

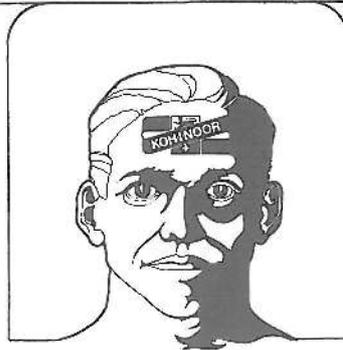
NAC

Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Maggio 1973 / L. 500

5

Dibattito sulle tendenze / Pittura e politica / Figurazione (auto)critica / Pittura e storia
A ridosso della fotografia / Accademismo e nuove alternative / Oltre il concettuale
Post fumettum natum / Il ribaltamento dell'immagine / Luciano Ori / Pietro Consagra
Marcolino Gandini / Luciano Minguzzi / Julije Knifer / Nuovi concetti / 3 domande
ad Apollonio / In margine a «Combattimento per un'immagine» / Poesia visiva e
concreta / Educazione artistica / Problemi di estetica / Ricordo di 3 pittori / Illustratori
per ragazzi / TV / Film / Pubblicità / Fumetto / Brevi / Libri / Riviste / Segnalazioni
bibliografiche / Notiziario.

Allegri / Altamira / Apollonio / Apuleo / Boriani / Calidoni / Campari / Cesana / Chirici
Chiameo / Corradini / Costa / Denegri / Di Bianca Greco / Di Castro / Fagone
Fossati / Franchi / Gatti Perer / Girardello / Lista / Natali / Nonveiller / Olivieri
Palazzoli / Panzeri / Pohribny / Quintavalle / Raffa / Scaramuzza / Vergine / Vincitorio

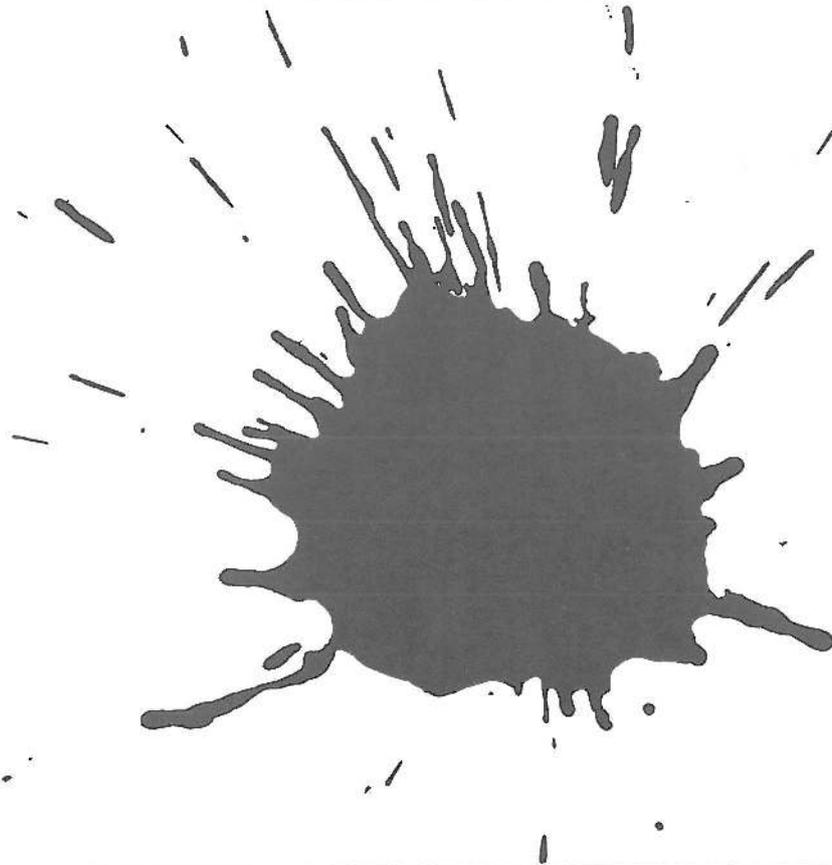


Quando il pensiero diventa segno

la china rotring lo svolge
sulla carta con la sua
traccia nitida e intensa.

Brillante,
perfettamente coprente,
pronta per l'uso immediato
in riempitori speciali
di plastica o in flaconi,
la china rotring é nera, rossa,
blu, verde, gialla, seppia.

rotring
KOH·NOOR



Nuova Serie

<i>Editoriale</i>	Chi scrive e chi legge	1
D. Boriani		
S. Girardello		
C. Olivieri	I problemi delle tendenze	2
F. Vincitorio	Pittura e politica	5
V. Fagone	Figurazione (auto)critica	6
E. Cesana	Pittura e storia	8
A. Natali	A ridosso della fotografia	9
A. Altamira	Accademismo e nuove alternative	10
C. Cbirici	Oltre il concettuale	11
V. Apuleo	Post fumettum natum	12
M. Corradini	Il ribaltamento dell'immagine	13
G. Lista	Luciano Ori	13
A. Di Bianca		
<i>Greco</i>	Pietro Consagra	14
F. Di Castro	Marcolino Gandini	15
R. Chiumeo		
D. Franchi	Luciano Minguzzi	16
J. Denegri	Julije Knifer	17
A. Pohribny	Nuovi concetti	18
U. Apollonio	3 domande sul Canada	19
D. Palazzoli	Autocritica	21
L. Vergine	Inserto « Gli anni 60/70: poesia visiva e concreta »	23
M.L. Gatti Perer	Educazione artistica	27
P. Raffa	Due mezze verità	28
	Ricordo di 3 pittori	29
L. Allegri	Il cavo rosso (tv)	30
M. Calidoni	Illustratori per ragazzi	31
R. Campari	Ludwig (film)	31
A.C. Quintavalle	Redenzione ecologica (pubblicità)	32
L. Allegri	Gli ultimi non sono i primi (fumetto)	33
<i>Rubriche</i>		34

Chi scrive e chi legge

La volta scorsa si è parlato dei cambiamenti che la rivista sta attuando e del tentativo di spostare l'attenzione dalle singole mostre alle « aree di ricerca ». Poiché avvertiamo che tale modificazione costituirà una svolta, sarà forse opportuno ritornare un momento sull'argomento, se non altro per precisare meglio i nostri propositi.

E per prima cosa vorremmo ribadire che noi speriamo che queste indagini costituiscano correttivo ad una ricezione parcellizzata. Di fronte alle difficoltà di decodificare i molteplici linguaggi artistici oggi esistenti, forte è la tentazione di lasciarsi andare ad una osservazione puramente fenomenologica e passiva. Senza, cioè, alcuno sforzo di legare e capire. Queste ricerche potrebbero essere uno stimolo a guardarsi intorno con spirito più attivo.

Va pure detto che questi tentativi di individuare nuove aree potrebbero risultare utili anche per correggere etichette che incasellano troppo rigidamente operazioni complesse e sfrangiate.

Inoltre — ed è una delle ragioni principali che ci muovono — riteniamo che questo tipo di indagine possa aiutarci ad allargare il campo dei collaboratori. In effetti, esse consentono di superare la delimitazione dei « corrispondenti di zona » e aprono la strada ad una serie di contributi anche da parte dei lettori.

Siamo convinti che, se ci riusciremo, arricchiremo culturalmente il nostro discorso. A noi sembra, infatti, che compito di una rivista come la nostra sia pure quello di contribuire a rimuovere ogni separazione. Finora abbiamo cercato di farlo non accettando divisioni tra « senatori » e coscritti, tra « capitali » e provincia e portando allo stesso tavolo, nei dibattiti e nel resto, artisti e critici. Questa potrebbe essere l'occasione per uno sforzo più deciso per cercare di rimuovere, quanto più possibile, quella tra chi scrive e chi legge.

Direttore responsabile: Francesco Vincitorio *Redazione:* Via Orti 3, tel. 5461463 Milano 20122 *Grafica e impaginazione:* Bruno Pippa-Creativo LBG, *Amministrazione:* edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100, tel. 340840/340860/340229 *Abbonamento annuo* lire 3500 (estero lire 5000) NAC, pubblica 10 fascicoli l'anno. Sono doppi i numeri di giugno-luglio e agosto-settembre *Versamenti sul conto corrente postale* 13/6366 intestato a edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100 *Pubblicità:* edizioni Dedalo, Casella postale 362, Bari 70100 *Concessionaria per la distribuzione nelle edicole:* Organizzazione 3 D s.a.s. Milano, via privata F. Lippi 33/c - telefono 208.144 *Stampa:* Dedalo litostampa, Bari *Registrazione:* n. 387 del 10-9-1970 Trib. di Bari.

Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%

I problemi delle tendenze

di Davide Boriani, Silvano Girardello, Claudio Olivieri

NAC: Come vi sarete accorti, la nostra rivista sta tentando di fare un discorso sulle aree di ricerca e sulle tendenze. Naturalmente non vi chiedo pareri sulle singole tendenze ma il vostro punto di vista sui loro problemi generali, oggi.

OLIVIERI: Per conto mio, ciò che caratterizza l'attuale momento artistico è la separazione esistente tra le tendenze. Oggi come oggi esse vivono separate le une dalle altre e una delle accuse da fare alle strutture è che non si sono mai curate dei rapporti tra loro. Questi rapporti, al massimo, li hanno costruiti artificialmente, in modo strumentale, senza far mai scattare nessun fatto dialettico. Insomma, queste tendenze non hanno mai avuto la possibilità di interagire. Vedi la Biennale di Milano l'anno scorso, in cui c'erano solo i figurativi; vedi la divisione in sezioni all'attuale Quadriennale di Roma. Sono la riprova che si va avanti, appunto, a settori, senza nessuna voglia di creare effettivi confronti, cioè senza dare reali indicazioni critiche. Le tendenze si sono ignorate a vicenda, vivendo in mondi separati. Ripetendo in questo le caratteristiche del mercato. Ogni galleria ha il suo settore, i suoi cento clienti e non ha nessun interesse ad introdurre altre tendenze, appunto a creare dei confronti.

BORIANI: Credo anch'io che oggi le tendenze svolgano una scarsissima, vorrei dire, inesistente funzione dialettica. Sono andate sempre meno interagendo a livello dialettico, nella misura in cui, perdendo progressivamente contatto e possibilità di incidenza sulla realtà, sono andate esaurendosi in cicli sempre più accelerati, rimanendo limitate ad un ambito specialistico e condizionate alle regole del consumo. Infatti si può tranquillamente dire che oggi, per lo più, le tendenze si risolvono in mode e formule sfruttabili dal mercato d'arte.

GIRARDELLO: Questa faccenda delle tendenze io non la vedrei poi tanto negativamente. La mancanza di una dialettica tra loro fa parte, tutto sommato, di un certo costume tutto italiano. Si sa che non è così, per esempio, in Inghilterra e in America o in Francia, ecc. Qui da noi o si è astratti o si è figurativi, come a dire o stupidi o intelligenti. Non ci si è abbastanza chiesto se stupidi e intelligenti insieme. Va detto che in quelle nazioni, probabilmente per una tradizione di libertà culturale che in Italia non abbiamo c'è una maggiore battaglia a livello ideologico.

BORIANI: Quando dici « battaglia a livello ideologico » intendi battaglia tra le diverse ideologie degli artisti o in funzione di una diversa ideologia dell'arte?

GIRARDELLO: Parlo delle diverse posizioni ideologiche degli artisti, a livello estetico, naturalmente. Credo ancora che una certa posizione estetica, un certo linguaggio, rivelino chiaramente da che parte sta l'artista, consapevolmente o no. Qualche volta purtroppo inconsapevolmente. Tutti però, se si fa caso, dichiarano di avere una medesima posizione ideologica; tutti sono per un progresso dell'umanità, contro determinate forme di reazione, ecc. ecc. Per me tuttavia si potrebbe fare almeno una distinzione: alcune tendenze, proprio per il ruolo che hanno saputo assumere nella realtà contemporanea sono socialmente « convergenti » e ubbidiscono a certi parametri che sono tipici del sistema. Tutte ordinate, geometriche, lucide, tecnicistiche, ecc. ecc. Altre invece hanno ancora un chiaro carattere liberatorio, in quanto si oppongono dal punto di vista linguistico a quello che è un generico modo di esprimersi. Ad ogni modo, certamente una cosa hanno in comune: discendono tutte, o meglio confluiscono in una specie di giro, dove la « produzione » è l'elemento che conta soprattutto e dove il « consumo » le assorbe indiscriminatamente. E sino a che dura questa situazione rimangono linguaggi elitari (dello stesso tipo insomma) e mancano anche di una vera carica provocatoria, mentre la « dialettica » delle tendenze si elide da sé.

BORIANI: Forse la carica provocatoria nelle intenzioni c'è. Quello che manca è il dibattito alternativo a quella che è la base ideologica comune alle varie tendenze. Cioè, ci sia o no un dibattito tra le tendenze, ciò che non viene mai attaccato o proposto come superabile è il ruolo, oggi, dell'artista, il ruolo che l'attuale opera d'arte svolge nei confronti del pubblico. In sostanza, tutti si finisce per assumere più o meno lo stesso ruolo di tipo borghese, il quale inevitabilmente tende sempre ad avere un carattere elitario. Teniamo poi presente che, come si diceva, nel mercato questa dialettica tra le tendenze non è necessaria. Ogni tendenza si rivolge allo stesso mercato, agli stessi collezionisti, attraverso le medesime gallerie, tramite gli stessi critici. Affrontare un dibattito effettivo — che poi non potrebbe che riguardare il ruolo attuale dell'arte — probabilmente vorrebbe dire rinunciare allo sfruttamento di questo mercato. E, tutto sommato, questa è un'azione che nessuno ha il co-

raggio di fare. Potrebbe equivalere ad una specie di suicidio.

Inoltre, credo che per molti sia obiettivamente difficile, possedendo certi strumenti, modellati sulle esigenze di questo mercato, abbandonarli o crearsene di nuovi, per cercare di vedere quali sono le richieste della realtà. Realtà intesa non come specifico settore dei collezionisti di arte ma, in un senso più vasto, come richiesta delle masse o, meglio, ricercando il ruolo che l'arte può avere verso le masse.

OLIVIERI: Sono d'accordo con Boriani. Basta vedere la paralisi dovuta alla floridezza del mercato per constatare come la struttura della comunicazione o meglio della diffusione dell'arte contemporanea, sia una struttura statica, che le impedisce perfino di rischiare le proprie sconfitte. Garantisce a priori, sempre, un terreno in cui operare, che è quello appunto del mercato o dei piccoli successi o dei minimi compensi critici. Ma in sostanza questi creano un campo artificiale dove non si verifica mai niente perché tutto viene prestabilito. Vale a dire che, in realtà, la verifica effettiva della sua efficacia sociale non c'è mai. Oggi si portano avanti, a molti livelli, delle forme di estetizzazione, di pulcrificazione. Tutto viene confezionato con questa bella patina lucida che lo rende appetibile. A coloro che hanno la possibilità di spendere poche migliaia di lire viene resa appetibile la macchinetta inutile o un nuovo rasoio. Mentre a chi ha molto denaro viene reso appetibile il quadro o un altro tipo di opera oppure la traccia, l'idea soltanto dell'opera. Ma anche in questo caso, dato che pochissimi sono oggi in grado di districarsi tra i problemi del linguaggio o di accedere alle motivazioni profonde, questa acquisizione diventa soltanto un'acquisizione di prestigio intellettuale e sociale. Infatti, per esempio, l'acquisto tre anni fa a Kassel di una scia di motoscafo ha significato soltanto un tentativo, da parte di chi l'ha acquistata, di acquisire un tale prestigio. Non importa che l'opera non c'era. La mercificazione c'era lo stesso, magari indiretta. Perché questo prestigio si è riversato poi in altre forme sull'attività e sulla personalità di chi ha compiuto quell'acquisto. Malgrado tutto ciò, io credo che sia possibile, anzi necessario operare. E a chi mi chiedesse come si giustifica questa operatività, risponderci che, bene o male, si tratta di un'esigenza (che d'altronde c'è sempre stata) di operare in modo riflessivo. Un tipo di meditazione che, in fondo, è misura delle cose secondo la qualità invece che la quantità. Oggi questo non avviene quasi mai. E non avviene perché tutto il tessuto dell'arte è ormai professionismo, arrivismo, in definitiva un omologo della struttura borghese. Tutto viene strumentalizzato a questi principi. Purtroppo l'arte opera sempre meno ad un livello rivoluzionario. Perché essa si specializza sempre più, si iso-

la sempre maggiormente il suo linguaggio non riesce ad agire che in modo sempre più vago sul reale. Ma come alternativa a questa esperienza quantitativa e cioè ad una esperienza alienante quale è quella della quantità degli oggetti e della sopraffazione delle cose, non c'è — ripeto — che l'esperienza qualitativa che è l'arte. La quale non è quella della qualità del talento bensì quella qualificativa della vita, dell'esistenza. Esigenza di sentire il proprio vivere come qualificato. Ma non a monte di chi deve fruirne bensì in senso generale. Senza però farlo diventare il vecchio mito, del quale per altro, in questi ultimi tempi, si è parlato anche troppo. E del quale, per giustificarsi, si sono ammantate certe tendenze odierne, facendo diventare estetico ogni gesto, ogni comportamento. Per la verità queste cose mi sembrano parassitarie della grande metafora chiamata arte. Infatti queste tendenze hanno avuto bisogno che l'arte diventasse sacrale perché altrimenti sarebbe venuta meno la possibilità che i loro comportamenti si manifestassero come arte.

GIRARDELLO: Mi pare proprio che questa necessità di «sacralizzare» l'arte ci riporti in definitiva al problema da cui siamo partiti. Ripeto: questa esigenza di sacralità è ciò che differenzia nei modi, ma che allo stesso tempo unisce le diverse tendenze. Tutti deriviamo da questa specie di «gran madre», da questa particolare concezione dell'arte che è la «cultura borghese». Questa ci ha trasmesso un certo tipo di proposizioni estetiche, una serie di messaggi dai quali abbiamo ricavato tutte le nostre immagini attuali e addirittura i modi di comportamento. Anche se molto spesso la nostra origine è proletaria e quindi «potenzialmente» contestativa di questa cultura, in realtà l'abbiamo accettata come unica, acquisita con estrema naturalezza. In realtà questa cultura manipola e trasforma tutte le altre «culture» e le asserve ai suoi scopi. E noi non facciamo altro che rimpinguarla, aumentando sempre più quell'aura di cui prima si parlava. Tanto è vero che quando per esempio è scoppiata la contestazione giovanile, la maggior parte degli artisti è stata presa in contropiede. Quegli avvenimenti sembravano porre l'arte, il fare artistico, la cultura in genere, di fronte a precise responsabilità di tipo politico. E molti sono andati in crisi. La reazione è stata quella di schierarsi passionalmente dalla parte dei giovani, i quali contestando la cultura borghese, contestavano naturalmente anche l'arte borghese, ecc. Ebbene, il sistema ha sopportato la botta con l'indifferenza o la astuzia di chi poteva in definitiva averla provocata. A me pare insomma che anche coloro i quali credono di poter uscire dalla strettoia di questa matrice borghese, si impastoino sempre più in questo condizionamento, soprattutto accettando i processi di mercificazione e subendo questo

carattere di arte come prodotto. In definitiva, per uscirne, e cioè perché le nostre immagini cambino (se vogliamo proprio cambiarle) occorrerebbe una cultura diversa.

BORIANI: Un po' paradossalmente si potrebbe dire che anche la contestazione del '68 abbia portato ad un ulteriore condizionamento del lavoro artistico, in quanto ne ha constatato e contestato la natura borghese, senza però poter proporre un'alternativa. Di conseguenza molti artisti continuano ad operare accettando, anzi accentuando la divisione esistente all'interno di ciascuno di essi tra impegno ideologico dell'uomo e lavoro integrato dell'artista.

Questo anche perché si continua ad avere dell'arte un concezione abbastanza limitata. In fondo, il modo comune di intendere l'arte, e il suo ruolo nella società, è ancora quello che si è andato instaurando dopo il 1500. Cioè un'arte che non aveva più un'esplicita funzione sociale ma diventava un'arte da collezionismo.

Non a caso è in quel momento che si viene a creare una distinzione tra arti maggiori e arti minori, tra arti liberali e arti meccaniche. Una settorializzazione che, da una parte emargina certe attività in un ambito puramente strumentale e tecnico e non gli riconosce un valore estetico preminente o di ricerca, e dall'altra, invece, porta all'accademia, alla famosa aura dell'opera d'arte che ci ritroviamo addosso ancora oggi. Ciò che bisognerebbe cercare di fare è rompere questa cristallizzazione che ci impedisce di avere strumenti efficaci, non dico per una azione rivoluzionaria, ma proprio per una efficace comunicazione. E questo vuol dire riesaminare, in qualche modo, quali sono state le funzioni dell'arte in altre epoche. Cioè non fermarsi al concetto ottocentesco o dell'avanguardia storica

S. Girardello, *Ratto d'Europa*, 1972.



ma risalire fino all'inizio del concetto di arte. Tirando magari in ballo la vecchia storia delle cattedrali che erano opere collettive fatte per la collettività. Naturalmente, a quel tempo, non tutti i valori estetici e formali e di contenuto erano recepiti dalla massa del popolo. Comunque l'opera nasceva come opera fruibile dal popolo e l'artista si identificava in questa funzione. Credo che la condizione, oggi, dell'artista sia proprio quella di non essere identificabile con alcuna funzione sociale. Apparentemente è libero di esprimersi secondo la propria ideologia. Ma solo apparentemente poiché il contenuto ideologico e la funzione innovatrice dell'opera, condizionati al gradimento e al consumo da parte di una élite, rimangono estranei a quegli strati sociali che potrebbero renderli operanti.

OLIVIERI: Mi rendo conto quanto sia facile fare delle analisi — come in fondo abbiamo fatto finora — e quanto sia difficile proporre delle prospettive. Forse tali prospettive non possono essere individuate personalmente. Ma, in un certo senso, chi opera, già parte da una ipotesi. Per quanto mi riguarda, tale ipotesi potrebbe essere questa: intanto il fatto di operare è per me una specie di rivendicazione molto privata. Questo potrà piacere a pochi, ma per me si tratta di una vera azione artigianale. Lavoro col pennello e questo fa sì che tutti gli elementi che compongono il lavoro che svolgo sono qualcosa che posso controllare con una certa sicurezza. Definisco privata e artigianale l'area in cui opero perché tutto quello che faccio sono costretto a «digerirlo» e, soprattutto, questo mi pare importante, sono costretto a vagliarlo nella sua realizzazione. Vale a dire che sono in grado di verificare come si manifestano le conseguenze di quello che è avvenuto in me a livello di immaginazione e di inconscio. In altre parole, sento che mi è necessario lavorare in questo modo per conservare, a livello individuale, una condizione di autocoscienza. Può darsi che serva a poco ma servirà almeno come coscienza, come disponibilità a fare. Oppure non servirà a nulla: tante vite sono inutili, può essere inutile anche la mia. Non vedo però come si possa essere in colpa per questo o sentirsi calati in una specie di complicità. La complicità comincia quando entra in gioco il mercato, quando nascono quei termini inquinati di cui abbiamo parlato prima. Ma le ragioni profonde dell'operare sono diverse. E il lavorare mi permette di mantenere un filtro, mi permette di fare una lettura, come dicevo, qualitativa delle cose. Può darsi che io sbagli nelle scelte e negli strumenti per esprimere tutto questo. Ma per quanto mi riguarda, pur tra grosse difficoltà, se voglio mantenere una vitalità di rapporto, se voglio riuscire a non accettare passivamente, se voglio sentirmi capace di agire, ho bisogno di questo lavoro. Naturalmente

te le incidenze a livello sociale saranno quelle che saranno e magari potranno verificarsi come semplici rapporti umani. So bene che le ragioni sono molto ridotte. Ma io sento il bisogno di verificarle con un lavoro come questo. Non nego che in certi casi oppure nella sua manifestazione pubblica esso diventi complicé della situazione. Tuttavia questo lavoro mi serve perché mi permette di mantenere questa capacità, che credo per me importante, di una mia autosufficienza a vivere.

GIRARDELLO: Motivazioni simili andrebbero bene per ciascuno di noi. Una domanda da farsi è questa: sino a che punto questo atteggiamento « individualistico », questa nostra volontà di essere diversi in una società così conformista, non sottolinea in realtà il nostro totale condizionamento?

Cioè, mi viene il dubbio che noi ci votiamo ad assolvere un certo « ruolo », e che sotto la proposizione mistificatoria del destino privilegiato dell'artista, anziché incidere sulla realtà come vorremmo, subiamo solo un ricatto totale: siamo in definitiva quello che gli altri vogliono che noi si sia. Siamo allora « oggi » in grado di rifiutare un condizionamento di questo tipo? Oppure dobbiamo demandare la modificazione del nostro operare e del nostro « personaggio » e del nostro ruolo di « giullari » della società (e qui mi viene in mente il discorso di Eco a proposito della presa di posizione di Pollini) ad una struttura e società diverse? Si ritorna sempre alla eterna questione della possibilità rivoluzionaria dell'arte, anche se è ormai risaputo che con l'arte non si rivoluziona il mondo. Da un lato però, esiste la possibilità di rifiutare un certo tipo d'arte, quella che definirei « ossequiente » e dall'altro quella di tentare di porre problemi diversi: delle proposte. Per esempio — è un'idea che mi viene adesso, ripensando al lavoro che faccio da tempo — mettere insieme e far scontrare « dialetticamente » determinate immagini. Come a dire una dialettica all'interno dei linguaggi. E ciò perché sono convinto che tutte le immagini, da quelle auliche a quelle popolari, detengano un certo tipo di messaggio particolare e se messe insieme e adoperate in un certo modo, possono modificare il loro significato originario e assumerne uno del tutto diverso. Tuttavia, proprio per la compresenza di tutte queste tendenze, mi pare che il destino dell'artista d'oggi, anno 1973, sia quello, in qualsiasi settore operi, di essere un grosso manierista, come lo erano i toscani dopo Michelangelo. Questi infatti, venuti a mancare certi parametri ideologici con l'esautorarsi politico dell'Italia rispetto ai grandi sommovimenti europei del tempo, vennero necessariamente a trovarsi emarginati storicamente e dunque culturalmente. A noi è capitata la stessa cosa, dopo la grande stagione delle avanguardie storiche, non

tanto per essere emarginati dai centri di potere culturale, ma proprio per quella sorta di « riunificazione » planetaria alla quale assistiamo. Così anche per noi, privati delle certezze ideologiche o estetiche di quelli che ci hanno preceduto, non rimane forse che rimestare, combinare, sovrapporre linguaggi con la speranza che si crei una condizione storica diversa. Ma non vorrei che considerazioni come queste non servissero altro che a porre alibi alla nostra coscienza.

BORIANI: Quest'accenno storico mi sembra importante perché, senza dubbio, anche noi stiamo vivendo un grosso rivolgimento storico. C'è un fenomeno da tener presente ed è che negli ultimi 50 anni il mondo è cambiato più rapidamente che nei precedenti 5000 anni. E c'è un mondo delle immagini che è cresciuto enormemente. Quando noi parliamo di iperrealismo, non possiamo confrontarlo, per esempio, al Caravaggio, dimenticando, cioè, che una volta fare un'immagine dipinta, cercando di individuare certe strutture della realtà, era cosa diversa da oggi. Allora non c'era il corrispettivo della fotografia, del cinema, della televisione. Quando io vedo un quadro iperrealista, penso immediatamente a una fotografia e non penso al vero. Questo perché c'è un acculturamento, una memoria. Il problema allora è questo: fino a che punto questi altri mezzi di indagine, di strutturazione, di comunicazione visiva hanno svuotato o hanno condizionato la pittura nei suoi mezzi e nelle sue linee di ricerca? Questi nuovi mezzi sono senz'altro figli della pittura e le devono molto ma, in realtà, le hanno tolto anche molte attribuzioni. Per farsi il ritratto oggi si va dal fotografo. Voglio dire che all'arte sono venuti a mancare una serie di contatti, anche a livello artigianale, con la realtà, con la destinazione. Una realtà che bene o male costituiva una certa verifica. Oggi in arte questa verifica non esiste. Allora la si cerca in un discorso più interno, più legato ai problemi del linguaggio. Ed ecco le avanguardie, le tendenze, la settorializzazione. Ora di fronte a questa situazione di tendenze settorializzate, che finiscono, come abbiamo visto, per mordersi la coda, quale può essere una proposta alternativa? Posso rifarmi solamente alla mia esperienza personale, agli sviluppi della mia tendenza, appunto, ad una serie di tentativi che, fra l'altro, si sono sempre risolti, rispetto alle intenzioni di azione globale, con una serie di insuccessi. All'inizio, quando credevamo nel ruolo dell'arte, abbiamo agito come avanguardia. Che cosa significava? Rompere certi schemi rimanendo all'interno del sistema del mercato. Cioè, nonostante il condizionamento del mercato, portare avanti certi contenuti. Pensavamo fosse sufficiente una rivoluzione fatta all'interno dell'arte perché l'arte assumesse quei significati rivoluzionari all'interno della cultura e, di con-

seguenza, all'interno della società. La settorializzazione del sistema culturale ha impedito che questo avvenisse, considerando delle nostre opere solo il dato più immediatamente mercificabile, artificialmente avulso dalle intenzioni. Abbiamo allora progressivamente modificato l'angolazione del nostro lavoro: non più l'elaborazione formale come veicolo di contenuti e di proposte troppo facilmente alienabili, ma la ricerca e l'analisi secondo metodologie dimostrabili e logiche, per giungere alla sintesi di dati che potessero servire per la strutturazione di un linguaggio e di strutture formali da applicare successivamente. Ma anche questo si è dimostrato un tentativo parziale perché i dati di questa ricerca erano immediatamente strumentalizzabili. Avrebbero potuto, come talvolta è successo, essere utilizzati da altri settori, con strumenti e mezzi più efficaci, con un raggio di azione molto più vasto, in funzione dell'ideologia del sistema e di chi detiene il controllo dei mass-media. Per non offrire strumenti ad un sistema che si contesta, non rimarrebbe che rinunciare anche alla ricerca; oppure ricercare quegli spazi di intervento, inventandoli se è il caso, in cui la ricerca possa essere applicata direttamente da chi la compie, per una reale fruizione collettiva e senza la mediazione di un'apparato culturale asservito al mercato. Uno dei luoghi in cui è possibile tentare di modificare dalla radice una certa realtà, unendo l'ideologia alla prassi operativa della ricerca formale, potrebbe essere la scuola. La scuola non come è attualmente, ma intesa come luogo in cui sia possibile compiere ricerche collettivamente, sperimentando al di fuori degli schemi dei linguaggi e delle categorie tradizionali, tutti i mezzi della comunicazione e della elaborazione formale, per una destinazione che non sia elitaria ma collettiva.

Questa è attualmente la mia posizione. Ovviamente, anche nella scuola esistono gli stessi pregiudizi, le stesse cristallizzazioni di potere, gli stessi ostacoli per cui, molto probabilmente tra qualche tempo anche questo potrà essere considerato un tentativo fallito.

GIRARDELLO: Personalmente dubito che si riesca a modificare una certa realtà effettuale, attraverso la scuola. Perché anche la scuola (come l'arte) è emanazione di un certo tipo di potere ed è costruita e strumentalizzata in modo da servire a questo potere. E proprio per questo che, insieme alla deestetizzazione della società (secondo la « nozione » borghese di estetica che finora è stata paradigma, simbolo del potere) si parla da qualche tempo di descolarizzare la società, di intendere cioè, la scuola diversamente da come è stata intesa sino ad oggi. Capace di porsi dei modelli didattici diversi; capace di intendere il mondo non solo come dominio della Produzione e del Consumo. Cosa sulla quale io personalmente sono d'accordo.

Pittura e politica

di Francesco Vincitorio

Di recente, su «L'Unità», a seguito di alcune prese di posizione di Goffredo Parise, si è svolto l'ennesimo dibattito su «L'artista e la politica». In lizza, anzi in prima linea, anche due pittori: Renato Guttuso e Bruno Caruso. Questa loro reiterata, esplicita intenzionalità politica si può inquadrare in un'area molto vasta che, fra l'altro, ha precedenti illustri. Basti ricordare la prefazione di Courbet al «Pavillon du Réalisme» o, per citare un artista di cui si parla molto in questi giorni, la risposta di Picasso a chi gli chiedeva i motivi della sua adesione al Partito comunista francese. Si tratta di un'area, come si è detto, molto ampia e con un ventaglio così sfrangiato di modi linguistici, che risulta disagevole qualsiasi tentativo di delimitazione. Senonché, anche per l'accentuarsi, al suo interno, di certe differenze, forse non sarebbe male incominciare a fare qualche analisi. Vale a dire, cercare di individuare e raffrontare alcuni di questi «modi», anche per misurarne l'efficacia e la validità.

Tenterò così, alla buca e in fretta, limitandomi ad alcuni esempi recenti: in particolare alle seguenti «personali»: Spadari, De Filippi, Baratella, Arroyo, Spinocchia, Mari, Baruchello e Duccio Berti. Anche perché mi pare che con questi otto artisti si venga ad avere una serie abbastanza differenziata che, pur non essendo neppure una campionatura di quel ventaglio, consente di individuare subito, a prima vista, alcuni indirizzi. E precisamente: quello «quasi-fotografico» (Spadari, De Filippi e Baratella), quello «figurativo» (Arroyo), quello «popolare» (Spinocchia), quello di derivazione «programmata» (Mari) e, infine, l'ambito che potremmo collocare, ad un di presso, tra il concettuale e la poesia visiva (Baruchello e Berti). Tutti e otto, ripeto, costituenti una precisa presenza in quest'area di «pittura e politica».

Incominciamo dal filone «quasi-fotografico». Bastano, credo, i tre nomi citati per rendersi immediatamente conto che il prelievo dell'immagine fotografica può avere motivazioni ed esiti diversissimi. Al piglio eroico, légeriano col quale Spadari ha affrontato il tema «Trotskij e Rosa Luxemburg», fa riscontro il tono familiare, intimista della serie dei «Lenin» di De Filippi e il timbro drammatico, incombente di Baratella. Cioè, ad una operazione, da parte del primo, di *ricarica* delle immagini, risponde un'appropriazione sentimentale, direi addirittura medianica del secondo e lo stravolgimento esistenziale del terzo. Insomma quello che colpisce è la grande diversità

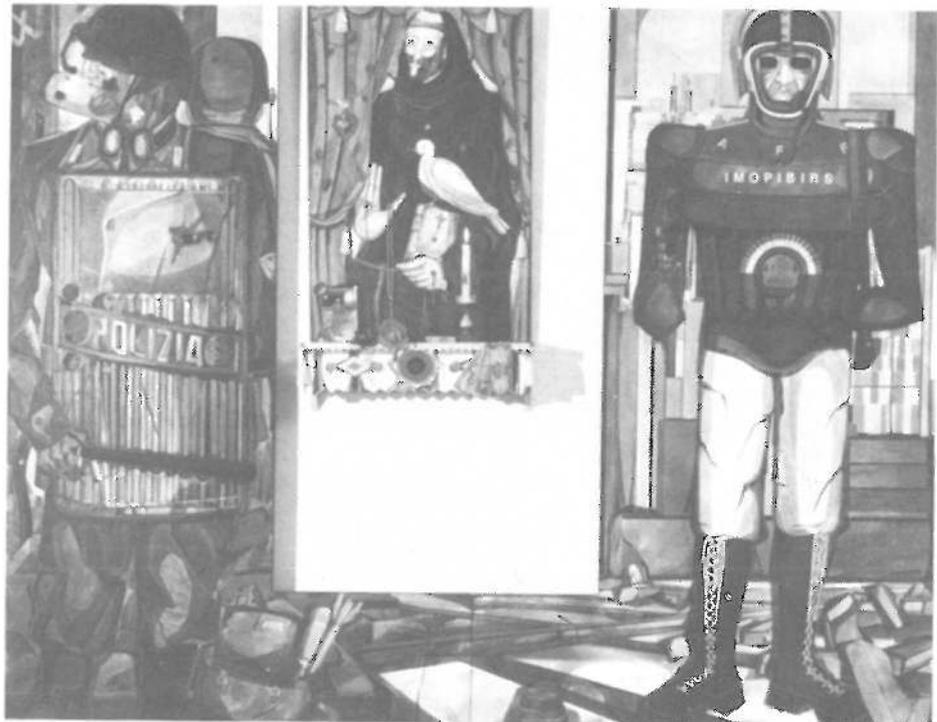
d'uso dell'immagine meccanica, che rimane una semplice scelta da manipolare per le proprie necessità espressive. E se l'esame fosse allargato ad altri artisti di quest'ambito (da Fanti a Steffanoni, a Mulas) emergerebbe ancora più lampante questa diramata, spesso opposta utilizzazione. La domanda da porsi è se tali operazioni riescono sempre ad arricchire l'immagine. Tenuto conto di ciò che si è visto nel torinese «Combattimento per un'immagine» la domanda ci pare legittima. Comunque è un discorso «aperto», a cui fra l'altro sta portando un notevole contributo anche l'attuale moda iperrealista. Qui andava posto solo come spunto di riflessione.

