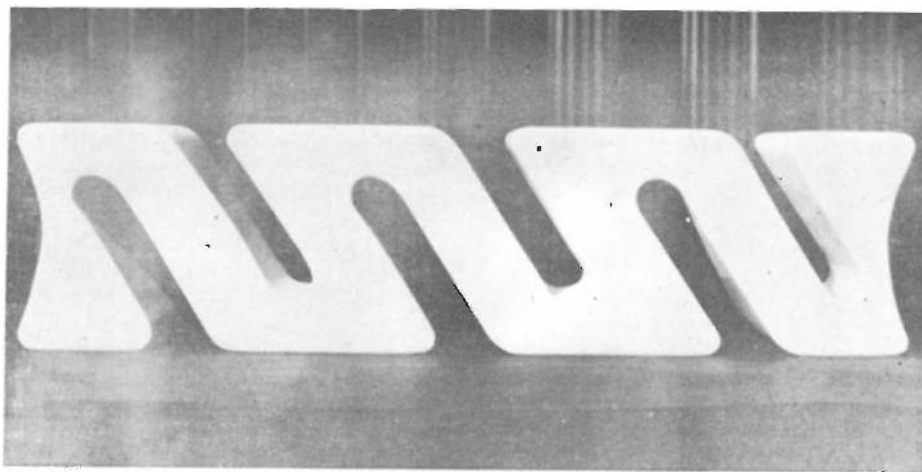
T. Simeti: *Rilievo*. (Ferrari - Verona)



T. Binga: *Donna in scatola*. (Paesi Nuovi - Roma)



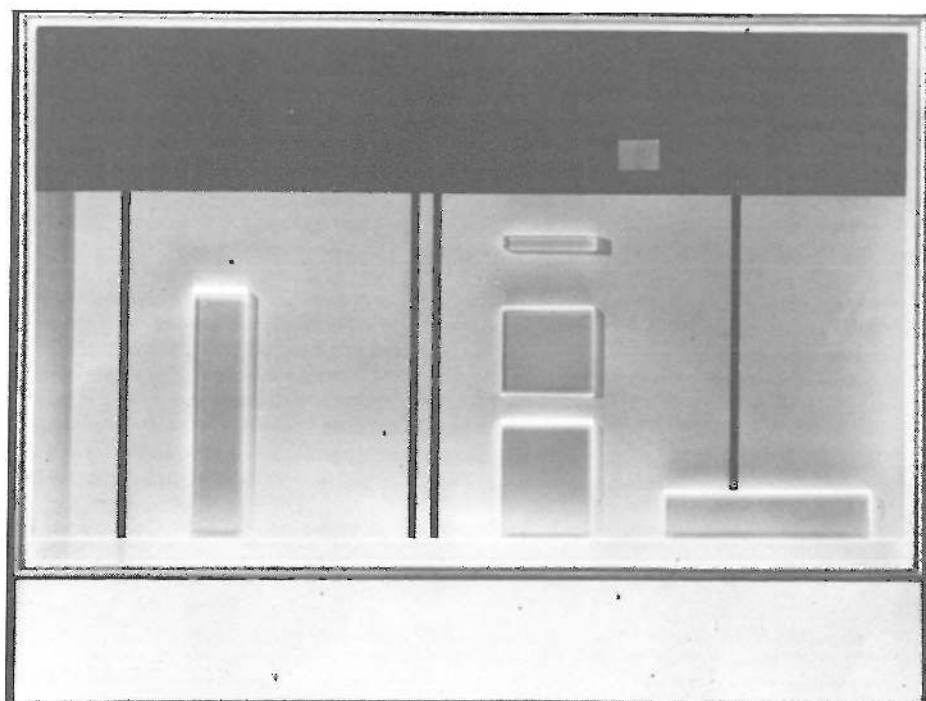
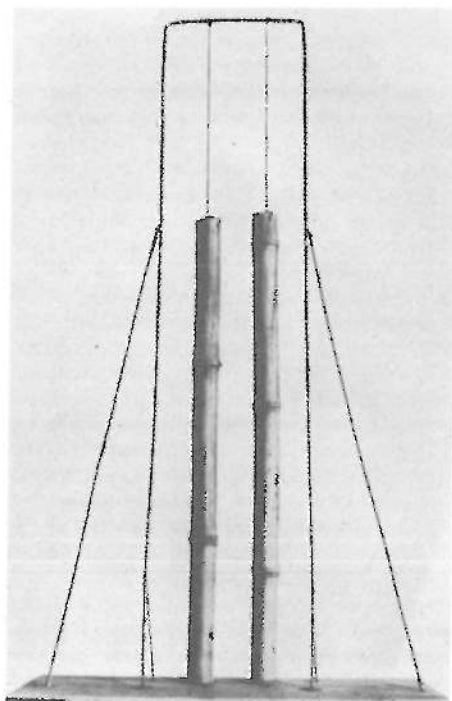
L. Tornabuoni: *Figura*. (Tridente - Grosseto)



Terza Mostra didattica. (Istituto Statale d'Arte - Comiso)

F. Melani: *Macchina*, 1969. (Borgogna - Milano)

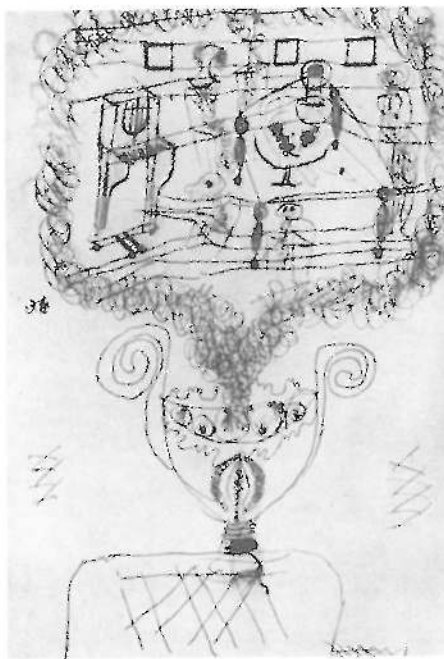
C. Cioni: *LRI 16*, 1971. (Inquadrature - Firenze)



Lugano

Collezione Felix Klee

Questa ampia mostra della collezione Felix Klee comprendente 240 opere di Paul Klee e 94 degli «amici» di Paul Klee (Marc, Kandisky, Schlemmer, Jawlensky, Feininger, Albers) presenta non pochi motivi di interesse anche se meno estesa rispetto alle recenti esposizioni di Berna, Parigi e Roma. Aurelio Longoni tiene a presentare la mostra come una «ammenda doverosa» della cultura ticinese: per comprendere il senso di una tale dichiarazione bisogna ripercorrere gli ultimi giorni della vita di Klee. L'artista era venuto nel Ticino da Berna il 10 maggio 1940, in un ultimo disperato tentativo di riconquistare la salute compromessa da un male inesorabile, dal gran lavoro mai interrotto. Il 29 giugno moriva nella clinica Sant'Agnese di Muralto. Il 1 luglio al Crematorio di Lugano «nella più stretta intimità» secondo le parole del figlio Felix, avveniva la cremazione. Una cerimonia funebre veniva celebrata il 4 luglio nel Burgeerspital di Berna. I giornali ticinesi, preoccupati del fuoco che divampava oltre i confini, in Europa, non s'accorsero che a Lugano era scomparso uno dei protagonisti della civiltà figurativa di questo secolo. Forse Klee (com'è noto, figlio di una bernese, bernese egli stesso, il padre era bavarese) nei suoi ultimi sette anni vissuti in Svizzera era stato considerato con qualche diffidenza e soprattutto un artista «tedesco» (anche se tutta la sua opera può leggersi come una precisa recitazione contro la violenza nazista); nonostante un'esplicita richiesta egli non ottenne la cittadinanza svizzera. Per chi voglia osservare come il tempo imperfetto dell'opera di Klee si svolga nel tempo perfetto (la contrapposizione è di Barilli e indica il momento formativo e d'esplorazione del primo Klee rispetto a quello che viene dopo il viaggio a Tunisi e Kairuan del 1914) una mostra come questa con i suoi cento disegni, o secondo l'espressione di Klee «fogli monocolori», fornisce una serie di luoghi esemplari e illuminanti. Klee, mancino, ha disegnato e dipinto tutte le sue opere con la mano sinistra; con la destra scriveva. Il disegno è, in lui, una sorta di dominio naturale. Oltre gli scherni e le imposizioni di una educazione artistica costrittiva lo dimostrano le prime prove dell'artista ragazzo qui raccolte; gli stessi disegni infantili, che Klee raccolse nel catalogo della sua opera e che certo costituiscono il momento genetico più profondamente determinato di quel cercare la linea come «momento figurativo indipendente» oltre lo schema naturalistico, diventano materiali per una preistoria fantastica dei segni e



P. Klee: *Il vaso di Pandora*, 1920.

dei simboli, mai casuali, incontrati da Klee e poi elaborati per anni dentro cicli continui. Tra fogli monocolori e multicolori (un'ottantina di acquarelli) il percorso di Klee diventa leggibile nelle diverse articolazioni interne, negli accadimenti biografici (Monaco, Weimar, Dessau) e forse l'assenza di alcuni capolavori consente di leggere la crescita e l'essenzializzazione dell'universo di Klee lungo le linee continue di uno sviluppo linguistico che non si separa mai da una fattualità esaltata e rigorosa. Ci sono nella mostra una trentina di pitture a olio (i Klee di Klee) non clamorose ma esemplificative dei traguardi di Klee (*Nascita dell'angelo* e *Mela premiata* del '34, ad esempio), delle essenziali decisive mutazioni che intervengono nel suo lavoro. Ma quello che forse più sorprende in questa mostra costruita per piani lunghi d'osservazione è l'espansione vitalità fisica del segno; le essenziali generative rappresentazioni che egli raggiunge non come metafisico specchio dell'uomo quanto prove delle possibilità di relazione con gli oggetti in una storia naturale infinita. Il visitatore così facilmente scopre non solo l'universo tecnico in cui si specificava l'opera di Klee (certe trasparenze opacità vibrazioni di superficie, compenetrazioni tra superfici e supporti) ma come si organizzasse una tipologia e un linguaggio. Riconosce certe luci, certe scansioni cromatiche (c'è il piccolo sorprendente *Architettura della pianura* del 1923), riesce a individuare vere e proprie unità linguistiche (concluse nell'ultima stupenda opera colta in mostra (*La Composizione con frutti* del 1940), evidenze ricorrenti e significanti (i frutti, gli uccelli, i pesci come organismi-forme, immagini della complessità e della perfezione del mondo naturale), vive un'itinerario che impegna un'attenzione percettiva e fantastica sem-

pre nuova. Ci sono da segnalare ancora due luoghi, significativi del mondo di Klee. Le tre pitture su vetro del 1965-7, dove già appare una grafia corrosiva nel cogliere atteggiamenti favolosi nel rovescio di una lettura ironica, e le opere degli amici di Klee le otto splendide cartoline di Marc, gli undici Kandisky che abbracciano un arco di tempo dal 1910 al 1935, e con una loro insospettata rilevanza i quattro acquerelli di un anonimo tunisino del 1914. Vizi, leoni uccelli, gazelle, architetture, archi non completamente conclusi, architetture bidimensionali sollevate in uno spazio immobile, con un segno continuo capace di legare in una distanza non remota l'affollata lettura di un mondo vivo e risonante oltre le prospettive centrali. Le drammatiche, cupe o sapienti misture di un arte astuta e matura al confronto poterono apparire artificiali e brevi composizioni. Della rivoluzione che tutto il mondo di Klee subisce nel 1934 anche questi fogli, obliquamente, testimoniano.

Vittorio Fagone

Parigi

Van Gogh all'Orangerie

«Per detestabile e ingombrante che sia la pittura nei tempi in cui viviamo, colui che ha scelto questo mestiere, se lo esercita egualmente con zelo, è uomo di dovere e solido e fedele. La società ci rende a volte l'esistenza molto penosa, e da qui viene pure la nostra impotenza e l'imperfezione delle nostre opere». Sarebbe erroneo o imprudente, nell'elaborare appena una nota di commento a questa mostra di Van Gogh all'Orangerie, muovere da questioni di principio o da quella vicenda umana che ha costituito materia di un romanzo scritto troppe volte. La letteratura e la retorica stanno dietro l'angolo, non solo, dietro l'angolo sta pure quell'altro fatto poco letterario e punto retorico che è l'epistolario, cioè quanto di più e di meglio un artista abbia scritto di sé e della propria opera. Dei quadri di Van Gogh sappiamo tutto, quando e come e perché egli li dipinse, e non è facile liberare lo sguardo dalle interferenze della mente, vedere nella pittura ciò che essa è e non ciò che si sa o si vuole che sia. Sicché ci si proponeva un rendiconto il più asciutto, una lettura quanto più spoglia di queste duecentododici opere che per l'ultima volta lasciano l'Olanda, dove saranno tosto sistemate in un museo di Amsterdam (opere che facevano parte della collezione del dott. Vincent N. Van Gogh, figlio di Theo e nipote dell'artista, da lui ceduta allo Stato olandese ed ora appartenente alla Fondazione Vincent Van Gogh, presieduta dallo stesso nipote del pittore): centonove dipinti e cento disegni, cui si aggiungono il ritratto che all'artista fece Gauguin ad Arles, nel novembre del 1888, poco meno di un mese pri-



V. Van Gogh: *Testa di contadina*, 1885.

ma della drammatica conclusione della loro convivenza, l'autoritratto dello stesso Gauguin che questi inviò a Van Gogh da Pont-Aven e che, pur piacendogli, non entusiasma il pittore, mentre Gauguin lo considerava « una delle mie opere migliori, sebbene — aggiungeva — così astratta da riuscire assolutamente incomprensibile » — ed infine un ritratto dello stesso Van Gogh eseguito da Toulouse-Lautrec nel 1886, quando insieme frequentavano a Parigi l'atelier Cormon. Una lettura dunque breve ma per quanto possibile aderente al testo pittorico, a ripercorrere un itinerario (la mostra lo consente per tutto il suo arco) noto quanto sia ma ancora una volta verificato nel contatto immediato con la pittura. E invece, come s'è visto, di nuovo e quasi inavvertitamente s'è gettata l'ancora non su un quadro ma su un passo scritto. Perché dramma umano (che l'epistolario restituisce in misura altissima) ed opera sono inscindibili, e perché la pittura di Van Gogh come poche altre è un credo sulla cui portata e soprattutto sulla cui bruciante ed illuminante attualità il brano citato in apertura è oltremodo significativo. Oggi più di allora, per ragioni tutt'affatto diverse, la pittura appare « detestabile e ingombrante », e nonostante le mutate ragioni (le quali non intaccano l'attitudine dell'uomo a reinventare per immagini la propria esperienza) anche oggi l'esercizio della pittura può significare dovere, solidità e fedeltà. C'è di più, e qui la scelta morale di Van Gogh si salda alla sua scelta estetica e il suo credo si inverte nella pittura: le costrizioni della società — oggi mutate forse soltanto nei modi — spingevano Van Gogh alla 'potenza' (cioè alla capacità di incidenza) nel senso della 'perfezione' dell'opera. È una professione di fede nella specificità — che è insieme settorialità e universalità — della pittura, che sgancia la sua arte dalla vicenda privata, sia pure di gran livello, per farne punto nodale della cultura contemporanea, la cui lezione, anche al di là della misura qualita-

tiva, deve considerarsi tutt'altro che esaurita. La mostra muove da un olio dell' '81 (eseguito alla 'scuola' di Mauve) e da tre disegni dello stesso anno, sui quali conviene soffermarsi. L'olio intanto (« Natura morta: cavoli, zoccoli e patate ») appare assai più avanti tecnicamente dei disegni, questi persino impacciati, quello già nella densità, magari vischiosa, ricca comunque di quell'afflato e di quegli umori che culmineranno, in questo primo quinquennio olandese, nei « Mangiatori di patate ». Nell' '81 Van Gogh si è votato all'arte da una anno appena, dopo la serie mortificante dei tentativi di inserimento per altre strade; il contesto sociale al quale aveva rivolto quei tentativi era costituito dai resti della grande civiltà olandese del Seicento, la cui fattiva e concreta vitalità s'era mutata in rigido quanto astratto formalismo: la personalità di Van Gogh si sarebbe formata in netto antagonismo con quella società che fu prima, comunque, a ripudiarlo. La sua partenza è estremamente definita: nella scelta dei temi, com'è evidente nei disegni (il seminatore, ripreso da quel Millet ch'egli continuerà a inseguire — e nei fatti a superare — ancora a Saint-Remy, lo zappatore, la carretta del contadino), e nella poetica, che già in quella natura morta trasuda misticismo nell'umiltà del soggetto e nella luce discreta che lo reca sommessamente all'attenzione del riguardante. Ora nella pittura, restando al periodo olandese, Van Gogh rassoderà la visione, strutturerà il quadro con ben altra energia, — fino all'intensità tutta spirituale della 'bibbia aperta' ('85), alla sciolta sapienza del 'cranio con la sigaretta accesa' ('85), e soprattutto ai giustamente celebrati « mangiatori di patate » ('85), quadro per il quale eseguì decine di studi e a cui affidava quella fraterna solidarietà che gli era stato negato di testimoniare con la parola, tentativo di riscattare nella pittura l'uomo fallito nella vita, — di tanto insomma egli approfondirà il suo rapporto con la realtà, senza innovare tuttavia sui termini sentimentali ch'erano soltanto la base su cui avrebbe costruito se stesso. Si sono ripetuti i nomi di Israëls, conquistato al pietismo dall'umiltà paziente dei pescatori, e di Meunier pittore, che appena qualche anno prima proprio nel Borinage aveva affondato le radici del suo populismo. Van Gogh rivela subito una maggiore schiettezza, ed una pittura che nasce avendo già ridotto all'osso ogni accademismo, — talché lo stesso eccesso di sentimento si riscatta nella toccante autenticità partecipativa. Nei disegni il processo è più lento e bisogna forse inoltrarsi fino all' '84 per incontrare la pienezza già raggiunta nella pittura, e all' '85 per le stupende e notissime figure di contadini e minatori, nelle quali egli tocca superbamente i vertici del realismo ottocentesco. Partenza dunque in tutto definita come chiarezza di vocazione e scelte ideologiche morali, ma imbozzolata, quanto a risultato formale, in un retaggio di vecchia scuola olandese. Se l'ar-

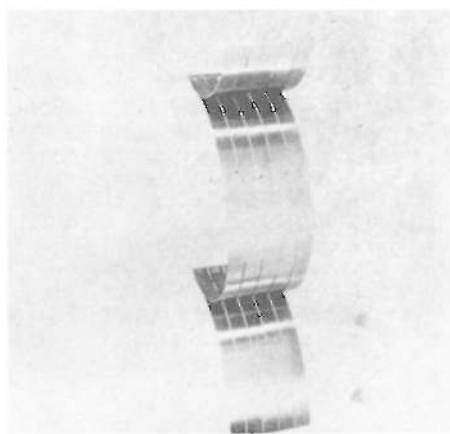
te di Van Gogh si fosse fermata qui, si suole ripetere, non avrebbe fruttato gran che per la cultura europea: se si fosse fermata, o se avesse proseguito sul binario provinciale senza incontrare l'avanguardia impressionista. Ma giova qualche precisazione; intanto l'incontro con l'impressionismo fu tutt'altro che casuale ed anzi seguì la imperiosa necessità di svecchiare la pittura, connessa ad una maturità espressiva che non si appagava più di strumenti convenzionali: Van Gogh ebbe bisogno dell'impressionismo. In secondo luogo, la pittura francese del plein-air fu essenziale per il suo sviluppo ma non era certo fatta per lui; il tocco che disfa l'oggetto nell'atmosfera, o il 'pointillisme' che ne frantuma l'ottica per ricostruirla più vibrante, non erano strumenti che potessero interessarlo nel profondo, anche se lo affascinavano — e nello sforzo di trasformare il proprio modo di dipingere, e prima di riuscirci, egli eseguì quadri persino dozzinali, come all'Orangerie è più di un esempio. E tosto che s'impadronì del nuovo procedimento ne sortirono risultati dignitosi, caldi talora di sensibilità nativa e talora assai belli, e tuttavia lontani egualmente da ciò che Van Gogh aveva già mostrato di essere come da ciò che sarebbe stato. Per bruciare sino in fondo egli doveva bruciarsi al sole della Provenza, passando per Parigi: Parigi gli diede i colori degli impressionisti, Arles lo restituì a se stesso. Se mancasse ciò che Van Gogh dipinse fino al febbraio dell' '88, quando lasciò Parigi per Arles, verrebbero meno una serie di quadri significativi e tanto spesso stupendi; ma il Van Gogh che dà tutta la misura di sé sta nei meno che due anni e mezzo dopo quella data, soprattutto tra Arles e Saint-Remy, fino alla metà di maggio del '90. La visione impressionista (ma Van Gogh in realtà non sposò mai la 'visione' impressionista in senso poetico) e quella divisionista, cioè appunto un certo modo di aprire il paesaggio, di tessere talora la trama pittorica, un residuo giuoco di complementari, così come l'eco di quella struttura compositiva e soprattutto cromatica che gli era venuta da un esercizio diretto sulle stampe giapponesi, — tutto è ora piegato ad un furore creativo per il quale nel corpo della realtà l'anima sembra crescere a dismisura, e quel corpo torcersi incandescente in una rabbiosa gioia di vivere in cui sempre più preme disperato e struggente il desiderio di sopravvivere. Nella strumentazione formale dell'avanguardia francese Van Gogh recò uno spirito che non era francese, sicché più ancora che i fauves a lui si riconnettono forse soprattutto gli espressionisti. In certo senso, per rifarsi a una terna ormai consacrata, egli non rappresentò un superamento dell'impressionismo; accanto all'impressionismo, e con maggiore potenzialità di sviluppo, pose un'altra delle premesse dell'arte contemporanea, trovandosi su un'altra delle direttrici di marcia. Lo stesso, per altro verso, accade a Gauguin, francese, anzi parigino, in cui operava tuttavia il sangue

spagnolo da cui discendeva sua madre; e l'unico a 'superare' la visione impressionista (più ancora di Seurat, che la superò in certo modo al di là delle intenzioni), nel senso di una crescita oltre se stessa, laddove Monet la lasciava crescere su se stessa, fu l'eroico Cézanne. Ma accanto alla lezione estetica, si diceva all'inizio, è la lezione morale, di una fede nella pittura come realizzazione personale (nella specie con i noti risvolti tragici) e massimo dono di sé — lezione che non è peregrino rispolverare oggi.