E valga come semplice spunto anche l'indicazione di quel filone che ho unito al nome dello spagnolo antifranchista Arroyo. Il discorso sui «figurativi» richiederebbe infatti una lunga trattazione, tanto più che questo tipo di linguaggio è quello, per ragioni storiche forse più legato ad un impegno politico esplicito e dichiarato. Si pensi ai due nomi fatti ad apertura. Ma per non rischiare diluizioni converrà limitarsi ad un «caso». E quello del fuoriuscito Arroyo mi sembra esemplare. C'è il suo recente libello, formato di parole e immagini, «España il poi viene prima» e soprattutto c'è la sua pittura con quei cicli tutti dichiaratamente po-

litici. Da quello su Winston Churchill a quello sul disimpegno di Mirò, all'ultimo intitolato «Opere e operette». Con quell'aspro rifiuto del melodramma e annessi esercizi retorici, contro cioè ogni fuga dalla realtà. Va rilevato come, a fronte di varie stanchezze avvertibili in questo filone, la icasticità, la essenzialità, la «imbarazzante» pittura di Arroyo riescano a raggiungere risultati che ne ripropongono, intera, la capacità significante. E ciò mentre un pittore fino a ieri di stretta osservanza come Spinocchia, da qualche tempo saggia interessanti esperienze «altre». Dapprima con inserimenti di materiale nei dipinti e ora, come si è potuto constatare da qualche brano apparso nella sua ultima mostra, un tentativo di giungere ad un'immagine globale in cui pittura, scultura e ambiente si sommano. Una stratificazione di segni (un viaggio nella memoria ma con l'occhio lucido sul presente) che diventa una specie di recupero del folklore o, meglio un recupero delle radici popolari da cui, in definitiva, derivano le nostre esistenze. E la politicità di queste radici (e quindi un condizionamento e quindi un monito per l'oggi) viene allusa con pregnanza non consueta. Non un revival pop bensì un autonomo approfondimento nella nostra realtà, basandosi su questa agglutinazione di elementi disparati e spuri, come in una custodia di evangelario dell'alto medioevo.

La ricerca di Mari, anche se anch'essa con aspirazioni «popolari», è naturalmente molto diversa. L'esigenza, quasi maniacale, di razionalità e di indagine formale di questo artista-designer è proverbiale. I lettori ricorderanno probabilmente le sue domande in un numero dell'estate

P. Spinocchia, *Storia d'Italia, volume III, 1971-72.*





E. Mari, *Falce e martello*, 1973.

di due anni fa della nostra rivista. In lui c'è sempre una ossessiva volontà di rigore scientifico, una serie di dubbi sulla collocazione dell'artista nella società (basti ricordare la sua penultima mostra intitolata «Svendita» e la polemica risposta datagli, sempre nella nostra rivista, dal suo ex compagno di strada, Boriani); c'è una tensione utopica che lo porta per esempio a studiare — come nella sua ultima mostra — centinaia di «falce e martello» di ogni luogo e tempo e ciò per dimostrare l'appartenenza di questo simbolo al proletariato e quindi la perfetta aderenza — sempre — tra la sua forma e la sua funzione. La contraddizione scoppia quando egli stesso, *da designer*, realizza un progetto di questo simbolo. Il risultato è infatti una prova paradigmatica dell'odiosa alienazione dell'artista.

Infine l'ultimo indirizzo. Quella di Baruchello è una ricerca ormai consolidata e, come ho detto, sia pure in modo completamente originale e in senso molto lato, può collocarsi in un ambito tra il concettuale e la poesia visiva. I suoi sono minuziosi dipinti — quasi delle grandi pagine accuratamente miniate — con i quali coinvolge l'osservatore-lettore in una analisi critica e demistificatoria delle strutture politico-sociali. Una continua attivazione mentale che si vuol porre soprattutto come modello di comportamento. Cioè un metodo d'indagine pieno di stimoli, che lascia in chi guarda una volontà di guardarsi intorno in modo più intenso e acuto, una voglia di capire meglio dove e come si vive e cosa bisognerebbe fare. Baruchello è un po' un *unicum* (e Simonetti, altro adepto di «arte e politica», da quella persona intelligente che è, agli inizi cercò di seguirlo ma si avvide presto che era uno spazio che veniva esaurito dalla sua forte personalità). Ma per non lasciarlo in un empirico, si potrebbe, molto grosso modo, affiancargli Duccio Berti. Nella sua ultima mostra questi ha infatti presentato una serie di «tavole di riferimento» e altre tabelle dimostrative in cui lettere e immagini interagiscono, per proporsi,



F. De Filippi, *Lenin con i suoi familiari a Gorki*, 1972.

magari con qualche ingorgo ma certo con impegno, come una nuova lettura e come una più penetrante decifrazione, specie dei fatti politici.

Come ho detto chiaramente all'inizio questi sono solo degli esempi e neppure esaustivi come campionatura. Affrontando un tema come quello della «pittura e politica» bisognerebbe infatti tener presenti moltissimi altri artisti, non dimenticando anche chi opera in posizione di confine e i casi anomali, quale per esempio quello di Flavio Costantini, che riprende modi e temi da stampe popolari, specialmente di estrazione anarchica. E soprattutto bisognerebbe affrontare —

ma il discorso si farebbe grosso — tutti quei casi in cui questo rapporto tra arte e politica riguarda particolarmente la rivoluzionarietà del linguaggio. Ma, ripeto, specie quest'ultimo è un discorso molto grosso e anche a volersi limitare ad un approccio di massima come questo, bisognerà rinviarlo ad altra occasione.

Giangiaco Spadari, Galleria Schwarz / *Fernando De Filippi*, Galleria Borgogna / *Paolo Baratella*, Galleria Toninelli / *Eduardo Arroyo*, Gallerie Borgogna e Castaldelli / *Pippo Spinocchia*, Galleria Ciovasso / *Enzo Mari*, Galleria Milano; *Gianfranco Baruchello*, Galleria L'Uomo e l'Arte / *Duccio Berti*, Galleria L'Uomo e l'Arte.

Aree di ricerca

Figurazione (auto)critica

di Vittorio Fagone

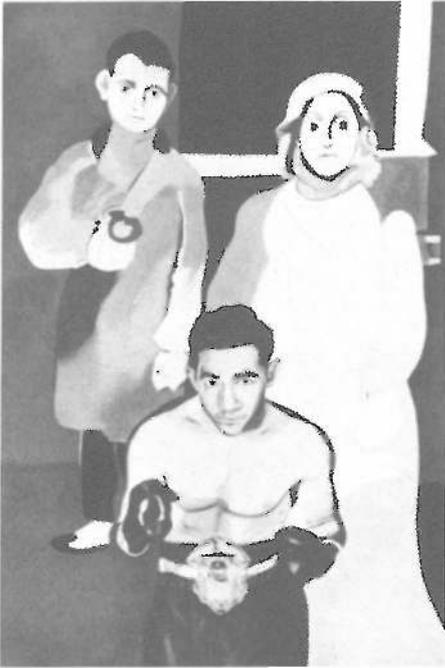
C'è una indicazione di Pierre Gaudibert a proposito di avanguardie artistiche che sarà bene non trascurare se si vuole arrivare a una comprensione non reazionaria delle ricerche nel campo di una figurazione critica — e anche salutarmente autocritica — che si sono sviluppate in Italia e in Francia a partire dalla metà degli anni Sessanta. Gaudibert distingue dentro la ambiguità del termine avanguardia una avanguardia modernista, chiusa dentro il gioco e la dinamica del *modernismo* borghese, e un'avanguardia contestataria impegnata a contrastare nello stesso tempo le forme schierotizzate dell'arte tradizionale e le novità superficiali e evasive, bloccate dentro uno spazio decorativo e formalistico. È possibile isolare tre piani di questa intenzionalità innovativa e polemica: il piano propriamente estetico è campo di una contestazione delle forme ereditate, delle abitudini visive, degli schemi di accrescimento

e di mutamento automatico; il piano ideologico è attivato con una aggressività anarchica che capovolge i canoni e i luoghi deputati dell'immaginazione tradizionale. Questa avanguardia *sediziosa* dovrebbe anche contestare le strutture culturali e le istituzioni, saltare l'abbraccio vischioso del mercato, proporre non solo una nuova immagine plastica ma una utenza più aperta e collettiva. Le esperienze del maggio '68 in Francia possono essere considerate tra le poche sperimentazioni concrete di questa utopica progettazione di un'arte non destinata al possesso e alla speculazione privata. Nell'ambiguo e esiguo spazio dei circuiti commerciali, esibita in gabbia, la tigre non temibile di un'arte politica oggi non ha azioni e contesto ma collezionisti borghesi.

Da ciò forse il carattere retoricamente disperato della sua violenza, quel dichiararsi separata da una realtà che è con-



P. Baratella, *La vera storia di Miss America*, 1972.



E. Arroyo, *La forza del destino, Willie Pep*, 1972.

U. Mariani, *Ritratto di colonnello*, 1973.



tinuamente messa in discussione, interrogata nei suoi miti quotidiani, nella sua cronaca, nei suoi oggetti e comportamenti. La figurazione critica vuole essere una risposta non inerte alla realtà, scelta intenzionata di un campo di visione e di irritazione prima che ri-produzione; non ha certo dimenticato la raccomandazione di Courbet di «incanaglire l'arte» e lo fa scardinando e ricomponendo i media neutri, la loro offensiva banalità, in un singolare «corpo a corpo».

I ripetuti interventi di Gérard Gassiot-Talabot, di Gaudibert, di Crispolti, le dichiarazioni di artisti come Aillaud, Arroyo, Spadari danno ormai a questo spazio di ricerca un perimetro ampio e riconoscibile. Uno spazio che va distinto da quello dei pittori di ascendenza realistica o espressionistica nella misura in cui gli operatori della figurazione critica mettono in discussione tra i primi termini la pittura stessa, i suoi incanti e le sue estasi violente. Essi usano la pittura come un medium neutro e la sottopongono a interpolazioni fotografiche vistose o addirittura coprenti. Per loro non conta il tessuto ma il senso di un'immagine. Il colore, irrealmente esattamente artificiale, è per questo spesso dissociato o invertito nelle sue componenti (si pensi alla frequenza con la quale uno Spadari fa ricorso a modelli di solarizzazione). Ma ciò che distingue il lavoro di ognuno degli artisti che raggruppiamo in questa nota è la maniera di recuperare un'immagine. Per ognuno la immagine, la figura nel senso più stretto, è un canone di realtà nella stessa misura in cui è ri-prodotta da un modello convenzionale. Il mondo è visto come mondo delle cose, e delle immagini delle cose. Dentro un gioco di scatole cinesi immagini e cose sono continuamente rovesciabili o arrestabili in una visione critica, non passiva. La realtà è un documento: il pittore non è un giudice ma un testimone di parte.

L'opera più recente di Paolo Baratella si sviluppa in quadri di grandi dimensioni dove un'immagine composita e violenta è recuperata attraverso riporti fotografici sapienti; essa ha un'evidenza clamorosa ma gioca sottilmente sullo scarto tra oggettività e una tensione patetica, lirica. Dalla fotografia essa ha recuperato non tanto l'ambigua consistenza delle immagini ma la spazialità continua, e bruscamente interrotta e obbligata, della inquadratura.

In una breve esibizione a Milano, tenuta prima di una serie di mostre in Germania, Baratella ha presentato quadri come «Come se tutto tutto fosse finito, la rivoluzione tardasse e io fossi costretto a mangiare la merda» (sei metri per due) dove la Statua della libertà americana è travolta da una montagna di rifiuti tra i quali il pittore si è collocato in un autoritratto e dove il disordine stesso della disposizione fortuita degli oggetti è orribile e rivoltante. Distruzione o disfatta è sempre difficile stabilire nel lavoro di

Baratella quanto sia possibile opporsi a una condizione di sopraffazione violenta. E in questo senso valgono anche certe immagini recenti di un erotismo sfrenato e sinistro, esposte alla People di Torino, dove egli piega la cupa sensualità di certi pittori della Neue Sachlichkeit (Dix, Schad) in una evidenza minacciosa e bramabile, simbolo e oggetto di un piacere difficile e innaturale.

Se Baratella insiste nel riproporre come campo del quadro l'inquadratura si può dire che Giangiacomo Spadari, almeno negli ultimi anni, cerca di riportare questa a un confronto con le ragioni della pittura, del quadro. Si pensi al confronto coi «costruttori» di Leger, ideologico e formale nella stessa misura, e ora a quanta dell'iconografia sovietica degli anni venti impegna in una mostra dedicata a Rosa Luxemburg e Trotskij (La rosa e il leone). La riflessione politica di Spadari è attenta a cogliere certi momenti decisivi della storia della rivoluzione socialista e a confrontarli con certi equivalenti espressivi (Rodzenko, Heartfield soprattutto). Egli non ne ricava una pittura celebrativa e neppure didascalica ma articolata sul doppio binario dell'immagine simbolicamente significativa e di quella che è documento inessenziale. Da lì egli recupera una nuova unità rappresentativa che ha senso politico e evidenza moderna. Egli adopera come media immagini che ai media contemporanei non appartengono, e in questa direzione li degrada e li ricarica.

Il più recente lavoro di De Filippi costituito da una serie di quadri dedicati alla vita di Lenin, presentati sotto il titolo di una ambiguità poco mobile di «Autobiografia». De Filippi ha abbandonato in questa mostra le bandiere rosse: usa la monocroma risulvenza ortocromatica della fotografia suggestionato dai risultati di Gerhard Richter, oggi abbastanza noti anche in Italia. La diversa distanza con la quale egli può dalle immagini fotografiche di Lenin riportarsi al quadro, che ha una diversa immobilità, una diversa durata, permette di stabilire un film discontinuo e credibile; la frequenza dell'immagine di Lenin, i suoi incontri registrati in immagini che sono storiche, danno a questa pittura tutta la composità di una pittura contenutistica, l'operazione di ricalco linguistico ne ironizza i contorni salvandone il senso (ma aprendo il fianco, curiosamente, a una lettura, in catalogo, non tanto disimpegnata quanto sostanzialmente in corto circuito) e l'attualità.

A un'altra distanza è Umberto Mariani nel muovere le sue emblematiche tensioni d'immagini-oggetto da uno spazio di ambiguità che è critico di un certo feticismo degli oggetti prima che surreale, spazio di straniamento e non di riconoscimento. Ora egli riporta a una ambiguità fisionomica oggetti e luoghi. Accelera una certa spinta verso lo spiazzamento dell'oggetto, per ricavarne una emblematicità obliqua e indiretta attra-

verso un gioco di false somiglianze, più che di false identità.

Le mostre di Milano consentono di confrontare il lavoro di questi quattro artisti con quello dei francesi Aillaud, Telemaque e Arroyo. Un confronto difficile per le diverse configurazioni del lavoro che essi propongono pur partendo da una dichiarazione antiformalistica comune.

Di Aillaud si deve ricordare come nei suoi Zoo oggi egli giochi una metafora ovvia fino all'esplosione, fino all'evidenza diversa e aggressiva con una precisione gelata e coinvolgente. Telemaque e Arroyo dimostrano invece come non si possa porre una figurazione critica senza che questa sia autocritica (verso il modo di fare immagini e anche di trasportarle). La dispersione delle immagini di Telemaque, di frammenti di immagini riporta a una tensione che non è esplicitata nel quadro ma che ne costituisce la struttura e il criterio di ordinamento, di organizzazione dei singoli nuclei e di comprensione. Arroyo dichiarando e pubblicando le fonti del suo lavoro stabilisce un rapporto critico coi media che contesta sul piano dell'efficacia anche comunicazionale. Una pittura senza compiacenze formalistiche, tagliente e graffiante che non ama celarsi dietro i vetri fumées dove è facile consumare un rito rivoluzionario dentro il lampo di un flash.

A questo livello bisogna ricordarsi di chi quarant'anni fa (E. Berl) scriveva che le rivoluzioni degli artisti non incidono più di quelle dei sarti? O concludere che non è questo il pericolo, ma la destinazione e l'utenza ambigua a chiuderne l'efficacia. P. Schneider ha scritto in un numero di *Kursbuch* del troppo presto svanito '68 « Non c'è forchetta, camicia, scarpa, casa, strada, città, non c'è prodotto dell'attività umana che è lì non

per essere usato, ma per essere venduto ». Vale anche per il quadro: il carattere di scambio soffoca il carattere di costituzione e d'uso. Una figurazione critica per essere tale deve continuamente interrogarsi su come essa si muove (è mossa) tra mediatori e compratori di merce. L'artista non può mettersi fuori da questo processo.

Aree di ricerca

Pittura e storia

di Eligio Cesana

Estraendo il denominatore comune da tre mostre personali, viste tra inverno e primavera, si registra un nuovo interesse per fatti e personaggi storici, come immediata occasione di lavoro. Da annotare che, in nessuno dei casi, si tratta di intenzioni regressive, cioè vogliose di rinverdire le trame del « quadro storico », almeno nelle dimensioni in cui questo genere si era ibernizzato: non soltanto, per differenza di strutture linguistiche, ma perché manca il proposito di rappresentare i fatti, assumendo la veste del cronista immaginario. Il dato storico, adesso, viene assunto solo come antecedente di un discorso, teso soprattutto a liberare quei significati « secondari » che possono presentare un interesse attuale. Il fatto, dunque, da argomento assoluto, diventa tramite e, in concreto, può assumere la specie della metafora, del termine di confronto, del presupposto documentato di una tesi o, semplicemente, dello stimolo illuminante. Meglio

Paolo Baratella, Galleria Toninelli, Milano e Galleria People, Torino / Giangiaco Spadari, Galleria Schwarz, Milano / Fernando De Filippi, Galleria Borgogna, Milano / Umberto Mariani, Studio Sant'Andrea, Milano / Gilles Aillaud, Galleria Fante di spade, Roma e Milano / Hervé Telemaque, Galleria Borgogna, Milano / Eduardo Arroyo, Galleria Borgogna e Galleria Gastaldelli, Milano.

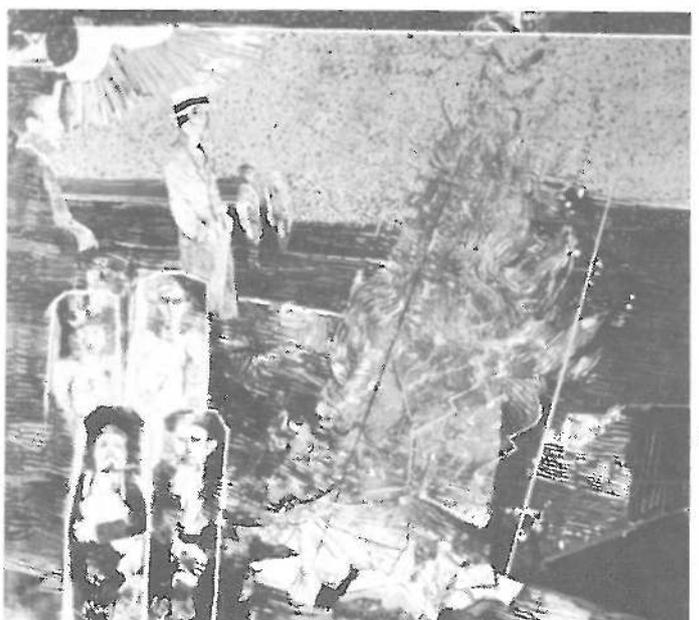
di ogni generalizzazione, una breve lettura delle singole proposizioni, può fornire le misure del fenomeno.

Il discorso apparentemente più legato all'integralità del documento storico è quello che sviluppa De Filippi nel ciclo di dipinti che ricopiamo, una per una, le fotografie dell'album privato di Lenin. De Filippi ha espressamente definito « autobiografica » questa operazione, frutto e testimonianza di un'ideale coabitazione col personaggio, durata quanto il lavoro occorso a riportare manualmente sulla tela, punto per punto, i fotogrammi. L'immagine di Lenin è dunque assunta come segno emblematico, dove al significato primario (ritratto di) si sovrappongono quelli indotti dal pittore. Sostanzialmente, si tratta di un procedimento tipico dell'arte moderna, di cui sono esempio il « taglio » di Fontana, l'ideogramma di Capogrossi, il « blu » di Klein, eccetera, dove un segno, viene intenzionalmente caricato di significati secondari, solita-

G. Spadari, *Tiergarten*, 1973.



G. Bellandi, *Kristallnacht*, 1973.



mente (ma non necessariamente) decifrabili per ipotesi suggestive: sempre con implicazioni «autobiografiche» perché denotano il modo con cui, l'utente del segno, si realizza come artista. Ma, il segno — Lenin, è così saturo nel suo significato primario, da determinare a priori quelli che gli si possono sovrapporre: tutti riconducibili a professione di fede, ideologica e umana, nel personaggio frequentato. Resta tuttavia in evidenza, l'atteggiamento di tipo comportamentista, sotteso alla dichiarazione d'aver trascorso due anni a copiare fotografie di Lenin e, in alternativa, la fruibilità dei dipinti, come rivisitazione dei sapori del dagherrotipo.

L'impianto dialettico, è invece immediato nel ciclo: «LA ROSA (Luxemburg) E IL LEONE (Trotsky)» dipinto da Spadari. Il suo linguaggio nasce dallo scontro diretto tra i tipi iconografici dei documenti riferiti: fotografie (solarizzate e chiaroscurali) e fac-simile dei giornali dell'epoca. Anche il congresso dei simboli segue un itinerario dialettico e, la presenza di annotazioni di costume e di gusto tra i dati di significato specificamente politico, contribuisce a fornire uno spaccato dal vivo, del clima circostante ai fatti posti in rilettura critica. Non è difficile constatare che, lavorando su situazioni concrete (anziché celebrare o contestare atteggiamenti ideologici, assumendoli in uno spazio astratto) Spadari accresce sensibilmente lo spessore e la densità del suo discorso, senza incorrere in scarti di coerenza, sotto un qualsiasi profilo.

Anche Bellandi ha trovato motivi di interesse nei fatti della storia. Tuttavia non riproduce le prerogative formali specifiche dei documenti a cui attinge, perché il loro significato è restituito in espliciti termini di pittura.

Il suo linguaggio è tuttavia polifonico, perché nasce dall'accumulo di segnali di diversa matrice strutturale e stilistica e può comprendere (secondo le singole esigenze espressive) tanto la rappresentazione realistica che la deformazione espressionista, la parola scritta e il simbolo iconografico, la scansione geometrica degli spazi e il gesto automatico. Anche l'accumulo dei dati non è frutto di operazione prettamente mentale, perché insieme agli esiti ragionati, appaiono risvolti del tutto istintivi. Ma proprio l'imprevedibilità di certe associazioni (come quando, accanto al rogo dei libri nella «Kristallnacht» hitleriana appare l'immagine dei morti de «La Comune») risulta rivelatrice di inquietanti relazioni sotterranee, tra situazioni distanti. Così il discorso di Bellandi assume i caratteri di una dialettica globale, che coinvolge la conoscenza razionale con quella sensibile, il fatto e il giudizio, fornendo la misura della poliedricità e della complessità della storia, meno riducibile a proposizioni schematiche e a spartizioni manicheiste, di quanto non si voglia credere.

Tra le tante induzioni che si possono trarre dal diverso modo con cui questi

tre pittori, lavorano su dati storici, non è di occasionale importanza quella che discende dal confronto, tra il tipo di discorsi a cui si può arrivare escludendo o accettando il mezzo pittorico in senso specifico: per le diverse linee di pene-

trazione dell'argomento che la scelta consente.

Giorgio Bellandi, Galleria «La mela verde», Torino / *Fernando De Filippi*, Galleria Borgogna, Milano / *Giangiaco Spadari*, Galleria Schwarz, Milano.

Aree di ricerca

A ridosso della fotografia

di Aurelio Natali

È una mostra, questa «Combattimento per una immagine», con cui sarà necessario confrontarsi a lungo. Innanzitutto perché essa dà l'avvio a una serie di considerazioni sulla socialità dell'arte e sui suoi livelli di fruibilità. Secondariamente perché serve da verifica a uno spazio di ricerca figurativa che con l'immagine fotografica ha strette connessioni. Infine perché, di questo spazio che si propone come il più ideologicamente «compromesso» (nel senso che rifiuta ogni mediazione formale), la fotografia rappresenta il punto estremo al di là del quale è necessario, se si vuole proseguire un discorso creativo, un salto di qualità che determini nuovi termini espressivi (un processo attivo dall'Avanguardia in poi ma che non trova mai i necessari sbocchi operativi grazie ai meccanismi di castrazione ideologici e mercantili della società borghese).

Non è sul primo punto che vorremmo soffermarci, troppo ampio e già introdotto, ma sui successivi, per verificare il lavoro di alcuni artisti che operano, coi mezzi tradizionali, a ridosso dell'immagine fotografica. Alludiamo a Spadari, Baratella, De Filippi. Artisti in cui è preminente il problema del messaggio ideologico esplicito, della comunicazione la più semplificata e decifrabile. Il punto di arrivo non poteva essere che una immagine di realtà liberata dall'accumulo naturalistico e proposta secondo il codice visivo definito dalla ristrutturazione globale della nostra «cultura» avvenuta nell'ultimo secolo. Lo spazio lasciato a tali artisti tra il Realismo ottocentesco e l'oggettivazione fotografica non risulta molto dilatato e ovviamente il suo punto più avanzato collima quasi con l'immagine meccanica. Una scelta ovvia oggi, ma che all'inizio apparve atto di notevole coraggio, esposto alla facile accusa di ricalco. Essi stabilirono un solco tra la vecchia figurazione, sfrangiata, ambigua, ancora interpretativa, e un modo nuovo di rappresentare, con duro impatto, la realtà. Non secondaria risultò, nel facilitare la operazione, con il ricordo di alcuni momenti dell'Avanguardia storica, l'apparizione della Pop-art che, pur con le componenti anarchiche e assiomatiche, specifiche della società americana, propose nuove libertà e ipotesi di capovolgimento

dell'immagine tradizionale. Unitamente ai traguardi della Mec-art che ebbe il coraggio di stralciare ogni componente pittorica e di proporre solo il documento come cronaca o, attraverso una minima manipolazione, come atto critico. Realismo «oggettivo» e Mec-art raggiunsero quasi il limite di fusione. Oltre il quale poteva aprirsi la rottura dello spazio tradizionale di intervento dell'opera d'arte, così chiuso ed elitario, e, attraverso l'assunzione delle tecniche dei mass-media, definirsi una ipotesi di comunicazione globale, ben oltre i canali tradizionali. Quasi un preannuncio ne fu il progetto di Bertini di una proiezione di immagini nello spazio, proposta durante una sua mostra recente.

Il salto, non casualmente coincidente con il clima sessantottesco, mancò. E una grande occasione andò perduta, così come, quarant'anni prima, si era spento, con la cancellazione dell'Avanguardia sovietica, un processo quasi parallelo. La storia, come nell'Urss degli anni '30, qui conta; poiché è essa che crea le spinte e i mezzi di attuazione. Di una proiezione dinamica, in grado di annullare la diversificazione del linguaggio, non resta che un fatto archeologico, testimonianza di un periglioso naufragio. Che non differisce di molto per la Mec-art.

Il discorso sui tre pittori, e di quanti altri hanno tentato la stessa via, non può che tornare riduttivo poiché rimane ancora all'interno di un discorso culturale di classe. Al di là della intenzionalità, i loro quadri (non vogliamo entrare nel merito di ognuno dei nomi poiché non interessa alla problematica di fondo) saranno destinati alle pareti di un salotto, chiusi all'interno di una struttura senza possibilità dinamiche. L'ipotesi di una unificazione, o meglio l'inizio di un processo di sintesi tra le varie culture, è ancora una volta caduto. Né poteva essere altrimenti. Il combattimento tra pittura e fotografia, il suo non superamento, resta a testimoniare una lacerazione che non è solo formale ma componente sostanziale della nostra società.

Giangiaco Spadari, Galleria Schwarz, Milano / *Fernando De Filippi*, Galleria Borgogna, Milano / *Paolo Baratella*, Galleria Toninelli, Milano.

Accademismo e nuove alternative

di Adriano Altamira

Nelle ultime panoramiche sulla situazione milanese, e sulla situazione concettuale in genere, abbiamo più volte richiamato il pericolo del « circuito », ed abbiamo anche portato qualche esempio della degenerazione di alcune idee base cui ogni percorso di carattere ripetitivo necessariamente porta. Può sembrare improbabile che si possa parlare in termini di accademismo di fenomeni sufficientemente recenti e circoscritti, ma è possibile verificare di fatto che, anche all'interno di questo ambito definito e di certe direttive di lavoro, si trovino un numero enorme di coincidenze e di costanti culturali tali da permettere un lavoro di classificazione e di riassunto. Questo lavoro, di cui l'urgenza e l'esigenza emerge a più livelli, è in realtà circoscrivibile a questo nostro ambito, così come, su scala diversa, è estensibile ad un periodo storico ben più vasto, in cui, consequenzialmente o meno, diverse costanti si ripetono, apparentemente uguali, anche se, forse, portatrici di significati in una certa misura divaricabili. La ripetizione, la moltiplicazione di forme di procedimenti di lavoro, usate in una singola occasione (vari spessori o significati di una stessa immagine) o abitualmente (formule di lavoro immutabili, come gli impacchettamenti di Christo o le strisce di Buren) invece di decontestualizzarsi, di diventare, storici, sono divenuti elementi di « cristallizzazione normativa » e creano appunto una situazione di equilibrio instabile tra i termini del discorso e quello dell'evento che suscita o porta questo discorso: o il discorso cioè è sempre lo stesso (come? e perché) o il discorso si evolve al di fuori della sua manifestazione (espressiva) tipica. Quindi o il discorso non ha più bisogno della sua manifestazione espressiva (forma o evento) o questa non esprime più, oltre a certi limiti, il discorso. Ma in questo caso, non si tratta neppure, di verificare la legittimità, in quest'era, di fatto, ripetitiva, nelle sue stesse strutture di comportamento, del fenomeno della ripetitività di certi eventi artistici, che sarebbe appunto, ancora, un discorso *decontestualizzato*, quanto della legittimità del fenomeno ripetitivo nelle sottocorrenti, contenute nell'ambito di quelle storicamente precedenti e, spesso, culturalmente più vaste, e del fenomeno ripetitivo all'interno del mercato artistico stesso.

Dobbiamo rifarci qui, all'idea di « esempio », che verificheremo poi in una serie di esempi reali, sia rispetto al problema della ripetitività intesa come manifestazione accademica (ripetizione di qualcos'altro) sia intesa come iterazione (ripetizione di se stessa). Il concetto di esempio li-

mite si ritrova sovente negli ultimi sessant'anni di vita artistica, soprattutto in quelle aree di cultura che si sono poste il problema della verifica delle strutture del fare artistico, del suo ruolo, dell'attività attraverso la quale si esplica. L'« esempio limite » è in fondo la radicalizzazione di un atteggiamento o di una costante di recente formazione, fatta spesso in termini paradossali ed arbitrari, tanto da potersi considerare sia come verifica di un atteggiamento in « comportamento », sia, a seconda dei casi, come risultato di una pratica artistica. Per queste sue stesse caratteristiche l'« esempio limite » è sempre in equilibrio instabile, sul filo del rasoio, perché è e non è nello stesso tempo. L'« esempio limite » è in fondo la « legge » che riassume e chiude tutto un ambito di ricerche.

« Esempio limite » è stato Duchamp, la sua critica radicale del concetto di bellezza, « esempio limite » è stato Piero Manzoni, dimostratore paradossale della inefficacia del concetto di invendibilità, come pure Kosuth primo teorico dell'arte « as idea as idea ». Così come invece non lo è stato un Enzo Mari, né con la sua « proposta » né con la sua « sventata » o un Hermann Nitsch con i suoi animali sventrati o castrati che puzzano di lontano la carogna baudelaireana. Così rispettiamo l'autorevolezza delle ripetizioni di Buren, ma non il ripiegare delle nuove leve su tecniche e tematiche riprese da ambiti già esplorati o individuati chiaramente, così come rispettiamo la ricercatezza di certe tecniche ma non le tecniche volutamente ricercate e limitate a questa ricercatezza. Se un « esempio limite » può permettersi il lusso della ripetitività a proposito della ripetitività, nella normale prassi notiamo invece come la ripetizione tenda a farsi produzione, mercato, e come in fondo sia più vicina all'industria che all'analisi metodologica. Molti dei miti che sono oggi oggetto di analisi, sono diventati, pur nella loro estrema raffinatezza e pulizia, proseguimenti di situazioni limite, e come tali, spesso, ripetizioni prive di fantasia: una affermazione ripetuta due volte è una precisazione: ripetuta tre volte una cantilena. La precisione e l'esattezza di un discorso non stanno nella sua individualità ma solo nella sua capacità di rinnovarsi o di dissolversi.

Noi ci troviamo invece di fronte a tutta una serie di proposizioni destinate a restare tutte a livello di enunciazione: programmi che non saranno eseguiti mai. Pensiamo al settore di ricerca che potremmo anche a prima vista definire vasto e vario, che si è occupato della figura, mitica o mitizzata dell'artista, dalla *recher-*



U. Lüthi, *The End*, 1973.

che di Boltanski alle simpatiche sbruffonerie di Ben o di Salso, alle ricostruzioni narcisistiche, secentesche o hollywoodiane, di Jasci e Lüthi, che è poi lo stesso atteggiamento che ritroviamo in Alice Cooper e in Bowie: sono le *dramatis personae* senza dramma, sono estremi di storie che non vengono narrate mai e si esauriscono nella descrizione del personaggio, che purtroppo, con punte di maggiore o minore accademismo, all'interno o all'esterno delle storie stesse, è una descrizione univoca, che segue quasi sempre le stesse modalità narrative, limitandosi e degenerando nei limiti posti dalla cultura più o meno circoscritta del loro autore: e qui ovviamente si fa riferimento più all'atteggiamento che all'opera come processo inventivo-esecutivo e quindi doverosa esclusione di Lüthi, per esempio, ed in senso circoscritto anche per altri. La persistenza quindi, al di là del discorso che si era fatto sulla degenerazione degli atteggiamenti, sulla mancanza di rabbia e di impegno, sembra essere l'aspetto dominante degli ultimi mesi. Il discorso si evolve, se evolve, al di fuori, o all'interno della stessa immagine, come suggeriva Salvadori nella sua mostra da Toselli, con intenzionalità basate sullo studio di effettivi spessori dell'operazione o forse attribuite casualmente o arbitrariamente. Ma chi ne fisserà i termini? O allora ritorniamo al seggiolino di Duchamp.

Buren, Documenta, Kassel / Christo, mostra « Partecipio presente, Palazzo dei Diamanti, Ferrara; Studio Marconi, Milano / Jasci, Studio Carioni, Milano / Lüthi, Galleria Diagramma, Milano / Mari, Galleria Milano, Milano; cfr. nn. 8/9 e 12/1971 di NAC / Nitsch, Documenta, Kassel; cfr. Flash Art n. 39.

Aree di ricerca

Oltre il concettuale

di Cesare Chirici

Sappiamo quanto strascico abbia lasciato dietro di sé il *furor* operativo della nuova generazione degli artisti concettuali, e come in seguito al facile entusiasmo provocato dalla riscoperta illusoria di un termine così accattivante e generico si sia giunti da molte parti ormai a una spesso stanca e opportunistica acquiescenza ai meccanismi del sistema, contro cui si manifesta solo di rado una sorta di ribellione contenuta, proprio nel momento in cui la storiografia dell'arte e certa estetica mirano a storicizzare e situare all'interno di una logica presumibile o forzata le vicende artistiche di questi ultimi anni. Di contro alla divisione delle schiere concettuali in « formaliste » e « contenutiste » o « realiste », dietro le quali non manca di far capolino un'ideologia dell'arte connessa a un'ideologia del conoscere e del fare, c'è chi è disposto a rilevare la polarità dialettica di quelle due componenti, giustificata dalla attuale amplificazione delle capacità sensoriali e comunicative dell'uomo e dalle *chances* offerte dal progresso scientifico e tecnico per un superamento dell'alienazione in vista di un'era post-tecnologica possibilmente meno grigia dell'attuale.

L'artista concettuale domanda il diritto di non produrre oggetti merceologici, ma di essere e agire nel mondo nel pieno delle sue intenzioni. E nondimeno questa sua volontà di evitare la cristallizzazione emblematica è difficile che possa uscire dall'orizzonte reificatorio della civiltà borghese. Egli viene utilizzato anche nella consapevolezza di non voler essere più un artista, e la sua stessa operazione demistificatoria, a filo diretto, viene equivocamente considerata come « opera » da esorcizzare tramite l'accaparramento, l'*avere* che libera dall'angoscia di capire, conoscere. Superamento dell'arte contro la sua definizione borghese è il tema dominante di chi s'adopera alla rarefazione dei *media* nel tentativo di eliminare lo scarto differenziale tra l'idea e la materia. Riduzione cioè dell'equivoco su cui prolifica la marea della comunicazione nel campo stesso dell'arte. Questo si può ottenere attraverso un processo di trascrizione e trasgressione che elimina la preoccupazione della sorgente nello stesso tempo in cui espande l'accessibilità potenziale del messaggio. Ma la sorgente del messaggio, l'idea, diviene un miraggio come l'affannosa ricerca di un antidoto al male che l'artista vuol combattere. Quello che colpisce tuttavia in alcuni operatori attuali è il modo inusitato, imprevedibile con cui compiono operazioni di decultura senza celare del tutto, l'ambizione di una vocazione mistica che è tipica dei « nuovi filosofi ». Occupano il meglio possibile

un'ipotetico « spazio totale » che è sempre frutto di un equivoco. Ma lo fanno anche in modo autentico. Ad esempio Antonio Paradiso (che ha proiettato recentemente alcuni films al *Diagramma* di Milano) — s'impossessa della natura e della terra, scandendone l'assoluta presenza col ritmo eterno del tempo nelle sue pietre di murgia e nelle sue registrazioni filmiche di paesaggi senza luogo, cercando un legame meno artificioso e convenzionale col tessuto della storia, sulla trama del quale è possibile cogliere delle verità semplici, come i frutti della sua terra. In questa ricerca di un filo rosso della storia, più *reale*, si cimentano anche altri compagni di strada, come il giovane Armando Marocco, che induce ad « ascoltare il silenzio »; la proliferazione delle razze umane, esemplificate dai suoi « formicai », la degenerazione dei rapporti ecologici e spaziali (l'urbano storico), e addirittura la previsione allucinante di un consumo dell'universo (che Marocco esemplifica senza orpelli in una significativa pagina di sapore « concettuale ») impongono una sorta di reversione dell'immagine del mondo a un'immagine dell'anima. La chiusura interiore è viatico a una riconquista illusoria, immaginaria, dello spazio cosmico, frutto di un'energia-cultura (o viceversa, di una cultura-energia, come afferma Elio Marchegiani, altro e più noto esorcista della cultura del « divenire » alla ricerca di una proiezione ideale ed espansa dell'energia al servizio di un'era post-tecnologica collettivizzata), o quanto meno a una ricognizione dei mali del mondo che l'arte si rifiuta di *mimare* rifiutando se stessa e la propria funzione. Ma cogliere il significato dell'operazione di questi giovani è quanto mai arduo, e proprio perché, paradossalmente, l'esibizione dell'idea nuda, senza residui materiali, non esige altro che il dono della divinazione intuitiva. Contro la perpetuazione mistificata dell'arte si scaglia anche Michele Zaza, che porta alle estreme conseguenze l'affermazione della miseria della condizione dell'uomo nel mondo proiettando i significati e il senso del suo lavoro ben oltre i limiti dell'opera (che è una semplice evocazione del pensiero), e dialogando liberamente coi filosofi del passato, al di fuori dell'accademia, sui problemi di fondo che la scienza e la religione si pongono mutuandoli proprio da coloro che tramano il filo rosso della storia di un ipotetico simposio « atemporale ».