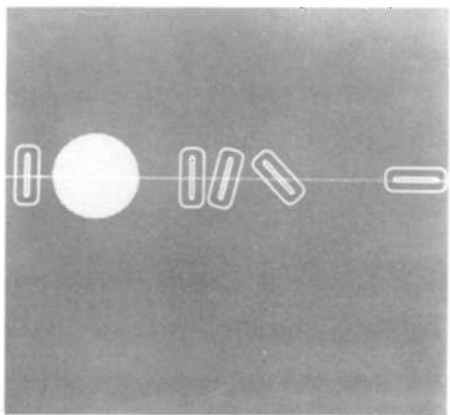
Guido Giuffrè

Sei artisti italiani

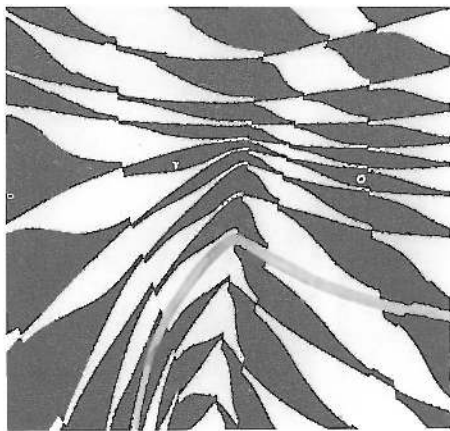
Della partecipazione italiana al 26. Salon des Réalités Nouvelles ci interessa cogliere, per il momento, le indicazioni fornite da un gruppo di artisti, (per l'esattezza: sei), che appaiono legati da una comune propensione a risolvere i problemi della costruzione dell'immagine partendo dall'analisi e dalla funzione dei fenomeni segnifici. Artisti non più giovanissimi — il più anziano ha quarantacinque anni e il più giovane trentaquattro — essi sembrano orientati sul principio che la formazione dell'immagine, pittorica o plastica, è un processo di aggregazioni operate sulla base di uno schema ripetitivo, teoricamente senza limiti, ma di cui vengono forniti parametri esemplificativi nei quali si esaurisce anche la loro funzione sostitutiva di una realtà progettata, ma non realizzata. In altre parole, c'è in queste opere una realtà *in fieri*, di cui peraltro vengono indicati i modi del suo manifestarsi a livello delle conoscenze attuali in quanto è per essi secondario, o del tutto pleonastico, il problema di una verifica meramente empirica. Non a caso, G.C. Argan, avallando il lavoro recente di questi sei artisti, scrive, tra l'altro: « La soluzione che propongono è il « modello », precisando tuttavia che ciò che si pone come « modello » è precisamente la ricerca, di cui si dichiara e dimostra il rigore ». Il fatto che questi artisti insegnino o abbiano insegnato in scuole statali del nostro Paese può essere significativo nella misura in cui la loro attività didattica tende a superare le pastoie di un didatticismo senza sbocchi epistemologici, per limitare il grave ritardo della nostra cultura figurativa e non soltanto di questa. Angelo Colangelo, Marcolino Gandini, Ermanno Leinardi, Enrico Sirello, Mario Surbone, i sei artisti italiani di cui stiamo parlando, offrono la loro risposta ad uno dei quesiti fondamentali dell'arte del nostro tempo, il quesito cioè di come rendere l'uomo partecipe dei processi creativi a qualsiasi livello, che hanno per fine l'esaltazione non di ciò che è umano bensì di ciò che è umanizzato. Dalle strutture primarie di Colangelo, nobilitate dal *finissage* di una probabile destinazione d'uso, alle ipotesi progettuali di D'Angelo, al limite tra tecnologia e surrealismo oggettuale, dai piani aggettanti di Gandini, impalcati secondo una organizzazione stereometrica ciet-



A. Colangelo: *Senza titolo*.



E. Leinardi: *Senza titolo*.



E. Sirello: *Senza titolo*.

tante forze centrifughe, al rigore formale delle composizioni di Leinardi in cui l'istituzionalizzazione di un segno privilegiato si pone come principio di un processo irreversibile, dalle macroscopie cinetiche di Sirello, nelle quali con la luce, sembra frangersi la trama stessa del tessuto otticale, alle superfici lamellari di Surbone, che rinnova il radicale, purificatore taglio di Fontana, liberandolo dalla primitiva gestualità e restituendolo ad una funzione architettonica di luce e spazio, in queste opere è sempre presente la certificazione di un lavoro di indagine nel senso sopra indicato.

Carlo Melloni

Brevi

a cura di Vicky Alliata

Parigi. Musée national d'art moderne: Alberto Burri.

Musée de la Ville: Le Jardin d'hiver de Jean Dubuffet.

Musée des arts décoratifs: Jean Pierre Raynaud e Carelmann.

CNAC: Louis Fernandez.

Pavillon Bois de Vincennes: Christine Bouteiller.

Salon de Mai: Zucchini.

Galerie Antoinette: Irene Inyrea.

Galerie Christian Colin: Silvano Bozzolini.

Galerie Bernheim Jeune: Dino Decca.

Galerie La Cour d'Ingres: Giovanni Giannini.

Istituto italiano di cultura: Bertini, Del Drago, Licata, Montesano.

Knoll International: Giancarlo Sangregorio.

Tourcoing. Musée des Beaux Arts: Renard Desmazières, Francis Marie.

Strasburgo. Ancienne Douane: « Occident-Orient, l'art moderne et l'art islamique ».

Berna. Kunsthalle: Shusaku Arakawa.

Kammerkunsthalle: John Cage.

Zurigo. Kunsthau: Bernard Luginbühl.

Galerie Burdeke: Antonio Bini.

Lugano. A Villa Ciani, dall'1 agosto al 22 settembre. « L'internazionale grafica di Lugano ». In questa edizione la nazione ospitata sarà l'Austria che presenterà una sintesi della propria produzione grafica dall'800 ai giorni nostri.

Ginevra. Palais de l'Athénée: Pietro Consagra, Fausto Melotti, Luigi Parzini, Giò Pomodoro.

Losanna. Galerie Meyer: Eugenio Carmi. Galerie Villamont: Giandavide Tamborra.

Basilea. Internationale Kunstmesse Art 3-72. Kunstmuseum: Arte concettuale.

Nyon. Historical: Maurizio Nannucci.

L'Aja. Al Gemeente Museum, dal 15 giugno alla fine di settembre, mostra di Piet Mondrian, in occasione del centenario della nascita del pittore. Il museo ha avuto, di recente, duecento opere dell'artista in donazione, insieme a lettere e documenti, fra cui molti inediti, provenienti dalla collezione Slijper. Oltre alle opere di Mondrian ci saranno lavori di suoi contemporanei e saranno messi in luce i personaggi e i collezionisti che, fin dall'inizio, seppero valutare l'importanza dell'artista.

Amsterdam. Stedelijk Museum: Barnett Newman.

Rijksmuseum: Arte applicata nel 1900.

Eindhoven. Van Abbe Museum: Ettore Colla e Mark di Suvero.

Rotterdam. Boymans van Beuningen: Edward Ruscha, Kenneth Price, Jo Goode.

Osterlo. Rijksmuseum Kröller-Müller: mostra « Van Gogh fino a Picasso » con quadri e disegni del Museo Puskin di Mosca e dell'Ermitage di Leningrado.

Bruxelles. New Smith Gallery: Tino Stefanoni e Ignazio Moncada.

Recensioni libri

PIERRE GAUDIBERT, *Action culturelle: intégration et/ou subversion*, Ediz. Casterman.

«C'è cultura e cultura — scriveva H. Poulaillie nel 1930 — ma al momento non ce n'è che una sola. Borghese per natura e per destinazione. Non educativa ma politica (d'una politica di autodifesa) quali che siano le apparenze sotto le quali la si voglia presentare». Pierre Gaudibert, animatore dell'A.R.C. di Parigi, uno dei centri di iniziativa culturale più vivi della Francia contemporanea, riporta questa dichiarazione al momento in cui il dibattito, iniziato in Russia agli inizi degli anni venti tra Lenin e i sostenitori della «Cultura Proletaria» di Lounatcharsky, viene ripreso in Francia su riviste come *Nouvel Age* (1931), *Proletariat* (1933-34) *A contre-courant* (1935-1936). Sono gli anni in cui in Russia si scioglie l'Associazione degli Scrittori proletari (R.A.P.P.) e in Francia nasce quella degli Scrittori e degli artisti rivoluzionari (A.E.A.R.) per organizzare «l'arte e la letteratura rivoluzionarie e proletarie». Paul Nizan scrive programmaticamente: «Denunciare il capitalismo in generale, nel suo regime, nei suoi costumi, nei suoi militari, preti, poliziotti, nei suoi scritti, valori, filosofia, «arti-belle», fare apparire agli occhi del proletario il nemico capitalista qual è».

Il rapporto arte-politica nella Francia degli anni trenta è fatto esplicito non solo dalla chiara, e spesso ingenua, prassi politica del Partito comunista francese ma anche, polemicamente, dagli artisti del movimento surrealista, in gran parte attestati su posizioni trotskiste. Le formulazioni di un Vaillant-Couturier, che invoca un'arte «sana», esalta una tradizione artistica nazionale, che su *Commune* nel 1935 scrive un articolo intitolato «*Oui, avec Hugo*», in un tentativo di «frenetica» appropriazione culturale, sono alla base degli incontri prestigiosi ma equivoci con intellettuali come Gide e Malraux (che partecipa nel 1936 al Presidium dell'VIII Congresso del Pcf).

Si tratta di un dibattito non secondario nelle vicende della cultura occidentale e chiaramente, questo libro lo dimostra in maniera esemplare, esso non può dirsi concluso. Se noi osserviamo la politica culturale del Partito comunista francese in questo dopoguerra, e vi possiamo vedere in trasparenza anche certe linee generali di quello italiano, scopriamo non solo come è possibile interpretare le funzioni ideologiche di una cultura ma anche i luoghi dove si stabiliscono il trionfalismo rivoluzionario e la diffidenza tra artista e politico, la retorica populista e la fuga verso l'individualismo reazionario (per tutti, l'esempio di Bataille).

Come si presenta la situazione agli anni settanta? Il maggio 1968 ha significato qualcosa in questo senso? Gaudibert non punta a trovare una soluzione ma a identificare la portata di un problema che considera centrale per la determinazione del campo culturale. Egli analizza le ideologie implicite e esplicite della cultura secondo uno schema originale. Le ideologie implicite sono quelle del «consenso», dei bisogni e dell'innocenza culturale, quelle esplicite sono la democratizzazione, il populismo, la religione culturale. Ma oltre queste due linee che da una parte tendono ad annullare ogni traccia rivoluzionaria di lotta di classe e dall'altra indulgono a una «tentazione popolicultrice», che non è difficile orientare verso una sorta di «angelismo»,

c'è la manifestazione clamorosa di disagi, ambiguità e separazioni.

Malraux alla metà degli anni sessanta s'era vantato di essere il promotore, attraverso la diffusione di organizzazioni culturali in tutta la Francia, di un mutamento culturale altrettanto radicale quanto questo intervento alla fine del XIX secolo, con l'introduzione dell'insegnamento pubblico. Ma è all'interno di questo spazio che scoppiano clamorose le contraddizioni e i conflitti di una condizione in cui le censure, gli interventi violenti o le permissività comprensive, ostentatamente indulgenti, dimostrano come impadronirsi di una riflessione culturale per sottometterla o rigettarla completamente, significhi operare in uno stesso processo. L'azione culturale è allora, massivamente e prima di tutto, un'operazione d'integrazione all'egemonia borghese. Esistono tuttavia tentativi isolati e minoritari per costituire una cultura critica, politica, perturbante o sovversiva capace di indicare un'alternativa di politica culturale. Questa cultura per Gaudibert s'articola in maniera più o meno visibile e cosciente al progetto rivoluzionario, socialista, comunista o libertario. E questa cultura che interviene come fattore disgregante delle ideologie e delle culture dominanti, «strumento di critica radicale e di demistificazione, arma della lotta di classe e per la sua attivazione, veicolo di proposizioni diverse che promuovono un modo diverso di pensare, di guardare, una sensibilità diversa, un immaginario individuale e collettivo che nello stesso tempo è utopico e aggressivo».

C'è naturalmente (e Gaudibert l'ha verificato, come è noto, di persona nelle vicende recenti dell'ARC al Musée d'art moderne della città di Parigi) una difficoltà per l'animatore culturale, di muoversi in uno spazio così irto di contraddizioni inevitabili, di ambigua assorbimento. Ma l'obiettivo è uno solo: il rifiuto assoluto di separare arte e cultura: «l'arte deve raggiungere la strada, la cultura, la vita quotidiana». E soprattutto è importante mettere in discussione lo spazio culturale, la divisione tra una minoranza di specialisti che si riservano il monopolio della creazione artistica e una massa di puri recettori dei prodotti artistici. Al contrario per Gaudibert si tratta di ricercare una creatività generalizzata e permanente, di tutti. Per questo, il solo senso di una azione culturale è «aiutare questa creatività a trovare i suoi mezzi d'espressione».

Vittorio Fagone

YVES KLEIN, «Il mistero ostentato» a cura di Giuliano Martano. Edizioni Martano.

Questo sesto volume della collana Nadar, diretta da Maurizio Fagiolo per le Edizioni Martano, comprende una raccolta di scritti di Yves Klein (molti inediti), con un testo critico di Giuliano Martano, rimasto incompiuto a causa della sua morte improvvisa (egli aveva iniziato a raccogliere gli scritti dell'artista francese già nel '69, in occasione della mostra di Klein da lui organizzata nella sua Galleria, e nel '70 allorché collaborò alla grande retrospettiva di Klein alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino. Nelle brevi pagine critiche, scritte con lucida e acuta sensibilità, si compie un'approfondita analisi dell'organico e filosofico sistema kleiniano, che vede accentrarsi dapprima sulle dottrine esoteriche, e quindi polarizzarsi attorno all'epistemologia di Bachelard, nonché all'avventura poetica e spirituale di Rimbaud. Il profondo misticismo che

pervade tutta l'epica panteista di Klein e che ha la radice negli studi giovanili rosacrociani ('46), nell'eredità spiritualista bergsoniana e nell'apertura alla dottrina buddista Zen (mediata dai maestri del Kōdōkan di Tokio e da contatti con il gruppo Gutaj), si rivela dapprima nell'interpretazione speculativa degli elementi originali: fuoco, acqua, aria e terra e della trilogia monocroma rosacrociana: blu, rosso, giallo che diverrà oro (la cui sintesi è la fiamma), a simbolizzazione della vita interiore, e successivamente nell'identificazione dell'energia cosmica nel colore blu «veicolo d'assoluto» dei suoi primi Monocromi del '52. Questo valore spirituale del colore (parallelo tra l'altro a Mondrian (cosofo) è del resto ribadito, nella monografia su Klein da Paul Wember (Colonia 1969) che, con Pierre Restany, è tra i più attivi e impegnati studiosi dell'opera dell'artista francese. Come scrive Giuliano Martano, il polo successivo, l'influenza che completa Klein, va ricercata negli scritti di Gaston Bachelard, in quanto l'epistemologia del filosofo francese e la sua posizione gnoseologica relativistico-probabilistica divengono l'appoggio del «sistema evolutivo» di Klein. Esso ha lo svolgimento di un globale sistema filosofico volto a sublimare l'umanità intera: dalle prime Composizioni e dall'esercizio dello Judo ('46-'53) alla Musica, alla Pittura e alla Scultura, per estinguersi globalmente nell'Architettura ('57-'59) e nella Politica, interrotta dalla morte nel '62. La metodologia del suo lavoro, espressa attraverso le opere, gli scritti e la sua stessa vita, è del resto basata su una continua dimostrazione e rivelazione della conquista dell'assoluto, dell'impegno e raggiungimento di una nuova sensibilità e di una nuova percezione. Nella progettazione dell'Architettura dell'Aria (in collaborazione con l'architetto W. Runhaus) utilizza i metodi più avanzati della scienza, per una nuova funzione della tecnologia non più intesa a fini diretti industriali e bellici, ma ad una ristrutturazione totale dell'ambiente per una società nuova: tale metodologia pur sorretta da una prassi di tipo bachelardiano, come del resto tutta la costruzione del suo «Sistema Evolutivo», contiene momenti e interventi di tipo esaltativo, mistico-rituale che per tensione ed enfasi libertaria tesa al superamento soggettivistico nell'universale, hanno continui richiami — come fa sempre notare Martano — alla poetica di Rimbaud.

Mirella Bandini

ACHILLE BONITO OLIVA, *Il territorio magico*. Ediz. Centro Di.

Questo libro di Bonito Oliva (scritto nel 1969 ma pubblicato soltanto ora) apre la nuova collana «Segni» edita dal Centro Di (il prossimo volume sarà «Architettura radicale» di Germano Celant). Una cinquantina di pagine di saggio ed oltre centocinquanta illustrazioni, che intendono documentare «un percorso particolare dell'arte contemporanea: dall'oggetto al comportamento».

Malgrado una certa difficoltà di lettura, sia del testo che delle immagini (proprio nel numero scorso, Marisa Volpi Orlandini ha sottolineato come sia quasi impossibile capire un «comportamento» mediante le foto), il volume poteva certamente avere una sua utilità. In questi ultimi anni abbiamo, in effetti, assistito all'esplosione di tutta una serie di sperimentazioni di questo tipo e Bonito Oliva, avendo seguito, spesso anche come operatore diretto, questi avveni-

menti (fra l'altro egli è poeta), indubbiamente, era in grado di portare un eccellente contributo alla loro conoscenza. Senonché, almeno per quanto mi riguarda, l'attesa è andata, in un certo senso, delusa. Perché, fin dalla prima pagina, emerge un vizio di fondo che distorce l'intero suo discorso. Intendo riferirmi al tono precettistico e alla sua convinzione che questo tipo di ricerche abbia coinvolto tutti gli artisti. O, meglio, tutti coloro degni di questo nome. Senza la minima defezione, tutti protesi verso quel « territorio magico » che dà il titolo al libro e che costituisce la meta ineluttabile, il territorio *definitivo* dell'arte. Cioè, in luogo di uno studio analitico, direi fenomenologico, di queste sperimentazioni, applicando naturalmente una metodologia interpretativa e tentando di considerarle dialetticamente, ossia in rapporto alle altre ricerche in atto nel campo artistico e, magari, rilevando contaminazioni e confluenze, l'autore teorizza, con ampie citazioni di Nietzsche, Bergson, Kirkegaard, Laing e altri (escludendo invece, a parte Duchamp, qualsiasi esempio e rimandando il tutto alle fotografie), una visione profetica, direi utopistica ma senza la consapevolezza della sua dimensione utopica. Una visione che diventa dogmatica (più dell'autoritarismo che, a parole, nel libro si contesta), in quanto mistificatoria e, in definitiva, normativa è l'affermazione che col « comportamento », l'artista ha raggiunto il porto agognato, superando finalmente la « separazione tra l'immaginazione e il reale ». È evidente, infatti, che ci si dimentica di quel « reale » con cui ognuno sta facendo, duramente, quotidianamente, i conti.

Tutto il libro si basa su questo concetto di una nuova età dell'oro sorta in opposizione alla cultura occidentale (secondo Bonito Oliva, morta con l'action-painting) e che, cancellando la storia, va « oltre il furore simmetrico » e impone « la felicità del circolo magico », dove « il terribile è già accaduto » e « unico movimento è la ripetizione ». Non sorprende se in questo clima, che per certificazione concreta ha voluto sottolineare con la citazione dei titoli di alcuni capitoli del libro, si parla di un comportamento dell'artista analogo alla « posizione dell'idiota », di un suo « spazio appartato ed assoluto come quello dello schizofrenico » e, infine, del suo pensiero come di qualcosa in cui (a differenza di ciò che accade nell'uomo normale) « si stabilisce un processo identico a quello del maniaco ».