Antonio Paradiso, Galleria Diagramma, Milano / Armando Marocco, Galleria Trianon, Bologna / Elio Marchegiani, Galleria Segnapassi, Pesaro / Michele Zaza, Galleria Bonomo, Bari.

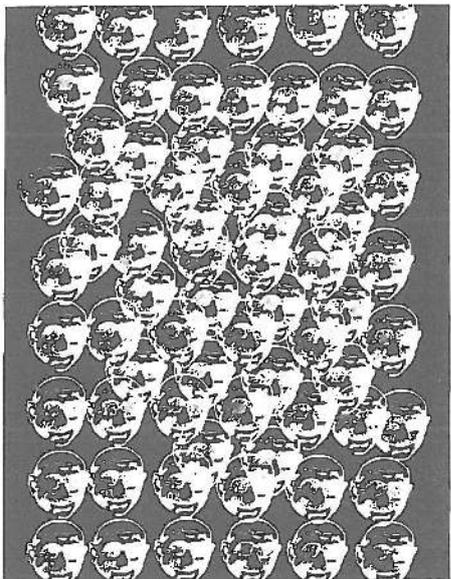


A. Paradiso, dalle «sculture figurate», 1969-71.



M. Zaza, *Pro Sotereologico*, 1972.

A. Marocco, *B.Z.*, 1973.



Post fumettum natum

di Vito Apuleo

Il ciclo espositivo della Galleria « La Margherita », offre l'occasione per un discorso che non vuole investire il programma, è bene dirlo subito (ad eccezione di una conferma della validità del criterio operativo quasi a verifica dell'orientamento stesso che NAC va imprimendo alla propria indagine ricognitiva all'interno delle tendenze), ma vuole cogliere lo spunto della particolare fase per un'analisi dell'argomento trattato. Intendiamo riferirci, cioè, a questa seconda parte della esposizione critica che Giorgio Di Genova affronta e che il giovane critico propone sotto la definizione: « Post Fumettum Natum ». Qualcuno sosterrà che il punto di vista che guida questa particolare mostra non può prescindere dal disegno generale (disegno che partito dal lirismo, passa per il fumetto, si concluderà con due angolazioni a proposito dell'eros). Dal canto nostro, però, riteniamo che la singolarità della materia trattata consenta un discorso autonomo.

« Post fumettum natum »: un'indagine ricognitiva, cioè, all'interno di quelle ricerche che si riportano, al fumetto, inserito questo nella dimensione più ampia della linguistica che alla rinnovata civiltà dell'immagine si richiama. Naturalmente le implicazioni immediatamente si fanno pluridirezionali e, a volte, anche contraddittorie, specialmente se riferite alle intenzionalità operative ed alla consequenzialità dei rapporti. Per cui se l'opinione di una siffatta ricerca dal fumetto trae certe sollecitazioni, resterà sempre estremamente difficile la catalogazione delle singole posizioni che sono, e rimangono a nostro avviso, posizioni ricognitive di scelta.

L'arco, allora, coprirà una zona piuttosto vasta che dalla fase di comunicazione primaria si spingerà sino all'ironia, passando per la satira. Le vocazioni dei singoli enfatizzeranno i tempi di attuazione e, sovente, non fugheranno i dubbi interpretativi per la delicatezza e la fragilità dei confini che separeranno le une dalle altre motivazioni.

Il surrealismo di Sebastian Matta, allora, si offrirà ad una interpretazione nel senso che qui ci interessa esaminare, e farà scrivere a Di Genova che « per questo tipo di stilizzazione quelle opere di Matta, in cui l'accostamento al fumetto è possibile, si rivelano in realtà più che una discendenza una prefigurazione di un'ipotesi fumettistica del futuro, con risvolti di *humour* fantascientifico ».

E certamente certe ascendenze popolari e la forte componente ironica concorreranno a determinare le possibilità di lettura in questo senso, anche se la evoluzione lin-

guistica del pittore cileno, e le motivazioni di base in assoluto, realizzano altre caratterizzazioni sul filo di quel gusto visionario avveniristico che tanta parte ha avuto sulla emotività del suo discorso. A questo si aggiunga la tensione drammatica che ne accompagna le fasi, proprio per quella tendenza a narrare avvenimenti tragici servendosi del linguaggio ironico. Certo, Valerio Adami ha guardato a Matta nelle sue prime esperienze, ed alcune opere proposte in questa mostra rivelano una alfabetizzazione meno « geometrizzata » di quanto non si verifichi nelle esperienze successive. Ma Adami ha guardato alle avanguardie storiche. E se ha accettato Matisse (all'artista francese ha dedicato anche un omaggio) lo ha accettato, a nostro avviso, attraverso la lettura delle geometrie del Magnelli degli anni intorno al 1913-1914. La riconquista dell'intero, della globalità e della contemporaneità della visione, cioè, attraverso una struttura cubista che riscopre la realtà attraverso l'analisi dell'oggettivo che, in tal modo, proprio dalla banalità si riscatta.

Discorso complesso, come si vede, e condizionabile dalla posizione dal cui angolo ad esso si guarda; senza contare le implicazioni che dal « pop » americano discendono. E questo è il punto più emblematico. La relazione con il quotidiano e l'inserimento di esso in uno spazio che lo contenga. La maggiore o minore carica ironica caratterizzerà le varie fasi e, soprattutto, le esperienze in rapporto al tessuto culturale nel cui ambito maturano, con le conseguenti reazioni. Non bisogna dimenticare, infatti, che il determinismo d'azione alla base dell'indagine « pop » americana nasce, fondamentalmente, dalla decisione di inserire nello spazio dell'immagine pittorica la realtà del quotidiano, intesa essa come espressione di un preciso momento di costume, con tutto lo spazio che un siffatto momento concede all'immagine pubblicitaria. Da qui le differenziazioni caratterizzanti il « pop » europeo ed italiano (anche se si è affermato da qualche parte, che non esiste un « pop » europeo, ad eccezione dell'Inghilterra).

Sono le considerazioni che questa mostra sollecita. L'immagine visiva di Carmi alternata alla microlinguistica di Baruchello: il « Diabolik » di Fomez sarà la banalità elevata a componente ironica, contrapponibile al didascalico di Ceccotti. Cavaliere, Cuniberti, Donzelli, Echaurren, Sarri, completano l'ipotesi di discorso qui avanzata.

In un suo particolare contesto si colloca, allora, l'omaggio a Dino Buzzatti: pittore squisitamente ironico, denso di umori let-



S. Ceccotti, *Diabolik*, 1968.



V. Adami, *Figura*, 1963.

terari con quella sua trascrizione in fumetto del mito di Orfeo ed Euridice, nella convinzione — e siamo pienamente d'accordo con Di Genova — di vedere nel fumetto « l'unico modo a lui possibile di essere accettato come creatore di immagini visualizzate ». Oltre, naturalmente, alla fiducia nel fumetto come favola del nostro tempo. E qui è il rapporto in termini di umanità che ritorna.

Un panorama completo? Non diremmo. Pozzati, certamente, avrebbe avuto il suo diritto di cittadinanza, e la favola ironica di Renzo Margonari (il suo richiamarsi a certa pubblicità, ad esempio) avrebbe trovato agevole collocazione. Nel contempo, però, si tratta di discorsi che, come scrivevamo all'inizio di questa nota, si confermano suscettibili di rapide mutazioni a seconda delle angolazioni. Resti provata la validità del metodo e l'intelligenza della ricerca.

Il ribaltamento dell'immagine

di Mauro Corradini

Tra le varie correnti ed i vari recuperi, riproposti in modo spesso caotico dagli operatori, alcune tendenze, come la presenza di un uso del linguaggio primitivo a livello di vocabolo, o come la presenza di un'oggettività tesa ai limiti del realismo, caratterizzano in modo concreto l'attuale momento figurativo. Una ricerca di notevole interesse, che si lega alle due accennate e investe entrambi i contributi operativi, ci pare quella definibile nella atmosfera neo-dada, dove il termine viene recuperato in maniera autonomamente nuova, non ricollegato, cioè, ai recuperi neo-dada del momento «pop» italiano (Del Pezzo, per intenderci, e altri).

La definizione di «area», in questo caso, e di momento, è determinata da un preciso assunto in sede operativa: il ribaltamento dell'immagine di «tipo tradizionale». Questo momento operativo, tipico proprio del dadaismo storico, rimane ancora oggi l'elemento essenziale (più che il tentativo, per altro ripreso anche in epoca recente, dell'opera come rappresentazione totale); la validità di tale «atteggiamento» viene definita dall'ambito operativo individuale, comunque dalla tendenza di riprendere «elementi» del discorso visivo comune (pubblicità, immagine di stampo borghese, recupero del segno linguistico non iconico, ecc.), e operare lo smontaggio per contrapposizione del discorso «usuale». È un tentativo di rinnovamento che si definisce attraverso alcune linee ben precise, che val la pena di analizzare attraverso alcuni operatori giovani, scelti come «campione», più che come scelta di assoluta novità o validità.

E analizziamo, innanzitutto, *Vitaliano Angelini* che opera il ribaltamento in senso «politico». Il rilievo (che ha il sapore

dello «stacco» di uso cinematografico) definisce una frattura nell'ambito narrativo dell'opera: è quindi un frantumare l'oggetto rappresentato secondo linee compositive a-prospettiche; è un modo di ribaltarne il significato, utilizzando dunque immagini di tipo standardizzato (qui: il discorso iconico della pubblicità). Altro elemento di notevole interesse è l'iterazione dell'immagine, utilizzata, per quanto di derivazione «pop», come la rappresentazione di una immobilità assoluta; in questo senso la ripetizione crea una frattura narrativa e si inserisce nell'identico contesto discorsivo del rilievo, come elemento caratterizzante il discorso visivo di Angelini. Assistiamo quindi all'utilizzazione di un linguaggio abbastanza facile, di vaga ascendenza figurativa, ma più attraverso linee semanticamente semplici, che non attraverso la compenetrazione paradigmatica dei piani (gli elementi mnemonici o evocativi della nuova figurazione); la «rottura» del racconto induce al ribaltamento del «contenuto» ideologico dell'opera, e agisce quindi più in memoria che in presenza. È l'operazione sottile di rovesciare un discorso standardizzato sulla donna. In Angelini, cioè, la nostra donna (= oggetto di consumo) viene dichiarata come tale, non già a livello di manifesto, ma attraverso un'operazione più sottile e, in definitiva, più incisiva. Così la chiarificazione a livello di ideologia, avviene in modo netto e puntuale, ma senza una dichiarazione programmatica e senza un ripiegamento sul «pianevole».

In modo non diverso dal modulo angeliniano, appare l'operazione di *Roberto Pedrazzoli*: qui il recupero culturale è più vario e più esplicito; le «citazioni» provengono da fonti diverse che vanno dalla precedente produzione dell'artista stesso (il personaggio senza testa), ai più vari elementi della figurazione contemporanea (per esempio, Pozzati). Anche qui, ad ogni modo, assistiamo al ribaltamento dell'immagine iconografica tradizionale. L'operazione verte sul paesaggio, come elemento «inesistente» nell'attuale situazione sociale. L'inesistenza del paesaggio viene riscoperta dal Pedrazzoli proprio attraverso lo smontaggio del linguaggio paesistico tradizionale (= inesistenza linguistica) e attraverso l'analisi critica del paesaggio reale (= inesistenza reale del paesaggio, distrutto dalla tecnologia). Naturalmente, e il rischio è grande, non si tratta di un discorso di tipo «ecologico»: tutt'altro. Pedrazzoli punta al chiarimento di un elemento del mondo circostante, come tipologia di indagine, applicabile ad ogni e qualsiasi problema

che investa la sfera dell'uomo contemporaneo.

Un terzo modo d'intervenire è quello operato da *Ugo Nespolo*. Qui il recupero avviene più attraverso l'incastro del «gioco infantile», che attraverso l'elemento del discorso visivo «tradizionale» (e il termine ha il peso proprio nella scelta di rottura che l'artista porta avanti). Attraverso cioè il recupero di un linguaggio «vile», Nespolo «mette in crisi» il linguaggio tradizionale. Ultima fase, proprio recente, è il giungere alla tela «operata»: nel linguaggio più elementare e popolare, Nespolo ritrova quella validità e quella credibilità che gli operatori vanno da più parti cercando.

Ci pare che in questi tre modelli operativi, l'area «dada» si definisca come una situazione vitale, che non punta più allo scalpore della rottura avanguardistica, ma che punta su elementi chiarificatori «di fondo», e sono quelli del ribaltamento dell'immagine pubblicitaria (= Angelini), del ribaltamento dell'immagine colta (= Pedrazzoli), del recupero di un'espressività elementare (= Nespolo).

Vitaliano Angelini, Galleria «L'incontro», Vicenza / *Roberto Pedrazzoli*, Galleria «Tiziano», Mantova / *Ugo Nespolo*, Galleria «La nuova città», Brescia.

Poesia Visiva

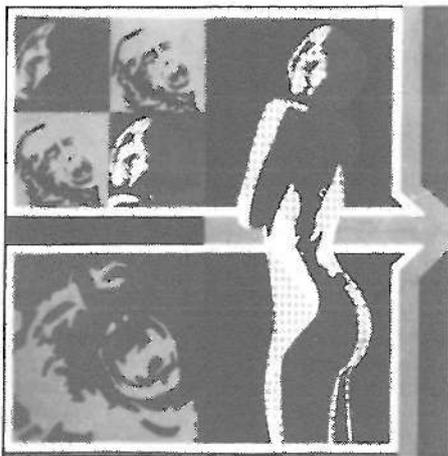
Luciano Ori

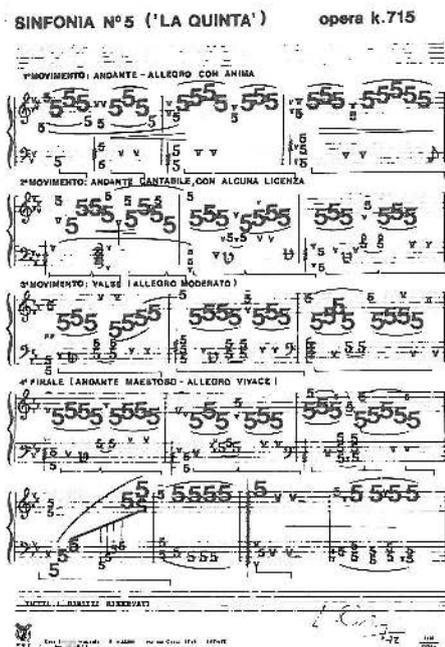
di Giovanni Lista

Accostare *Guernica* ad una foto di Cartier-Bresson sulla guerra civile spagnola è accostare la realtà alla sua sublimazione culturale: «Quant à la photo, ce n'est pas la minimiser que de la vouloir aussi illustrative d'un événement, d'une époque, mais en plus révélatrice». Questa affermazione d'un artista contemporaneo può introdurre all'opera più incisiva di Luciano Ori: *Io c'era*. La poesia visiva come documento, cioè denuncia immediata al di là della «letteratura», non saprebbe esprimersi meglio che in opere come questa. Stampato nel novembre 1967, sul tema della Firenze alluvionata, *Io c'era* non è un testo per chi vuole ricordare, ma uno strumento del dissenso, un rifiuto della commemorazione perché il presente è quello di ieri.

Riletto nel 1973 questo volumetto di 44 pagine sul «diluvio di stato», conserva integra la corrosività della sua ironia, la denuncia ferma di un sistema che, confrontato agli eventi che ne accelerano la dinamica, si smaschera da solo.

Io c'era è un «texte à l'appui», l'intervento migliore, senza dubbio, di Ori e tra i dieci «documenti» che proporremo per gli archivi ideali della poesia visiva come linguaggio concreto sulla real-





L. Ori, *Sinfonia n. 5*, 1972.

tà. In questa direzione, quella cioè di una « poesia politica », citeremo inoltre di Ori il memorabile *Un lusso per pochi*, esempio tra i più felici dell'esplosività di un'immagine « corretta ». L'inserimento deviante, la correzione dell'immagine pubblica (pubblicitaria), recando con sé l'immediatezza di un gesto, crea l'iconogramma politico rovesciando clamorosamente il messaggio di cui sfrutta, nel lasciarle intatte, tutte le caratteristiche di segno perentorio. Non più di cinque secondi per leggere un'immagine pubblicitaria, cinque secondi in cui bisogna « dire tutto ». Le statistiche di cui si servono i grafici pubblicitari devono essere assunte, e *pour cause*, dall'operatore visivo. Progettualmente la creazione di un imperativo e quella di un detonatore sono simili. Al di fuori di queste regole non c'è detonazione ma discorso, racconto, concetto o agudezza. Resta allora la possibilità della poesia (Bory, sostanzialmente) o quella dell'immagine d'urto, cioè, per realizzare quest'ultima, la possibilità di *andare al di là*, la virtù dell'eccesso. Un esempio canonico: Sarenco che indirizza un gesto « scorretto » alla memoria di De Gasperi. In quel caso l'immagine narra (e fa un discorso molto complesso), ma le strade dell'eloquenza hanno la linfa robusta della sintesi, il sangue vigoroso dell'enorme (rispetto ai codici comportamentali, qui si parla di contenuto) perché l'iconogramma conservi tutta la sua efficacia d'urto alla lettura.

Di queste due possibilità che si offrono al poeta visivo qualora traslasci l'operare per sintagmi (cioè mediante il solo intervento su messaggi costituiti) per formulare un discorso autonomo, Ori nel suo riflusso operativo (una legge comune) aderisce per temperamento alla prima: *Il bacio, Variabile, Il mio deserto*, opere

lievi, di poesia. Certamente un tono minore specie se talvolta l'esitazione espressiva incrina l'immagine.

È su questa strada che rileveremo un *impasse* da cui Ori dovrebbe saper uscire. Le sue opere del ciclo, diremo così, della *New Music* sono tra gli esempi di quel « faire du baroque » che è tra le ramificazioni o tentazioni (appunto) della poesia visiva. Non si tratta più di creare detonatori ma di « fare la gioia degli occhi » (una definizione del barocco). Si sa che è a partire dalla carta da musica che la scrittura, da sempre, assume corpo e chiede diritto di esistenza in proprio. Vi si può indulgere con un'ironia neodada (*Bidet Concert*) o con divaricazione ludica e gli esempi illustri sono noti: *La Ronde* di Grandville, *Die Katzensymphonie* di Schwind, o anche una tavola come *Le Choriste* di Cangiallo. Ma, la varia-

zione essendo potenzialmente illimitata, ogni indugio accusa l'estenuato, il repertorio. Sia chiaro invece che, necessariamente, i territori semiologici entro cui agisce l'operatore visivo, anche quando ha dimesso i panni del dinamitardo, restano gli stessi. La sua forza si costituisce a partire da un passo esplorante l'inedito e mai ripetuto.

Tolte queste regole non vi sarà altra sanzione che l'inutilità stessa di cercarne una, dato che la poesia visiva non si porrà come tale. Senza raggiungere l'espressività nitida e sorgiva di un Bory, cioè la poesia, Ori nel ciclo della *New Music* resta nell'irrisolto, inchiodando l'immagine alla rappresentazione celebrativa. Una fase di minima, senza dubbio. Questo operatore ha già mostrato le sue doti perché si sarebbe dovuto rinunciare a comunicargli ora una lucidità necessaria.

A Palermo

Verifica di Consagra

di Antonina Di Bianca Greco

La costante estetica che collega tempi e modi dell'opera di Pietro Consagra è una visione lineare attraverso la quale l'artista è venuto sviluppando i nuovi valori che i binomi spazio-piano e materia-immagine acquisiscono nelle implicazioni di uno svolgimento frontale: lamine aggregate in spessori, ampie stesure di superfici bidimensionali delimitate con geometriche definizioni di linee spezzate. Superfici allusive ad una spazialità indeterminata, categoria omologante del sensibile e del reale, nella quale l'oggetto è destituito dal ruolo di centro ideale per diventare parte di un indefinito spaziale inteso come dimensione dell'esistenza umana: *l'uomo è nello spazio e la scultura è nello spazio*.

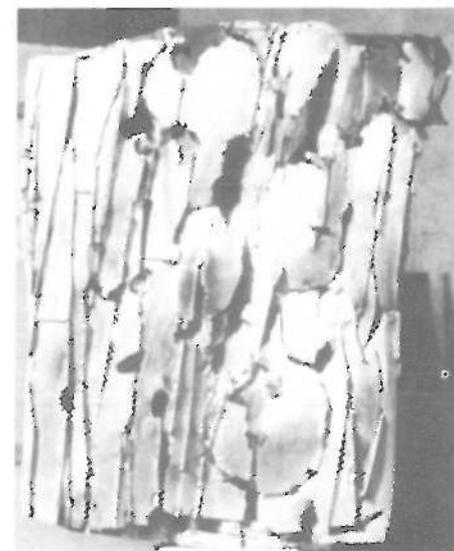
Nel processo che risale da tali evidenze estetiche alla genesi e al significato che le determinano si avvertono ascendenze e nuovi valori semantici. L'origine prima del rigorismo astratto e geometrico che Consagra fin dagli inizi della sua attività artistica sceglie come assunto formale, può infatti essere rintracciato nella lezione di scomposizione cubista dove ha inizio il processo di disfacimento della materia avviato di pari passo con il processo di astrazione della forma. È temperato in Consagra da tendenze costruttiviste che si manifestano in esperienze tuttavia lontane da Gabo o da Pevsner: padronanza tecnica che permette di operare egualmente nella pietra, nel metallo, nel legno le più disparate combinazioni.

In rapporto alle trasformazioni delle strutture del tessuto culturale e sociale Consagra avverte la simultanea trasformazione

della scultura dai valori di massa ai valori lineari dove la tradizione statuaria, apparentemente negata dall'informale e dalla defigurazione, assume le caratteristiche di un nuovo umanesimo storico e aclassico, risorgente sui ruderi di una scultura ridotta a lingua morta.

Nell'ambito del formalismo che nasce dall'astrattismo post-impressionista con inclinazione all'*art autre*, Consagra opera la sua più significativa ricerca, condivisa nei primi tempi da Dorazio, Perilli, Sanfilippo e concretizzata nella formazione del gruppo d'avanguardia *Forma*.

P. Consagra, *New York City*, 1963/64.



Per questa via l'artista siciliano entra nella cultura artistica italiana del dopoguerra nella quale riflette lo spirito di consimili espressioni nate nel contesto europeo.

Da allora ad oggi ad uno sguardo retrospettivo la sua opera appare in una visuale unitaria e coerente; e pur attuando un suo divenire — Colloqui, trasparenze, Spessori — non ha sostanzialmente rinnovato i suoi valori iniziali. La mostra antologica che la città di Palermo ha voluto dedicare a Pietro Consagra più

che un omaggio è una verifica storico-critica nei riguardi dell'artista e della sua posizione nella panoramica degli aspetti della scultura italiana.

Le sculture esposte a Palazzo dei Normanni, dalle geometrie ai bronzi colliqui, agli allumini, alle meno felici parentesi dei marmi, alle sottilissime arabesche nell'acciaio, alla trama di legno colorato esposte alla Biennale del '72; i dipinti e la grafica della Galleria d'Arte Moderna, spesso considerati come appunti che contengono *in nuce* l'embrione di

successive sculture; i progetti della città frontale, del teatro, del meeting di Gibellina; ed ancora l'efficace sintesi ordinata contemporaneamente alla galleria Quattro Venti, dove sono esposte anche le poesie frontali create da questo artista, indicano nella molteplicità di espressioni la ricerca dell'unica dimensione pertinente. La ragione di una fede nella condizione universale dello spazio e del tempo, un *punto di fuga aperto sull'infinito*, una rappresentazione che sfugge al materialismo della nostra civiltà.

Alla Galleria comunale di Roma

Marcolino Gandini 1963-1973

di Federica di Castro

Palazzo Braschi, sede della Galleria Comunale d'Arte Moderna di Roma, ha ospitato una ricca mostra dei lavori di Marcolino Gandini corrispondenti a dieci anni di attività dell'artista. Per l'occasione è uscito un catalogo, altrettanto sostanzioso, che raccoglie gli scritti critici che hanno fatto da supporto al lavoro di Gandini, e che risulta come uno stimolo reinterpretativo al rapporto tra arte e critica in quell'arco di tempo. Nel caso preciso, tanto lessicamente esatto il lavoro di Gandini da richiedere, anzi da suscitare risposte altrettanto puntuali. È proprio sull'uso del linguaggio che Gandini pare aver stabilito con la letteratura artistica un rapporto tanto serrato da coinvolgere un po' tutti. Per questo la visita alla mostra acquistava maggiore significato se raffrontata alla letteratura che accompagna i diversi momenti dell'attività dell'artista. Ogni fase di ricerca ci appare oggi come una messa a fuoco di elementi, pittura, oggetti, strutture, per intenderci sul significato dei quali, artista da una parte e critico dall'altra, dovevano trovare le parole; perché questi lavori dall'apparente indulgenza, sono invece volti a scardinare i sistemi precostituiti sia dello spazio e del tempo, o della funzione o ancora del linguaggio. Quello che molto spesso è stato individuato come un'impegno essenzialmente morale dell'artista; può essere anche visto, in una sfaccettatura diversa, come un'urgenza di sovvertimento interiore nell'ordine delle cose del profondo e dei suoi riferimenti sensibili, gli oggetti. Gandini non si è mai rifiutato infatti di fare cose, di fare oggetti: il suo lavoro ha sempre la dimensione reale della struttura, è una presenza fisica e come tale chiede di essere letta e collocata. Costringe all'attenzione più che invitare alla contemplazione o alla divagazione. I suoi oggetti sono mentali prima di essere fisici e vanno restituiti, per venire intesi, a quella stessa area in cui

sono stati pensati.

Nel primo scritto del catalogo, quello di Crispolti del 1963, si sente un'ansia di definire, di precisare il carattere di quella pittura di estrazione informale (ma quanto costruita dall'interno) dove il rapporto tra la materia e le forme, quei cerchi negli spazi geometrici, è sorretto dalla luce.

« Visionario dunque, infine? » si chiede Crispolti lasciando la risposta ad un livello di ipotesi. « Visione o racconto? » si chiede subito dopo Galvano, postulando la collocazione della pittura di Gandini nell'ambito di una torinese *école du regard*, dove le cose vengono nominate via via che entrano nel campo della visione. È forse lo stesso Galvano a intuire, in quella che chiama « rischiosa tensione di opposti », un'ambiguità dell'opera, una ambiguità eletta a valore. Abituati a leggere l'arte geometrica come l'arte della pura forma, abbiamo ancora quasi tutto da apprendere sulla tecnica della sua lettura. Per questo oggi tentiamo una rilettura, meno volta alle dichiarazioni di poetica e più agli oggetti, di ciò che è stato prodotto dal Bauhaus.

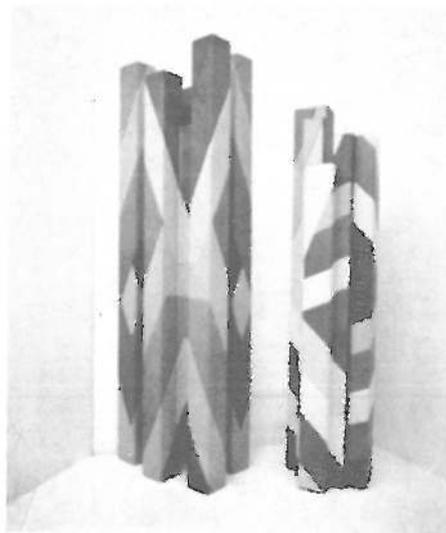
Marcello Fagiolo cerca, nel 1965, quando Gandini fa i suoi primi quadri a rilievo impegnando a un discorso sullo spazio, una collocazione storica del lavoro del giovane artista dividendone l'attività in periodi ed offrendo un primo schema di interpretazione arganziana del lavoro di Gandini. Ma subito dopo ed in relazione agli stessi lavori, Menna ritorna a porre l'accento sull'ipotesi di Galvano, mentre Lambertini scopre la corrispondenza tra lo spazio fisico che le tele modellate investono e lo spazio psicologico nel senso di « uno spazio che tende ad oltrepassare non solo la materiale profondità del dipinto bensì che allarga il suo perimetro con il senso di una continuità esistenzialmente costante ».

A proposito della mostra « Parabola 66 »

nata dalla collaborazione con Paolo Portoghesi (in essa la pittura di Gandini investiva tutto lo spazio con un'ipotesi di trasformazione dell'ambiente per essere, prima dell'architettura, come traccia o suggerimento) e presentata con molta chiarezza da Marcello Fagiolo, Argan scrive: « il pittore e lo scultore fanno spazi come l'architetto. Come l'architetto li fanno perché ci si viva dentro, e senza la mediazione dell'illusione prospettica o psicologica. Esistiamo nello spazio delle nostre ipotesi, speriamo di morirci. È la risposta di un'avanguardia autentica... » Che cosa abbia poi imbrigliato questa avanguardia (il discorso non vale solo per Gandini) è un interrogativo che merita più di una risposta.

Sta di fatto che la pop art d'importazione americana si assicura in quegli anni il terreno dell'avanguardia nel nostro paese e se lo garantisce nella sua continuità

M. Gandini, *Strutture*, 1969.



storica, così come per un altro verso è garantita nel proprio ruolo la neo figurazione: precise coloriture politiche corrispondevano forse a quei due poli dell'immagine tanto che la sola arte garantita nell'ultimo decennio pare esser stata arte politica collegata alla politica dell'arte. A partire dal '66 la pittura di Gandini è sentita dalla critica, che pur la presenta tessendone gli elogi, come un fatto esteriore, di nuovo come immagine, come forma. Come sovrapposizione di spazi già inventati il che vuol già dire come decorazione. Geometria e decorazione.

Ma in uno scritto singolare di quegli anni neri per la lettura dell'arte astratta, che è di Raab, intelligente allievo di Lacan, il lavoro di Gandini a proposito del quale il Raab parla di « linguaggio model-

lo » e di « utensili modello », riacquista la facoltà ad un intervento globale che si produce a livello di « choc, di scossa, di rottura ». Gli oggetti sono sentiti come elementi guida di un ambiente nuovo fatto di spazi personali che esigono una propria temporalità. Un poco oltre Murilo Mendes parlerà dell'invenzione di « un linguaggio severo e scarso nella sua saldezza ».

Nel tempo i materiali hanno mutato profondamente nella scultura di Gandini, la loro trasformazione è intimamente legata all'uso della luce e al possibile significato della luce, segno forse di quell'« ascetismo » individuato da Portoghesi.

Le ultime opere sono bianche per non creare equivoche compromissioni con il tema del colore: la luce soltanto è chiamata a fare da contrappunto allo spazio.

All'affacciarsi di questi lavori bianchi ha ben letto Lara Vinca Masini l'evidenziazione « della situazione d'inquietudine, d'incertezza, di ambiguità dello spazio dell'uomo di oggi... Ponendosi in questo senso, nella posizione della più avanzata ricerca architettonica e urbanistica, sul filo di quella realtà dell'utopia, che permette oggi, sola, un'apertura cosciente e speriamo risolutiva, sul domani ».

Forse proprio questa è la luce esatta in cui va inteso il lavoro di Gandini: una grande utopia in cui rientra un po' tutta la cultura del nostro tempo, dalla progettazione (come mito culturale) alla conservazione del lavoro artigianale che è la tradizione in senso ampio, all'iperbole dello spazio urbano aperto per la collocazione di oggetti desimbolizzati destinati ad una nuova civiltà.

Alla Besana di Milano

Luciano Minguzzi

di Rosa Chiumeo e Dario Franchi

La panoramica delle opere di Luciano Minguzzi, organizzata dal Comune di Milano alla Rotonda di via Besana, non inquadrandosi in un discorso organico di riflessione critica sull'operato degli scultori italiani del dopoguerra, manca di una visione didattica che permetta di confrontare la posizione dello scultore con un contesto culturale che gli dia una dimensione.

La mostra rimane accentrata sul « maestro » ed è priva di qualsiasi richiamo alle correnti d'avanguardia, senza l'influenza delle quali non si possono comprendere le trasformazioni linguistiche di alcun artista: Minguzzi compreso.

E infatti il suo operato, se proposto con una analisi storica, ben avrebbe potuto prestarsi ad una rimeditazione, per confronto, dei problemi della scultura italiana dal '45 ad oggi: dalla condanna a morte di Martini per la statuarìa celebrativa alle nuove soluzioni inventive e ai nuovi campi di indagine in cui si muovono i giovani scultori dopo il '50. Non a caso anche le opere di Minguzzi anteriori al '45 rivelano come egli andasse perseguendo la formazione di un linguaggio autonomo attraverso la sperimentazione degli « stili » allora più significativi nella scultura italiana. Sulla strada della difficile ricerca di una sintesi tra arte antica e visione moderna gli era stato maestro Arturo Martini, che per la verità aveva sovente risolto il compromesso in favore di una opposizione al « far moderno », con una sorte di smisurata fiducia di dare vita alle sue idee attraverso un linguaggio tradizionale. L'apporto nuovo dello scultore bolognese stava nell'accentuato interesse per la realtà

colta con urgenza vitalistica e sapido gusto dell'osservazione. In tal modo è possibile intendere le prime prove, che alla mostra sono documentate con la presenza di quattro bassorilievi in bronzo (« Capriccio 1, 2, 3 » e « Sacrificio di S. Andrea ») oltre ai ritratti della madre.

Gli anni del dopoguerra permettevano alla scultura italiana di riscoprire, attraverso il recupero dei contatti con la cultura europea, esperienze espressioniste, cubiste e surrealiste. E per questa via che Minguzzi trova il filone più consono alle sue possibilità espressive: la vitalità turgida delle « Contorsioniste », la ferocia scattante dei « Galli » e dei « Gatti » o il soffocamento violento della vitalità stessa nella serie del « Cane tra le canne » sono i tempi più intensamente significativi della personalità dell'artista. È vero che, soprattutto per le « Contorsioniste » è riconoscibile un ascendente diretto in opere come la « Donna che nuota » (1941) di Martini, ma le forme sono più partecipate, più sciolte e, in definitiva, più vicine, nella distruzione delle masse, alle ricerche linguistiche delle avanguardie europee. La densità plastica, suggerita da una ricercata consistenza strutturale e risolta in un dialogo con lo spazio, trova riscontro e muove sollecitazioni nell'opera plastica di Matisse e nelle forme piene e copiose di Laurens. Il senso della vita si comunica schietto: la tensione dei corpi, l'imprigionamento in gabbia e tra intrichi naturali alimentano violentemente la sensazione del pulsare vitale: gli animali di Minguzzi sono fieri, colti in un attimo di tensione e di attacco, evidenziato dall'accentuazione di alcuni elementi come le piume posteriori,



L. Minguzzi, *Pas de quatre*, 1957.

le zampe e la modalità del becco nel gallo, la coda tesa e gonfia e il muso trasformato in maschera da combattimento nel gatto. Nel « Cane fra le canne » (1949) si giunge ad uno stato di estrema tensione, coinvolgendo l'animale in una lotta con una ragnatela che opprime; in parallelo a questa novità iconografica, che sarà paradigmatica per gran parte della produzione successiva, la modellazione si fa più scabra e irta; la novità delle canne, nata da un suggerimento tecnico (gli sfiatatoi della fusione) nulla toglie all'originalità dell'invenzione ed anzi sottolinea l'importanza di Minguzzi artigiano, non teorico della forma. L'aderenza alla fisicità del reale sembrerebbe aver ceduto alla novità delle soluzioni con l'apparizione delle prime forme non figurative (1956): ma è Minguzzi stesso a dichiarare di non essersi mai considerato « astrattista ». E infatti egli perviene alle forme

dei « Sei personaggi » e del « Pas de quatre » attraverso opere come « Ombre nel bosco », dalla conformazione ancora animalesca, anche se non più definibile naturalisticamente (non sono presenti alla mostra gli « Aquiloni », i più significativi forse tra le opere di questo periodo). Di qui prendono avvio soluzioni in cui lo studio costruttivo dei rapporti tra spazi concavi e spazi convessi si sostituisce alla forza espressionista: sagome piatte e lamine in luogo di masse corpose. Il risultato è più cerebrale, più ricercato e meno istintivo: Minguzzi si rivela attento alle sollecitazioni culturali, pronto a cogliere e rielaborare le suggestioni delle correnti artistiche d'avanguardia: Calder, Chadwick ed Armitage.