Insomma, senza dilungarci oltre, mi pare chiaro che ci si trovi in presenza di un tipico atteggiamento irrealistico, fuorviante, mistificatorio, che sotto apparenze avanguardistiche e di recupero di quei valori globali che la cosiddetta civiltà tecnologica ha frantumato, di fatto sfugge ad un confronto dialettico con questa realtà. E invece di porsi come proposta alternativa, finisce, inevitabilmente, per emarginarsi in una fuga e in una sterile impotenza che non sfiora alcun problema reale. E di fronte alla quale, appunto per la sua astrattezza, il potere, qualsiasi potere, viene invitato a nozze.

La riprova della scarsa presa di questa visione sulla realtà, secondo me, l'abbiamo nel rapido invecchiamento di questo libro, scritto, come si diceva, in fondo, soltanto tre anni fa e in sostanza già superato. Basta guardarsi intorno per accorgersi che la mistica ha già bisogno di altre droghe e questo « far vita », da parte degli artisti comportamentisti, rivela, per numerosi sintomi, sbandature i cui esiti sono imprevedibili. Tanto imprevedibili, da far guardare con

vivo interesse ad altre ricerche, probabilmente più concretamente eversive.

Francesco Vincitorio

JEAN-FRANÇOIS BORY, *Prologomènes à une monographie de Raoul Hausmann*. Edit. de l'Herne, Paris.

Eccezione fatta per i soliti « specialisti », non si può affermare che il Dadaismo berlinese, in Italia, sia molto conosciuto. Nel migliore dei casi si continua a ripetere, pigramente, con il Sanouillet (vedi « L'Arte Moderna », edita a fascicoli dai Fratelli Fabbri) che, con vari inquinamenti politici, essa deriva pari pari dal Cabaret Voltaire di Zurigo. Oppure, sulla scia della testimonianza di Richter (vedi il volume sul Dada, edito da Mazzotta nel '66), il giudizio risulta deformato dal convincimento di una « nevrosi », che avrebbe contagiato Berlino durante la prima guerra mondiale e la successiva sconfitta. Non parliamo poi dei protagonisti, sui quali — salvo Grosz — persino la letteratura critica è quasi inesistente.

Eppure, proprio una recente mostra itinerante, come quella della « Metamorfosi dell'oggetto », ribadisce — quasi per contrasto — che quel nodo intricato di esperienze che va sotto il nome di Dada berlinese, è stato uno dei momenti cruciali delle vicende artistiche del nostro secolo. E che Heartfield, Baader, la Hoesch e il dinamico Hausmann riuscirono a testimoniare, in quegli anni, con estrema intensità, il dramma del difficile rapporto arte e società. Da qui forse deriva l'accusa di eccessiva politicizzazione che gli viene mossa da più parti; da qui un certo ostracismo a favore di subdole, ricorrenti restaurazioni formalistiche.

Ecco perché mi sembra utile segnalare questo volume, uscito da poco in Francia, opera di Jean-François Bory, artista e studioso fra i più attenti e acuti. E sottolinearne l'importanza e, altresì, la modestia del titolo e della prefazione. Ossia, « prologomeni » sì ma in senso ampio; « compilazione di fatti e di gesta » a mo' degli autori medievali, ma con risultati critici eccellenti e insoliti anche in studi storiografici di maggiore ambizione. Senza contare che il volume, oltre a vari manifesti e testi, anche inediti, di Hausmann, riproduce i tre numeri usciti della famosa rivista « Der Dada », fondata dallo stesso Hausmann nel giugno del 1919 (rivista, da noi, più citata che conosciuta). Nonché documenti spesso rari che servono per capire meglio il tumultuoso, fervido clima della Berlino di quegli anni, le ragioni di quel dichiararsi « ingegneri » e non artisti, secondo la concezione tradizionale del termine, non creatori bensì costruttori delle proprie opere. Ciò spiega — a prescindere dalla disputa un po' oziosa sulla paternità — l'eccezionale fioritura del fotomontaggio; l'appassionata, attiva partecipazione agli avvenimenti politici, anche di piazza; la presentazione di « poemi fonetici » e la proposta da parte di Hausmann della « Optofonetica », per stimolare, simultaneamente, occhio e udito per un ampliamento sensoriale (« la divisione dei sensi è un artificio » proclamavano); lo sforzo di allargare i confini dell'arte, anzi di far saltare ogni distinzione fra arte e non arte, che per essi significava liberazione da antiche costrizioni, slancio verso una utopica, totale libertà degli uomini. Un'esperienza straordinaria e forse fondamentale, come dimostra il fatto che, a cinquant'anni di distanza, è proprio questa particolare declinazione del movimento Dada, quella che sta dando i frutti forse più copiosi.

Per concludere, dirò che l'indagine di Bory non si limita a questi fatti « storici », per altro con utili contributi su alcuni di essi, quali la « Fiera Dada » del 1920, il rapporto tra Hausmann e Baader e quello di Hausmann con Schwitters. Ma si protrae fino a dopo la seconda guerra mondiale, quando fu progettata ed elaborata — appunto da Hausmann e Schwitters — la rivista « Pin ». Una rivista che non ha mai visto la luce, ma i cui materiali sono stati, per fortuna, pubblicati nel '62 a Londra. Si tratta di un episodio che da noi è rimasto quasi sconosciuto, così come è stata ignorata la stessa morte di Hausmann, avvenuta l'anno scorso a Limoges.

Francesco Vincitorio

LENZO SICILIANO, *Piero Guccione*. Ediz. Il Gabbiano.

ANTONIO DEL GUERCIO, *Gigino Falconi*. Ediz. La Nuova Foglio.

ENRICO CRISPOLTI, *Valeriano Trubbiani*. Ediz. La Nuova Foglio e Forni.

È il primo tentativo di sistemazione del lavoro di Piero Guccione, dalle origini al ciclo degli aeroporti elaborato nel '69-'70, sistemazione e lettura critica, ad opera di uno studioso di letteratura che vanta tuttavia lunga dimestichezza con le arti figurative. Che Siciliano sia anzitutto un letterato non risulta dall'abbondanza di citazioni o di immagini appunto letterarie, le quali sono bilanciate da altrettanto acuti riferimenti alla storia dell'arte pittorica, né è smentito dalla bella lettura di taluni quadri, che rivela la piena apertura al testo propriamente pittorico. Rileva tuttavia, quell'angolazione particolare, dal fatto che ogni riferimento così come la stessa lettura analitica muovono dall'isola Guccione e ad essa ritornano, senza alla fine stabilire quei ponti che agganciano l'opera dell'artista siciliano al panorama dell'arte odierna, sistemandolo stabilmente ed esaminandone i rapporti, differenze, continuità. Fermo naturalmente restando che si tratta di un'ampia e precisa immersione, la più ampia finora, nella pittura di uno dei nostri artisti più dotati. L'itinerario di Guccione è ripercorso dalle prime opere romane nella seconda metà degli anni cinquanta (l'artista si trasferì a Roma dalla natia Scicli nel 1954), con uno sguardo fugace al precedente tirocinio siciliano; da quel momento è seguito passo passo, e la strada è saltuariamente accompagnata dalla voce dello stesso artista, registrata su alcuni punti nodali del suo lavoro. Il libro è integrato da un'ampia raccolta di illustrazioni a colori e in bianco e nero, che già da sole si offrono ad una lettura ricchissima; meraviglia non poco che lo sforzo organizzativo abbia trascurato l'esigenza di un complemento bibliografico e quella di un catalogo esauriente, sostituito da un sommario iconografico di relativa utilità.

Il volumetto fa parte della collana edita dalla Nuova Foglio, in bilico tra il catalogo e il libro, con la consistenza tipografica di questo e la sostanza di quello. Una scelta di opere, tre del '70 e una ventina del '71-'72, costituisce la parte iconografica, preceduta da un breve saggio di Antonio Del Guercio che caratterizza puntualmente l'attività recente di Falconi. « Il taglio dell'immagine si presenta come consueto, persino tranquillo » scrive Del Guercio, « questa normalità scenica, per così dire, è scopertamente collegata a quel dato di moderna normalità d'immagine che è il documento fotografico, nel suo taglio composto, strutturato formalmente, ma sempre

idealmente prolungabile nel continuum visivo della fenomenologia quotidiana. A questo punto, e su questa base, intervengono le operazioni critiche e poetiche di Falconi: che sono, come dicevo, affidate a mosse leggere, — ad esempio, volti che si celano in un movimento reale delle figure fermato proprio nel momento in cui quel celarsi crea un senso di inquietudine e misteriosa sospensione nella scena, e quindi un'insinuante interrogazione». La lettura del critico romano utilmente pone l'accento sugli interrogativi che animano la visione di Falconi al di là non soltanto dell'apparente normalità ma anche di una pittura giocata su pittoricismi tepori in misura persino provocatoria. A giudicare infatti dalla recente personale di Falconi alla galleria Ciak di Roma in occasione della quale è stato distribuito il volumetto della Nuova Foglio, proprio questa contraddizione dialettica tra una pittura di abbandono e insieme di allarme costituisce il vantaggio e il rischio dell'artista abruzzese: vantaggio di una posizione vigile e aperta, disposta all'analisi e all'approfondimento, rischio di compiacimento edonistico da un lato e dall'altro di forzatura ideologica. Ancora Del Guercio utilmente sottolinea l'appello all'impegno e alla lucidità di un riguardante non considerato un inerte destinatario di appagamenti pellicolari ma come un soggetto criticamente responsabile».

Il breve saggio di Enrico Crispolti accompagnato da un'ampia raccolta di opere dell'ultimo biennio forma quest'altro volumetto della Nuova Foglio, questa volta più ricco nella parte iconografica. Crispolti vanta titolo particolare per il lavoro di Trubbiani, avendo seguito il giovane artista marchigiano sin dall'esordio, sicché pur riferendosi essenzialmente all'attività recente può riassumere acutamente anche la fase precedente dello scultore, quando egli «ruotava attorno al mito meccanico, fra componente della tradizione artistico-artigianale del metallo lavorato, dello splendore artistico delle armi, e mito avveniristico della macchina, nel suo splendore ingegneresco...».

Più a lungo Crispolti indaga su quello che chiama l'attuale «teatro delle crudeltà» di Trubbiani: «Trubbiani cioè presenta un'azione complessa, fatta di personaggi simbolici, figure storiche (calchi frammentari), animali (colombe), oggetti (uova, trappole, cesoie, seghe circolari, ecc.), che svolgono un'azione tutta intessuta sul motivo dell'aggressione, della mutilazione, del tarpamento, della caduta. Evidentemente è ancora la crudeltà del mondo contemporaneo, ove intanto il mito della macchina s'è capovolto in mezzo di torsione sociale, con una motivazione piuttosto inedita nel panorama storico del mito stesso, oscillante tra l'ironia di Duchamp e Picabia e l'esaltazione futuristica e légeriana». Pure assai acuta e caratterizzante la lettura di Crispolti non allarga tuttavia l'ambito di un momento particolare dell'attività di Trubbiani, quasi il saggio fosse nato più come commento di date opere che come sistemazione critica dell'artista nella giovane scultura italiana — e non è escluso che esso derivi appunto da un'occasione particolare. Ad esempio infatti i disegni di Trubbiani (un folto gruppo dei quali sono stati di recente esposti in una bella mostra alla 'Margherita' di Roma) mostrano con quanta abilità l'artista mantenga ed anzi incalzi la pregnanza dell'immagine passando dal linguaggio plastico a quello grafico. In ogni modo, la consistenza di volume data ad una materia di catalogo (come si diceva altrove) giova oltremodo alla conservazione di un utile strumento di lavoro.