Dopo l'esperienza « astratta », dal '58-'60 in avanti, Minguzzi recupera la vena espressionista ma, questa volta, tragica: al turgore rigoglioso delle forme del '52 si contrappongono ora una visione dolorosa che consuma e corrode le immagini: è la serie dei « Guerrieri », degli « Uomini del lager », dei « Fiori chiari » e « Fiori oscuri », opere che trovano già forse un precedente nel « Cane tra le canne », ma qui la vitalità è spenta, volutamente si parla di distruzione e di morte: la materia corrompendosi sfigura le forme. Minguzzi fa propri gli stimoli culturali di un espressionismo più aspro e brutale per comunicare il messaggio di angoscia, di paura dell'uomo contemporaneo. Ecco che lo scultore, in fondo così al di fuori dalla problematica culturale nata dalla problematica sociale del dopoguerra, giunge a vivere le ansie della civiltà della macchina.

In « Memoria dell'uomo del Lager » (1965) Minguzzi imposta larve umane distrutte e ischeletrite in cornici rettangolari che, come sembrano suggerire i tentacoli meccanici proiettati all'interno, hanno la duplice funzione di inquadrare la figura e di costituirne le antagoniste. Lo stesso discorso viene ripreso in « Fiore chiaro » e « Fiore oscuro » e ne l'« Omaggio a Gagarin »: l'inquadramento si fa oppressivo trasformando le cornici in casse metalliche che racchiudono teste costruite con involucri sfaldati e masse sfigurate. Meno convincenti le ultime opere gli « Uomini » del 1969-70 in cui viene ripresa e riportata a scala più grande l'impostazione degli « Uomini del Lager », ma con effetti di maggiore spettacolare tragicità.

Per quanto concerne l'aspetto organizzativo, apprezzabile l'iniziativa, non nuova ma abitualmente assai poco sfruttata, delle proiezioni del filmato di una lunga intervista a Minguzzi: la quale tuttavia ha perduto l'occasione di essere, per il pubblico, un sussidio didattico, per diventare un'ulteriore agiografica celebrazione del « personaggio », compiaciuto del suo ruolo di artigiano-maestro, coerentemente d'altronde con l'impostazione della mostra, che, come si è detto all'inizio, ci ha offerto un artista asceticamente e falsamente isolato dal contesto storico.

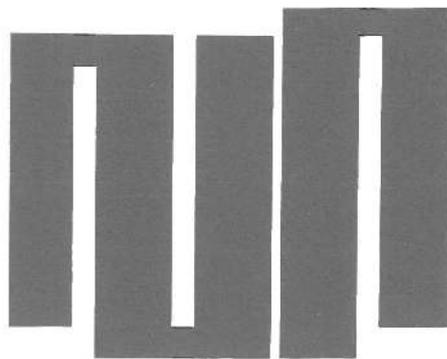
da Zagabria

Julije Knifer

di Jesa Denegri

Un'analisi che si occupi dei contributi apportati da artisti jugoslavi al movimento d'avanguardia degli ultimi decenni dovrebbe a mio parere prestare attenzione speciale all'opera di Julije Knifer (Osijek, 1924). Knifer fu con Picelj l'unico jugoslavo a partecipare alla prima e oramai storica mostra delle Nuove Tendenze alla Galleria d'Arte moderna di Zagabria nel 1961. Anche negli anni successivi egli ebbe occasione di prender parte ad alcune di quelle manifestazioni dove presero corpo i problemi degli orientamenti artistici del periodo post-informale.

Queste presenze fecero sì che il nome di Knifer fosse registrato anche in alcune delle sintesi pubblicate negli ultimi anni, come ad esempio nelle « Nuove forme della pittura » di Ud Kultermann, edite anche in Italia. L'attuale rivalutazione critica dell'apporto di Knifer non si lega però soltanto al ricordo del suo ruolo ormai storico, bensì nasce dalla convinzione che il suo esempio sia ancor oggi in grado di offrire risposte di rilievo alle questioni relative alle possibilità del quadro nella situazione artistica attuale. Finora la critica jugoslava ha per lo più trattato Knifer come un artista di profilo neo-costruttivista che aveva continuato a legarsi al procedimento classico della pittura su tela quando tutta la tendenza si spostava alla ricerca di nuovi mezzi espressivi derivati dalle tecnologie moderne ed aveva perciò finito col ritrovarsi alla periferia di un ideale artistico allora molto vivo. L'errore di questa interpretazione consiste innanzitutto nell'inadeguatezza del contesto comparativo scelto per effettuarvi l'analisi dell'opera di Knifer. Infatti, benché egli avesse esposto di frequente alle manifestazioni di Nuove Tendenze, non aveva in via di principio affinità sostanziali con la problematica formale, e ancor meno con quella delle idee, di questo movimento; era invece fin da principio evidente che le radici e le intenzioni della sua opera andavano ricercate all'interno di altre coordinate spirituali. Salta agli occhi che il geometrismo dei « meandri » di Knifer, sul quale egli insiste da un decennio, senza visibili tracce di evoluzione del linguaggio in senso tradizionale, non si fonda sui metodi della costruzione programmata di severe unità strutturali di tipo logico-matematico assunte dall'osservatore ai puri livelli meccanici della percezione visiva. Al contrario qui si tratta di un segno specifico che trae origine, come afferma lo stesso autore, dal patrimonio delle immagini suprematiste di Malevic. Un segno che, in virtù della sua ricchezza emotiva e spirituale, giunge a sfiorare



J. Knifer, *Meandro n. 13*, 1969.

stati mistici chiaramente individuabili, per dirlo in modo necessariamente semplificato, nel determinismo della direzione stabilita una volta per sempre del movimento del meandro; nell'annullamento testardo ed intenzionale di ogni sensuosa evocatività cromatica, che viene sostituita da un contrasto di bianco e nero severamente intellettuale e simbolico; e, infine, nella coscienza rinuncia ad ogni necessità di elaborare o di modificare il sistema di segni prescelto che diventa in tal modo « monotonia », metodicamente giustificata; del repertorio comunicativo impiegato. Per queste caratteristiche la opera di Knifer dimostra una certa contiguità non tanto nell'aspetto esteriore dei quadri quanto col fondo della filosofia artistica di Ad Reinhardt: infatti, come il grande pittore americano, anche Knifer è convinto che la caratteristica essenziale di ogni arte veramente profonda vada ricercata al livello della sua massima spiritualizzazione, nell'assenza di ogni espressione, di ogni memoria soggettiva e di ogni sovrastruttura estetica eretta sul concetto primario. E mentre Ad Reinhardt dipingendo i suoi ultimi quadri neri dipingeva in realtà la sostanza spirituale di una pittura trasferita oltre ogni visibilità, Knifer progettando i suoi « meandri » sembra dipingere idee puramente mentali, totalmente librate dalla necessità di una qualsiasi organizzazione aggiunta, sia plastica che formale. Per il fatto che non nasce da un'astrazione o da una riduzione di dati visibili, né dalla costruzione di strutture formanti materialmente concretesci, ma è conseguenza di una scelta aprioristica, risultato di una decisione maturata già nello spirito dell'artista e cioè di un concetto rappresentato dal segno, l'opera di Knifer non può essere fatta rientrare né nel geometrismo classico post-mondrianesco e nemmeno nel razionalismo neo-costruttivistico degli inizi del decennio scorso, bensì vuole essere considerato — per una coerente adesione alle tesi critiche sopra esposte — come un preannuncio specifico di idee minimalistiche e pre-concettuali, preannuncio che, da una prospettiva odierna, ci appare storicamente tanto più significativo in quanto si è rivelato pienamente definito nei suoi presupposti originali già fin dal 1960.

Nuovi concetti

di Arsen Pohribny

La casa editrice DuMont di Colonia sta pubblicando una collana di « libri di lavoro », cioè documenti che consentono di conoscere idee e concetti quasi ancora in elaborazione. Si può dire che questi libri partecipino attivamente al fermento delle esperienze artistiche più recenti e, data la tiratura che raggiungono, riescono a suscitare reazioni molto vaste e riconoscimenti che altrimenti richiederebbero tutta una serie di mostre e manifestazioni. In questi ultimi tempi, Klaus Groh, fondatore di un'agenzia di « Ideenkunst » ad Oldenburg, ha edito in questa collana due volumi concettuali intitolati « ... if I had a mind... » (1971) e « Aktuelle Kunst in Osteuropa » (1972). L'interesse è notevole, soprattutto il secondo libro che contiene riproduzioni e dichiarazioni di un numero sorprendente di « produttori » (per l'esattezza, 75) e di quattro gruppi operanti in Ungheria, Polonia, Jugoslavia, Romania, Cecoslovacchia e persino di un gruppo russo. Purtroppo non si hanno notizie dalle altre repubbliche sovietiche, né dalla Germania Orientale e dalla Bulgaria, e ciò ne diminuisce un poco il valore informativo.

In una breve introduzione Groh spiega il procedimento di raccolta del materiale e racconta che l'idea di concepire un simile libro gli è venuta nell'autunno del 1970 a Praga. Fu Peter Stembera, artista « processuale », a pregarlo di pubblicare un testo filosofico di Josef Kroutvor con una serie di riproduzioni riguardanti alcune recenti tendenze in Cecoslovacchia. L'originalità e la qualità dei documenti inviati gli hanno talmente impressionato da spingerlo a cercare documentazioni analoghe in altri paesi dell'Europa dell'Est. Il fatto che egli ha potuto rintracciare tante persone, testimonia come essi non agiscano da isolati ma siano invece in contatto fra loro, rafforzandosi reciprocamente la coscienza di una loro missione. D'altra parte, questi informatori (forse per rivalità) non hanno scritto nulla su avvenimenti precedenti, quali Kantor in Polonia e gli artisti della galleria Foksal e diversi simposii, oppure le azioni di Milan Knížak, dal 1964, a Praga, e altre.

Il libro di Groh è una raccolta senza pretesa di sistemazione storica. La vera, valida introduzione è formata da tre testi rispettivamente di Kroutvor, Attalai e Filko. Il primo tratta la « possibilità » come categoria antropologica, oggettivamente non definibile, che sorge con ogni esperienza o decisione di agire. « La possibilità ci apre continuamente un mondo nuovo. L'esperienza della possibilità è

ogni volta nuova e differente... L'arte della possibilità è un'arte di progetti e di dimostrazioni, sperimentazioni, esperienze, gesti, riti individuali e collettivi; è una forma dell'attività sperimentale di fenomeni diversi ». Come si è detto, gli altri due testi della introduzione sono manifesti di Gabor Attalai di Budapest, dal titolo « LPC-art », e di Stano Filko di Bratislava intitolato « Plan Project Art ». Il primo propone la democratizzazione mediante l'uso — allo stesso livello — di tutti i materiali.

Ciò che hanno in comune le diverse tendenze documentate nel libro sono:

1) La validità di tutti i *media* (in precedenza considerati « extraartistici ») i quali, però, entrano in gioco non per creare alla fine un'opera d'arte, bensì per preparare una base che stimoli nel pubblico la partecipazione o un comportamento e quindi una serie di esperienze a diversi livelli.

2) In tal modo tutti possono diventare « artisti » oppure oggetti di una azione artistica oppure tutte e due le cose insieme.

3) Questo processo non si svolge in una galleria o in un museo ma spesso per la strada o in mezzo alla natura. Questi ambienti possono essere quinte per i loro gesti (per esempio di land-art) oppure entrano come protagonisti nella esperienza artistica, sia coi loro fenomeni (una natur-art?), sia con la loro totalità diretta o interpretata.

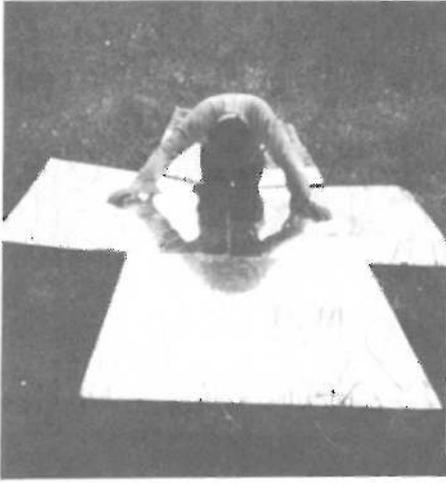
I momenti basilari sono pressappoco questi. Poi — a seconda dell'accento posto

dall'artista — prendono varie etichette. Le quali, però, spesso sono di relativa importanza. Infatti, per esempio, un L. Novak (che, fra l'altro, scriveva ricette comportamentistiche già nel 1964-65) può essere chiamato « produttore di process-art » oppure « azionista », se diamo peso allo sviluppo della vicenda. Mentre, se si sottolinea il momento tecnico o i mezzi usati, il medesimo lavoro può appartenere alla land-art oppure alle « combinazioni materiche » e così via. C'è da dire che molte sono le volte che ci si trova davanti a simili difficoltà. Il volume di Groh presenta il materiale allo stato grezzo, senza alcun commento e spiegazione; il lettore, costretto ad interpretarlo da solo, finisce per compiere, in un certo senso, anche lui, un'azione concettuale. Insomma ci si trova di fronte ad esperienze che, più o meno, escono direttamente dalle ricerche degli anni sessanta. Ad esempio la poesia visiva (Drožd) e i testi logici (gruppo (E, Todorovic), il concretismo (Chatrny, Cigler, Demartini) e la « nouvelle réalité » o « zero » (Kolibal, Lakner, Kocijančič, Jovanovic, Victorin-Jacobi e altri), i quali oggi costituiscono invece i diversi movimenti dell'idea-art. Legate alla tecnica degli happenings sono, per esempio, le azioni di Poznanovič, Mlynarcik, Šáglová, Steklík e, fra gli autori di land-art, vanno considerati anche Bak, Attalai, Brikcius, Kawiak, Valoch e, vicini a questi ultimi, abbiamo i « processualisti » Grygar, Lackovics, Stembera. Un'altra parentela può osservarsi tra il concettualismo (gruppo Kod, Tot) e l'ele-

L. Novak, *Land art*.



3 domande ad Apollonio



J. Moucha, *Rituale solare*.

mentarismo essenziale (Golkowska, Neagu, Kocman) il quale si propone di rimisurare e pensare *ex novo* l'ambiente.

Fra tutti, sono gli jugoslavi quelli che rivelano una maggiore conoscenza delle fonti concettualistiche mentre certi ungheresi si distinguono per una ironia mordente. Altri artisti si distinguono per una completezza quasi programmatica, come per esempio il rumeno Neagu, l'ungherese Pauer e il praghese Grygar, inventore del disegno acustico. Forse anche altri autori seguono un preciso programma ma ciò non è sufficientemente documentato dal materiale pubblicato. C'è però una linea costante che si può seguir bene in gran parte dei « profili » presentati nel libro. E, cioè, la volontà di comunicare, il desiderio di trovare un pubblico nuovo e ricettivo e di influenzarne le vicende, dandogli norme ed esempi di azioni mentali e di comportamento che servano ad elevarne la vita. Per esempio, tra gli autori troviamo tre « cittadini del mondo » (Gayor, Campulka, Konkoly), i quali si occupano dei rapporti pacifici del mondo libero. Ai loro pensieri possiamo aggiungere i postulati democratici di Lenin e di Attalaj, pubblicati su due pagine contrapposte. Il primo chiedeva un'arte per milioni di persone, il secondo dichiara che tutti sono suoi amici: contadini, piloti, fattorini, chimici, insomma tutta la gente. Entrambi sono concetti in buona fede. Soltanto che del primo concetto si è fatto abuso per una restaurazione dell'accademismo ottocentesco mentre il secondo si concretizza in otto riproduzioni di altrettante fasi della rasatura di una testa. Cioè, molto dipende da come vengono interpretati.

Umbro Apollonio ha insegnato per qualche mese presso l'Università Laval di Quebec in Canada. Per avere informazioni di prima mano e per un utile raffronto, abbiamo ritenuto opportuno porgli le seguenti domande:

Il suo recente soggiorno in Canada le ha probabilmente consentito di venire a contatto con numerosi artisti del luogo. Quali impressioni ne ha tratto circa la situazione artistica canadese e quali raffronti possono essere fatti tra le ricerche artistiche che si fanno in quella nazione e quelle statunitensi ed europee?

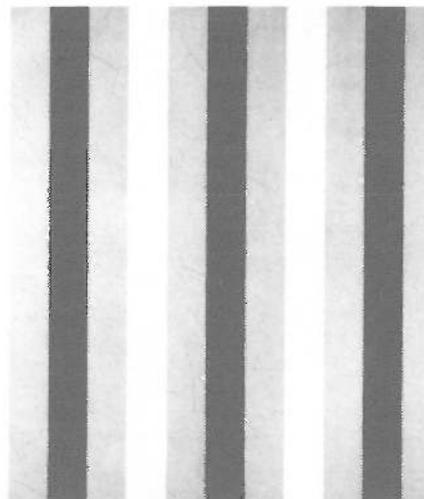
Per presentare un quadro non dico compiuto, ma soddisfacente della situazione artistica canadese il mio soggiorno avrebbe dovuto prolungarsi oltre il trimestre che trascorsi a Quebec, e sopra tutto non essere così impegnato con gli obblighi dell'insegnamento universitario. Ho avuto perciò pochissime occasioni di intrattenere contatti personali con gli operatori artistici di Quebec e del Canada in genere, e ciò, evidentemente, con mio vivo rammarico. Tuttavia, prima di scendere a qualche dettaglio, in taluni casi ben noto pure in Italia attraverso le esposizioni delle Biennali veneziane: da Riopelle a Molinari e Snow, è opportuno premettere come abbia avuto l'impressione che il paese si trovi in una fase di crescita a tutti i livelli, anche quello artistico e culturale quindi. Giova ripensare, forse, agli Stati Uniti che da una cultura locale, provinciale, alimentata da importazioni europee (sia pure di grado diverso) sono andati via via conquistando autonomia e profili sempre più netti. Mi è parso che il Canada sia sulla strada di darsi una struttura indipendente, benché composta. Il paese possiede d'altra parte un patrimonio di energie creative quanto mai preziose: gli indiani e gli esquimesi. La vera fonte della tradizione risiede nelle capacità e nei modelli di questi popoli, assai di più, a mio avviso, che nelle case in stile vittoriano o nei documenti rimasti del dominio francese e di quello inglese. I vantaggi di simile origine possono trovare qualche non indifferente ostacolo nell'influenza degli Stati Uniti, che, data la vicinanza, va evitato di sottovalutare: che l'intervento americano sia una realtà indiscutibile è provato dal fatto che le grandi metropoli si stanno modellando su esempi appunto americani. Il problema che si pone è anche in questo adoperarsi per conservare una certa tradizione onde non essere privi di passato e onde ricavarne non imitazioni o manipolazioni, sebbene uno spirito che alimenti le nuove forze. Non posso affermare che

ciò appaia in tutto realizzabile, se penso che le maggiori città canadesi si distaccano assai poco da quelle statunitensi; esse vantano per altro alcuni esempi architettonici di grande rilievo: a Toronto il Dominion Bank di Mies oppure a Montreal l'insieme dello Habitat. La New City Hall di Toronto, dovuta ad un architetto finlandese vincitore di apposito concorso, appare discutibile per diversi motivi, ma sopra tutto mi pare incongruente l'idea di 'decorare' lo spiazzo antistante con tre sculture di Moore, in quanto all'edificio, per le sue caratteristiche, sarebbe meglio convenuta una composizione plastica d'ordine cinetico o minimal. Sia detto senza irriverenza alcuna nei confronti di Moore, il cui peso storico e le cui qualità artistiche sono fuori discussione. Moore ha del resto fatto dono al museo di Toronto di un complesso di opere, che formeranno una raccolta eccezionale e molto ampia di tutta la sua esperienza creativa. Il museo, che per l'allestimento di tale fondo ha di già in costruzione una parte nuova, diventerà uno dei più importanti. Non si può dire infatti che i musei canadesi possiedano collezioni di notevole rilevanza. Forse il migliore è ancora il complesso della National Art Gallery di Ottawa, che conserva una serie di documenti storici scelti con ocularità ed anche con criterio didattico. Il museo di Montreal potrebbe diventare in breve sede di una accurata scelta d'arte attuale. Ma, come facevo presente, tutto è ancora in via di formarsi: sia Ottawa che Montreal o Toronto si trovano a disporre delle premesse indispensabili per un evolversi culturale in senso progressivo. Di fatto la crescita delle grandi città ha avuto inizio più o meno da un decennio: Montreal, per esempio, s'è sviluppata in occasione della esposizione universale, quando è stata costruita persino la metropolitana. Dovunque si avverte questa sorprendente energia che anima la volontà di ingrandirsi e di affermarsi. Non tutto è facile, si sa; le questioni sociali e politiche sono talora piuttosto intricate; i problemi finanziari sono gravosi e tutt'altro che semplici da risolvere; le azioni sindacali premono con le rivendicazioni della classe lavoratrice; probabilmente si avranno non poche difficoltà da superare; ma si prevede, comunque, che in futuro spunteranno sviluppi positivi. Lo stesso può dirsi della situazione artistica. Mi rincresce di non avere avuto modo di visitare Vancouver, che mi si riferisce sia città quanto mai viva su tale piano. Delle altre la più viva mi pare Toronto, dove esistono numerosissime gallerie d'arte e tutte per lo più riunite in un quartiere, persino pittorresco per

la presenza di eleganti boutiques, raffinati ristoranti ed altri confortevoli locali di convegno e per avere conservato le impronte del passato. Tutto ciò in netta opposizione, bisogna osservarlo, con la rue du Trésor a Quebec, dove pittori piuttosto modesti offrono in vendita le proprie opere posate per terra o appese ai muri: attrattiva turistica, che fa il paio con i calessi per visitare la cittadella, i forti, i campi di battaglie ed altre zone storiche. A Montreal, invece, forse più numerose delle gallerie, sono le video e nastroteche, non che piccoli caffè o bistrot, dove si riuniscono artisti, attori, scrittori, intellettuali, così da creare un ambiente caratteristico ed assai vivace. In genere, un po' come dovunque oggi, l'ambiente artistico rivela molte perplessità ed incertezze, anche se non è privo di audacia nel suo sperimentalismo, il quale, poi, non trova opposizioni ufficiali conformemente a ciò che avviene nei paesi liberi dove qualsiasi tipo di censura viene esercitata in casi eccezionali. Benché con alcune prove rilevanti, si tratta di un ambiente in via di maturare e, quindi, piuttosto atipico.

Le ricerche artistiche non si discostano da quelle europee o statunitensi. Anzi, i contatti con gli USA sono frequentissimi. Inoltre molti artisti canadesi si formarono o addirittura vissero in Europa. Alfred Pellan trascorse quattordici anni a Parigi e dal 1940, data del suo rientro in patria, svolse un ruolo di aggiornamento molto importante, ancora palesemente ricordato. Non dimentico dei modelli picassiani, lo spirito che lo ha animato è per altro alla fine decorativo, con tutte le delicatezze che sa raggiungere. Paul-Emil Borduas ha vissuto anch'egli a Parigi e poi vi si stabilì definitivamente nel 1953. Dal 1930 la sua influenza, benché ancora giovanissimo, fu assai rimarchevole e si estese da Montreal a tutto il Canada. Il gruppo degli 'Automatisti', che fecero cerchia con lui, ed il manifesto del 1948 'Rifiuto globale' costituirono una denuncia contro la situazione accademica, retrograda e conformista allora imperante, cui si oppose un'opera caratterizzata da ascendenze vagamente surrealiste e con maggiore forza da impulsività informale. Borduas restò dunque lontano dal suo paese, allo stesso modo di Jean-Paul Riopelle, che, di qualche lustro più anziano, ne continua in certa maniera l'energia prodiga di sensibilità e di lirismo, ripresa sulle suggestioni di una fremente natura vegetale. È chiaro che i maggiori rientrano nell'ambito della corrente informale senza segnalarsi per un contributo particolare ovvero di qualche peso. A questa tendenza farà seguito, come in Europa, un orientamento costruttivista e cino-visuale: nel 1955 il gruppo 'Plasticismo' diffonde un manifesto che avversa radicalmente la 'tache'. Del resto Fernand Leduc, Marcel Barbeau e Jean-Paul Mousseau, che fecero parte degli 'automatisti' di Borduas, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta si dedicarono al geometrismo neoplasticista

oppure ad altre esperienze affini, fino al design. Su siffatta via di ricerca la personalità di gran lunga più notevole è senz'altro Guido Molinari, che con rara coerenza e non meno lucida intelligenza ha approfondito le gradazioni spaziali scaturite dalla sostanza cromatica. Il rigore e la semplicità del suo disporre piani di colore secondo una cadenza ritmica che suscita incastri di prospettive e svolgimenti di spazio, denotano in lui una certezza oggi quanto mai rara, oltre che una perspicace scelta delle disponibilità del mezzo, senza ridondanze, senza eclettismi, senza graziosità, così da essere annoverato fra coloro che non rimangono chiusi in un'area locale. Sul piano dell'arte visuale si devono ancora segnalare, per primo Claude Tousignant, dedito alla sperimentazione delle qualità vibratorie ed alonanti del colore, fissato in forme circolari, e poi fra coloro che operano in un settore neoplasticista e meglio ricordo: Jean Coguen, Yves Gaucher, Pierre Dupras, Gino Lorcini, Mario Merola, Ulisse Comtois, Richard Lacroix (che fondò nel 1965 il gruppo 'Fusione delle arti'), cui non mancano interessi verso spazialità tridimensionali, integrazioni architettoniche, sintesi plastico-cromatiche e fra materia e luce. L'impegno in simili esperienze è tutt'ora molto vivo, non solo per la presenza attiva di Molinari, che insegna all'Università McGill di Montreal, ma anche per il metodo operativo che viene impartito alla scuola d'arti visuali dell'Università Laval di Quebec, oltre che altrove beninteso. Non va dimenticato, per capire meglio tale interesse, che uno degli esempi di maggiore levatura nel campo dell'arte visuale in movimento si deve alle pellicole di Norman McLaren, da tempo universalmente note e celebrate. Anche il lavoro con l'ordinatore (di cui si servì pure McLaren nel film del 1971: «Birdlings») conta numerose prove, dovute, oltre che al gruppo CYGRA 4 di Montreal, a Pierre Moretti, Petar Milojevic, Jean Baudot, Pierre Cornellier, Raymond Brousseau, Pierre Hébert, Peter Foldès, che fruiscono dell'assistenza dell'Ufficio Nazionale del Film o dei vari centri di calcolo delle università. Rispetto, infine, a Jean-Paul Lemieux, Albert Dumouchel, André Jasmin, Kazuo Nakamura, Tom Hodgson, Harold Town, Gordon Smith, si esercita l'opposizione di Serge Lemoyne con le sue esperienze neo-dadaiste, che non rimangono affatto isolate, ma trovano appoggio in vari gruppi, fra ironici e contestatori, i quali praticano per lo più forme di spettacolo e di happening, dove l'animazione avviene per mezzo di una composizione o assemblaggio di pittura, musica, poesia, danza, ecc., così da smantellare ogni modello di arte tradizionale e da promuovere un nuovo recupero socio-culturale. Accanto a questi avvenimenti, che occupano, almeno per il momento, buona parte della scena artistica canadese e si assestano con elementi pop, di arte povera e di arte psichedelica, giova ricordare Michael



G. Molinari, *Mutazione viola*, 1964.

Snow, presente alla Biennale del 1970 e certamente una delle figure di maggior spicco per efficacia ed originalità d'impostazione, e qualche concettualista come David Rabinowitch, Royden e Ron Martin.

Quali sono i rapporti oggi esistenti in Canada tra organismi pubblici ed arte contemporanea, tra questa e il pubblico?

Il pubblico non risulta essere differente da quello degli altri paesi nei riguardi dell'arte contemporanea: forse un tantino più tollerante. Sul piano ufficiale esiste il National Arts Centre, che svolge attività promozionale e di appoggio ovvero di aiuto concreto nei confronti delle arti. Logicamente ciò non esclude un certo paternalismo, ma comporta anche taluni benefici. Si racconta che certi fondi sono stati stanziati apposta per acquisti d'opere d'arte con cui decorare uffici governativi, e naturalmente di già serpeggiano proteste e malcontenti per le scelte compiute. Su altro fronte i musei lamentano insufficienza di contributi; si dimostrano per altro prontissimi a raccogliere documenti della creatività odierna, quasi esclusivamente locale. In questo piano resta molto da fare, non ostante la massima buona volontà dei direttori e dei conservatori, e resta molto da fare sopra tutto a livello internazionale. Gli interessati, anche gli studenti, si recano negli USA per tenersi aggiornati. L'arte italiana, poi, è scarsamente rappresentata nei musei, e negli ambienti culturali è nota sopra tutto attraverso riviste ed altre fonti di informazione.

Che cosa può dire della sua esperienza di docente in quella università e quali considerazioni può fare rispetto alla sua esperienza di docente in Italia?

Da quanto fin qui detto penso risulti chiaro che in Canada sussistono le più favorevoli premesse per un potenziamento e per una maggiore caratterizzazione d'or-

dine estetico e culturale; soltanto appare indispensabile che il paese riesca a liberarsi da certe dipendenze europee e statunitensi e che la situazione socio-politica si sistemi in forme più salde e più stabili. Gli stessi problemi finora posti in luce si riscontrano pure nell'ambiente universitario. Basta poco per rendersi conto di quale sia la situazione reale. Il 'campus' dell'Università Laval a Quebec sviluppa una ampiezza eccezionale, che copre una superficie di oltre un milione e mezzo di metri quadrati con quasi una ventina di edifici, dai dieci piani e ben oltre, collegati fra di essi da tunnel sotterranei — di estrema utilità nella stagione invernale — per una lunghezza complessiva di circa sei chilometri, e separati da larghissime zone di verde — di estrema importanza nei mesi caldi. L'anno scorso gli studenti iscritti furono oltre 23 mila ed i docenti due mila. Le possibilità residenziali ammontano per oggi a tremila stanze. Ma più di queste disponibilità di spazio, vanno apprezzate certe attrezzature tecniche, che corrispondono, alla fine, ad una impostazione particolare degli studi ovvero ad un principio che intende appoggiare le risorse didattiche, di ricerca, di comunicazione degli strumenti realizzati dalla tecnologia contemporanea: esiste, per esempio, uno studio televisivo, una cineteca ed una discoteca fornitissime, senza dire della biblioteca o della raccolta di diapositive. Si insegna creazione televisiva e filmica, si insegna fotografia, teoria dell'informazione, e così via. Ed a ciò corrisponde una libertà di funzionamento, che non mancherà di dare a suo tempo i profitti fin d'ora prevedibili. Pochi esempi: un esame oppure una tesi di dottorato può essere sostenuta mediante la presentazione di una trasmissione televisiva oppure di un film. Con ciò non voglio dire, sia chiaro, che i problemi insoluti non siano diversi e numerosi, sia sul piano dei programmi che su quello più propriamente didattico: ce ne sono, e molto complessi anche; eppure circondati da un'aria giovanile e di latente attivismo.

I professori stanno in camicia e gli studenti bevono coca-cola o altro durante le lezioni: altro che le toghe intimidatorie. Qui da noi si disquisisce ancora sulle virgole di un testo classico, si continua a riformulare riforme, si va togliendo grado a grado alla laurea ogni valore concreto, mentre altrove si adeguano metodi e strumenti alle realtà effettive della vita contemporanea. Non solo, ma gli studenti hanno una partecipazione attiva — discussa, ma non tollerata — all'articolare dell'insegnamento. Tanto per citare un esempio: i sistemi di valutazione (esame orale, prova scritta, intervento diretto in aula, ecc.) e le gradazioni del voto vengono concordati con gli studenti all'inizio del trimestre.

Ripeto: diverse sono le cose che esigono sistemazioni meno improvvisate e più salde. Ma lo spirito che anima un po' tutti, pur quando si trovano su opposti

fronti ideologici, si dichiara sempre legato alla contemporaneità, senza scandali di sorta, o peggio azioni restaurative. La sperimentazione, così nell'iniziativa didattica come in quella artistica viene ammessa con tutta tranquillità e senza che... Ma il discorso si farebbe ancora (troppo) lungo. Rimandiamolo ad altra occasione. Come in Italia non si farà mai una mostra

tipo Kassel (non è con ciò che voglia dichiarare un consenso con tutte le forme d'arte ivi esposte) oppure una mostra problematica oppure una mostra centrata sopra un tema particolare, così nemmeno si rinnoveranno convenientemente gli istituti culturali. Il conservatorismo è, alla fine, la nostra bandiera — e sotto la sua ombra si riparano tutti i contrasti politici.

In margine a « Combattimento per un'immagine »

Autocritica

di Daniela Palazzoli

La mostra « Combattimento per un'immagine » alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino ha suscitato contrastanti giudizi, anche se quasi unanime è stato il riconoscimento della sua importanza come stimolo allo studio di un problema di grande attualità e interesse. Appunto per questo, dopo aver pubblicato nel numero scorso una recensione di Renato Barilli, abbiamo ritenuto di chiedere a Daniela Palazzoli, che insieme a Luigi Carluccio ne è stata la curatrice, se avendo letto e ascoltato questi vari giudizi, riteneva di dover fare un'autocritica. Ecco la registrazione della sua risposta.

Dato che qualcuno ha detto che curo troppe mostre, per prima cosa vorrei spiegare perché le faccio. Ho curato il settore « Il libro come luogo di ricerca » all'ultima Biennale di Venezia e la mostra « I denti del drago » all'Uomo e l'Arte di Milano ed inoltre, tempo fa, quella del SICOE al Palazzo dell'Arte, sempre a Milano, perché probabilmente ciò risponde alla mia indole pragmatica. In fondo, in un libro c'è una specie di sequenza obbligata per cui si finisce per essere costretti a seguire un certo discorso. In una mostra, invece, si è più liberi. Avendo a disposizione un determinato materiale, si ha la possibilità di osservare, anzi di verificare quello che succede. È lo stesso motivo per cui è nata questa mostra di Torino. La quale è derivata da quella sulle avanguardie e la fotografia, che avevo fatto a Milano. Parlandone con Carluccio si è pensato che sarebbe stato interessante integrarla con un discorso sulla fotografia dell'800. All'inizio volevo partire da più lontano e avrei voluto fare anche una ricerca sui mezzi meccanici di registrazione dell'immagine: dalle eliografie in poi. L'idea è stata scartata perché la cosa diventava troppo complicata. Ci siamo allora decisi a strutturarla come « Combattimento per un'immagine — Fotografi e pittori », cioè come è stata presentata. Naturalmente, anche così, le difficoltà organizzative non sono state poche. Devo però dire che oggi, in Italia, una mostra del genere forse non si sarebbe potuta fare che a Torino, grazie agli Amici dell'Arte

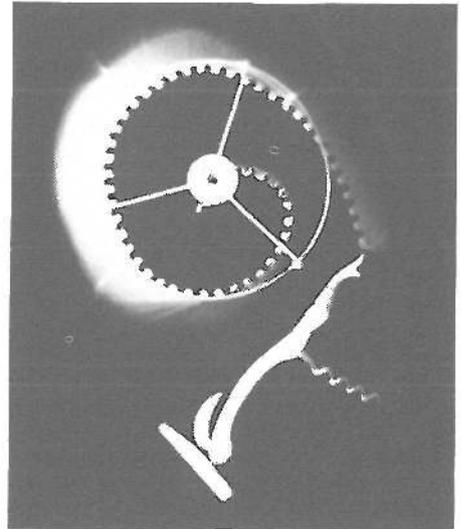


B. Di Bello, *El Lissitzkij*, 1969.

Contemporanea, cioè un'organizzazione sganciata dal museo e, al tempo stesso, connessa col museo.

Per quanto riguarda i risultati, secondo me, il riesame da farsi può essere duplice: 1) il modo come la mostra è stata allestita; 2) il modo come è stata recepita. Riconosco che nell'allestimento ci sono

M. Ray, *Rayogramme*, 1927.



state varie lacune. Per esempio, come introduzione, si era pensato ad una specie di grande camera oscura (progettata da Franco Vaccari), in cui la gente sarebbe dovuta entrare e avrebbe visto, materialmente, l'immagine rovesciata: cioè si sarebbe trovata *dentro* il meccanismo fotografico. Da un punto di vista didattico, io ritengo che sarebbe stato molto efficace. Un'altra lacuna è stata la dispersione di certi temi. Per esempio, quello delle « nuvole ». La nuvola è un soggetto che ha appassionato moltissimi fotografi: da Stieglitz fino a Hendricks. Io avevo raccolto, cronologicamente, numerose fotografie di nuvole, per cui ci si poteva rendere subito conto di tutta una serie di orientamenti. La nuvola, in quanto immagine, si disintegrava e diventava chiaramente un pretesto mentre si precisavano le varie articolazioni linguistiche. Il modo come queste « nuvole » — sempre per esemplificare — sono state dislocate nella mostra consente solo in minima parte una tale lettura. Un'altra idea che non siamo riusciti a realizzare è stata quella di mettere, accanto alle singole opere, una serie di piccole fotografie che, in qualche modo, le richiamassero. Oppure quella di mettere in un apposito ambiente le fotografie, in piccolo formato, di tutte le opere esposte nella mostra, collegandole per mezzo di fili, in modo da dare al visitatore altre chiavi di lettura. E che questo sarebbe stato utile l'ho constatato, osservando il comportamento del pubblico. Il quale fissava la sua attenzione sulle singole opere e non si curava dei rapporti che potevano esserci fra loro.