Guido Giuffrè

Schede

MIMMO ROTELLA, *Autorotella*. Ediz. Sugar.

Non varrebbe la pena di spenderci neppure una parola se questa «autobiografia» non testimoniassero in modo esemplare la vacuità di certi gruppi che si attribuiscono l'etichetta di «avanguardia». Lo snobismo, il narcisismo da Dalí in sedicesimo, di Rotella potrebbe anche far sorridere di commiserazione. Senonché, dietro questa nube da mitomania, traspare il vuoto reale di una «casta» che, in buona parte, è corresponsabile dell'attuale emarginazione degli artisti dalla società. In alcuni capitoli il libro fa addirittura concorrenza al settimanale «Le ore».

GIOVANNI ROMANO, *Beppe Devalle*. Ediz. Stein.

Fra i numerosi volumetti che vengono pubblicati in occasione di mostre, desideriamo accennare a questo su Beppe Devalle, uscito durante la sua ultima personale alla Galleria torinese Christian Stein. Soprattutto perché il breve testo di Giovanni Romano conferma quale contributo possono arrecare gli storici dell'arte, quando si decidono ad affrontare la problematica contemporanea. Romano, autore di un memorabile libro sui pittori casalesi del '500, nonché delle ampie e perspicaci voci «disegno» e «proporzione» nell'enciclopedia «Arte» della Feltrinelli-Fischer, compie qui, infatti, un'analisi eccezionalmente penetrante di una serie di opere di Devalle, individuando con chiarezza le ragioni della sua ricerca e l'importanza del suo «tentativo difficile ma irrinunciabile di ricomporre l'ordine razionale originario o qualcosa che gli assomigli molto da vicino».

ELDA FEZZI, *Henry Moore*. Ediz. Sansoni.

Volume della collana «I Maestri del Novecento» che, venendo dopo quello di Argan sullo stesso artista edito dai Fratelli Fabbri, potrebbe suscitare il sospetto di un'opera duplicativa. Invece il discorso di Elda Fezzi è tutt'altro che ripetitivo ed ha, anzi, un respiro insolito, non soltanto in pubblicazioni come queste a larga diffusione. Vi si avverte la scrupolosa consultazione delle principali monografie, saggi e articoli su Moore, nonché dei suoi testi. Ma si tratta di una rilettura attenta e particolarmente critica che consente all'autrice osservazioni calzanti e originali. In special modo, accanto ad una analisi storica assai documentata, si rileva una rara capacità di lettura e di interpretazione delle singole opere. Talché tutto il vasto humus che ha alimentato la ricerca di questo scultore ne risulta vivificato. In particolare modo l'ambito inglese — da Fry a Pound, da Gaudier-Brzeska e Nicholson, alla Hepworth — viene a risaltare con un peso ed una complessità di solito sottotaciuti. Anche gli altri punti nodali del suo sviluppo vengono lumeggiati con estrema acutezza: l'incontro con i primitivi e il rapporto tra scultura e architettura, Mirò e Laurens, Arp e Giacometti, i fratelli Pevsner e la folgorazione masaccesca. L'autrice tiene però, costantemente, a ribadire come questi incontri non intacchino il profondo, originale sentimento mooriano di un'energia latente nella natura, la sua tenace volontà di comprendere, la sua fede in un nuovo umanesimo, la sua «tempra ed esiti da gran narratore».

CARLO BRIGANTI, *Arte e società*. Ediz. Calderini.

Carlo Briganti ha raccolto in questo libro una scelta di saggi di Antonio Banfi sulla problematica estetica. Le ragioni di questa raccolta antologica risiedono nel desiderio di divulgare una ricerca che, nata in clima sfavorevole — l'oppressione e l'incultura fascista da una parte e la pesante eredità della filosofia idealistica, di cui fu interprete il Croce, dall'altra — era rimasta, praticamente, nella ristretta cerchia degli allievi del Banfi, non superando la cerchia universitaria. Anche il linguaggio complesso, denso, e spesso oscuro di questi saggi non ne aveva favorito quella diffusione che sarebbe stata auspicabile, data l'apertura e l'atteggiamento critico che ne sono alla base. Il Briganti cerca di ovviare a queste oggettive difficoltà, corredando i testi con ampie annotazioni sue e di altri studiosi.

GINA PANE, *Moments de silence*, 1969/70.

UGO LA PIETRA, *Il sistema disequilibrante*, 1971.

MARCO CORDIOLI, *Second thoughts — on ice — on painting — on travelling*, 1972.

OPALKA, *Travel Sheets*, 1965/1. Edizioni LP 220 Torino.

Questi quattro volumetti, i primi di una serie edita dalla galleria LP 220 di Torino, si presentano come opere di altrettanti artisti trasposti attraverso un media altamente comunicazionale e diffusivo come il libro. I «Moments de silence» di Gina Pace sono otto documenti raccolti dall'artista francese in immagini fotografiche, di meditazioni colte nel loro apparire concettuale, di sottilissime interazioni tra il succedersi di azioni e di abitudini consuete nella loro riflessione critica mentale, in uno spazio in cui la natura è sempre immanente con la sua inesorabilità e il suo silenzio.

«Il sistema disequilibrante» di Ugo La Pietra è una raccolta di sedici progetti per interventi a scala urbana intesi a risolvere i problemi dell'isolamento, del condizionamento e dell'incomunicabilità dell'individuo all'interno dell'organizzazione urbana, mediante la rottura di un codificato e programmato equilibrio, dall'artista proposta come una cesura improvvisa o un rovesciamento alternante, per la possibilità di un recupero della percezione autonoma e «dei gradi di libertà ancora esistenti».

Marco Cordioli presenta una successione di sequenze fotografiche, su cui è intervenuto con tagli o strutturazioni compositive geometriche che rimandano alla chiarezza grafica dei suoi quadri: ne risultano immagini correlate da un ritmo di azione progressivo, dato sia dalle stimolazioni visive dell'evidenziazione compositiva che, e particolarmente, dall'inserimento di bande lineari apertesi, come nelle sue opere su tela, in ondulazioni dinamiche dilatate.

L'artista polacco Opalka affida a dodici «fogli di viaggio» la testimonianza di una sua operazione tendente alla misurazione dell'illimitato: vale a dire essi sono interamente ricoperti da piccolissimi numeri scritti linearmente in progressione, che aumentano vertiginosamente ad ogni svolgersi del foglio, fino a raggiungere la cifra di 680.000. Tale progressione e misurazione infinite, oltre ad avere una chiara dimensione concettuale, crea sulla superficie (e così nella trasposizione su tela) una mobilissima texture di addensamenti e rarefazioni di segni che ne iterano lo svolgimento, spinto oltre il limite della conoscenza umana.

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Golberger

L'UOMO E L'ARTE n. 8, H.P. Riese: Teoria estetica, a che prezzo? - C. Maltese: Attività formante globale e critica dell'oggetto-forma nelle opere di ambizione artistica pubblicizzate negli ultimi dieci anni - V. Horvat Pintaric: Ricerche d'oggi e società di domani - R. Berger: È possibile uno statuto della critica d'arte? ovvero della comunicazione difficile - Scheda su Mario Ballocco con interventi di L. Caramel, U. Apollonio, P. Potenza, D. Varin.

IL MARGUTTA n. 3, N. Ponente: Gastone Novelli - C. Terenzi: Gastone Novelli, l'esattezza dell'immaginazione - E. Crispolti: La scrittura immagine di Novelli - L. Marziano: Ironia e tensione nell'opera di Ernst - C. Chirici: Il realismo in Germania - A. Pandolfelli: La non scultura di Pietro Consagra.

IL MARGUTTA n. 4, F. Crispolti: Lucio Fontana, sfida all'immagine - A. Pandolfelli: Fontana, il segno come sostanza dell'arte - R. Giovannetti Amidei: Isola d'Elba, un inedito di Fontana - C. Chirici: Metamorfosi dell'oggetto - L. Marziano: Zadkine, incontro col cubismo - G. Santoro: Progetto per i nuovi mercati generali a Roma.

PROSPECTS n. 1, Atkinson, M. Baldwin: Question sequences - M. Bandini: Intervista a Giulio Paolini - V. Burgin: Performatif-narratif piece - V. Burgin: Tutte le cose materiali - A. Nagel: Ricerca di persone - J.C. Ammann: Urs Lüthi.

LOTTA POETICA n. 9, P. De Vree: Réponse à Arthur Haulot - Sarenco: Analisi di una rivista (Flashart) e del suo direttore (Gianfranco Politi).

SHOP n. 10/11, dedicato a «l'arte per l'educazione» con scritti di M. Artali, S. Ceccato, J. Popek, S. Kosciulecki, C. Golfari, E. Eichhorn, G. Pandolfi, G. Carlevaro, G. Limiti, G. Belgrano, B. Munari, A. Mariani, L.M. Boschini, P. Roversi, E. Mari, A. Comolli Sordelli, L. e H. Boschini, R. Tano.

RICERCHE PEDAGOGICHE n. 20/21, M. Valeri: Creatività, umorismo ed educazione - G. Genovesi: Linguaggio scritto e linguaggio iconico, indagine sul fumetto.

ARTELABORO n. 1, Una lettera di Calabria - E una di Treccani - Che cos'è l'Alzaia - Un intervento di Guttuso al Congresso del PCI - Problemi e prospettive di un nuovo rapporto arte pubblico - Notizie da Fiano Romano - Aurelio C.: L'esperienza di Valenza Po - S. Morello: Riflessione '71.

KING KONG INTERNATIONAL n. 1, Kassel: Progetto di una nuova cultura - John Cage: Intrappresa & caos - Videotape - Quali multipli - Ecco quello che Tadini pensa Freud abbia scritto per lui.

LE ARTI n. 4, G. Marussi: Giacomo Balla - C. Dauphin: I musei della Provenza - G. Iliprandi: Comunicazione visiva n. 11 - L. Minasian: Gino Rossi - G. Marussi: Marino Marini e Agnere Fabbri - O. Seyffarth Sorensen: Grafica danese - S. Branzi: Ida Barbarigo - M. Valsecchi: Fulvio Pendini.