Sempre in tema di ricezione da parte del pubblico, la mia intenzione è stata quella di proporre soltanto una serie di situazioni esemplari, appunto collegate o magari contrapposte. Ma, come dicevo, questo non sempre è stato capito. Per esempio, posti di fronte ad un'opera della *mecc-art* o della *pop-art*, con accanto le fotografie di un Siskind (cioè una persona che fa, press'a poco, lo stesso tipo di ricerca), si sono avute reazioni diametralmente opposte. Coloro che si interessano di arte mi hanno detto: perché quelle fotografie? sono piccole, senza interesse, non le vede nessuno, e per giunta disturbano i quadri. Invece, gli amatori di fotografia mi hanno fatto rimarcare che il quadro non lo guarda più nessuno, perché l'attenzione della gente oggi è attirata solo dalla fotografia. È un tipico riflesso di questa specializzazione a cui accennavo prima. Si tratta di un interesse preconstituito, cioè un pregiudizio. Come si farà a distruggerlo? Non lo so. Forse solo insistendo in operazioni come questa. Qualcun'altro ha osservato che, mentre al pianoterra, dedicato alle fotografie dell' '800, ad un dato momento ci si trovava di fronte al dissolvimento della famosa « aura », quasi che la fotografia avesse raggiunto quella smitizzazione postulata da Benjamin, al piano superiore, riservato alle esperienze moderne e contemporanee,

quest'« aura » riemergeva in tutta la sua pienezza. Devo dire che per quest'ultimo settore il problema non è stato più quello della smitizzazione e, cioè, di contrapporre l'immagine dell'uomo qualunque a quella dell'eroe, come, in un certo senso, era avvenuto nel secolo scorso. Si sono voluti invece documentare i vari propositi di mettere in luce — che è poi la funzione delle avanguardie — ad un mondo che va in un certo modo, le sue magagne. E oggi non si tratta più di mettere in evidenza questo rapporto tra l'aspetto fisico dell'individuo e il suo potere. Effettivamente, nell' '800 questo rapporto c'era: come diceva Brecht, l'eroe deve entrare in scena sempre guidato da un cigno bianco. Oggi, proprio la diffusione dell'informazione visiva lo ha distrutto. La estensione di questo tipo di informazione, la sua generalizzazione, ha provocato quasi da sé una smitizzazione e quindi non c'è più bisogno di questa forma di operazione. E, invece, ci si è accorti che il potere va smascherato oltre l'immagine fisica dell'individuo e, cioè, nei meccanismi di comportamento, che sono poi di carattere concettuale, intellettuale, economico, sociale, politico.

In fondo, il filo conduttore della mostra era proprio questa storia. Ma non so quanto questo sia stato compreso. Per esempio, il Dada berlinese. In questo movimento c'era una specie di aggressione che si rivolgeva contro la mentalità borghese che con la diffusione dell'immagine riprodotta meccanicamente, ossia con il sorgere dell'immagine di massa acquisiva una sua logica visiva. I dadaisti berlinesi prendono quest'immagine, la manipolano, la frantumano. Pochi anni dopo, questo tipo di rivolta diventa inutile, impossibile. L'immagine di massa diventa così pervasiva che è vano tentare di controllarla o sbeffeggiarla in questo modo. Altri esempi, le operazioni di Man Ray, Schad e Moholy-Nagy. Con costoro siamo ad un punto di passaggio tra il momento in cui l'immagine meccanica è un fatto ancora non eccessivamente diffuso (e si tentava il suo sviluppo) e il momento in cui si fa talmente sovrabbondante che l'obiettivo diventa la sua riduzione. Man Ray cerca, infatti, tutte le tecniche alternative, come pure — e con particolare bravura — Moholy-Nagy. È un momento di equilibrio, in cui si cerca di conciliare l'opposizione al prodotto della macchina mediante la sua utilizzazione alternativa, quale l'ironia, il gioco, ecc. Ma ad un dato momento anche questa operazione non è più possibile. L'immagine meccanica diventa così pervasiva che è necessario cercare altri mezzi per opporvisi. E avremo la *pop-art* che cerca di creare un controambiente, rendendo in tal modo visibile un panorama che per la sua straordinaria diffusione era ormai diventato invisibile. Il meccanismo, grosso modo, ha funzionato così: finché si era agli inizi e la cosa era limitata e quindi visibile, si è cercato di opporvisi; ma quando tutto l'ambiente era ormai mo-

dellato da questi mezzi di comunicazione di massa e perciò diventava invisibile, la tecnica per evidenziarlo era quella della super-retorica. Poi la questione si è spostata ancora ed è ciò che ho cercato di mostrare con l'ultima sezione che ho chiamato « comunicazione e informazione ». Una sezione in cui ho voluto mettere in evidenza i tentativi, spesso drammatici, di impadronirsi dell'informazione e farla diventare una comunicazione. In quest'ambito ogni artista ha, naturalmente, problemi e modi di espressione differenti. Mulas, per esempio, si sentiva un paleofotografo in questo senso e, effettivamente, è il primo che cerca di riappropriarsi dello strumento fotografico. In Agnelli, invece, c'è un interesse di carattere temporale e il suo problema è quello di riappropriarsi della vita attraverso l'arte. Ma, in sostanza, fra i due c'è una profonda analogia che, ripeto, è costituita dal tentativo di impadronirsi dell'informazione e farla diventare una comunicazione. Lo stesso discorso si potrebbe fare per Dibbets. Anche lui insiste sul fatto temporale ma quello che soprattutto cerca è una forma di controllo su questa informazione. Egli cerca di misurare questo tempo, naturalmente non secondo il tempo convenzionale, bensì secondo una determinata regola temporale da lui imposta. Cioè, è l'operazione che lui fa che dovrebbe determinare questo rapporto spazio-temporale.

Tuttavia, come si sarà forse notato, in catalogo anche quest'ultimo settore è stato presentato secondo un semplice ordine alfabetico. E ciò per sottolineare che fra tutte queste « situazioni » non ne esiste una privilegiata. Nel senso che tutte cercano questo controllo ma ciascuna di esse non riesce ad inglobare la totalità della situazione e rimane un fatto parziale. Cioè, una presa di posizione sostanzialmente individuale: valida per quell'individuo ma non per tutti. Ci potrà quindi essere un'adesione personale per un'operazione o per l'altra. Ma resta un fatto personale. Il che, in fondo, mi sembra che sia anche un bene perché la grande lezione che ci ha dato proprio l'informazione è la necessità del rifiuto dell'informazione in quanto fatto generalizzato. L'informazione ci dà l'illusione di ottenere la totalità e perciò, senza che ce ne rendiamo conto, ci pone in una condizione di passività. Quindi è preferibile qualcosa di parziale ma che sia nostra, che ci appartenga. Mi si potrebbe ricordare che sono una storica dell'arte e che dovrei sapere che l'arte ha teso sempre ad una totalità, ad una unità. Secondo me, questa unità esiste nel principio, anche se non esiste nei suoi prodotti. D'altra parte, ho sempre amato lo spirito delle avanguardie perché lo ritengo l'antidoto ad una totalità intesa come generalizzazione, la quale poi, spesso, diventa un'imposizione. Che è poi lo stesso discorso autoritario che è implicito nel sottoporre al prossimo un oggetto dicendogli: ecco un'opera d'arte.

Poesia visiva e concreta

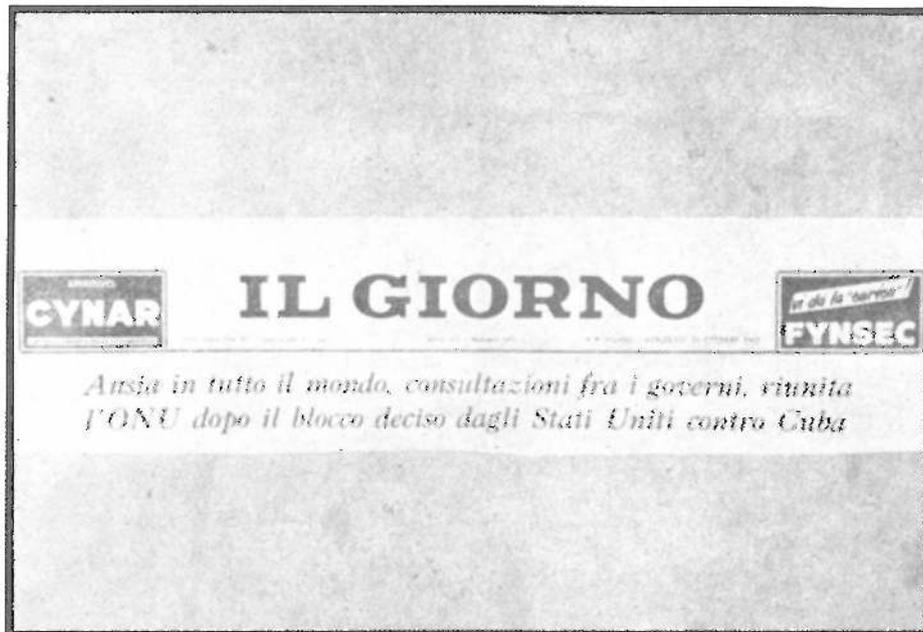
a cura di Lea Vergine

In Italia l'interesse per la poesia *tecnologica* del gruppo fiorentino con Pignotti e Miccini all'avamposto (e poi con Lucia Marcucci, Ketty La Rocca, Luciano Ori, Miles, Malquori ed altri) e quella dei napoletani con Stelio Maria Martini, Luca, Mario Persico (ed in seguito Giovanni Rubino, Felice Piemontese, Nazario, ecc.) risale al '63-'64. Tale pittura da leggere, o poesia da guardare, si proponeva un ribaltamento degli effetti coercitivi dei mezzi di comunicazione di massa in genere. Attraverso l'ironica riutilizzazione di immagini e slogans di vasta circolazione, gli autori capovolgevano il significato dell'informazione consumistica diffusa dai rotocalchi di massima tiratura, dalla stampa quotidiana, dai caroselli TV; molti di essi raggiungevano l'efficacia di una ritorsione critica nei riguardi dell'ossessionante panorama di segni, simboli e figure che la pubblicità propina. « La merce respinta al mittente », come scriveva Pignotti.

Quasi contemporanee, vi furono la sperimentazione « collagistica » di tre poeti del gruppo '63, Balestrini, Giuliani e Porta, e le indicazioni di singolari personaggi della cultura europea come Emilio Villa e Mario Diacono, inventori della rivista « Ex ». Sono da ricordare, sempre tra i romani, certi episodi come quelli firmati da Renato Pedio e, sotto altri aspetti, da Patrizia Vicinelli.

Altri nomi fanno sì che si arrivi alla definizione di poesia *visiva* vera e propria: in primo luogo, Emilio Isgrò (che ne è stato anche agguerrito teorizzatore e polemista), Ugo Carrega, Luciano Caruso, Anna e Martino Oberto (fondatori della rivista « Ana, etc. »), Franco Vaccari; ed ancora Mirella Bentivoglio, Rolando Mignani, Rodolfo Vitone, Liliana Landi, Vincenzo Ferrari, Cadoresi, Luigi Ferro; recente caso, anomalo, se

D. Pignatari, *Hombre*, 1957.



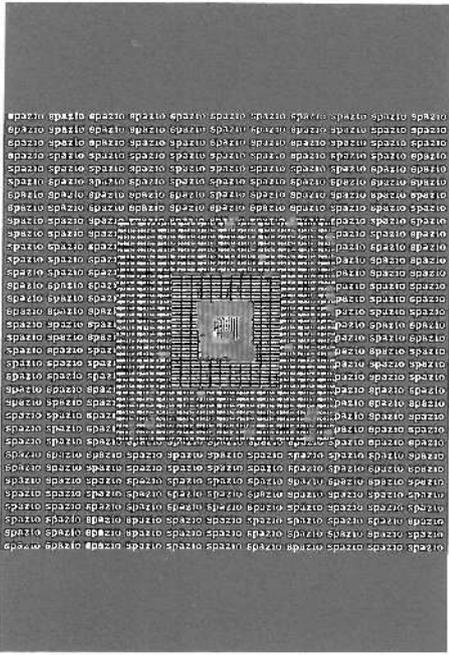
J. Pignotti, *Un ipotetico modello di poesia visiva*.

si vuole, ma catalizzatore e combattivo, il bresciano Sarenco (organizzatore delle edizioni Amodulo e della rivista « Lotta Poetica »).

Poesia *visiva*. Lettere alfabetiche, ideogrammi, corsivi, arabeschi, immagini, geroglifici, combinati in modo da scuotere il linguaggio e la lettura d'uso abituale. Segni che significano sé stessi e rimandano ad altro da sé, consentendo interpretazioni mutevoli. A volte si tratta di esprimere un'idea più prepotentemente, raddoppiando l'intensità del messaggio e si ricorre all'antitesi del segno e della figura. È in questo senso che tali proposte si distaccano da quelle dell'avanguardia storica; esse si pongono come

linguaggio peculiare e non come variazione di artifici tipografici. In questo senso, e nella misura in cui funziona il ribaltamento dei significati e l'effetto demistificante. Alle immagini vengono accostate scritte con sapore di contrasto, aventi funzione di stimolo in vista del processo associativo che avviene in chi guarda. Il duplice mezzo, così combinato, produce sullo spettatore il noto effetto di estraneazione; chi guarda si rende conto che il significato attribuito a quella parola scritta o stampata o a quella immagine *letta* abitualmente in tutt'altro contesto, è, alla fine, solo frutto di un condizionamento associazionistico istituzionalizzato dalle norme vigenti dei mass-media. Altre volte si tratta, invece, di organizzazioni di materiale segnico: nelle opere di Mon, Spatola, Kolar e Furnival, ad esempio, sia la scrittura che i caratteri di stampa mantengono la loro veste tipografica e si propongono come oggetti. In altri ancora — basterà ricordare Ulrichs — la componente tipografica-ideogrammatica genera una sorta di pagina-quadro non priva di riferimenti linguistici. Il che è molto vicino alla poetica dei concreti. Ma prima di passare a codesta e alle differenze rispetto alla « visiva » ortodossa, se così si può ancora dire, occorre soffermarsi su Ugo Carrega, fondatore del milanese Centro Tool dove, dal gennaio del '71 ha fornito una sistematica informazione internazionale su quanto hanno prodotto





A. Lora-Totino, *Spazio*, 1967.

e producono i poeti visivi. Carrega (che aveva già curato le edizioni Tool, sei «quaderni di scrittura simbiotica» usciti dal '65 al '67) sostiene che non si tratta di conferire alle parole una conformazione mimetica ma di usare i tracciati spaziali come significanti. In altri termini, tutto ciò che viene messo sulla pagina deve rispondere ad una necessità di rapporto tra i segni.

Poesia concreta. Alle spalle c'è il lettrismo di Isidoro Isou. I brasiliani Augusto e Haroldo De Campos, Decio Pignatari e lo svizzero Eugen Gomringer sono gli antesignani del movimento. In Italia, Arrigo Lora Totino ne è il principale esponente. Bense, Lora Totino, Gappmayr, Kriwet e Dieter Rot realizzano una forma para-ideogrammatica che ricorre prevalentemente a modalità geometrico-simmetriche. La semplice traccia di una qualsiasi «Olivetti» intende provocare la scoperta delle qualità estetiche delle lettere al di là di ogni loro intrinseco significato. Il dattiloscritto s'impone quasi feticisticamente. D'altronde questi fenomeni hanno le loro radici nella cultura di fine Ottocento, quando non ci si vuole togliere il gusto di andare a ripescare le opere di Bernowinus, Scotus, Maurus, Da Fiore ed altri autori medievali come ha fatto Luciano Caruso. Gli antecedenti — senza voler risalire ai «carmina figurata» degli alessandrini — si chiamano Apollinaire, Mallarmé, Kassak, Breton, Tzara, Picabia, Van Doesburg, Balla, Morgenstern, ecc. Tra gli autori non facilmente collocabili vanno ricordati ancora gli europei Henri Chopin, Ilse Garnier, Ben, Tom Kemeny, Jean Bory, Julien Blaine, Paul De Vree, A.A. Misson, il giapponese Takahashi Shohachiro.

L. V.

Antologia critica

Max Bense

Poesia concreta

Si tratta di una poesia che non riproduce il senso semantico ed il senso estetico dei suoi elementi, ad esempio le parole, con la consueta formazione di contesti ordinati linearmente e grammaticamente, ma gioca su nessi visivi e nessi di superficie. Non la giustapposizione delle parole nella mente ma il loro intreccio nella percezione è dunque il principio costruttivo di questo genere di poesia. La parola non viene usata principalmente come veicolo intenzionale di significati ma anche come elemento materiale di figurazione, di modo che significato e figurazione si condizionano e si esprimono reciprocamente. Simultaneità della funzione semantica ed estetica delle parole sulla base di una utilizzazione contemporanea di tutte le dimensioni materiali di questi elementi linguistici, i quali possono anche apparire spezzati, in sillabe, suoni, morfemi o lettere, per esprimere le condizioni estetiche della lingua nella sua dipendenza dalle loro possibilità sia analitiche che sintetiche. Solo in questo senso il principio della poesia concreta coincide con la ricchezza materiale della lingua. Ciò che consta di segni può essere trasmesso e dunque soggiace alla emissione, alla percezione e alla appercezione, cioè ha uno schema di comunicazione che può essere tipico di uno speciale tessuto di segni, come viene rappresentato dalla poesia concreta. I testi concreti, per ampliare ora il concetto di tale poesia, si avvicinano spesso, data la loro dipendenza tipografica e visiva, a testi pubblicitari, cioè il loro schema estetico di comunicazione corrisponde spesso e volentieri ad uno schema di tecnica reclamistica: il segno centrale, per lo più una parola, assume una funzione di slogan. La poesia concreta ha la possibilità di affascinare e la fascinazione è una forma di concentrazione che in misura eguale si estende

M. Bense, *Tallose berge*, 1965.



alla percezione del materiale e alla appercezione del suo significato. Di conseguenza la poesia concreta non divide le lingue, ma le unisce le fonde. Corrisponde dunque alla sua intenzione linguistica se la poesia concreta ha suscitato per la prima volta una corrente poetica autenticamente internazionale.

dalla rivista «Modulo», n. 1, Genova, 1966.

Emilio Isgrò

Che cos'è la «poesia visiva»

...che cosa è dunque la poesia visiva? nella mia «dichiarazione I» («atti del convegno di abbazia», maggio 1966) la definivo «un oggetto strutturato visivamente, in cui materiale verbale e materiale iconico, cioè parola e immagine, coesistono nel tentativo di dar vita a una manifestazione estetica organica» e proponevo, per uscire da ogni genericità, cinque proposizioni teoriche.

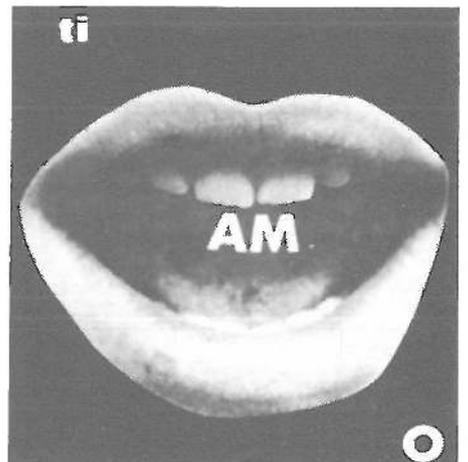
1 - un allargamento dell'area tradizionale della poesia mediante l'immissione di nuovi segni (il materiale iconico) prelevati da quella che comunemente viene chiamata «realtà»; il poeta visivo, in certo senso, somiglia al regista cinematografico, il quale non cerca i propri segni nel vocabolario, ma li crea addirittura, traendoli dal mondo in cui vive.

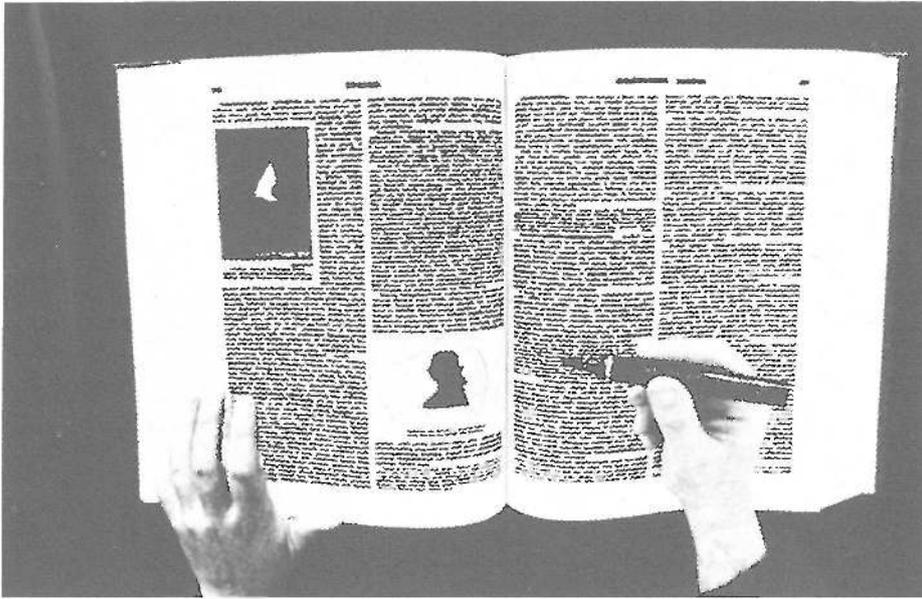
2 - questo comporta una riduzione della parola-verbo intesa come unico mezzo valido e privilegiato per far poesia. Il poeta visivo non cesellerà le parole, non le sopprimerà, non le palperà amorosamente, non le smembrerà neppure in sillabe erranti, poiché non spera di carvarne molto. Le userà svilendole, abbassandole di tono, segni tra milioni di altri possibili segni.

3 - non c'è pericolo che la poesia si impoverisca, accade, anzi, esattamente il contrario: il nuovo rapporto tra parola e materiale iconico — che, per forza di cose, sarà un rapporto inedito — rende possibile il recupero della metafora.

4 - i vecchi manuali di metrica vanno

M. Bentivoglio, *Ti amo*, 1970.





E. Isgrò, *Cancellature.*



F. Vaccari, *Poesia.*



E. Miccini, *Rebus.*



K. La Rocca, *Io sono Peter.*

aggiornati, non si tratta più di combinare insieme le parole, ma di organizzare, in un nuovo contesto, segni di estrazione diversa; materiale verbale e materiale iconico pretendono una funzione reciproca; è quindi necessaria una ricerca che, con tutte le cautele e con abbondanti virgolette, chiameremo di tipo « simbiotico ». L'operatore non si affiderà al proprio capriccio d'artista, ma terrà d'occhio il cammino della scienza. Un esempio può essere illuminante. È stato accertato da psicologi americani (e la cosa è piuttosto nota) che l'occhio del lettore, guardando

un foglio diviso in quattro parti, cade immediatamente in alto a destra: di questa scoperta, e di altre analoghe, il poeta visivo terrà conto nell'organizzare i suoi materiali.

5 - la psicologia della gestalt, dopo aver aiutato tanti artisti, può essere molto utile anche al poeta visivo. Evidenza e pulizia a tutti i costi: le parole e le immagini devono balzare nel campo con purezza e immediatezza. I materiali possono essere di secondo grado: il risultato non può essere che di primo grado. Sono proposizioni che anche oggi sot-

toscrivo, con un chiarimento per quanto riguarda la terza, là dove si postula il recupero della metafora attraverso l'inconsueto rapporto tra materiale verbale e materiale iconico. Il concetto va precisato in questi termini: la metafora è recuperabile tutte le volte che si stabilisce un rapporto tra segni estratti da codici diversi, il che risponde perfettamente all'ipotesi di una poesia come arte generale del segno.

dal catalogo dell'esposizione internazionale « Segni nello spazio », Trieste, 1967.

Bibliografia essenziale

Baruchello Gianfranco, *Mi viene in mente*, 1966, ed. Schwarz, Milano.

Caruso Luciano, *Juvenilia Loeti - raccolta di poemi latini medievali* (collaboratore Polara Giovanni) 1969, ed. Lerici, Milano / *Il gesto poetico - antologia della nuova poesia d'avanguardia*, 1968, ed. Portolano, Napoli / *La poesia figurata nell'Alto Medioevo*, 1971, ed. Libreria scientifica, Napoli / n. 23/25 di *Uomini e idee*, 1970.

Carrega Ugo, *Poemi per azione*, 1969, ed. Lerici, Milano / *Cronistoria della poesia grafica in Italia* in *Il Bimestre*, aprile 1972 / *Considerazioni sul libro* in *Le Arti*, novembre 1972.

De Vree Paul, *Poezzen*, 1971, ed. Amodulo Milanino sul Garda.

Isgrò Emilio, *Uomini & donne*, 1965, ed. Sampietro, Bologna / *Il Cristo Cancellatore*, 1968, ed. Apollinaire, Milano / *La bella addormentata nel bosco*, 1971, ed. Lucini, Milano / *Proletariato e dittatura della poesia* nel catalogo della collettiva allo Studio Sant'Andrea di Milano, 1971.

Martini Stelio Maria, *Schemi*, 1962, ed. Documento Sud, Napoli.

Miccini Eugenio, *Poesia visiva politica pubblica*, 1969, ed. Techne, Firenze.

Palazzoli Daniela (a cura di), *I denti del drago - Le trasformazioni della pagina e del libro*, catalogo della mostra tenuta alla galleria L'Uomo e l'Arte di Milano nell'estate 1972.

Pignotti Lamberto, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, ed. Lerici, 1968.

Reale Basilio, *Rassegna di poesia - Nuove tecniche visive* in *Settegiorni*, n. 5, 1967 / *Poesia degli anni '70* in *NAC*, novembre 1970 / *Poesia concreta?* in *NAC*, febbraio 1971 / *Poesia visiva internazionale* in *NAC*, aprile 1972 / *Conversazione con Isgrò* in *NAC*, dicembre 1972.

Sarenco, *Poesia e così sia*, 1971, ed. Amodulo Milanino sul Garda.

Vaccari Franco, *Atesi*, 1968, ed. Geiger, Bologna / *Le tracce* (testo di A. Spatola), 1966, ed. Sampietro, Bologna.

Vergine Lea, *Segni nello spazio* in *La Bionale* n. 62, 1967.

Autori vari

B. Reale, E. Francalanci, R. Barilli, *Tavola rotonda sulla poesia visiva* in *NAC*, gennaio 1972.

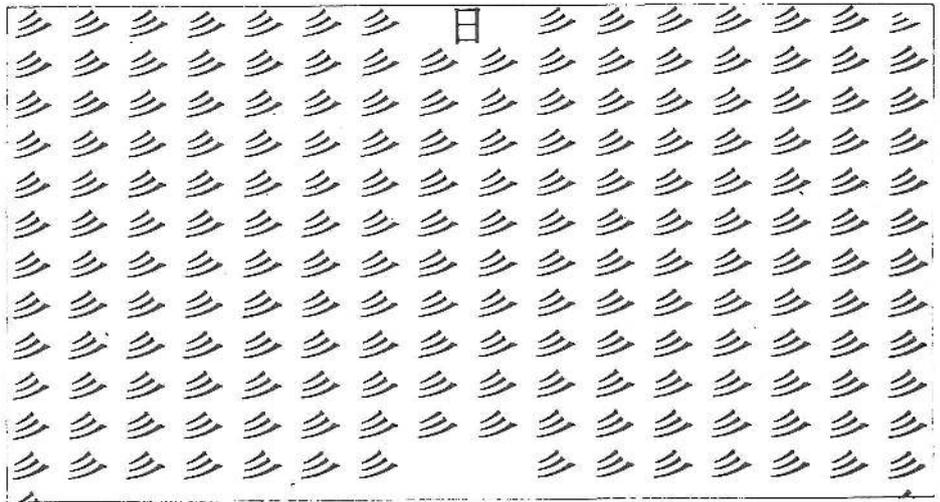
U. Carrega V. Ferrari, C. Salocchi, *Gli oggetti recuperati della nostra infanzia* in *Gala*, dicembre 1972.

V. Accame e G. Marussi (a cura di) supplemento letterario di *Le Arti*, febbraio 1973. *Antologia della poesia visiva*, 1965, ed. Sampietro, Bologna.

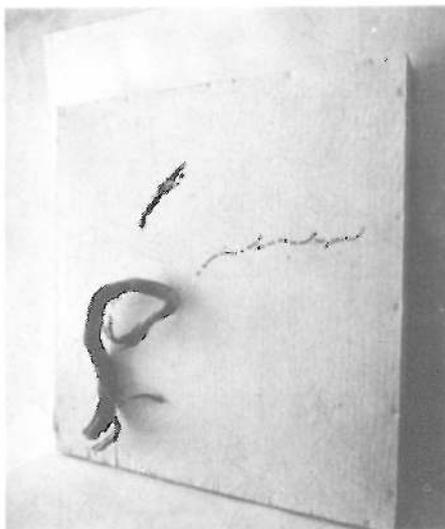
Catalogo della mostra internazionale, *Segni nello spazio*, 1967, Trieste.

M. Bense G. Dorfler, H. Gappmayr, E. Goringner, A. Lora Totino (a cura di) *Modulo*, numero unico sulla poesia concreta, 1966, ed. Silva, Genova.

Opus n. 40-41, dedicato a *Poesie en question*, 1973.



S. Takahashi, *Capitale*, 1967.

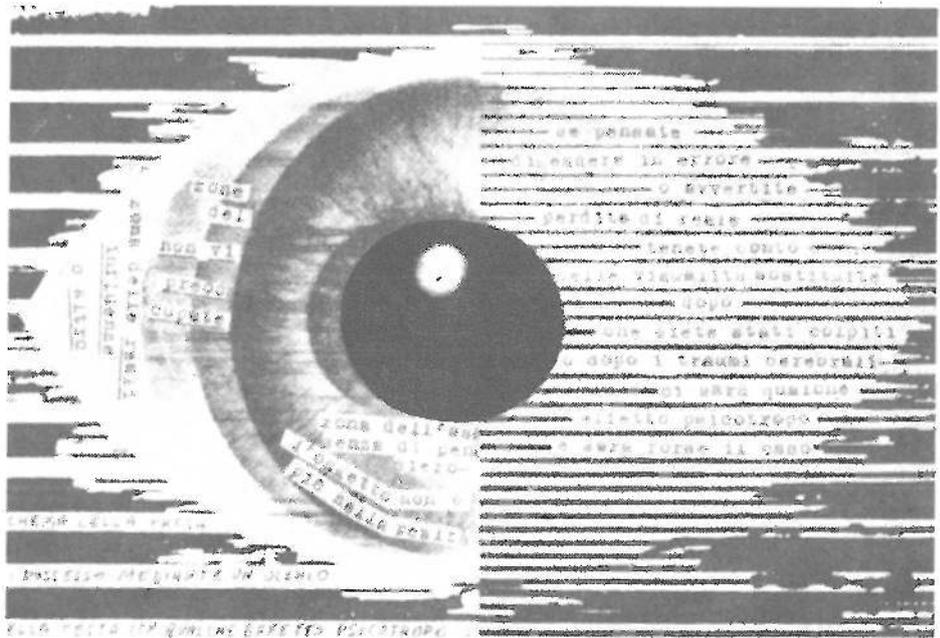


U. Carrega, *La verbalità sale e scende*, 1971.



A. Spatola e N. Squarza, *da Linea Sud*, 1965.

S. Martini, *da Linea Sud*, 1965.



Un problema di scelta

di Maria Luisa Gatti Perer

Maria Luisa Gatti Perer, incaricata dell'insegnamento di Storia della Critica d'Arte all'Università Cattolica di Milano, interviene nel nostro dibattito riproponendo un suo testo apparso in occasione della 1ª Conferenza Internazionale di Informazione visiva, tenutasi a Milano nel 1961, e ripubblicato di recente nel volume «Introduzione alla Storia dell'Arte», edito dalle Edizioni La Rete. Tali considerazioni, precedute da un breve commento, ci sembrano utili per alimentare quel dibattito che ci auguriamo troverà ampio ed esauriente sviluppo nel Convegno nazionale sull'educazione artistica che sarà organizzato dalla SIASA.

In previsione del Convegno Nazionale sull'Educazione Artistica, desidero sottoporre, a quanti hanno partecipato al dibattito promosso da questa Rivista, alcune considerazioni che risalgono al 1961. Sono apparse, infatti, in occasione della 1ª Conferenza Internazionale di Informazione visiva e ripubblicate recentemente nell'ambito di un più ampio discorso¹.

Lo scoraggiamento che appare in molte testimonianze di « addetti ai lavori » mi inducono a qualche ulteriore commento. Se educare vuol dire condurre l'uomo ad essere persona libera, e se condizione della libertà di ognuno è la comprensione del linguaggio degli altri, l'arte figurativa, con i valori di intuizione ad essa strettamente connessi, può aiutare, oggi come ieri, a creare un linguaggio comune, non differenziato, in cui tutti possono riconoscersi. Il valore comunitario di tale linguaggio non è da sottovalutare e pertanto è compito fondamentale dell'educatore, in un mondo inflazionato dalle immagini, condurre ad un criterio di scelta che offra modelli di comportamento alternativi a quelli che oggi vengono offerti dalla pubblicità, dai fumetti e dagli altri mezzi di informazione visiva, il cui uso è inflazionato.

I modelli di comportamento, infatti, che per lo più si rilevano dai tipi di informazione suddetti, rischiano di essere assunti come norma, laddove invece esasperano le differenze ed i comportamenti abnormi, creando pertanto una lacerazione continua del tessuto comunitario. Si avverte oggi la necessità di recuperare, sul piano dei valori, elementi fondamentali alla dignità dell'uomo quali il senso del ritmo, della misura, del limite, il significato della forma, il carattere della persona: valori cioè che, pur garantendo della sostanziale libertà di ogni uomo — diverso dagli altri per sua natura — consentono ad ognuno di convivere con gli altri nel rispetto reciproco. L'Italia possiede, per sua fortuna, un patrimonio artistico che consente di risalire alle radici del nostro vivere comunitario e che malgrado le spogliazioni indiscriminate e le distruzioni incoscienti, è ancora così ricco da poter offrire, pressoché in ogni luogo, quanto occorre per restituire anche il più sperduto paese alla sua originaria dignità. Occorre creare un'opinione pubblica consapevole ed

a questo deve dedicarsi la scuola a tutti i livelli, ad iniziare dalla 4ª elementare fino ad includere tutte le tipologie di scuole secondarie.

Limitare l'insegnamento dell'educazione artistica all'insegnamento del disegno, sia questo inteso nell'accezione funzionale di disegno tecnico al servizio dell'industria o nell'accezione di disegno spontaneo per rilevamento di recondite motivazioni del comportamento del ragazzo, significa, per l'educatore, privarsi dei principali strumenti di formazione connessi all'insegnamento di questa materia.

Nel primo caso, infatti, il condizionamento funzionale priverà l'insegnamento di ogni libertà creatrice; nel secondo gli elementi di indagine derivanti dal più o meno inconsapevole comportamento dello studente attraverso il disegno spontaneo, potranno consentire all'educatore intelligente di cercare i mezzi di recupero ad eventuali deviazioni psicologiche, ma in ogni modo lascerà il ragazzo solo di fronte a sé stesso, senza aiutarlo a superare i suoi limiti. Solo l'educazione a comprendere il significato valido per tutti, e quindi anche per ognuno di noi, dell'opera d'arte, a percepire la libertà infinita connessa a tale significato, i valori universali che consentono la lettura di opere del passato anche all'uomo d'oggi, condurrà lo studente alla consapevolezza di ciò che costituisce la proiezione del suo animo nella realtà.

Educazione artistica, quindi, come educazione a capire, ossia a far propria l'opera d'arte: di conseguenza il ragazzo diventerà egli stesso promotore di tale conoscenza nell'ambito che gli è proprio, ed il recupero voluto da tutta una comunità di opere divenute finalmente significative, e non più soltanto soggetto di repertori burocratizzati, renderà possibile alla comunità tutta, sia che si tratti di un piccolo paese o del rione di una grande città, di diventare partecipe, e quindi possedere ulteriormente il patrimonio artistico, ad iniziare da quello più vicino. Tra i recuperi più urgenti, non tanto alla sopravvivenza dei monumenti quanto alla sopravvivenza delle comunità, vi è appunto quello di opere di architettura nate per un fine comunitario (chiese, oratori, palazzi, ville) che alla comunità devono essere restituite con il loro significato che va ben oltre a quello di uno spazio capiente per investire quello di

spazio significante, immagine della comunità stessa.

Per una più esatta considerazione del valore di un'educazione alla comprensione delle arti figurative

La prima conferenza internazionale di informazione visiva, tenutasi a Milano dal 9 al 12 Luglio 1961, ci ha posto di fronte a vari problemi sorgenti dalla constatazione, come dato di fatto, dell'esistenza attuale di un'informazione visiva che raggiunge con le moderne tecniche ogni individuo.

Fra gli altri, ve n'è uno — in tale sede appena accennato — che ci interessa in modo particolare ed a cui riteniamo di dover cercar una soluzione: il problema di scelta. Non tutto serve a tutti e ognuno deve imparare a scegliere liberamente ciò che è più consono al proprio carattere, al proprio temperamento, ai propri interessi. La relativa facilità e la mancanza di impegno interiore con i quali si può accedere ad un normale mezzo visivo (in particolare la televisione) conduce all'equivoco di ritenere esentata la persona che assiste alla visione da un impegno interiore. Tutto si riduce al più facile, mentre i mezzi per divenire liberi continuano a rimanere oggi come tanto tempo fa, i più difficili. La mancanza di una partecipazione attiva conduce al rischio della noia malgrado l'informazione continua e varia. Pare a noi che la difesa da tutto ciò può derivare soltanto da una consapevole valutazione degli interessi personali, che può avvenire solo in quanto l'educatore abbia saputo coltivare tali interessi.

Ed entriamo quindi nel vivo del problema. Constatata la diffusione pressoché totale dell'informazione visiva attraverso mezzi tecnici (fotografia, cinematografo, televisione) ci chiediamo:

Possono tali mezzi diventare essi stessi educativi? O sono e rimangono comunque puri strumenti dal cui uso dipenderà il significato che ne deriva per la vita dell'uomo? In tale caso quale funzione può essere esercitata nei loro confronti dall'educazione? Rappresentano forse essi una sorta di volgare che prelude alla costruzione di un nuovo linguaggio?

Per quanto riguarda il primo interrogativo, riteniamo che, dal momento che

il mezzo visivo si rivolge in partenza ad un pubblico anonimo, non possa in alcun modo « educare », ma solo — tutt'al più — informare.

Educare significa infatti condurre un individuo ad essere consapevole della propria libertà interiore, ossia farne persona, e condizione essenziale a ciò è un rapporto personale tra l'educatore e lo scolaro. Nell'insegnamento il dato informativo è il punto di partenza, e manca certamente alla sua vocazione di educatore chi si limita ad esso. Insegnare vuol dire appunto segnare dentro, dare un'impronta attraverso cui l'individuo divenuto persona si riconosca come essere libero, ossia educato, condotto fuori dai pregiudizi e da tutto ciò che impedisce la sua vita interiore. È ovvio che ciò può accadere solo in quanto l'educatore ha di fronte a sé lo scolaro, lo conosce e può indicare la via a lui più atta.

L'incapacità ad educare insita nel mezzo visivo preso in sé stesso, dipende pertanto non dalla maggiore o minore bontà o validità estetica delle cose rappresentate, ma dalla constatazione che non si rivolge a persone singole, ma a un pubblico indifferenziato. Il mezzo visivo è quindi semplice strumento; la cui graduatoria di valore si istituisce non solo in rapporto alla sua qualità ma anche in rapporto al livello di educazione a comprenderlo. Occorre pertanto chi insegni a leggerlo nella sua integrità, ossia chi conduca dall'esperienza visiva alla comprensione dell'immagine di cui essa è simbolo.

Questa esigenza è ancor più sensibile di fronte all'immagine in movimento. Il movimento non dà tempo all'individuo sprovvisto di porre l'oggetto che vede in rapporto con sé stesso per trarne delle considerazioni — ed è questo l'unico modo attraverso il quale la visione superficiale si trasforma in pensiero. È quindi indispensabile che all'osservazione di immagini in movimento preceda l'osservazione visiva di forme immobili attraverso cui si possano insegnare i concetti fondamentali di rapporto di tono, colore, luce, spazio, misura, angolo di visuale, e tutti gli altri attraverso cui sinteticamente si esprime la forma figurata.

Poiché nella vita attuale l'esperienza visiva prende sempre più il posto dell'educazione attraverso la parola, ne consegue che l'esigenza di educare a vedere con criterio di scelta diviene essenziale. Esiste infatti una sorta di analfabetismo nei confronti delle immagini, che consiste nel vedere l'immagine solo per il dato sensoriale che ne deriva, senza stabilire un collegamento di pensiero per cui da un'esperienza meramente sensibile si passi ad un atto dell'intelligenza. Di questo analfabetismo dell'immagine partecipano assai spesso anche persone di cultura, laddove un gusto personale o un particolare interesse tecnico non forniscano una sorta di misura — con il rischio di un eccessivo soggettivismo in

un caso e di un arido tecnicismo nell'altro — cui adeguarsi.

Ci sia consentita un'ipotesi per assurdo: se nessuno insegnasse a leggere — e per leggere intendasi non solo l'atto meccanico, ma anche lo svolgimento dalla grammatica alla sintassi ed infine all'intelligenza dei concetti — le parole scritte non servirebbero a nessuno, e rimarrebbe soltanto il dato empirico di un volgare tramandato per tradizione. Vero è che in tal caso non sorgerebbero equivoci, che il vedere può offrire grazie appunto alla sua caratteristica iniziale di essere opera di intuizione. Vogliamo cioè dire che nessuno è indotto a leggere ciò che non capisce mentre molti ritengono di capire ciò che vedono per il fatto solo che lo vedono.

Si può quindi porre un rimedio all'« affievolimento dell'intelletto », e consiste nell'educare alla visione sin dai primi anni di scuola. E per educare alla visione occorre servirsi di opere d'arte figurativa, come quelle che consentiranno poi alla persona adulta un metro di giudizio. Così come attualmente sin dalle scuole primarie si educano i bimbi alla comprensione della poesia, si dovrebbe educarli alla comprensione dell'opera di arte, con analogo criterio di scelta.

Solo l'educatore appassionato e sensibile può tradurre la dovizia di elementi nuovi che la scienza gli offre in mezzo educativo e formativo. Altrimenti verrà sciupata da chi ne ignora l'uso e ne può solo trarre spunto per falsare definitivamente la propria persona vivendo nel presuntuoso orgoglio di sapere.

Il mezzo visivo alla portata di tutti

non deve servire a creare l'uomo standard, uniformato a canoni prefissati per quanto riguarda il suo sviluppo interiore. Ne deriverebbe solo una sempre maggiore capacità di scandalizzarsi verso coloro che non fanno come tutti gli altri, ossia che non si assoggettano al luogo comune. Da qui il rischio che lo stile degeneri in moda, l'essenziale in provvisorio, ciò che è stabile in elemento volubile. Da qui la desolazione che deriva dalla mutilazione che l'uomo subisce di quanto in lui ha maggior valore, tanto più grave in quanto mascherata dall'indifferenza, ben povero surrogato alla coerenza e alla stabilità.

Il punto d'arrivo che l'educatore si propone è — noi crediamo — quello di una umanità formata da tante persone integre, diverse l'una dall'altra, che appunto in quanto diverse creano insieme qualcosa che supera ognuno di loro. Perciò è necessario educare cosicché i mezzi che la scienza pone oggi a disposizione degli uomini non si tramutino in una sorta di nuova schiavitù da subire passivamente.

Abbiamo detto più sopra che per educare alla visione occorre servirsi di opere d'arte. La nostra convinzione di ciò e dell'urgenza di tale tipo di educazione nel mondo contemporaneo, ci ha condotto ad insegnamenti sperimentali che non si sono limitati a quello della storia dell'arte nei licei classici — l'unico ufficialmente riconosciuto.

¹ M.L. Gatti Perer, I. Montani Mononi, E. Wakayama, *Introduzione alla Storia dell'Arte*, Milano, La Rete, 1973.

Problemi di estetica

Due mezze verità

di Piero Raffa

Il modello di scienza alternativa configurato dall'estetica, che ho abbozzato nell'articolo precedente, è sufficiente per far intravedere quali sarebbero le conseguenze di una sua estensione alla conoscenza scientifica in genere. Tale operazione comporterebbe ovviamente una serie di questioni tecniche, che in questa sede non interessano. Basta fermare l'attenzione sul significato essenziale del 'capovolgimento' epistemologico che ne è risultato: la reintroduzione nella conoscenza delle componenti 'soggettive' inerenti alla sensibilità, e con ciò stesso la reintegrazione della totalità psichica del soggetto umano, il superamento della sua attuale condizione schizoide. Prima di prospettare le conseguenze etico-pratiche dell'operazione ossia di mostrare il diverso genere di tecnologia, e perciò di cultura e di vita che ne scaturirebbero, mi sembra opportuno — anche in considerazione dell'interesse spe-

cifico dei lettori di questa rivista — soffermarmi un poco sulla condizione tipica dei rappresentanti culturali dell'alienazione nelle strutture attuali della civiltà. L'opportunità di questo approccio risiede nella nuova angolazione consentita dal discorso fin qui svolto, e per conseguenza nella possibilità di mettere a fuoco un certo sottofondo insospettato (o poco avvertito) delle 'due culture', un tema che solitamente viene snobbato come non essenziale. Tanto è vero che in Italia ha dato luogo soltanto a superficiali scaramucce polemiche ed a una moda culturale di breve momento. Segno che le radici profonde, cioè propriamente istituzionali, del fenomeno non vengono ravvisate oppure non sono valutate secondo la loro giusta importanza. I due rappresentanti contrapposti della scissione sono, com'è noto: lo scienziato-tecnocrate, da un lato, e l'umanista dall'altro. Ma se vogliamo configurare la

situazione nei termini originali (come lo fu, esemplarmente, nella cultura inglese dell'epoca Romantica) e al tempo stesso abordare il discorso dal lato più congeniale ai nostri interessi, diciamo: lo scienziato e l'artista. Questi personaggi non soltanto sono contrapposti, ma rappresentano altresì i poli estremi della scissione. Dico estremi, perché nell'attuale fase avanzata della civiltà sia lo scienziato sia l'artista sono pervenuti ad un grado tale di alienazione da essere sul punto di perdere la loro identità. Il primo l'ha perduta di fatto, come abbiamo visto, e ciò si manifesta come un eccesso di integrazione sociale (imperialismo tecnologico). L'artista sta consumando le briciole ossia sta per perderla, ma nel senso opposto, cioè per eccesso di isolamento. Se vi fosse bisogno di prove, ne fanno testimonianza le sintomatiche ricorrenti velleità di risolvere in 'altro' il suo ruolo tradizionale.

Ma se le manifestazioni sociali del fenomeno hanno un'evidenza macroscopica, che si coglie ad occhio nudo, la struttura psichica che gli corrisponde è profonda. Abbiamo visto l'alienazione-astrazione dello scienziato, ora vediamo come si configura quella dell'artista. Eliot ha coniato una formula giustamente celebre, che ci introduce in medias res: dissociazione della sensibilità. Per usare ancora le sue parole, l'artista moderno ha perduto l'invidiabile condizione in cui «l'intelletto era sulle punte dei sensi», cioè la sensibilità includeva l'intercezione armonica delle funzioni psichiche. Quando si parla di cerebralismo dell'arte moderna, si intende dire che la premeditazione intellettualistica prevarica e reprime la sensibilità ossia si denuncia la separazione disarmonica delle funzioni. Ma non si tratta solo di questo. Si dà il caso, solo in apparenza opposto, che la sensibilità si ritiri in una propria esclusività, come per difendersi da un pericolo vitale. Entrambe sono forme del rapporto innaturale in cui si trova il soggetto umano. Se la prima somiglia all'alienazione dello scienziato, che si spersonalizza nella pura astrazione la seconda è rivelatrice della condizione anomala più tipica dell'artista, il quale essendo in pratica il superstite umanista per eccellenza, potenzialmente capace di esprimere la totalità della condizione umana, non può farlo altrimenti che in modo distorto e psicotico. Sarebbe facile ricondurre le varie strategie che l'arte moderna ha adottato di volta in volta nei confronti del comune 'nemico' (la razionalizzazione nel senso weberiano) ai noti meccanismi di difesa elaborati dalla psicanalisi: identificazione col nemico, dislocazione introiettiva e via dicendo.

Vediamo così profilarsi un fronte comune per l'estetologo e l'artista. Non potrebbe essere diversamente, dato che — come il lettore avrà compreso — la figura che emerge dal tipo di estetica che sono venute esponendo è quella di

uno scienziato-umanista. Nel prossimo articolo mostrerò in che senso l'artista sia da concepire, parallelamente, come un tecnologo-umanista. Alla scienza alternativa, che l'estetica è in grado di prospettare, si affianca cioè congenialmente una tecnologia alternativa, entrambe solidalmente avverse, ciascuna nel proprio territorio, all'imperialismo tecnocratico, che è la forma egemone dell'alienazione dell'epoca.

Da quel poco che ho detto si può immaginare la diversa angolazione che viene ad assumere il discorso sulle due culture. È evidente prima facie che il fenomeno ha radici assai più profonde di una rivalità tra opposte posizioni settoriali della cultura. Si tratta nientemeno che di una scissione istituzionale inerente allo sviluppo che ha preso la civiltà industriale, e pertanto il discorso deve essere impostato come una critica retrospettiva del fenomeno, che ne colga la genesi alla vera radice e non alla superficie. Ciò vale anche nei confronti dei sedicenti rivoluzionari della politica, abituati a scaricare infantilmente sulle spalle del capitalismo tutto quello che non va. Soprattutto è tempo che gli umanisti mutino strategia nei confronti della scienza: solo questo può imprimere una svolta effettiva all'intera questione. La situazione può dirsi obiettivamente matura per un'iniziativa siffatta, dato che non si tratta ormai più di umori e di reazioni, bensì di trarre coraggiosamente le deduzioni dalle evidenze scaturite dagli sviluppi della scienza e della civiltà. Le strategie fin qui adottate si sono dimostrate sterili non tanto (e comunque non solo) a causa della loro impotenza pratica, quanto perché sotto forme diverse capitolarono dinnanzi al feticcio della scienza così com'è. Parlo naturalmente delle posizioni più realistiche, stante che le altre (lo sdegnoso rifiuto tipico dei letterati, la superbia malcelata dei filosofi, la mistificazione conciliante dei retori) lasciano il tempo che trovano. Si può prendere a paradigma il caso di Richards e Huxley. Costoro hanno acutamente analizzato la diversità delle due culture, limitandosi in definitiva a pronunciare un verdetto di legittimazione dello statu quo. Hanno sanzionato il modello della scienza egemone come la conoscenza tout court, paghi di riservare all'arte la sfera del sentire (*feeling*). In tal modo hanno preso per 'due verità' quelle che invero sono le *due mezzeverità* separate della scissione culturale moderna. Occorre dunque che gli umanisti si riprendano la conoscenza, e il punto di partenza per questa iniziativa è rappresentato dalle scienze meno sviluppate: le scienze culturali. Non è casuale che l'estetica, che è la più arretrata di tutte, ce ne offra il modello più 'puro' ossia meno compromesso. Altrimenti detto: ci offre un'immagine dell'uomo ancora relativamente integra. Finché siamo in tempo...

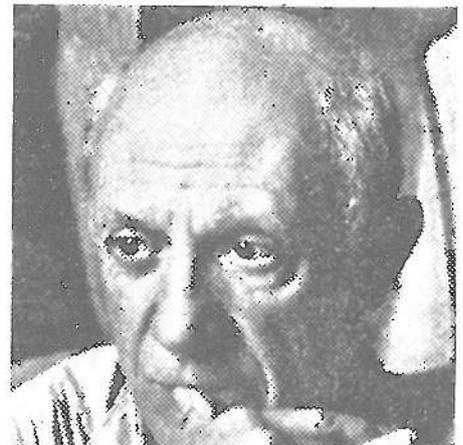
3 pittori

Una rivista d'arte — a parte l'inevitabile ritardo con cui ne parlerà — non può passare sottosilenzio la morte di Picasso. Altrimenti potrebbe interpretarsi come una presa di posizione polemica. E, invece, chiunque ha dovuto fare i conti con lui. «Les Femmes d'Alger», la stagione neoclassica, «Guernica» sono capisaldi di una storia che riguarda tutti e la scomparsa del suo autore segna un momento che non può essere taciuto. Ma come ricordarlo? Come superare il fastidio per i mitizzanti clamori celebrativi? Forse il modo migliore è quello di unire il suo ricordo a quello di altri due pittori, morti anch'essi poche settimane fa: Aldo Carpi e Arabella Giorgi.

Del primo, spentosi a 86 anni, abbiamo avuto occasione di parlare alcuni numeri fa per l'uscita del suo diario di prigionia a Mauthausen e a Gusen. E in quella circostanza ne sottolineammo l'umanità e l'integrità morale. Quelle doti che hanno suggerito ai suoi ex allievi dell'Accademia di Brera, nel necrologio, le parole «maestro di vita ed uomo libero». Senza la minima ombra di retorica.

Anche di Arabella Giorgi, morta improvvisamente a 30 anni, la nostra rivista ha avuto modo di parlare, di recente, in occasione della pubblicazione di un volumetto in cui erano riprodotti i suoi festosi, solari ritmi. Una giovane donna che, come ha ricordato il marito, lo scultore Fabrizio Plessi, «aveva un illimitato amore verso la pittura, che è stata lo scopo della sua breve vita».

Unendo questi due artisti a Picasso ci sembra di rispettare meglio la memoria e il sentimento della vita dello spagnolo. Basti ricordare quei suoi versi dedicati ad un torero: «scende per la scala sospesa al cielo / avvolto nel suo desiderio / l'amore / e bagna i piedi nella barriera / nessun campo sulle gradinate».



TV / Il cavo rosso

di Luigi Allegri

L'articolo 21 della Costituzione sancisce il diritto di espressione e di opinione di tutti i cittadini, e con ciò stesso protegge il diritto di tutti all'accesso dei mezzi di comunicazione. Se chiedendo permesso non abbiamo ottenuto sino ad oggi quello che ci spetta di diritto, forse vuol dire che l'alternativa è di non chiedere permesso. È questo il portato fondamentale, l'idea di base del recente volumetto che si intitola appunto *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, edito da Feltrinelli (febbraio 1973). Lo cura un ex giovane talento del cinema, Roberto Faenza (ricordate, qualche anno fa, *Escalation?*), trasferitosi poi negli Stati Uniti per studiare le possibilità tecniche e comunicative delle nuove tecnologie, soprattutto della Tv via cavo (CATV), ed ora incaricato dalla Regione Emilia-Romagna di organizzare un centro operativo e di studio sugli stessi problemi. Il libro vuole porsi come un agile manualetto per introdurre all'uso di quello che viene considerato il mezzo di comunicazione, accessibile alle masse, di più sicuro avvenire, il videoregistratore, ma investe naturalmente tutta una serie di problemi di fondo, in ordine al dibattito sui mezzi di comunicazione, alla strategia delle forze di sinistra, alla possibilità di comunicazioni, o informazioni, alternative.

Faenza distingue innanzi tutto tra i mezzi di informazione, in cui include praticamente tutti i *mass media* (radio, Tv, giornali, ecc.), e i mezzi di comunicazione (il telefono, ad esempio), che permettono al destinatario del messaggio di rispondere *tramite lo stesso mezzo*. Uno dei più potenti mezzi di comunicazione, in questo senso, sarà in futuro la CATV, che non sarà un perfezionamento della Tv via aria, ma un mezzo totalmente diverso. La CATV, in una prospettiva certo non immediata, permetterà l'invio di messaggi nei due sensi e trasmetterà ogni cosa che sia trasformabile in impulsi elettronici, quindi anche una pagina di giornale, ad esempio, oppure i documenti di una pratica, tanto che si ipotizza di poter svolgere diverse attività del settore terziario a distanza, dalla diagnosi medica alla lezione scolastica, dall'inoltro di una domanda al disbrigo di una pratica da parte dell'impiegato. Queste prefigurazioni, se si riveleranno esatte, inducono a credere che il ritmo di atomizzazione sociale che la civiltà di massa e i suoi mezzi (e qui è particolarmente accusata l'attività isolante della Tv) hanno contribuito a determinare subirà un acceleramento pauroso. Ma la CATV avrà anche altre applicazioni, in-

globando in qualche modo l'attuale settore coperto dalla Tv via aria, anche se i cavi, almeno in un primo periodo, potranno allacciare solo un territorio limitato, al massimo, alla regione. Per evitare quindi che, ancora una volta, le masse siano private della possibilità di influire in qualche modo sulla gestione di questo strumento, è necessario che se ne appropriino sin da ora, attraverso forme limitate e sperimentali, cominciando a gestire direttamente la comunicazione; e a questo scopo lo strumento principe, il più economico, il più maneggevole, il più adatto ad un intervento che necessariamente sarà limitato, è il videoregistratore. Alla fine del libro ci sono anche un succinto vocabolario dei termini e dei personaggi, un dettagliato manuale per l'uso degli apparecchi e una informatissima rassegna dei prodotti di questo tipo già esistenti sul mercato, compresi gli accessori e le strumentazioni collaterali, di cui vengono forniti prezzi, prestazioni, vantaggi e svantaggi.

Ma vediamo brevemente i più ampi problemi di ordine metodologico ed ideologico che l'intervento smuove. Secondo la nota dicotomia proposta da Eco, Faenza si pone, coi suoi collaboratori, in una prospettiva che, a livello critico, è «apocalittica» ed accetta le conclusioni più drastiche (i mezzi di comunicazione di massa sono strumenti potentissimi nelle mani del potere, e servono per alienare le masse, per propagandare un'ideologia e non per comunicare), e a livello operativo si pone come «integrata», ma solo nel senso che rifiuta il pessimismo e la conseguente tentazione dell'inattività di molta della critica sui *mass media*, ma negandosi anche l'illusione di poter intervenire, nella situazione attuale, sulle strutture esistenti, nel senso di una partecipazione alla determinazione di nuovi contenuti. Il merito forse principale, invece, di questo libretto è proprio quello di impostare il problema non tanto in ordine ai contenuti alternativi (di qui la denuncia dell'insufficienza delle iniziative di controinformazione, che, sebbene con portati diversi, ricalcano la struttura verticale e il modo di porsi degli altri mezzi e veicolano, di nuovo, informazione, senza diventare possibilità di comunicazione), quanto piuttosto ponendo l'accento sul concetto di «processo» come antitetico a quello di «prodotto». Non è quindi solo il prodotto finito che deve mutare (anche se ovviamente alcuni prodotti sono meno alienanti e più utilizzabili di altri), costruito in completa latitanza di quello che dovrà poi esserne il fruitore

passivo, ma è il momento stesso di elaborazione, in cui la comunicazione si struttura, che deve vedere l'attiva partecipazione di ciò che Faenza chiama, un po' semplicisticamente, le masse.

Ma è già prefigurabile lo sviluppo concreto di questa proposta. L'intervento posto in appendice al volume, a cura di Pio Baldelli e di Goffredo Fofi, mette infatti in guardia da un'impostazione spontaneistica del problema, quale sembra loro di individuare nel libro, postulando invece l'intervento mediatore delle «avanguardie delle masse» che devono interpretare quello che le masse esprimono e restituirglielo accresciuto, chiarito (pag. 224). Anche il *videotape* probabilmente, nella sua utilizzazione politica (ché ve ne possono essere altre, soprattutto a livello didattico, per la registrazione di spettacoli teatrali, per fare critico-telesfilm d'arte, per condurre inchieste, ecc.) instillerà la sua potenzialità coinvolgente riducendosi ad un altro strumento di informazione, o di controinformazione, nelle mani dei diversi gruppi politici, di sinistra ma anche di destra: è chiaro, sia detto per inciso, che la recente proliferazione delle piccole stazioni televisive via cavo, sull'esempio di *Telebiella*, se da un lato può portare alla rottura della condizionante struttura in cui il monopolio Tv ci ha posto, dall'altro può rivelarsi estremamente pericolosa, prevalendo sempre in queste iniziative chi possiede la maggiore potenza economica e politica.

Anche un altro aspetto interessante e centrato del libro, la sua preoccupazione cioè di non fissarsi esclusivamente sui contenuti per un'immediata utilizzazione politica del mezzo e l'insistenza invece nel rimarcare le possibilità strutturalmente eversive, nel favorire un processo di maturazione che si attui nel momento stesso della comunicazione e che modifichi perciò gli schemi mentali e le aspettative psicologiche, effetto ma anche condizione del condizionamento ideologico, anche questo aspetto, si diceva, è contestato da Baldelli e Fofi, i quali, secondo un costume tipico della sinistra italiana (e non solo italiana) e portato ora all'estremo dai gruppi extraparlamentari, privilegiano nettamente il momento direttamente «politico» nei confronti di quello «culturale», momenti comunque solo artificialmente distinguibili. Così la classe lavoratrice italiana possiede una forte coscienza politica ed un alto grado di maturazione sindacale, ma non reputa evidentemente un fondamentale episodio di lotta di classe opporsi alle mitologie narcotizzanti di *Canzonissima* e della *Domenica del Corriere*.

Illustratori per ragazzi

di Mario Calidoni

La possibilità di raffrontare il lavoro editoriale della stampa per ragazzi si offre assai raramente, sia a livello contenutistico che a livello iconografico. La Mostra degli illustratori e del libro per ragazzi che si è svolta a Bologna dal 5 all'8 aprile rappresenta una di queste rare occasioni da non perdere, sia per verificare il grado di evoluzione del settore sia per cogliere gli stimoli che inevitabilmente provengono dal confronto. Non è possibile separare le due manifestazioni perché tra esse esiste una osmosi inevitabile (il contenuto viene tradotto nell'immagine o viceversa con la risultanza di vari e provocatori livelli semantici) e perché alcuni illustratori di grande prestigio, (leggi giapponesi) presenti nel settore editoriale non figurano nella mostra degli originali. Così impostato il discorso, la manifestazione bolognese fa emergere i grossi problemi che ogni anno si ripropongono: il libro e la sua immagine devono morire o sopravvivere in modo diverso nell'età tecnologica e nel dominio dei mass-media? L'immagine in qualche misura lascia libero spazio all'inventività dell'illustratore, dovendo corrispondere al gusto dei ragazzi, alle loro esigenze psicologiche ed estetiche?

Pare che la risposta al primo interrogativo vada limitata ai libri per la primissima infanzia; infatti molti sono i tentativi di fare libri per bambini da usare in mille modi, da costruire, da ritagliare, da inventare, da combinare e la abilità dei grafici anche italiani si è rivelata provocatoria: sono aumentate le edizioni di volumetti dalla forma antitradizionale e lontani nel contenuto dal favolistico strappalacrime. Le illustrazioni sono integrate nel testo sempre molto scarso o semplicemente puntualizzatori. Estremamente interessante la ricerca a livello formale del rapporto parola-immagine (Anna Maria Zamboni) oltre che le edizioni firmate da designer della levatura di Enzo e Ilea Mari per non citare gli altri. Il tono si smorza se ci si rivolge alle illustrazioni e ai libri per ragazzi in età scolare, allora la ricerca dell'originale diviene più faticosa e l'illustrazione si fa spesso più convenzionale o legata a schemi visivi adulti collegabili a tendenze artistiche ormai assorbite nel costume. È comunque a questo livello che si situa la stragrande maggioranza delle opere originali esposte nel settore « illustratori » dove la presenza dei paesi dell'est europeo (Ungheria-Polonia-Bulgaria-Cecoslovacchia e in minor misura Urss) è preponderante non solo per quantità quanto anche per qualità. Gli artisti di questi paesi pare siano riusciti a creare un equi-

librio particolarmente attento tra folklore nazionale e grafica contemporanea; e l'ungherese Janos Kars ne è un esempio degno di nota assieme a Wiclslaw Majchrzak e altri.

Nel panorama degli altri paesi si distinguono la produzione italiana nei suoi vari filoni. Dagli illustratori che amplificano il grafismo infantile (Marcella Fusi) a quelli che semplificano il liberty (Alida Formis) o che tentano di portare in Italia tradizioni visive mitteleuropee (Stepen Zavrel) oppure ai grafici di grande nome (B. Munari) che illustrano favole rovesciate (Cappuccetto verde), l'arca di intervento è molto ampia e articolata. Silvana Migliorati, Fernanda Sani Conti e Fulvio Testa paiono tre artisti assai stimolanti per la capacità di rendere in linguaggio grafico lo schematismo infantile e perciò di farsi comprendere a pieno dai giovani pur consentendo loro un ampio spazio interpretativo e valutativo.

FILM / Ludwig

di Roberto Campari

Un cinema come quello di Luchino Visconti continua a riproporre il problema dei rapporti con le arti figurative tradizionali e storiche, perché come i soggetti viscontiani hanno spesso una matrice letteraria, così le sue immagini nascono quasi sempre da una suggestione pittorica. Tale caratteristica non è ovviamente solo di Visconti: anche solo limitandoci al cinema italiano possiamo trovare vari registi (Pasolini ad esempio, Zeffirelli o Bolognini) le cui fonti figurative sono certamente in ambito storico artistico. In Visconti ciò è vero fin dai tempi di *Ossessione* (1942), suo primo film, e lungo e complesso sarebbe esaminare, d'opera in opera, i riferimenti più immediati: Fattori in *Senso*, Lega nel *Gattopardo*, Ensor ne *La caduta degli dei* ecc. Il pericolo è sempre in questi casi, e non solo per quanto riguarda Visconti, che la scelta linguistica si trasformi in operazione gratuita ed estetizzante, che cioè l'assunzione di uno stile pittorico nella costruzione cinematografica delle immagini non sia abbastanza motivata da profonde ragioni culturali, al di là della casuale coincidenza cronologica o tematica.

Se insomma, in un'opera pure compiuta e autentica come *Morte a Venezia*, Visconti nell'inquadratura del vaporetto sul-

Tra le svariatissime tecniche presenti: la china, il pastello, la tempera ed ogni altra che dia rilievo alla linea netta, sono le più vive e le più aderenti alla psicologia infantile tendente a semplificare la forma nel suo scheletro strutturale più significativo: perciò anche se altri metodi di lavoro possono offrire risultati di valore non sembrano essere apprezzati dai piccoli fruitori che restano sempre i diretti interessati.

Resta ora da far cenno alla scarsa incisività del catalogo (*Illustratori di libri per ragazzi*, 7ª Mostra degli illustratori, Bologna 5-8 aprile 1973. Indicazioni critiche di Giancarlo Lenzi e Carla Poesio) che, redatto in bianco e nero e con un numero di opere esiguo per ogni illustratore, non riesce a rivelare la ricchezza e la varietà di una mostra che meriterebbe più attenzione.

Dalla ricerca iconica rivolta all'illustrazione del libro d'evanescente o di lettura non impegnata è rimasto completamente escluso il libro scolastico, settore per il quale si auspica un intervento più puntuale e più corretto sia a livello contenutistico che a livello visivo. Quasi si trattasse di mondi separati solo molto ma molto raramente gli illustratori si preoccupano del libro di scuola; non sarà forse per perpetuarne l'isolamento?

la laguna nebbiosa cita Turner, non si vede quale ne sia la motivazione culturale, a parte la casuale coincidenza che anche il pittore inglese abbia dipinto paesaggi veneziani (ma allora perché non Canaletto, o Guardi, o un altro qualsiasi dei vedutisti?). In *Ludwig* invece la chiave figurativa scelta da Visconti è perfettamente fusa e funzionale al discorso del film, in cui si giunge alla identificazione aperta tra « status » sociale del personaggio e poetica dell'autore: il re di Baviera non è soltanto, lucacianamente, immagine di un mondo che scompare (come la contessa Serpieri, Franz Mahler, o il principe di Salina), né soltanto rappresentazione della impossibilità dell'artista nel mondo contemporaneo (come von Aschenbach in *Morte a Venezia*), ma le due cose insieme. Ecco perché il linguaggio di Visconti si fa più essenziale, più profondo, più scevro dai pericoli del formalismo estetizzante: il regista, specie negli esterni, ci dà una Baviera ottocentesca vista con l'occhio romantico quasi allucinato di Caspar David Friedrich e poi, ancora, con dei riferimenti a Böcklin, cioè a un pittore che, sempre in ambito tedesco, del romanticismo segna ormai la fine e il passaggio ad un'arte ormai in ambito decadentistico. L'interpretazione viscontiana del personaggio sto-

rico, Luigi II di Baviera, emerge subito da quella prima breve scena tra il principe e il suo confessore, ove la macchina scende a rivelare il volto bellissimo del sovrano-artista dopo un volteggiare sugli stucchi dorati, gli affreschi e i cristalli della stanza nella reggia.

Gli altri, le figure della famiglia e quelle emblematiche delle classi privilegiate del regno, appaiono nella sequenza dell'incoronazione, colta nel momento prima della cerimonia, ove Visconti indugia sulle uniformi, sui volti caratterizzanti dei personaggi e sul rosso porpora dei manti delle gentildonne al seguito della regina madre, che occupano di schiena il primo piano per tutta la lunghezza del formato Cinemascope. Il linguaggio del film si articola quasi tutto per primi piani e spesso Visconti vi inserisce un primissimo piano sfuocato che dirige la visione su una metà o una parte anche minore del quadro, privilegiata magari insieme dalla luce (Ludwig in casa di Wagner) distruggendo dall'interno la fissità della inquadratura. Nella sequenza della vestizione del re è ancora il momento della pittura romantica celebrativa all'origine delle immagini (David o meglio forse, più vicino come tempo e come cultura, l'austriaco Makart), momento che equivale tematicamente alla rappresentazione dell'unità della famiglia, motivo mitico in Visconti (anche in quello, figurativamente diverso, di *Rocco e i suoi fratelli*): si pensi alla scena nel salotto della zia, o più tardi a quella del fidanzamento, col precedente risveglio della regina, che ci riportano a certe atmosfere del *Gattopardo*. Analoghi sono i dialoghi tra fratelli, quello bellissimo tra Ludwig e Otto di ritorno dalla guerra, ove tuttavia luce e

immagini (il re sta proiettando sul soffitto della stanza figure di nuvole e della luna), sono analoghe a quelle degli esterni; o quello tra Elisabetta e Sophie nella camera da letto ove tutto, dalle vestaglie delle due donne, ai loro lunghi capelli, alla presenza figurativamente funzionale di uno specchio, ci rimanda alla scena nella villa di campagna in *Senso*. Negli esterni il linguaggio figurativo di Visconti è diverso e più interessante, anche perché inedito: sono sempre castelli, boschi o laghi d'inverno, spesso in ore in cui la luce è molto tenue e l'interno dei palazzi appare già aureo di lampade attraverso le finestre. È appunto qui che Visconti ha presente Friedrich, come ancora nelle soglie nevose di boschi notturni o per l'irreale di quei monti azzurrini sul fondo all'apparire nella notte della slitta trainata dai bianchi cavalli. Boecklin invece è presente a Visconti nella visione scorciata e notturna del castello a picco sulla roccia, come ancora nell'immagine della nera carrozza che passa, sempre nella notte tempestosa, davanti all'obiettivo in primissimo piano e poi si allontana sul fondo uscendo e rientrando nell'inquadratura con un dinamismo creato, come anche in altri momenti, nella fissità assoluta della macchina da presa. Tutta la cultura del film è, come si è detto, in ambito tedesco o austriaco, né sostanzialmente si può considerare errata qualche breve suggestione impressionista (si ricordi del resto la colazione sull'erba del *Gattopardo*) nella scena dell'incontro tra Ludwig ed Elisabeth davanti al castello tra i fiocchi di neve. L'evoluzione a livello tematico dal Romanticismo al Decadentismo, il progressivo perdersi di Ludwig nei sogni wa-

gnieriani, trovano ancora un'espressione viviva adeguata affidandosi alle invenzioni reali del re di Baviera, ai suoi castelli sempre più fantastici fino all'ultimo, medievalmente kitsch, o alle luci azzurre di quella grotta dei cigni dalle pareti affrescate con scene mitologiche nella quale il sovrano riceve l'attore Kantz. Poi, più avanti, il trattarsi di Ludwig tra i servi, in quella specie di stalla lignea, con drappo grigio sulla parete e gruppi, qua e là, di giovani contadini, ci porta addirittura a suggestioni seicentesche, quasi recupero impossibile del sogno assurdo del re. Il tono non è infatti quello ensoriano, crudamente espressionista, dell'orgia maschile ne *La caduta degli dei*. C'è anzi quasi un senso elegiaco, come nella scena finale con quel gioco di fiacole nella notte e il muoversi teatrale di uomini e cani tra le canne, sotto la pioggia. Raffigurati in brevi tratti o nella scena della cucina — quando dopo il pranzo nella sala piena di rose (fiore che riempie tutte le scenografie del film) la macchina scende insieme al tavolo abbassato meccanicamente nei sotterranei — i servi, cioè le classi popolari, capiscono, pur lontanissime da lui e soprattutto amano il re artista molto più del ministro borghese, il pur avveduto uomo politico sulla gelida battuta del quale Ludwig si chiude. Come Joseph Losey in *The Go-between* (Messaggero d'amore, 1971), Visconti riesce con pochi personaggi e con un'azione relativamente semplice a caricare le immagini di un significato emblematico: il che nella tradizionalità linguistica della sua tecnica narrativa, è quanto di più riesce a dare il suo cinema.

PUBBLICITA' / Redenzione ecologica

di Arturo Carlo Quintavalle

Prendiamo in esame tre recentissime immagini pubblicitarie, uscite su settimanali nel corso degli ultimi mesi. Una, riferita a *Vim liquido*, reca scritto in alto a caratteri a negativo bianco ritagliati: *Senza pietà, sotto in piccolo Contro lo sporco più sporco*, quindi il braccio peloso e cintato di cuoio all'altezza del polso, il pugno serrato, ed accanto il contenitore verdastro del Vim. La seconda si riferisce a *Safeguard, sapone antibatterico* e presenta, per tutta una pagina, una composizione molto più complessa: nella metà superiore viene costruita una specie di sequenza che esemplifica in quali casi il prodotto protegge la pelle (il marito, il bambino, la figlia, la vostra — della giovane signora — pelle sono protette), appena più sopra un in-

grandimento microscopico degli effetti dei saponi normali e di *Safeguard* dimostra la forza dirompente del prodotto sulla fauna batterica; sovrasta questo blocco la iscrizione a negativo su sfondo scuro: *Safeguard anti-battetico protegge la pelle dai microbi*. Nella metà inferiore campeggia l'immagine del contenitore del sapone veduta di scorcio e a prospettiva lievemente ribaltata con a lato la scritta: *Safeguard* aiuta a proteggervi dai microbi e, sotto, in grande sempre a lettere nere su fondo bianco: *Registrato quale presidio dal Ministero della Sanità n. 5580*. Ultimo considereremo *Fortissimo deodorato*: la pubblicità, come nel primo caso, occupa mezza pagina in senso verticale: sotto la scritta: *perché piangere sul latte versato?*, e l'altra in rosso

Fortissimo deodorato non fa lacrimare mentre pulisce a nuovo fornelli e forni e dietro l'immagine di un fornello a gas col latte che trabocca e annerisce attorno ai beccucci e, in primo piano con altra veduta prospettica, l'immagine del contenitore cilindrico del prodotto.

Le tre pubblicità non presentano sul piano linguistico alcuna interessante particolarità; *Vim*, fra l'altro, come molte analoghe seriabili con lei (e si veda il catalogo *La tigre di carta*, Università di Parma, Istituto di Storia dell'Arte 1970) mostra un preciso atteggiamento nei confronti del prodotto inteso appunto come «terzo uomo» o saldo compagno per la casalinga alienata tra i fornelli. Ma, al di là di questo particolare aspetto che si collega agevolmente a temi della so-

ciologia di massa, la pubblicità non sembra mostrare altri temi innovatori. Mediocre poi quella di *Fortissimo* anche visivamente assai confusa, mentre meglio articolata, ma ridondante, appare quella di *Safeguard* il cui modello non è l'idea di un'igiene ottenuta scientificamente quanto le stesse prove della crema per la pelle, le stesse maschere che vengono consigliate alle lettrici nel contesto della rivista.