HUMANDESIGN n. 7/8, F. Summa: Significato di un intervento urbanistico - A. Foschi: La sublimazione lirica di Galliano Mazzon.

HUMANDESIGN n. 9, F. Verdi: Quando si tirano frecce fuori bersaglio - F. Chiecchi: Biennale d'arte o industria culturale - G. Mazzon: Cultura propria e impropria dell'essere - F. Summa: Ping-pong - S. Rescio: Oreste Amato - M. Sampietro: Valore x, prezzo y, profitto x/y - Incontri di grafica e di cinema sperimentale - D. Cava: Premessa per una (possibile) storia del design - A. Foschi: Roberto Crippa - Hsiao-Cin - M. Sampietro: Kit art di Cris Erlank - A. Natali: Pino Pinelli.

MERIDIONE n. 1/2, E. Riccomini: Luciano Minguzzi - M. Ghilardi: Piero Gaulti - R. de Solier: Ida Barbarigo - L. Vasile: Giuseppe Viviani - D. Buzzati: Riccardo Conte - G. Perocco: Andrea Pagnacco - R. Wolf: Giuseppe Gambino.

IL GIORNALE LETTERARIO n. 3, N. Scalisi: Il pubblico e le arti.

ARTEPIÙ n. 1, V. Grimaldi: Bologna città alternativa (intervista a F. Arcangeli, R. Barilli, T. Forni, C. Pozzati, F. Solmi) - G. Boeuf: I parchi nazionali - F. Baumeister: Un cappuccio per l'artista - F. Tralli: Poeta-auctor - T.C. Fatty: Andiamo a vedere gli artisti - N. Hallstrom: Lo spirito del safari - E. Sidoti: Le contraddizioni dell'artista impegnato - B. Bottai: Il mercato d'arte come punto di sutura tra l'artista e la società - R. Margonari: Per un diverso impegno della pittura e dei pittori.

NUOVO IMPEGNO n. 22/23, R. Luperini: Il marxismo italiano degli anni sessanta e la funzione degli intellettuali rivoluzionari.

SCUOLA E CITTÀ nov./dic. 71, A. Del Lungo: E per tema una macchia.

MOSTRE E GALLERIE n. 9/10, F. Passoni: Alberto Savinio - V. Palazzo: Gustavo Boldrini - G. Traversi: Antonio Tonelli.

PIANETA n. 43, R. Margonari: Quando arriva la storia? (Walter Mac Mazzieri).

IL CIGNO mar. 72, F. Bellonzi: Attilio Rossi - Dino Buzzati - M. De Micheli: Umberto Lilloni - Otto domande a Ettore Gian Ferrari - G. Grassi: Eduardo Sessa - G. Carmignano: Nino Danisi - I. Mormino: Walter Pozzi - I.C. Sesti: Lido Bettarini.

IL CIGNO apr. 72, A. Coccia: Romano Conversano - C. Domela: Una testimonianza diretta su Kandinsky e Mondrian - A. Coccia: Luigi Ripamonti - A. Sala: Maria Luisa Simone.

BRUTIUM genn./mar. 72, R. Mattia: Santi Alloruzzo.

CRITIQUE mar. 72, M. Richir: Pour une cosmologie de l'Hourloupe.

LA NOUVELLE CRITIQUE mar. 72, Debat sur l'art et son public dans la Sovietskaia Estonia.

JARDIN DES ARTS febb. 72, M.A. de Sardi: Balla le futuriste - C. Bouyeure: Monory, sorlège en bleu - M. Marchesseau: Sculpteurs modernes à Londres - Jacques Dubamel répond à Jardin des Arts - G. Poisson: André Dunoyer de Segonzac - Colloque sur «La créativité dans la ville» - M. Melot: De Dieux et des Deesses (Braque).

L'EDUCATEUR, supplement n. 8/9, R. Crouzet: Evolution de l'expression du mouvement en dessin.

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE mar. 72, C. Esteban: Francis Bacon ou la Peinture à vif.

ART NEWS ott. 71, L. Steinberg: The skulls of Picasso - L. Campbell: Edward Hopper - D. Shapiro: Imago Mundi - J. Siegel: Barnett Newmann interviews with 12 painter and sculptors - K. Moffett: Noland Vertical.

STUDIO INTERNATIONAL mar. 72, A.C. Birnholz: El Lissitzky's writings on art - H. Richter: Viking Eggeling - S. Brisley: No, it is not on - Malevich: Suprematism - S. Pugh: Towards a minimal art, II - S. Baum: Language in and about the work of art - Keith Milow in conversation with Anne Seymour - R. Kork: U.K. Commentary - Y. Fisher: New trends among young Israeli artists.

STUDIO INTERNATIONAL apr. 72, I. Matsa: Constructivism - J. Harten: An open letter to the Bishop of Carlisle - A. Causey: Rothko - David Askevold in conversation with Paul Mc Mahon - M. Varner: Wolfgang Stoerckle - Three pieces by John Hilliard - Toni del Renzio: Art and its market.

KUNST & HANDWERK genn. 72, I. Heider: Das breitgefächerte Angebot des Kunsthandwerks - H.G. Sperlich: Fritz Vable.

KUNST & HANDWERK febb./mar. 72, Dedicato all'arte decorativa rumena.

ALTE UND MODERNE KUNST n. 120, Bohdan Hermansky: Anton Kolig - P. Baum: Bernhard S. Lipka - K. Lüthi: Linda Cristianell.

WELTKUNST 1 mar. 72, G.W.V.: Otto Baumann - H.T. Flemming: August Ohm - F. Neugass: Finanzexperte beurteilt den Kunstmarkt.

DAS KUNSTWERK mar. 72, Lil Picard: Interview mit Robert Morris - W. Becker: Manhattan ende 1971 - K. Jürgen-Fischer: Roland Bladen - K. Jürgen-Fischer: Kunstkritisches Tagenbuch XXIV - W. Becker: Richard Serra - Lucy R. Lippard: Ewa Hesse - A. Henze: Die Villa Massimo in Rom bedarf sachlicher Reformen - G. Wirth: Schlusspunkt Ulm.

GEBRAUCHSGRAPHIK mar. 72, J. Richez: Josse Goffin - M. Martini: Fotos von Thomas Lütti - F.H. Wills: Reinhart Braun - J.P. Dauriac: Michel Chemiakin - H. Kuh: Fotographik von Helga und Fritz Fössel - A. Meier: Filmplakate aus Kuba.

GRAPHIS n. 157, Aldo und Piero Crommelynck: Picasso 347 - W. Rotzler: Picasso-Plakate - W. Rotzler: Hoffmann-La Roche - S. Mason: Tomi Ungerer - M. Gasser: Franek v. B. Starowieyski - H. Goetz: Ein Eskimo-Leben in Bildern.

DIE KUNST mar. 72, Von Klaus-Hartmut Olbricht: Magnet-plastiken von Takis - F. Baumgartner: Labyrinthische Filigrane - R. Hartmann: Alfred Hrdlicka.

DIE KUNST apr. 72, W. Wunderlich: Alf Lechner - Klaus-H. Olbricht: Francis Bacon - W. Wunderlich: Walter Tafelmaier.

ARTIS apr. 72, H.N.: Itten-Kurs - S. Obermeier: Lothar-Günther Buchheim, Bilder und Bücher - F.F. Lehn: Appenzeller Bauernmalerei.

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

L'Esposito di Torino ha pubblicato una cartella di 6 litografie di Sandro Cherchi dai titoli: Eros, Eden, Urlo, Lavoro nei campi, l' famiglia, Raccolto. Presentazione di Guido Ballo.

L'Arte Antica (Corso Matteotti, 40, Torino): cartella di 3 acquaforti di Lia Rondelli dal titolo «Evening Raga».

Edizioni del Naviglio (Via Manzoni 45, Milano): cartella di 7 litografie di Edmondo Bacci dal titolo «Il Ciè - lo Kàynos», con una poesia di Guido Ballo.

L'Editore Teodorani (Via Lamarmora 21, Milano): cartella di 6 litografie di Mario Molteni dal titolo «Momenti autobiografici». Testo di Paolo Fossati.

La Serigrafica di Lecce: cartella di 7 serigrafie di Fernando Andolcetti, Cosimo Cimino, Carlo Giovannoni, Mauro Manfredi, Clara Milani, Giovanna Nuti e Saturno.

Edizioni De Luca di Roma: cartella di 9 incisioni di Giovanni Gromo dal titolo «Capricci liguri». Presentazione di Ferruccio Ulivi.

Presso la Galleria Giovasso (Via Giovasso 4, Milano): cartella di 6 serigrafie di Franco Migliaccio dal titolo «Documenti visivi della società violenta». Presentazione di Giorgio Seveso.

Edizioni Amodulo (Milanino sul Garda, 25089 Villanuova sul Clisi): volume di Paul de Vree dal titolo «Contestical mill».

Litografica Internazionale (Via dell'Orso 7a, Milano): cartella di 5 litografie di Domenico Cantatore dal titolo «I paesaggi». Testo e poesie di Raffaele Carrieri.

M'Arte Edizioni (Via G. Fara 4, Milano) ha pubblicato i seguenti volumi della collana «Immagini e testi»: 1) Quasimodo/Delaunay; 2) Palazzeschi/Magnelli; 3) Ungaretti/Richter; 4) Horkheimer/Guerreschi; 5) Nishiwaki/Ikeda; 6) Asturias/Tamayo.

Edizioni L'Incontro (Corso Matteotti 1, Milano): cartella dal titolo «Omaggio a Picasso» con 15 acquaforti di Bodini, Calabria, Carmassi, Caruso, De Micheli, Guccione, Guerricchio, Guioito, G. Pomodoro, Porzano, Steffani, Tornabuoni, Trubbiani, Turchiaro, Zigaina. Presentazione di Guttuso.

Editore De Tullio (Corso Venezia 36, Milano): cartella di 20 acquaforti di Marino Marini dal 1959 al 1971. Presentazione di Franco Russoli e Giorgio Mascherpa.

Edizioni Erker di San Gallo: 20 poesie autografate di Giuseppe Ungaretti e 13 litografie di Piero Dorazio.

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

Stamperia d'arte Il Bisonte (Via S. Nicolò 28, Firenze): cartella di 6 litografie di Gastone Breddo, testo di Alfonso Gatto e una cartella

di 5 incisioni di Dino Boschi intitolata «Spiagge d'Italia», testo di Renzo Federici.

Il Nuovo Torcoliere (Via Alibert 25, Roma) ha annunciato il programma dell'associazione «Prove d'artista» per il 1972: sono state scelte opere di Enrico Baj, Bruno Bruni, Mario Ceroli, Luciano De Vita, Concetto Pozzati e Attilio Steffani.