Neppure sul piano del rapporto testimonianze queste tre pubblicità appaiono poi particolarmente interessanti, ed anzi sono tutte sovraccariche sia sul piano iconico che letterario. Per altro un elemento le accomuna e, a loro, moltissime altre, soprattutto di deodoranti, di detersivi, di bagni di schiuma e simili: l'ostilità allo sporco. Anche le recenti pubblicità di tipo «ecologico» rientrano perfettamente in questo sistema di modelli.

Il volume recente di Christian Enzensberger: *Sullo sporco* (Milano, 1973) mi sembra possa dare utili suggerimenti alla comprensione del significato dello sporco nella nostra civiltà. Lo sporco evidentemente è, prima di tutto, esclusione, nel contesto di una cultura, di tutti i fenomeni alieni, e quindi sporco diviene ogni cosa che esca dalla previsione, dalla norma, ogni fatto, materiale o mo-

rale, ogni azione, gesto, particolare fisico. Eliminare lo sporco diviene quindi una esperienza totale, una crociata, una missione senza alternativa nel contesto della nostra nevrosi. D'altro canto l'antropologia può esserci particolarmente utile per valutare più a fondo il significato di sporco, e utile, dopo Frazer, resta il vecchio volume del Bourke, di recente tradotto in italiano col titolo *Escremanti e civiltà* (Milano, 1971). Le categorie, infatti, entro le quali la pubblicità tende a classificare lo sporco, non si differenziano di molto dalle categorie entro cui le culture così dette primitive inseriscono il medesimo fenomeno; i processi attraverso i quali lo sporco-peccato viene eliminato sono i medesimi: affinità elettiva (somiglianza) dei due elementi, contrapposizione, contatto diretto, influsso a distanza, ecc. Le magie insomma della cultura «selvaggia» permettono di leggere la questione dello sporco con altro occhio; la vera scienza per la pubblicità è appunto magia, e i prodotti appunto funzionano per magica virtù.

Ma ancora una volta saremmo lontani dal nucleo reale del problema se ci limitassimo a questa serie di osservazioni: che nella civiltà del consumo il sistema di persuasione si fonda su una distinzione generalizzata pulito-sporco su cui

si innesta la seconda, tipicamente cattolica, bene-male (esempio, *Ajax lanciere bianco*, nell'iconografia del San Giorgio); che il funzionamento del prodotto anzi dei prodotti che eliminano lo sporco si riconduce direttamente al modello magico e, in molti casi, ai rituali magici.

Eppure esiste un altro elemento finora non considerato; lo sporco, l'analisi dello sporco può ricondursi essa stessa, come tematica, al sistema freudiano e ad un suo preciso momento, quello della sessualità infantile. Ora, accertato questo, sembra chiaro che solo attraverso una programmata regressione del proprio pubblico a livelli psicologici anteriori è possibile alla pubblicità di suggerire i propri miti. Ed anche quelli più colti, se proposti, come ora appare, in chiave mitico-ossessiva, e penso al tema ecologico, rientrano perfettamente nel modello della ideale verginità. Quella della *pura lana* come quella delle acque, magari montane, del paesaggio etc. Le ragioni del successo dell'ecologia, un successo di consumo, sia ben chiaro, sono probabilmente in un parossistico contrapporsi del modello puro, ideale, al peccaminoso, terreno dello sporco: una ecumenica crociata che peraltro non contesta, come dovrebbe, se fosse davvero tale, il sistema.

FUMETTO / Gli ultimi non sono i primi

di Luigi Allegrì

Si chiama *Pony Express* (come il servizio dei corrieri postali del Far-West), è edito a Parma e il primo numero è del marzo 1973. È un nuovo mensile a fumetti, che si ispira chiaramente a pubblicazioni di successo come *Linus*, sia nel formato, sia nella struttura (fumetti, rubriche, brevi saggi), sia anche, in questo primo numero, nella copertina con il personaggio ritagliato su un fondo colorato, sia, infine, nel tono scanzonato ed ironico delle rubriche, cui però mancano quelle punte surreali e quella *verve* che in *Linus* sono presenti anche nelle lettere. Ma se questo è il modello, il risultato ultimo se ne discosta molto: si tratta in sostanza di un'operazione provinciale, di un'occasione mancata da gente che ha fiutato il vento e che certo testimonia di un notevole interesse per il fumetto, ma che pare carente di basi culturali, di una precisa conoscenza della tradizione iconografica, ed anche di una capacità di racconto che non sia così scontatamente tradizionale.

Il racconto d'apertura, il più lungo, snodandosi a puntate, vuole probabilmente porsi come filo conduttore della continuità della rivista, come la sua struttura portante: è una storia western, am-

bientata nella Guerra Civile ed interpretata da Benny Hurricane, giovane tenente (nordista, certo) ed eroe positivo. Ma la struttura del racconto è banale (già se ne indovina, con buona approssimazione, l'andamento ulteriore), le situazioni scontate, le battute retoriche ed usurate; la tradizione figurativa è quella degli *Albi dell'Intrepido* o delle storie del *Monello*, con un segno metonimicamente descrittivo ma dai tratti marcati e grossolani, articolato soprattutto per campi lunghi e piani americani, senza un qualche passabile tentativo di montaggio.

Un'atmosfera di rimasticati modi espressivi si avverte anche nelle altre pagine, in cui si passa da un banale, anche se a tratti divertente, rifacimento di Copi (*Barigozzi*), senza tuttavia la sua rarefatta atmosfera di allusivo e surreale intellettualismo, ai modi sfumati ed espressivamente un poco più maturi del *Cavaliere della rivolta* (disegni di Tullio Brunone), dallo stilizzato disegno ma non compiutamente grottesco come dovrebbe di *Tenius* all'incondizionato accoglimento della più consueta tradizione fantascientifica (pur con alcuni felici esempi di taglio) dell'*Agente X-133*, che prefi-

gura un mondo in cui l'affiorare di un qualche sentimento viene punito con la morte (ricordate il Godard di *Alphaville?*) per ordine di un Comitato che a tutto presiede e di tutto dispone.

Probabilmente la più compiuta e meno banale espressione è la storia disegnata da Leonardo Sangiorgi (*Mizuma*), in cui un disegno non distinto, pur dai contorni nettissimi e marcati, tratteggia in modo sfumato la breve vicenda di un giovane pescatore di perle che muore inseguendo il miraggio di una fortuna che il suo mestiere stesso gli pone come sola speranza.

Ma un problema grave resta quello dell'individuazione del pubblico potenziale della pubblicazione. Non si dovrebbe trattare dei fumettologi, che non troveranno in essa che pochissime novità stilistiche ed indicazioni di gusto, ma neppure è ipotizzabile che si tratti dei tradizionali consumatori dei fumetti «popolari», ai quali più si attaglierebbe, respinti presumibilmente dalla periodicità mensile e dalla veste stessa.

Diversi dei disegnatori e dei soggetti sono anche redattori della rivista, ma può darsi che non significhi nulla.

Brevi

a cura di Cesare Chirici

Italia

Alessandria

Palazzo comunale. « Uno spazio per quattro », operazioni di Boggeri, Rustico, Demichelis, Carrea, che gravitano nell'area concettuale per evidenziare « aspetti della vita quotidiana visti come campione di un'analisi diretta sul significato attuale del tempo e dello spazio » (dalla presentazione di M. Vescovo).

Ascoli Piceno

Gruppo culturale 8 g. Neogeometrisimo plastico-lineare di Gentile, Scorza e Surbone.

Bari

Centrosei. Omaggio a Capogrossi.
Piccinni. Frammenti di memoria, di Giacinto Cargnoni.

Bologna

Duemila. « Suture » di Ennio Tamburi, e diatriba contro l'avvenire; successivamente, opere concettuali di Diego Esposito.

Forni. Sculture di Valeriano Trubbiani, che esibisce « cose della natura e della tecnica restituite alla loro verità oggettiva, ma bloccate in una dimensione simbolica » attraverso il calco, la cromatura, ecc. Presentazione di Franco Russoli.

Stivani. Mostra dedicata a Christian Schad, la cui opera Renato Barilli rilegge nel catalogo come elemento di collusione con talune emergenze attuali dell'arte contemporanea.

Bolzano

Studio 3 Bi. Opere di poesia visiva, di Jean-François Bory, Paul De Vree, Alain Arias-Misson, Herman Damen, e i nostri Miccini, Sarenco, Ori, Perfetti, Marucci. Sul catalogo, un discutibile testo di Rossana Apicella che conclude asserendo essere la poesia visiva « la conclusione dell'equivoco decadentistico riproposto, con ingenuità ed astuzia, dal falso linguaggio delle neo-avant-garde '60 ».

Brescia

Schreiber. Simbolismo intellettuale e psicologico nei lavori « figurativi » di Giuliano Pini.

Studio C. Opere di Cy Twombly, esponente suggestivo del grafismo interiore.

Calvaireate

Biblioteca. Lavori astratti di Giampaolo Truffa, che indaga « quella sfera di coscienza che noi denominiamo « sentire » ».

Caserta

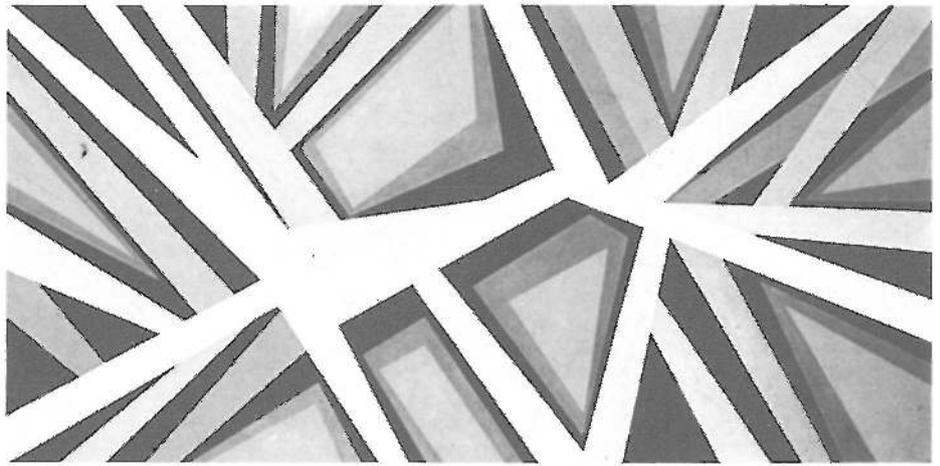
Studio di arti visive. Linguaggio e immagine, di Ugo Carrega.

Castellanza (Varese)

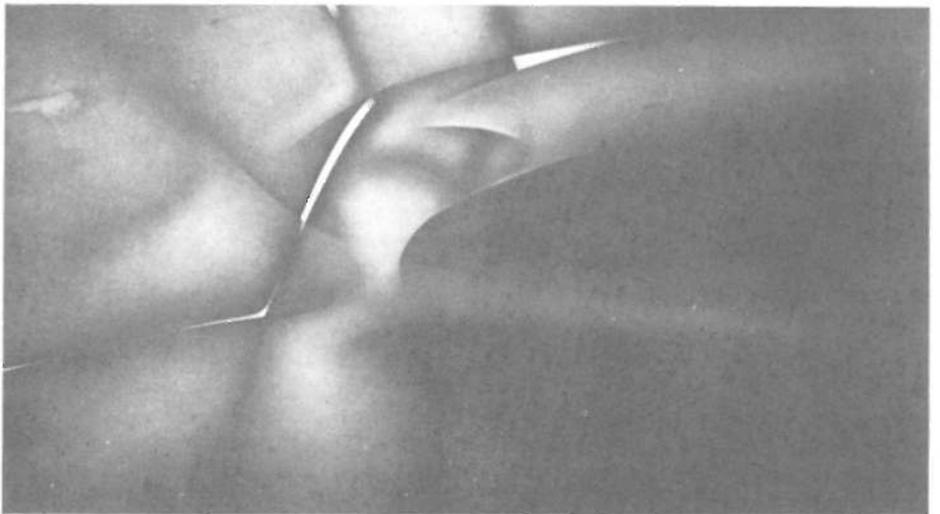
Del Barba. Interventi della Comune di Guado dal titolo « spazio prova per vivere ».

Como

Salotto. Opere di grafismo informale di Luigi Stradella.



G. Nativi, *Spazio dinamico*, 1950 (Firenze-Giorgi).



M. Bottarelli, *Acrilico*, 1973 (Milano-Ore).

Cuneo

Saletta arte contemporanea. Lavori di Roberto Mussapi e Erik Bessone, dal titolo « ipotesi lirica », sul tema della donna. Sono indagini sulla struttura del linguaggio artistico, con atteggiamenti ironici tesi all'auto-verifica del significato dell'arte. Presentazione di Umberto M. Garelli.

Ferrara

Cortevecchia. Incisioni e sculture del ferrarese Maurizio Bonora, come allegorie della condizione umana.

Centro attività visive (Pal. Diamanti). « Pannelli » di Mario Nanni, dal titolo « geografia dell'attenzione », ove 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. Presentazione di Flavio Caroli.

Firenze

Galleria d'arte moderna. Apertura della sala dedicata al « Lascito Alberto Magnelli », comprendente 15 opere dal 1914 al 1968.

Inquadrature. « Teatro visivo » di Luciano Ori; ciclo eseguito nel marzo 1966 con 23 tavole a collage di « pezzi » decontestualizzati e montati in modo da ottenere una sorta di risemantizzazione.

Forlì

Mantellini. Quadri e litografie recenti di Nevio Bedeschi sulla situazione dell'uomo nello spazio cittadino.

Gallarate

Centro. Sculture, oli, sculture multiple e grafica di Nado Canuti, sul tema del nascere e del divenire della forma organica dalla materia originaria.

Genova

Arte verso. Oggetti-assemblages di Miles, come « parabole visuali della condizione di esistenza dell'uomo contemporaneo... del suo straniamento di fondo da una naturalità intesa in senso umano piuttosto che soltanto naturalistico » (E. Crispolti al cat.).

Punto. Divagazioni mnemoniche focalizzate da un'esigenza di chiarezza geometrica, nei dipinti di Romano Farina.

Lodi

Gelso. « Griglie » pittoriche di Vanna Nicolotti, come spiragli verso l'indefinibile, diagrammi di lettura, stratificazioni percettive.

Milano

Agrifoglio. Quattro giovani pittori, Algardi, Benati, Cantonetti e Palmieri, vanno « alla

ricerca di qualcosa». Il titolo della mostra è infatti: «l'immagine cercata». Li presenta G. Seveso.

Angolare. 29 collages di Franco Nordio, dal titolo «Strade per formiche contemplative». Si tratta di lavori d'impronta surreale e neodada.

Ariete grafica. Pastelli su carta, d'ordine astratto-geometrico, di Lucio Pozzi.

Artecentro. Lavori di Alessandra Bonelli sui temi della *land art*.

Biblioteca comunale. Reperti da un'indagine fotografica su un quartiere milanese: le *cinq-que vie* di Alberto e Gianni Buscaglia.

Borgogna. Luciano Fabro, protagonista dell'arte povera, presenta le sue recenti operazioni dal titolo «ogni ordine è contemporaneo di ogni altro ordine».

Cadario. «Idee» per una scultura, di G. Franco Tramontin.

Centro Rizzoli. Omaggio alla portoghese Vieira da Silva, rappresentante dell'astrattismo « lirico » di tradizione francese post-bellica.

Centro Tool. L. Alvini, J. François, Y. Le Berre: «Johann Sebastian Bach, tutte le sonate per flauto e cembalo». Studio sul problema dei tentativi e delle scelte che configurano la gestazione di un'opera.

Diagramma. Reportage dalla Cina di Francesco Radino, e immagini fotografiche della Baronia sarda di Sarah Webb Barrell.

Diagramma. Automaniestazioni «concettuali» di Urs Lüthi.

Einaudi. 2 libri e una mostra di incisioni «di sogno», di Patrick Waldberg, Jacques Rougemont e Philippe Labarthe.

Fante di Spade. Ambienti-scultura di Enzo Vicentini, ove emerge «una memoria dolente e stranita che incombe ineluttabile come in ricordo di colpe non estinte» (dalla presentazione di Franco Solmi).

Giorno. Collages di Annibale C. Bianchi, come risultati di un «recupero paziente da mosaicista dei frammenti di colore che la moderna pubblicità profonde e spesso spreca a tonnellate sui muri cittadini».

Incisione. Acquerelli e pitture di Imre Szobotka, uno tra i protagonisti più sottili e originali del cubismo ungherese.

Levante. Antologia di lavori astratto-geometrici di Rudolf Bauer, dal 1915 al 1968.

Lorenzelli. Acquerelli e chine di Henri Michaux e Michel Seuphor.

Mercante di stampe. Acqueforti e litografie di H. Fantin-Latour, presentate da Raffaele De Grada.

Morone. 15 opere acriliche di Eddie Allen, che indaga la superficie pittorica «come campo insostituibile di individuazione del discorso e del comportamento». (Zeno Bioroli al cat.).

Multicenter. Multipli e litografie di Claes Oldenburg e Richard Serra, esponenti rispettivamente della *pop* e della *minimal art* americana.

Naviglio. «Collages» realizzati con lacerti di pelli conciate, tra ironia e malinconia, da Rosario Murabito. Lo presenta Agnoldo-nico Pica.

Ore. Lavori acrilici del giovane facentino Maurizio Bottarelli, sul tema dello spazio psicologico. Presentazione di Roberto Tassi.

Pace. Oli su tela di Libricio Reggiani, artista neofigurativo, sui temi della vacanza marina.

Pietra. Pittura-scultura-collage di Rinaldo Pigola, che indaga la costituzione dello spazio progettuale come antidoto all'irrazionale del quotidiano.

Pilota. «Un chicco di grano?», registrazioni fotografiche di sequenze «concettuali», di R. Lazzarin.

Pinacoteca Brera. Litografie e disegni di Giacomo Manzù per il volume «Il Falso e Vero Verde» di Salvatore Quasimodo, edito da Schwarz nel 1954.

Salone Annunciata. Risorse tecnologiche per una fenomenologia dei linguaggi della visione, di Maurizio Nannucci.

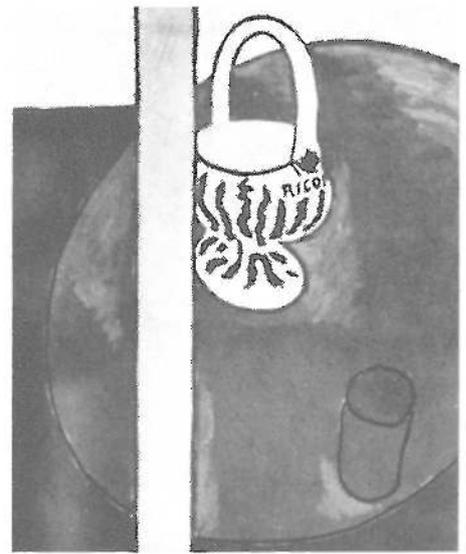
Schwarz. «Scribbles» (scarabocchi) di John Dowell, come «registrazioni lineari sismiche di eventi mentali dell'inconscio» (da un testo di Henry Martin sul catalogo della mostra).

Solferino. Tecniche miste di Gustavo Bonora, sul tema del quadro come immagine virtuale.

Square Gallery. Omaggio a Giacomo Balla, con lavori dal 1913 al 1931, presentati da Franco Passoni.

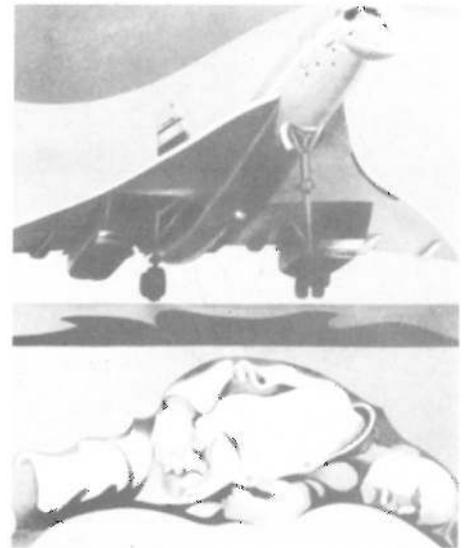
Studio arte grafica. 22 litografie di Odilon Redon, (tra i protagonisti dell'arte simbolista) dal titolo «la tentation de Saint-An-toine».

Studio Marconi. Christo, opere dal 1959/'72, sul problema dell'interdizione dell'oggetto (l'impaccaggio) come *conditio* a un'ulteriore espansione sullo stesso per il tramite

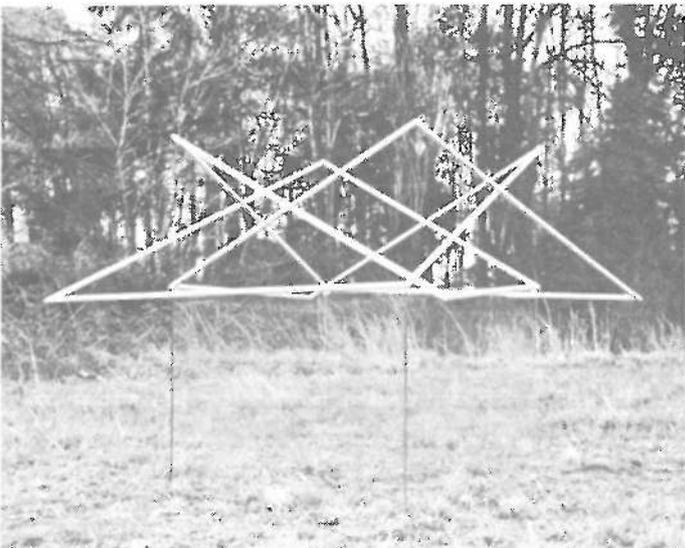


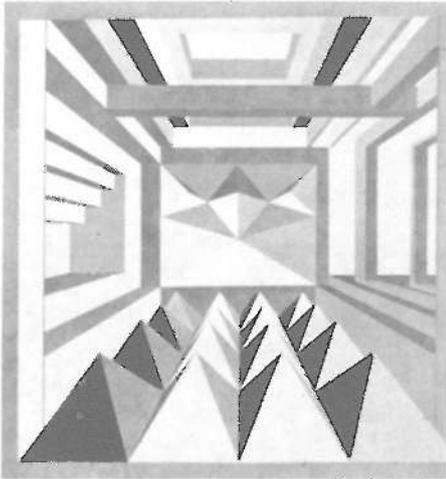
A. Magnelli, *L'ovale violet* (Firenze-Galleria d'arte moderna).

V. Quarta, *Aviogetto* (Milano-Nuova Sfera).



P. Nagel, *Parade*, 1970 (Roma-Villa Massimo).





G. Pucci, *Prospettiva* (S. Benedetto Tronto-Guglielmi).



B. Pippa, *Uomo e cane*, 1973 (Milano-Eidos).



F. Sarnari, *Frammento n. 29*, (Roma-Medusa).

dell'arte come esperienza di comportamento permanente. Sul catalogo, un testo di Bonito Oliva.

Studio Santandrea. Arazzi di Dine, Kelly, Lichtenstein, Stella, Warhol, esponenti della *pop art* americana.

Trentadue. Oli su tema e acrilici su carta del torinese Giacomo Soffiantino, come brani di memorie quotidiane.

Uomo e l'arte. Otto tavole di riferimento di Duccio Berti su questioni attinenti il rapporto linguaggio-comunicazione, i segni linguistici, ambiguità semantica, iconografia e scrittura, come « esemplificazione di un impegno conoscitivo, e di una necessità di mutare a una poetica dell'immagine e della parola la riflessione scientifica... » (da un testo di V. Fagone sul cat.).

Vinciana. Lavori recenti di Gottardo Orrelli, giovane artista milanese, definite da Roberto Sanesi cartografie sensibili di uno spazio enigmatico, in equilibrio instabile tra l'informe poeticità dell'assunto e il bisogno di una più lucida codificazione degli elementi espressivi.

Vismara. Importante retrospettiva di Sophie Taeuber Arp con opere che vanno dal

1917 al 1942 e che costituiscono « in assoluto tra i maggiori esempi della pittura concreta ». Come scrive sempre Caramel in catalogo, « per un destino forse inevitabile, e certo comprensibile, la figura e l'opera del ben più famoso Jean Arp hanno di fatto ostacolato la conoscenza dell'arte » dell'artista.

Modena

Sfera. L'uomo e il tecnologico nelle allucinate tele di Sergio Sarri.

Tassoni. Incastri di segmentazioni figurali e cromatiche nei quadri a esito « surreale » di Stefano Rosati.

Napoli

Centro. Testure dinamiche, realizzate con materiali primari, da Venceslav Richter, come modulazioni di spazi possibili per un uso estensivo.

Centro Europa. Carmine Rezzuti presenta un'operazione dal titolo « io e l'universo », io e l'infinito, io e l'eternità ».

Parete. « Un giardino per Icaro », di Gaetano Carboni.

Tresana. Rigore e inventività nelle recenti

opere astratto-surreali di Andrea Colajanni.

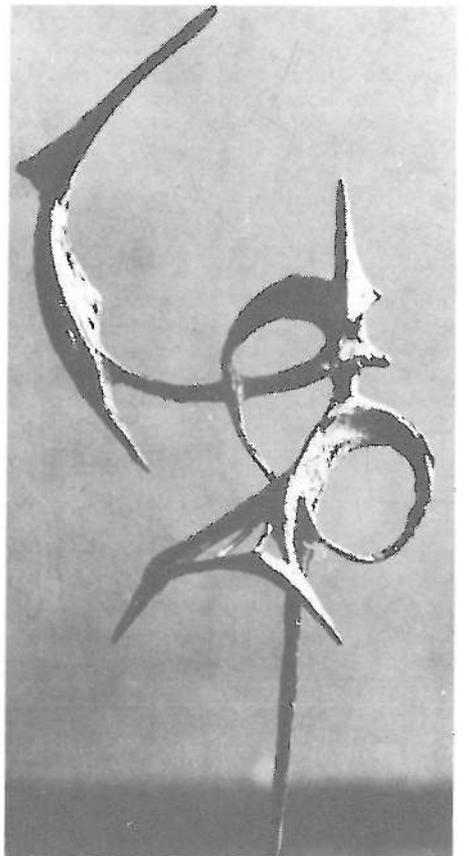
Osnago (Como)

Cappelletta. « Lettera di un raro amore », in dodici pagine, o pannelli, esposti da Mario Nigro.

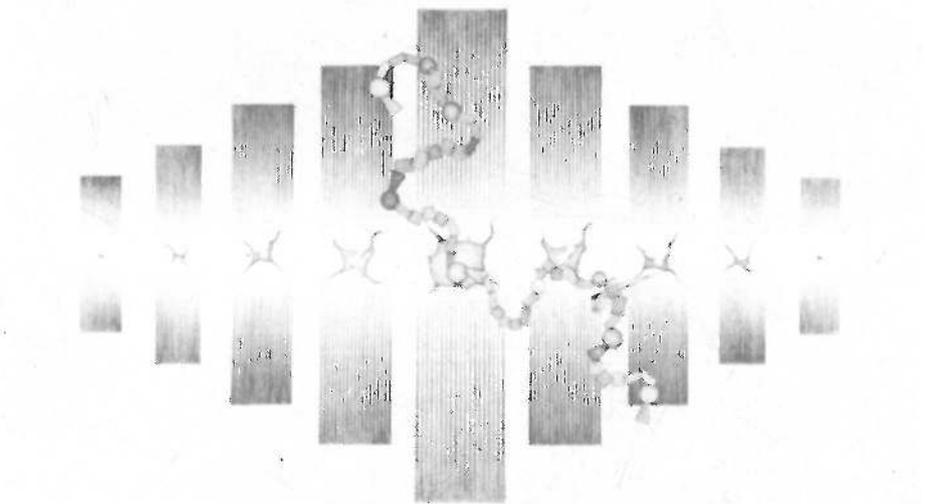
Padova

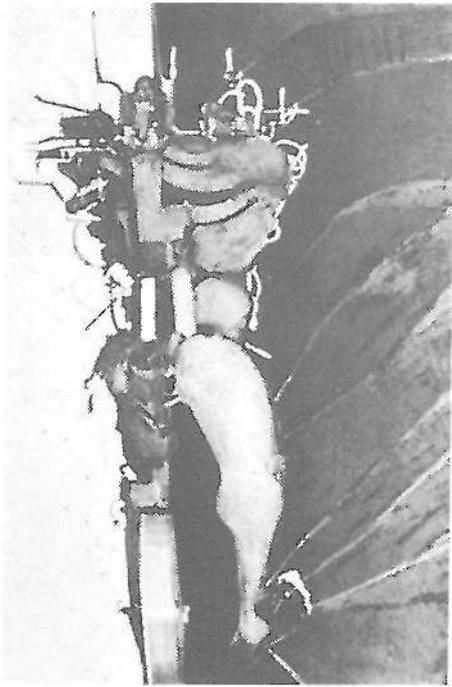
Studio Eremitani. Ricerche strutturali della forma nelle costruzioni spaziali con tubi metallici di Nino Ovan. Presentazione di Toni Toniato.

C. Cappello, *Ibis*, 1958 (Milano-Besana).

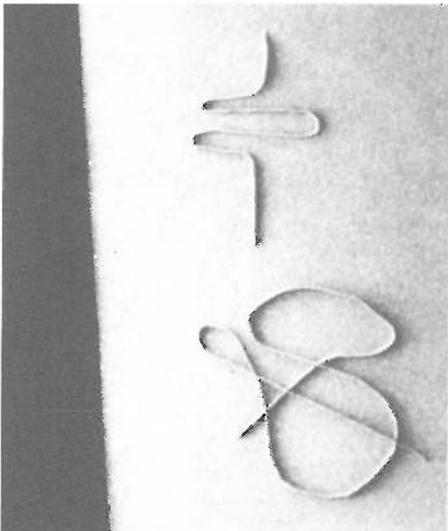


A. Colajanni, *Quadrato in tensione* (Napoli-Tresana).



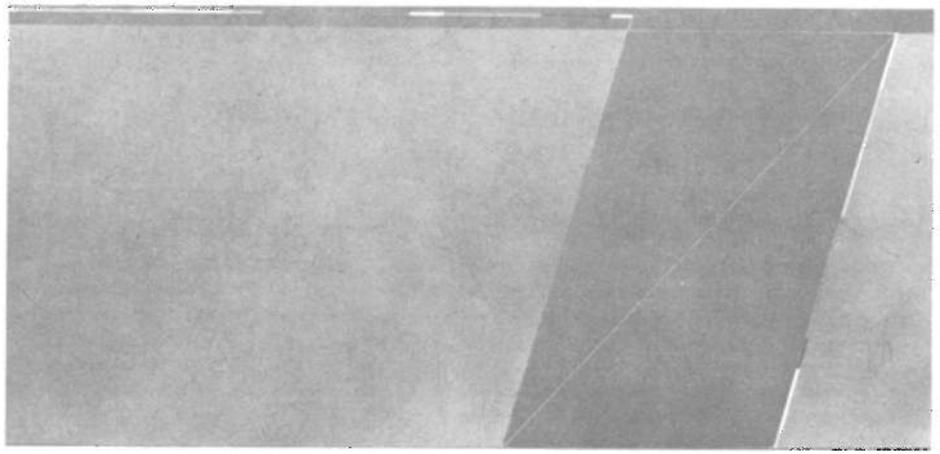
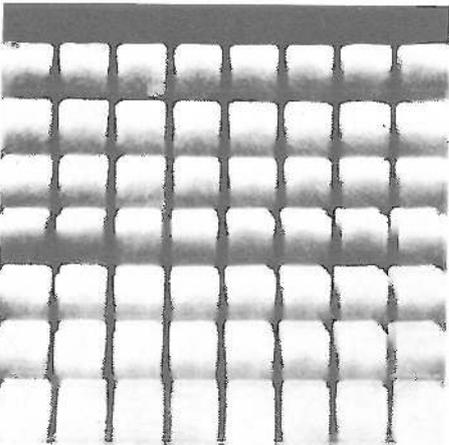


Anselmo, *Figura* (Roma-Giulia).



S. Cavalli, *Senza titolo* (Alessandria-D4).

P. Pianezzola, *Struttura* (Trento-L'Argentario).



G. Ortelli, *Territorio*, 1972 (Milano-Vinciana).

Parma

Rocchetta. Maestri del liberty tedesco: Ade, Bluhm, De Bruyker, Klinger, Von Lattich, Moser, Mukarowsky, Müller, Rother, Schwalbach.

Perugia

Palazzo dei Priori. Lavori di Giuliano Giuman, incentrati sull'analisi delle modalità strutturali della percezione formale. Presentazione di Italo Tomassoni.

Pesaro

Centro studi per l'incisione. Incisioni di Mario Chianese, che esplorano la fenomenologia dell'oggetto naturale.

Piacenza

Gotico. Opere recenti a olio e acrilico su tela del giovanissimo Gian Luigi Martelli, che impatta l'universo tecnologico traendone spunti per una deflagrazione rigenerante.

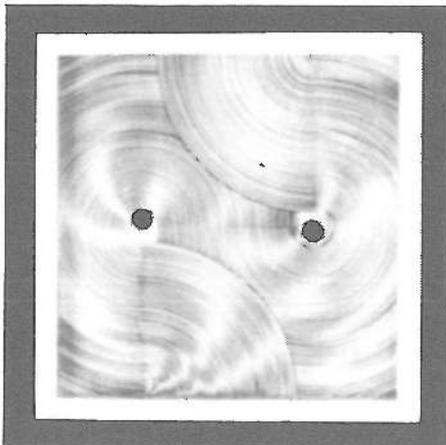
Pordenone

Sagittaria. Opera grafica di Armando Pizzinato, dal 1936 al 1972. Sul catalogo, antologia critica.

Roma

Arti visive. Arazzi moderni del genovese Enrico Accatino. Successivamente sculture in acciaio di L. Celli.

L. Iod, *R. 4*, 1971 (Trieste-Carresius).



Attico. Vettor Pisani: l'Eroe da camera, tutte le parole dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys.

Centrale. Dicromie nero-bianco di Enrico Sirello.

Ciak. Opere figurali di cinque artisti francesi dell'ultima generazione, che si fanno chiamare « cooperativa Malassis ».

Collezionista. Recenti opere lirico- astratte di Giuseppe Santomaso (1963-73).

Due Mondi. Sculture totemiche di Juvara.

Editalia. Venti oli, tra il 1967 e il 1971, e opere grafiche di Afro, presentato da Cesare Brandi.

Ferro di cavallo. Particelle di oggetti frantumati, su fondo bianco chiuso in un circolo, di Franco Di Pedè, giovane artista materano.

Giulia. Opere recenti e recentissime del realismo figurativo berlinese.

Godel. Regola e caso nelle opere cinetiche di J.R. Soto.

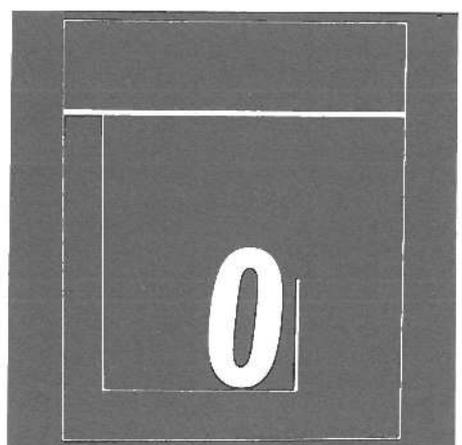
Incontro d'arte. Luigi Fagioli, artista romano, presenta disegni e acquaforti ove è leggibile una personale versione del metamorfismo immaginativo. Lo presenta Crispolti.

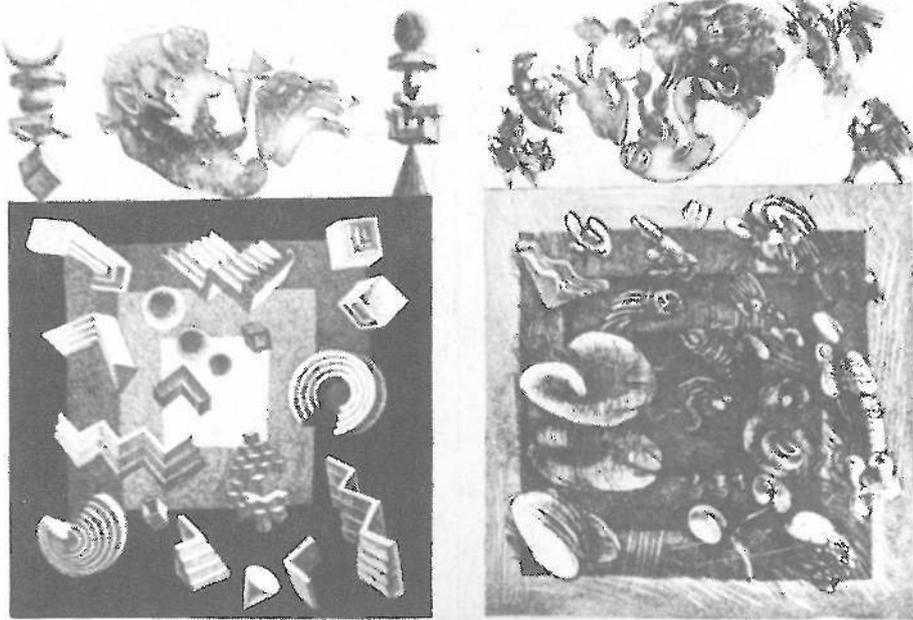
Marlborough. Dipinti inediti di Toti Scialoja, eseguiti a New York nel 1960. Presentazione di Gillo Dorfles.

Medusa. « Frammenti » di Franco Sarnari, sul tema del corpo umano.