Premi

Il Comune di Trieste ha bandito un concorso per opere d'arte per la decorazione di una parete di circa m. 16 x 4 nell'Istituto tecnico industriale «A. Volta». Informaz. alla Ripartizione XII Lavori Pubblici, Passo Costanzi n. 2, Trieste.

A Trissino (Vicenza) dal 16 al 24 settembre, Premio nazionale di pittura «Trissino 1972». Adesione entro il 30 giugno alla Segreteria Pro Trissino. 36070 Trissino. Telef. 92082.

A Torino dal 23 settembre al 9 ottobre, 5ª mostra di pittura STAM. Informaz. S. Massaglia, Via Donati 1, Torino.

La rivista «Quaderni» dell'Associazione Siciliana per le lettere e le arti e la rivista «Mondo Afroasiatico», in occasione della prima Rassegna internazionale d'arte africana, prevista per ottobre, hanno indetto un concorso per un manifesto pubblicitario. Termine 30 giugno. Informaz. Segreteria dell'ASLA, Via XX Settembre 68, Palermo.

A Milano 2ª edizione Premio di pittura e scultura «Lanzone da Corte». Adesioni entro il 10 luglio. Informaz. Segreteria Via Lanzone 31, Milano.

Il Premio internazionale della Biennale di S. Paolo del Brasile è stato assegnato a Nicola Carrino.

A Parigi il Prix Niepce 1972 per la fotografia è stato assegnato ex-aequo a Pierre Le Gall e a Guillaume Lieury.

A Montecatini Terme il consiglio dell'Accademia d'arte ha conferito il premio «Vita d'artista» per il 1972 ad Aldo Carpi.

La rivista «Le Arti» ha bandito il Premio Le Arti 1972 dedicato al disegno puro. Il premio è su invito.

A Nebbiuno (Novara) il primo premio di incisione è stato assegnato ex-aequo a FedERICA Galli e Giovanni Korompay.

A Faenza alla Rassegna degli Istituti statali d'arte per la ceramica i premi sono stati così assegnati: *concorso docenti*: Bianco Ghini e Franco Giorgi; *al concorso candelieri*: Amalia Carrino e Ezio Marodin; *concorso per bomboniera*: Nicola Di Giuseppe, Mario Manori e Angela Ridolfi; *concorso per piastrelle*: Gianfranco Guerra, Giancarlo Scapin e Marisa Mecagni.

A Morges (Losanna) al primo concorso europeo di pittura naïve, primo premio a Micheline Boyadjan e secondo premio a Platsinky.

A L'Aquila al 4º Concorso Nazionale di pittura dell'ENAL primo premio a Bruno Manini.

A Firenze al 2º premio nazionale «La donna e l'arte» il primo premio a Igina Biriaco per la pittura, a Els Pletscher per la scultura e a Almira Dovati Fusi per la grafica.

Alla 2ª mostra nazionale di pittura «Città di Castellaneta» primo premio a Gianni Bruni; 2º e 3º premio a Paolo Lumanova e Michelangelo Lobasso.

A Milano al concorso internazionale di pittura «Il Giornalismo» primo premio a Sergio Sergiacomi. Altri premi a Tullio Crali, Eri Ababio, Luigi Regianini, Franco Vasconi.

A Foggia, presso l'Associazione Puglia 2000, alla 2ª Biennale «Il paesaggio italiano», primo premio a Gianni Bruni. 2º e 3º premio a Vittorio Tamalio e Leonardo Storelli.

Varie

A Firenze la Fondazione di studi dell'arte Roberto Longhi ha bandito il concorso a 12 borse di studio di L. 1.500.000 con inizio 1 novembre 72, per giovani italiani e stranieri laureati con tesi in storia dell'arte, di età inferiore a 30 anni. Informaz. alla Segreteria della Fondazione, Via Benedetto Fortini 30, Firenze.

A Bologna, nel prossimo autunno, l'Ente bolognese manifestazioni artistiche organizzerà una rassegna dal titolo «Tra rivolta e rivoluzione - immagine e progetto».

Remo Brindisi è stato nominato presidente del consiglio di amministrazione della Triennale di Milano.

A Roma il Gruppo del Sole ha aperto presso il Centro Sociale Tuscolano (Largo Spartaco 13) un laboratorio di manifestazioni artistiche per ragazzi da 6 a 11 anni. L'iscrizione è gratuita.

A Pesaro il Comune e la Galleria Il Segnapassi, in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Urbino, hanno organizzato un ciclo di conferenze sull'arte concettuale tenute da Alberto Boatto, Filiberto Menna e Tommaso Trini.

A Parigi, in ottobre, Nicolas Schoeffler metterà in circolazione per le vie della città la sua «Sculpture auto-mobile».

A Milano alla Galleria Milano mostra di quadri e disegni la cui vendita è stata devoluta alla Crocenera anarchica per la controinformazione e per la difesa processuale di Roberto Gargamelli, Emilio Borghese, Pietro Valpreda, Emilio Bagnoli e Enrico Di Cola.

Ad Abano Terme, presso Images 70, presentati dalla Cooperativa cinema indipendente di Padova, proiezione dei seguenti tre films di Sirio Luginbuhl (fotografia di Antonio Concolato): Il sorriso della sfinge (1971), Le palme e Tangeri (1972), Crepacuore (1969).

In Gran Bretagna tutti gli artisti inglesi si sono associati in una Tuc-Union simile a quella dei lavoratori dell'industria.

In Australia il Victorian Government ha stanziato 22 milioni di dollari per nuove gallerie e centri d'arte visiva.

A New York il Guggenheim Museum, in cooperazione con la N. Y. City Board of Education, ha iniziato uno speciale programma per i ragazzi disadattati che non progrediscono coi normali mezzi educativi.

M'Arte Edizioni (Via G. Fara 4, Milano) ha pubblicato il proprio catalogo n. 7 (maggio 1972) comprendente 105 opere grafiche e multisculture di 37 artisti.

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.
Bollo a data
Cartellino del bollettario
L'Ufficiale di Posta

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Ricevuta di un versamento

di L.
Lire
eseguito da
sul c/c N. **13 6366**
intestato a: EDIZIONI DEDALO BARI
Addi (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante

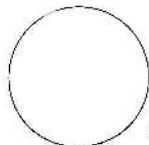
Tassa di L.
numerale di accettazione
L'Ufficiale di Posta
Bollo a data

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

Causale del versamento.

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

Parte riservata all'ufficio dei conti correnti



Il Verificatore

Bollo a data

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

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

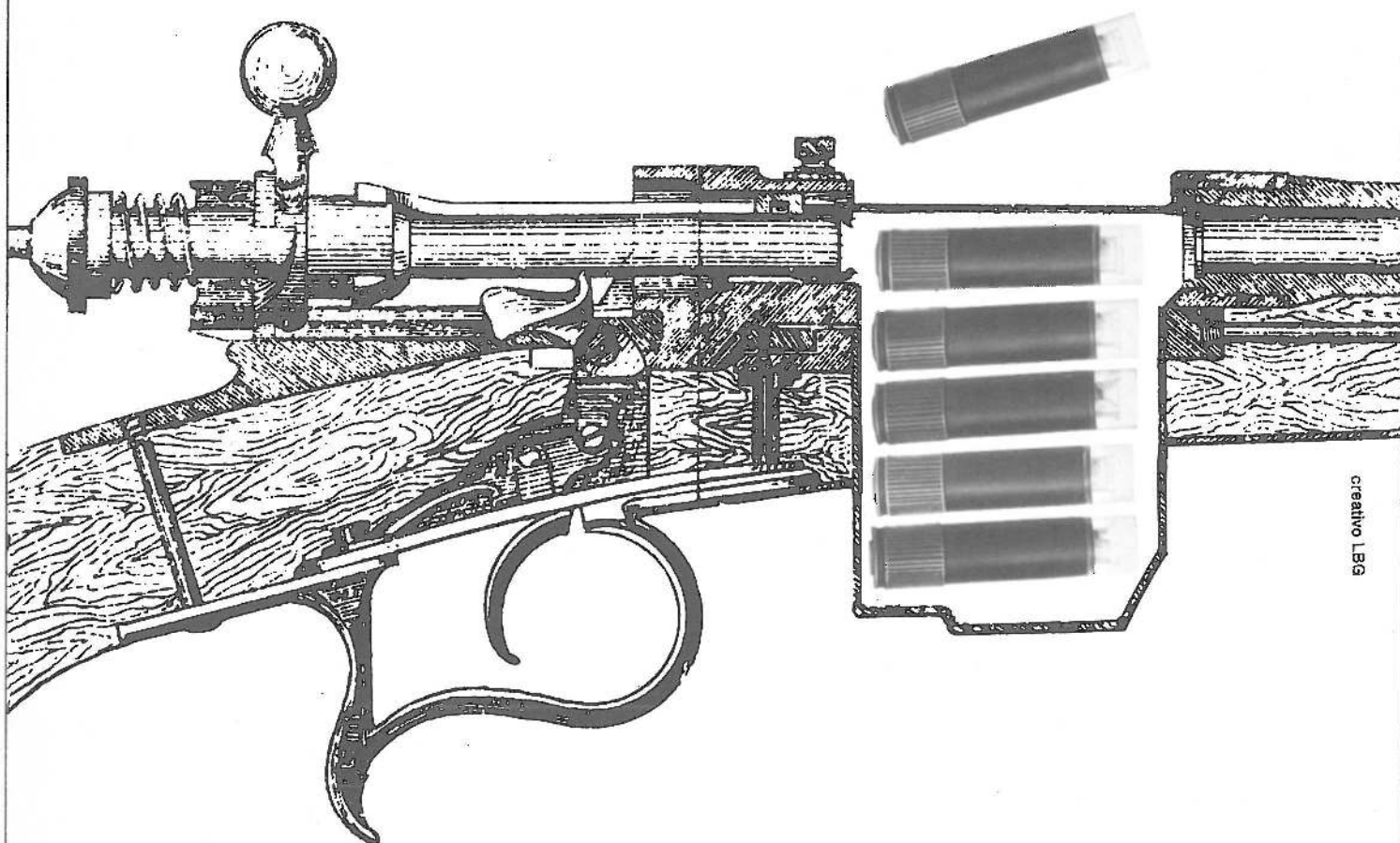
senza limite di importo ed esente da qualsiasi tassa.

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.

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



creativo LBG

Quando il pensiero diventa segno

noi siamo con te. Nel momento in cui il tuo pensiero nasce, si sviluppa, matura sulla carta. Un segno nitido, per pensieri limpidi. Un segno preciso, per una comunicazione chiara. Offri al tuo pensiero gli strumenti Koh-I-Noor. Se li merita.

KOH-I-NOOR

strumenti di precisione per disegnare, scrivere, calcolare e misurare.



rotring



Se siete interessati alla nostra produzione scrivete ci.
KOH-I-NOOR HARDTMUTH Spa. Via Sacchi 5/7 20121 Milano