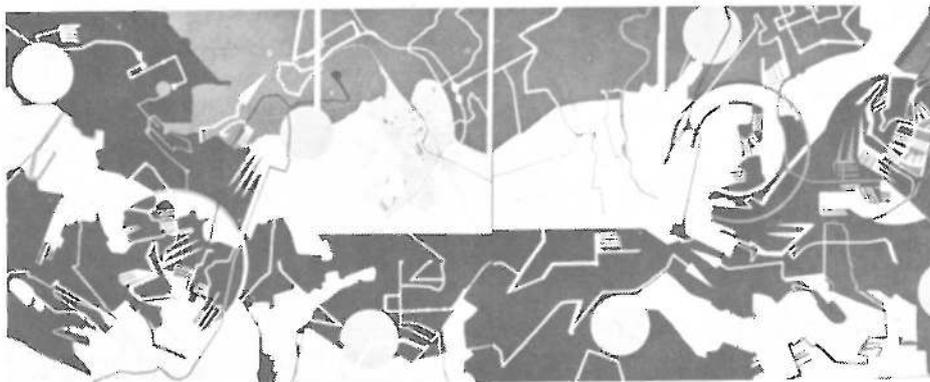
Nuova Pesa. Opere neosurreali di Lillo Messina.

E. Leinardi, *Senza titolo* (Genova-Unimedia).





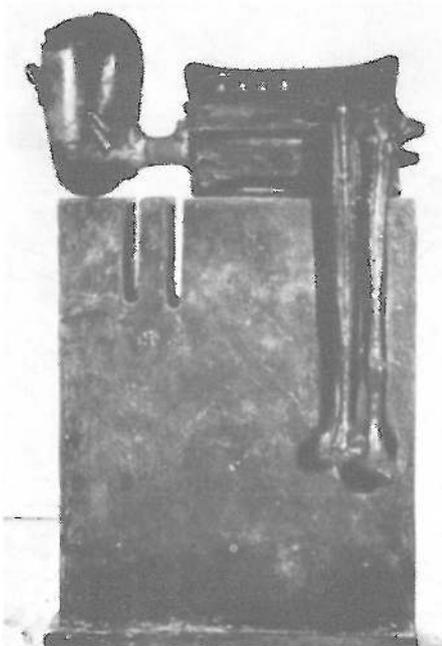
M. Bonora, *Uomo e donna*, 1972 (Ferrara, Cortevicchia).



M. Nanni, da « *Geografia dell'attenzione* » (Ferrara-C.A.V.).

N. Canuti, *La madre*, 1972 (Gallarate-Centro).

L. Marzulli, *Aquilone spezzato* (Milano-Diarcon).



Studio «erre». Opere scelte dal 1925 al 1970 di Graham Sutherland. Si tratta, a detta di M. Pinottini, di « parafrasi della natura con metafore formali ».
Villa Massimo. Incisioni e serigrafie del pittore tedesco Peter Nagel, di un ostentato « realismo » figurale.

Salò

Centro Santelmo. Forme geometriche dinamiche in continua interazione, nei lavori pittorici di Gianfranco Zappettini.

Suzzara

Icaro. Grafica di Guerreschi, sul tema della dimensione dell'uomo inserito in un ambiente urbano. Sul catalogo, un puntuale testo di Mauro Corradini.

Torino

Approdo. Dipinti e acquarelli di David Ruff, artista americano nato nel 1925. Sono « cosmogonie naturali » di un animo lirico, come afferma al catalogo Floriano De Santi.
Narciso. Acquerelli, disegni e litografie di Oskar Kokoschka.

Quaglino incontri. Pitture neofigurati di Mario Logli.

Stein. Arte e fotografia, con G. Ciam, Nanni Cortassa, Giuseppe del Franco, Ketty La Rocca, Urs Lüthi, Ugo Nespolo, Claudio Parmeggiani, Franco Vaccari, ecc.

Trento

Argentario. Pittura « scritta » di Sergio Sermidi.

Treviso

Cava 2. Intagli di forme mulicbri nella balsa, di Annamaria Gelmi.

Trieste

La Cappella. « In viaggio alla scoperta », documento fotografico sull'Istria realizzato dal Centro Gamma (Fabio Calligaris, Piccolo Sillani e Dario Vidmar).

Cartesius. Tre giovani artisti jugoslavi: Andrej Ajdič, Branko Miljuš, Zvest Apollonio.

Varese

Bilancia. Forme scultoree elementari, a costruzione variabile, di Mario Molteni, presentato da Paolo Fossati.

Verona

Ferrari. Opere grafiche di Piera Avesani, giovane artista veronese, come « esplicazione di un percorso mentale ». Sul catalogo, un colloquio tra l'autrice e tre critici: F. Arduini, G. Battistoni e Maurizio Cesari.

Linea. Sculture del giovane Adriano Avanzolini.

Città. Presenze di Rodolfo Aricò, Carlo Battaglia, Giorgio Griffa e Claudio Verna, dal titolo: « io non rappresento nulla, io dipingo ».

Quaglia. Lavori recenti di Alberto Gianquinto.

Vigevano

Nome. Mostra di Mario Ballocco sui problemi della cromatologia.

Vicenza

Tinogheffi. Disegni e acquerelli del pittore di matrice simbolista Alberto Martini, sfociato in una personale interpretazione della poetica surrealista.

Recensioni libri

F. PASSATORE - S. DESTEFANIS - A. FONTANA - F. DE LUCIS, *Io ero Falberò (tu il cavallo)*, Ediz. Guaraldi, L. 1.500.

Nel volume si trovano scritte in modo stimolante e asistemato le esperienze di gioco teatrale condotte nelle scuole elementari e medie dal Gruppo Teatro-Gioco-Vita, in varie città italiane come Torino, Milano, Roma, Modena. I presupposti di lavoro di questo gruppo consistono nel recuperare il gioco collettivo come drammatizzazione del vissuto e come stimolo alla comunicazione, investendo le più larghe dimensioni sensoriali, corporee, immaginative ed esperienziali possibili, convogliandole in senso creativo-espressivo e liberatorio. Tali esperienze mettono in luce le enormi possibilità di autentica socializzazione insite nel gioco, cercando di decondizionare quelle potenzialità creative dei bambini che nella normale esperienza scolastica vengono non solo lasciate « improduttive », ma rivela come simili tentativi portino a un decondizionamento anche dell'adulto nei riguardi dei suoi comportamenti autoritari e « istituzionalizzati » nei confronti dei bambini. Nel libro sono raccolti i più svariati materiali: descrizioni di interventi e « spettacolazioni » attuate in varie classi con differenti situazioni sociali, testi di drammatizzazioni improvvisate dai ragazzi (trascritte dal magnetofono), testi teorizzanti di riepilogo e chiarificazione delle esperienze in senso didattico e politico, qualche documento e infine un insieme di preziose proposte e suggerimenti per chi voglia tentare o continuare simile tipo di esperienze. Sono riportate anche le « Impressioni sulle reazioni dei bambini », scritte da Claudio Tronconi (p. 93 e sg.), che si soffermano intorno alle relazioni difensive nei riguardi del gioco o della stimolazione al comportamento creativo, che sono interessanti sotto il profilo psicopedagogico.

Franco Passatore, in particolare, teorizza i versanti ideologici e tecnici di queste esperienze, osservando che l'unico modo per fare teatro oggi è « senza autore, senza spettatori né ruoli fissi, senza palcoscenico, senza copione, sbigliamento, orario, contratti, sindacati; soltanto teatro, Teatro-Gioco-Vita, una proposta fatta alla gente di giocare permanentemente e spontaneamente il proprio teatro di vita in una possibilità continua di interscambio dei ruoli, delle situazioni, dove ogni individuo è autore e interprete di se stesso e interlocutore dell'altro, dove ognuno fa teatro, è teatro » (p. 11). I presupposti di questo tipo di lavoro rimandano da una parte al sociodramma di Moreno, di cui parzialmente vengono recuperate le tecniche anche se diversamente finalizzate, e da un'altra all'avanguardia teatrale di questi ultimi anni. Ed è da quest'ultima fonte, a nostro avviso, che derivano certi equivoci a livello teorico, quando Passatore cerca di contestualizzare quest'esperienza nel più generale orizzonte di una scuola totalmente rinnovata, identificando il livello didattico immediatamente con quello politico. Secondo una assai dubbia concezione del ruolo istituzionale dell'insegnante, si teorizza una contrapposizione fra la figura dell'*animatore* (pp. 37-38) e quella dell'*esperto*, come se quest'ultima fosse poi totalmente prestabilita e istituzionalizzata. Portando più a fondo l'analisi, si scopre facilmente che nella scuola italiana gli « esperti » sono una esigua minoranza fra gli insegnanti, per totale mancanza di una formazione specifica all'insegnamento, che gli or-

dinamenti scolastici italiani non prevedono, fra l'altro, anche per ragioni politiche precise. Quindi, nel ruolo attuale dell'insegnante, la dimensione dell'« esperto » è spesso abusiva, se non inesistente (non certo per colpa degli insegnanti, ma dei responsabili politici e governativi degli ordinamenti scolastici) tanto da poter dire che gli atteggiamenti autoritari mistificano o sono sostitutivi di una effettiva competenza educativa generale sui problemi formativi. Si tratta quindi di un mascheramento, se vogliamo, di una realtà che va prima criticata in questi termini per portare avanti poi una analisi corretta del ruolo dell'insegnante a livello politico e sociologico insieme, che è impossibile contrapponendo un « insegnante-animatore » a un « insegnante-esperto ». Se, infatti, come scrive Passatore, l'*animatore* è « colui che si mette a servizio di una comunità per stimolarne una problematica interna attraverso il risveglio della creatività dei singoli individui perché prendano coscienza delle esigenze emerse da questa problematica e si organizzino operativamente per esprimerle », non possiamo non osservare come lo *status* socio-economico sia determinante: mentre Silvio Destefanis lo identifica con l'insegnante, in Passatore la cosa è meno chiara. Ci limitiamo a osservare che essere pagati da un ente teatrale o, magari, da una galleria, pone in questione tutta una serie di problemi come l'appartenenza a una classe sociale e una collocazione anche nell'ambito lavorativo, che sono decisivi quando si parla di « ruolo » o di negazione del ruolo in termini spesso illusori (di solito si tratta di liberarsi dai condizionamenti insiti nel ruolo nel senso più istituzionalizzato e statico del termine), ma è tanto più decisivo quando si afferma di mettersi a servizio di una comunità, che certamente ha una collocazione sociale e produttiva precisa. Né vediamo come una « totale disponibilità umana, libera e creativa ad inserirsi intuitivamente nella dinamica della problematica comunitaria per viverla alla pari con gli altri », non possa essere proprio una delle peculiarità dell'insegnante esperto, che proprio perciò deve possedere doti di animatore. Ma questa contrapposizione fra l'*animatore* e l'*esperto* è legata a una concezione della creatività unilaterale, enfaticamente la dimensione ludica, quasi fosse proponibile una scuola soltanto liberatoria (al limite, s'intende) che scavalchi totalmente il nesso con la società che è anche produttivo e che non può non inere direttamente anche alla formazione lavorativa (di qualsiasi tipo essa sia). La creatività produttiva ha a che fare con qualsiasi strutturazione o coordinazione della conoscenza, a qualsiasi livello operatorio o esperienziale essa si ponga, quindi l'istanza creativa, che dovrebbe informare tutto il processo formativo, non solo non esime dalla tensione o dalla fatica opportunamente motivata dall'azione educativa, che quindi presuppone una gratificazione differita (possibile dopo i 13-14 anni), ma può essere non meno liberatoria del gioco drammatico, mentre si contrappongono alla produzione alienata. Ma, anche restando sul terreno della drammatizzazione, concepire il gioco come una alternativa alla produzione *tout court* identificata con la produzione alienante neocapitalistica, significa proporre una valvola di scarico e nulla più, a meno che non si ponga il discorso anche a livello di lavoro non alienante, che allora il problema comincia a delinearsi in tutte le sue contraddizioni, evitando certe parentele con marxistaneggiamenti di seconda mano o ideologizzazioni fantacibernetiche, non meno elusive né equivocate di certe correnti teorizzazioni sulle

odierne avanguardie artistiche, soprattutto quando pretendono di ideologizzare un momento « separato » come la Vita (con la V maiuscola), come se il vissuto non rivclasse le separanze di ogni altro aspetto del « sistema » e al di là vi fosse la conquista di chissà quale integrità umana dell'esperienza. Con ciò non si vuole affatto negare il peso e l'estremo interesse che possono avere contributi verso una scuola effettivamente rinnovata e che possa avere una funzione modificatoria anche verso la società, ma si tratta di portare l'analisi più a fondo. Vi sono dei contributi di Ave Fontana e di Flavia De Lucis sul decondizionamento dell'insegnante molto stimolanti, soprattutto laddove si collega il modo di operare nella scuola alla negazione che la società ancor oggi opera verso la fanciullezza, al recupero di un rapporto diretto e diverso con i bambini che porti a una collaborazione fra tutti coloro che operano educativamente. Non si vuole nemmeno intaccare la validità effettiva delle esperienze qui proposte, ma si tratta di porre il problema di una teorizzazione e di una strategia più vasta che possa inglobare anche le istanze dell'esperienza immediata, della comunicazione corporea e verbale collettiva, mettendo in gioco però anche dimensioni « produttive » (in senso lato) che con il progredire dell'età diventano sempre più importanti, non concepibili come meramente repressive o come condizionamenti dati soltanto dal sistema di vita, ma che vengono strumentalizzate in una dimensione piuttosto che in un'altra da quest'ultimo. Che poi sia estremamente importante recuperare modalità corporee e sensoriali diverse da quelle che vengono normalmente condizionate dal « sistema », anche a livello adulto, non significa affatto che un impegno in questa direzione di ricerca, che condividiamo, debba portare a immotivate (e tutto sommato unilaterali) enfaticizzazioni.

Giorgio Nonvelles

Bello di colore, dai Taccuini di Carlo Fornara, a cura di C. Mattei e F. Verclotti, con prefazione di M. Valsecchi, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1969; M. Valsecchi, *Nature morte di G. Fornara*, Le edizioni dell'Acquario, Cresso, 1970; M. Valsecchi e F. Verclotti, *Carlo Fornara pittore*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1971.

La fortuna di Fornara ha qualcosa di incredibile, se non fossero anche troppo credibili e note le motivazioni « gustative » che la giustificano. Detto di velocità e in sintesi, il suo è quel divisionismo scaricato di ogni questione problematica e di ogni travaglio anche e solo tecnico, quel divisionismo che Fornara si porta dietro e trasforma in utile giustificazione a un mestiere tutto routinier ma tale da farne un nome proposto e riproposto in tante mostre, e su cui si assiepa una numerosa bibliografia, che si va infittendo.

Si rifletta anche solo a una questione come quella della luce, che per i suoi amici di gioventù fu scompositiva e analitica, sia pure senza effettiva scienza ma solo con entusiasmo ideologico per ciò che di metodo e di scienza sapeva; oppure pateticamente emotiva per fermare in un populatismo di effetto scene e bambocciate miserabiliste; e che, insomma, mirava, in un modo o in un altro a spingere ciò che veniva inscenato nel quadro verso più complessi e compositi riferimenti e richiami. Ebbene la luce risultò per Fornara un mezzo per evidenziare « l'esaltazione cromatica », il gusto, di buon accademismo ma accademico, per la pasta, per il grumo lucente. Con la cocciuta esigenza di

isolare forme e comporre situazioni che non avessero il minimo di sbavatura, si chiudessero in se stesse senza pentimenti e senza reticenze: ma anche senza chiedersi neppure per un attimo a quale « vero », a quale occhio corrispondesse e servisse quella sagomatura così diligente e sicura delle « cose » e degli oggetti; né si pose mai la questione di che significato avesse la sua artigianale attenzione, senza neppure la maniacale diligenza di chi creda a una poetica, perché di fatto fu un eclettico.

Le sue montagne (per tacere delle minori e minime nature morte) restano al di qua delle questioni analoghe poste da un Segantini: preso dalla composizione orizzontale, Segantini si trovò a fare i conti con una annotazione di appoggi visivi, che servivano a reggerla, quella composizione che da un lato distruggeva il « paesaggio » degradato a indicazione documentaria ma senza farne un puro motivo strutturale, e dall'altro lo obbligava a prender la via del simbolismo e del riferimento letterario. Se la costruzione fissava a priori il paesaggio, che restava empiricamente di questo? Domanda ignota al Fornara. Ma curiosamente una cosa gli restò del maestro (in cui, dirà in uno scrittarello autobiografico, « ho trovato lo strumento espressivo più idoneo al mio temperamento *ansioso di robustezza costruttiva e tersa luminosità* »): appunto la costruzione panoramica a larghissimo campo. Dico curiosamente perché tale modo di vedere, oggi diffuso nelle cartoline in vendita in ogni stazione a piede dei monti, è proprio di chi la montagna avverte come fatto tecnico, come possesso totale solo attraverso il grand'angolo fotografico o attraverso la visuale turistica dell'ascensione in funivia.

Sicché il vero della vita di montagna, il solenne a misura di frequentatore sfuma nel vero oggettivo della percezione costruita. E a chi vorrà indicare nella fotografia un costume sociologico, non sfugga questo apporto pittorico. Come s'è detto, l'altro polo di Fornara è la « tersa luminosità ». Ma i divisionisti seppero presto che tale luminosità significava preziosità della tessitura di un colore sufficientemente lucido e veloce da non far resistenza a una percezione che traforasse il racconto imbastito, e il senso della composizione. Che ne fu di ciò in Fornara? Direi che si spegne e ritorna sui suoi passi, e gli basta l'aver reso quella « gran severità » che resta l'epidermide del suo lavoro e tutto ciò che ha saputo renderci: l'intenzione moralistica val più della pittura. « Sobrietà, gravità e solennità », è il trinomio che Fornara recita di continuo come un notaio di provincia dei romanzi fine secolo.

E come in ogni moralismo che si rispetti il vero motivo è cartaceo, culturalistico anche per Fornara. Scrive a un certo punto: « mi pare che nel carattere dell'autunno entri molto di pittura tedesca antica »: si sottolinei il moralista che tenta i caratteri delle stagioni. Ma quel fiamminghismo trasportato in Val Vigezzo (dove era nato nel 1871 e da dove si mosse poco, e dove morì nel 1968) dice più che ogni altra considerazione.

Paolo Fossati

DINO FORMAGGIO, *Arte*, Ed. Isedi, Milano 1973.

Non staremo qui a riprendere i temi fondamentali dell'estetica di Dino Formaggio, e neanche parleremo del pur rimarchevole sforzo, in atto in questo suo ultimo libro, di riconnetterli unitariamente e di dar loro più ampio e rigoroso fondamento teoretico. Più

che non la proposta di una trama interpretativa capace di abbracciare i molteplici aspetti di ciò che gli uomini nel tempo hanno chiamato arte (trama peraltro verificata da Formaggio in un'avvincente fenomenologia della coscienza artistica nelle sue più decisive figure storiche) — più che non lo sfondo che ne garantisce l'apertura contro ogni riduzione mortificante la vita dell'arte — ci interessa qui il suo riempimento storico: il momento del suo rovesciarsi nella difesa di un senso attuale dell'arte. In cui soprattutto conta il risignificarsi delle esperienze artistiche e culturali più recenti nel contesto di una peculiare tensione interpretativa: come in un ampio affresco.

Da questo punto di vista il senso del libro si potrebbe forse — semplificando al massimo — compendiare nell'impegno appassionato ad esorcizzare, dandole un senso, l'immensa potenza della distruzione e del negativo presente nella nostra epoca; fino a spremere dal fondo un valore positivo, o un accenno ad esso.

La categoria del nulla filtra attraverso le righe dell'intero testo e ne costituisce la struttura portante. Ma non si tratta di un nulla metafisico: il rifiuto non è nientificazione assoluta, ma rovesciamento liberatorio, e reca in sé un risvolto positivo, dialetticamente implica il nascere di qualcosa. È in gioco un metodo insomma che non distrugge una certa realtà se non per farne sorgere una più piena: una « distruzione significativa », appunto.

Per questa via il nulla si traduce in un atto di disvelamento di potenzialità latenti nel reale (si pensi a Klee) e per solito occultate nella banalità quotidiana; e si rovescia in progetto di liberazione: di liberazione innanzitutto del sensibile, e nel sensibile. Connettendosi al tema del possibile e della corporità, la nullificazione si lega alla progettualità e al lavoro e quindi, nel suo esito più compiuto, alla tecnica artistica (ma non è possibile inseguire qui tutti i passaggi che legano questi vari momenti, e che implicano un richiamo a fondamentali esperienze culturali odierne, che vanno dalla fenomenologia all'esistenzialismo al marxismo allo strutturalismo; e rimandano a un'approfondita lettura delle più recenti esperienze artistiche).

Così certa nostra antiarte — dallo scolabottiglie di Duchamp al telefono molle di Claes Oldenburg — non si esaurisce affatto in un semplice gesto di protesta. Si propone piuttosto come « un tentativo estremo di salvazione degli oggetti », resi ormai estranei all'uomo e al suo corpo; in essa gli oggetti reali cercano una loro « risignificazione sensibile, al di là della loro morte tecnologica » e consumistica.

Il segno artistico non perde dunque la potenzialità significativa o comunicativa che gli è coesenziale neppure nelle più estreme negazioni d'oggi. Queste ultime piuttosto evidenziano come non mai nelle sue strutture essenziali (di cui fondamentale appunto la nullificazione del dato) il gesto del farsi arte, del trasporre del reale sul piano del significato estetico.

Ai profeti della fine dell'arte Formaggio risponde dunque che una meditazione spinta a fondo rintraccia sul fondo stesso di certe distruzioni una possibile « salvezza » del mondo estetico-artistico e della sua funzione oggi. Una funzione per nulla ristretta alle arti tradizionali, ma che investe un piano fondamentale del vivere.

Alle indebitte riduzioni di certe estetiche contemporanee (tarde applicazioni del « prin-

cipio del nient'altro che », per cui l'arte ad esempio non sarebbe altro che informazione, come un tempo si diceva che non era che intuizione o creazione) si contrappone qui una visione interdisciplinare, capace di rispettare l'intera vita dell'arte.

E non si può non dare atto a Formaggio di aver quanto meno aperto un discorso comunque ineludibile: e non tanto a livello di una generica difesa dell'arte, quanto nella proposta del problema del suo senso oggi in una prospettiva più ampia, più aderente — oltre certi equivoci restrittivi — alla molteplicità di piani di cui s'è intessuto nel tempo ogni evento estetico-artistico.

Gabriele Scaramuzza

GIORGIO DI GENOVA, *Vacchi informale 1956-62*, Ediz. Pozzo, Torino.

Il merito maggiore di questo bel libro, il merito cioè del saggio introduttivo di Di Genova, è proprio ciò che potrà apparire il suo limite, ma che limite non è: attenersi al corpo della pittura di Vacchi senza allentarne mai la presa e la stretta, senza scorrere in una interpretazione del periodo informale con la consueta ampia divagazione non sai se cronistica o storiografica. Non che manchino i distinguo e i riferimenti: nella lettura sono indispensabili, ravvicinata com'è a capire gli spostamenti, le relazioni, gli intenti quadro per quadro stagione per stagione. Eppure si colgono molti spunti da una indagine così capillare, anche per sorpassare Vacchi e collocarlo o situarlo. Intanto per l'insistenza culturale con cui vien proposto; non saprei dire se assistito o assediato dai nomi e dalle esperienze che gli son di fatto presenti, dalle matrici di più antica padania al gran gorgo controriformistico e manieristico. Certo Vacchi è lussureggiantemente coltivato a spendere la propria pittura in baleni di immagini e di ossessione di immagine e di figure colte anche quando sembra affidarsi al solo colore e alla sola materia, che poi da sole in Vacchi non esistono mai. Non si sa bene se assistito o assediato, perché i quadri di Vacchi, specie dopo il '55-'56, hanno una doppia dimensione, di dato inalberato con gesto fermo e appassionato di imposizione (e mi pare che qui il modello gestuale di inscenamento manieristico si senta meglio) e di macerazione, o di angoscia: « e tutto l'informale di Vacchi non è altro che un rapporto sugli accadimenti segreti dovuti alla sensazione di esser stato infranto », osserva felicemente Di Genova. Il quale riprende Bataille per leggere nel gioco del brandello macerato e della « caparbia volontà di vita » un tipo di esperienza, che è poi quella erotica, di cui Vacchi muove assai fittamente le fila. « Dell'erotismo si può dire, innanzitutto, che esso è l'approvazione della vita fin dentro la morte », è la definizione di Bataille: precisa, al solito, ma l'esprimersi per brandelli di Vacchi non ha come cassa di risonanza la morte, forse, quanto l'assenza di dialogo, lo sfacelo storico e individuale che rende sorda l'insistenza della figura culturale, dell'immagine che inscena, se non si tratta infine di quella « nostalgia del capolavoro » di cui parlava Rosenberg negli anni '50. Non mi pare un caso che nel 1960 Vacchi polemizzi contro un « neoespressionismo mal digerito » dei suoi coetanei in errore di « costituire a priori una poetica o sull'importanza o sulla qualità »: non mi pare priva di significato l'opposizione di tessuto culturale che Vacchi denuncia, di motivazione delle scelte di repertorio immaginativo e figurale

non come tema ideologico ma come effettivo motivo di presenza. La stessa insistenza di elementi iconografici, che Di Genova esemplifica assai finemente, rientra in questo ordine di presenza che sfocerà nelle opere più recenti in cui la potenza della trama figurativa è esaltata fino all'aspirazione. Perché il presupposto culturale delle scelte figurative di Vacchi è fatto di analogie vitali, di similitudini, diremo, alla buona, morali e l'espressionismo con cui polemizzava, tirava per i capelli in scena motivi ridotti a etichetta, a definizione da manuale, che manualisticamente scandisce concetti di importanza o di valore.

La doppia faccia di Vacchi, detto ciò, la foga con cui inscena e l'angoscia di una motivazione che, bene intravista, non si sorregge che per empito sensuale e si decompone perciò per interno contrasto, questa doppia faccia non mi pare crei alcuna dialettica. Certo non si compone idillicamente, certo l'eroticismo la configura come tensione, ma c'è una sorta di sospensione, magari di manieristico gusto di risolversi in visione e in visione contemplata. Con più di un motivo Calvesi (che bene avrei visto, con Arcangeli e gli altri riportati, riprodotto nella quasi sempre utile appendice) osservò nel '61 che il tema sessuale di Vacchi impersona una « vitalità turgida ed erompevole, la cui estemporanea potenza si risolve nella sostanziale impotenza della sua cecità e del suo limite di durata », riprendendo il tema espressionistico da cui allontana Vacchi: « l'espressionismo risolve nella positività della sua irruenza i motivi di conflitto, né può partecipare di quella passività e problematicità che sentiamo convergere nel sentimento « ambiguo » di Vacchi ». (Forse a questo punto si innesterebbe un discorso sulla risultante surrealista di Vacchi; ad esempio certe sue letture di Ernst accennate nella monografia andrebbero condotte fino alle « orde » che Ernst dipinge attorno la seconda guerra). Di qui quel « galleggiamento sospeso dei corpi nel vuoto » che Di Genova richiama dal Giudizio michelangiolesco e che è la legge compositiva di tutto Vacchi da che ha lasciato il naturalismo che ne stipava fino ai primi anni cinquanta le tele: vuoto che è definito « della coscienza », cioè del rapporto non dialettico fra verità e immaginazione. Esattissimo rilievo, né mi pare che il dipingere grande e la peculiarità livida della figurazione dal Concilio al Federico II abbiamo aggiunto alla conquista, piccola o no che fosse, molto, se non mostrarne parecchia retorica non sempre padroneggiata; anche dove è chiara la volontà di uscire dalla reazione emotiva per una diversa oggettività. Ma è un rilievo che Di Genova non lascia a mezz'aria, e una serie di pagine molto precise vi giostra entro le questioni della organicità e del mentalismo, l'allusività e la qualità carnale della visionarietà, e, essenziale, il rapporto di questo momento emotivo e personale con il successivo del Concilio, di Federico, del Galileo in cui « sentimenti, sensi e pensieri ritornano a universalizzarsi come condizione planetaria pregna di attesa individuale ». Senonché a questo punto il Vacchi colto non ha portato forse a fondo la sua angoscia fino a ridiscutere le stesse figure storiche che gli dan corda, pittoricamente, nei suoi intenti planetari.

Paolo Fossati

MARIO PERNIOLA, *I situazionisti* - Agaragar, fascicolo 4°, Arcana Editrice, L. 1.000.

L'assimilazione da parte della coscienza artistica della problematica marxista riconduce

la presunta libertà assoluta dell'artista al suo forzato ed impotente isolamento e fa nascere l'esigenza di un superamento dall'arte. Il dadaismo, il futurismo sovietico, il primo surrealismo hanno esplicitamente espresso questa esigenza. L'Internazionale Situazionista (I.S.), nata nel 1957, riprende questa prospettiva e la elabora fino alle sue conseguenze estreme.

Attraverso una serie di chiarificazioni teoriche e di conseguenti epurazioni l'I.S. rifiuta ogni ottimismo sociologico di ispirazione genericamente tecnico-scientifica (Constant, Pinot-Gallizio ecc.), e respinge quanti credono che la ribellione possa ancor essere recuperata sul piano estetico ed ancora dar luogo a dei prodotti artistici (Nash, Ansgar-Elde ecc.). Con Debord, Vaneigem, Vienet, Khayati ecc. l'Internazionale Situazionista chiarisce il suo lavoro ed i suoi compiti nel senso di un assoluto superamento dell'arte, della elaborazione di una teoria critica della società neocapitalista, e della militanza rivoluzionaria concepita come creatività sociale-rivoluzionaria e perciò come superamento della mera creatività artistica.

La teoria critica elaborata dai situazionisti si riassume in una analisi degli aspetti e delle tendenze della società dei consumi nonché nella prima conseguente e coerente negazione globale di questa stessa; la militanza rivoluzionaria dei situazionisti culmina con la loro partecipazione direttiva alla rivolta del maggio francese del 1968.

Tutti i tentativi dei situazionisti sono andati incontro al fallimento; nel fascicolo di Agaragar a loro dedicato Mario Perniola cerca di individuarne le cause.

La loro critica radicale dell'arte è semplicemente presunta ad essa si rivela invece come una critica parziale e manchevole: nell'arte è distinguibile l'opera dall'operazione, l'oggetto dal soggetto; entrambi fanno parte di un'unica alienazione; i situazionisti invece hanno creduto che solo l'oggetto fosse alienato ed hanno mantenuto inalterata la soggettività configurandola anzi come una totalità; essi perciò, nonostante la tentata critica radicale all'arte, non sono usciti al di fuori dell'autocoscienza artistica e si sono perciò sempre mossi all'interno della alienazione.

Questa critica di Perniola non convince troppo: i situazionisti hanno cercato e fatto la rivoluzione di persona mentre una soggettività che pone se stessa come totalità non cerca e non opera la rivoluzione, una coscienza rivoluzionaria è sempre lacerata dalla mancanza e perciò non può mai veramente porsi come totalità.

La teoria critica della società elaborata dai situazionisti cade, secondo Perniola, in numerosi equivoci ed, a volte, si presenta come « un'utopia priva di senso ».

E qui sembra che all'utopia situazionista Perniola voglia sostituirne una nuova; egli lucidamente sa che « ... La prova che i cosiddetti paesi socialisti sono in realtà burocrazie reazionarie è costituita dal fatto che nulla è cambiato nella vita quotidiana del proletariato... », e sa ancora che « ... il marxismo è stato ridotto ad ideologia, cioè a menzogna sistematica e spettacolare dalle burocrazie dei paesi cosiddetti socialisti, dei partiti e dei sindacati... », ma crede anche che « ... non saranno le difficoltà interne di crescita del capitalismo a partorire la nuova società, ma la crescita qualitativa della lotta di classe del proletariato... ». Amen! Anche il fallimento della prassi rivoluzionaria dei situazionisti è addebitato al loro « settarismo

di origine artistica », alla loro « soggettività artistica che si spaccia per coscienza rivoluzionaria ».

Bisogna essere grati a Perniola per averci permesso di riflettere ancora sulla esperienza situazionista: in essa è contenuta la tragedia non solo della coscienza artistica ma dello stesso marxismo contemporaneo ed essa costituisce perciò un punto obbligato di riferimento col quale deve fare i conti chiunque voglia ancora produrre arte o operare la rivoluzione.

L'arte legata al vecchio mondo ha fatto il suo tempo, l'artista nega se stesso, riconosce il suo impotente isolamento e si impegna nella trasformazione creativa e rivoluzionaria del mondo; lo sostengono la verità finalmente distinta dalla menzogna e la certezza fondata della trasformazione.

A questo punto però qualcosa non funziona e la spinta rivoluzionaria impudisce nei termini di una contraddizione non dialettica: una teoria rivoluzionaria che, pur nascendo dalla pratica, non ha nessuna presa sul mondo perché fallisce nel momento stesso in cui si fa prassi rivoluzionaria, ed un'effettiva prassi rivoluzionaria che di fatto non riesce a cambiare niente del « vecchio mondo » ed anzi ne assimila le forme e la sostanza.

La rivoluzione ed il progetto rivoluzionario vivono così in un reciproco, insanabile rapporto di estraneità: il progetto possiede la realtà, la comprende, la corregge idealmente e cerca di riformarla così corretta, consapevole che è la realtà stessa che produce il progetto rivoluzionario e che perciò è essa stessa che oggettivamente si autocorregge; ma, immancabilmente, il progetto, calato nel mondo, fallisce, la rivoluzione non realizza il progetto originario e questo stesso si trasforma assimilando ciò che avrebbe dovuto distruggere.

Si tratta qui di una nuova profonda dilacerazione tra teoria e prassi: la prassi-teoria rivoluzionaria e la teoria-prassi rivoluzionaria sono in contraddizione tra loro: la teoria non è utopia perché è la verità, ma questa verità non si realizza nella prassi ed è costretta a farsi utopia con la conseguenza che viene ad essere reale qualche cosa che è molto più lontano dalla verità di quel che sembra essere utopia.

La realtà e la verità finiscono ancora con l'essere di fatto due cose diverse: l'utopia in senso moderno è ciò che è vero ma che non riesce anche a farsi reale.

La proposizione marxista che afferma che « la verità è sempre rivoluzionaria » deve essere integrata da un'altra che riconosce che « la rivoluzione non è mai la verità ».

La realtà, in altri termini, si presenta in sé antinomicamente rivoluzionaria e non rivoluzionaria nello stesso tempo: rivoluzionaria sul piano della verità e non rivoluzionaria sul piano del fatto.

La distinzione stabilita da Perniola tra un « significato senza realtà » (arte) ed una « realtà senza significato » (economia), essendo in tutto applicabile al progetto rivoluzionario, definibile infatti come un « significato senza realtà ed alla rivoluzione effettiva, definibile appunto come una « realtà senza significato » o meglio come una « realtà contro il significato », deve pertanto da un lato finire col ridurre ad attività artistica ogni autentico progetto rivoluzionario e dall'altro deve necessariamente comprendere nello stesso fallimento tanto l'arte quanto la rivoluzione.

Mario Costa

Schede

a cura di Piera Panzeri

WILLIAM RUBIN, *L'arte dada e surrealista*, ediz. Rizzoli, Milano 1972, L. 25.000.

William Rubin, direttore del Museo d'Arte Moderna di New York, si vale del contributo diretto di alcuni dei più importanti artisti dada e surrealisti (tra cui Giacometti, Arp, Mirò, Man Ray, Duchamp, Matta, Richter) per offrire un panorama ampio e dettagliato dei due movimenti d'avanguardia, che viene ad arricchire e a completare le precedenti pubblicazioni sull'argomento. La direzione seguita dall'autore è quella di rifiutare una lettura « poetica », finora prevalente negli studi specialmente sul surrealismo, per ricostruire la realtà dell'arte dada e surrealista « in termini significativi per la storia dell'arte in generale e per il dibattito, in particolare, sulla pittura e scultura moderna », dando spazio quindi a considerazioni letterarie, filosofiche o politiche utili a chiarire la complessità del fenomeno culturale da cui i due movimenti emersero, ma centrando l'attenzione sui risultati estetici, anche se questo viene a scontrarsi con la poetica dichiarata dei Dada, di rifiuto del valore specificatamente estetico. La documentazione che ne risulta, assai ricca anche dal punto di vista tipografico, oltre ad illustrare le esperienze dei movimenti di avanguardia, offre l'occasione — ed è questo forse il maggior motivo di interesse — di verificare quanto le idee, e le proposte formali del Dada e del Surrealismo siano ancor oggi presenti a stimolare le ricerche delle generazioni degli artisti contemporanei.

MAX ERNST, *Scritture*, ediz. Rizzoli, Milano 1972, L. 12.000.

Il volume raccoglie gli scritti dell'artista tedesco che, dopo l'esperienza dadaista, divenne uno dei fondatori del Surrealismo, tradotti da I. Simonis e G.R. Morteo, e illustrati da disegni e incisioni dell'autore. La documentazione è ampia e comprende materiale di vario genere: note per una biografia, ricordi, interventi critici, poesie, ma anche improvvisazioni, illuminazioni che nascono dall'esplorazione dell'inconscio, al di fuori delle categorie della ragione. Una combinazione, a prima vista, frammentaria e di non facile definizione, dal cui insieme tuttavia emerge una possibilità di analisi della visione della realtà, e del modo particolare di affrontarla di Max Ernst; si offre insomma al lettore l'opportunità di accostare un mezzo espressivo diverso da quello pittorico, efficace per stabilire analogie o riscoprire alcune ragioni della produzione artistica dell'autore.

EDMONDO BACCI, Ediz. del Cavallino, Venezia.

Dopo quelli dedicati a Pozzati e Azzaroni, per le edizioni della Galleria veneziana è uscito, nella serie « Cahiers de poche », il libro dedicato a Edmondo Bacci. Questa serie rappresenta una iniziativa originale: i libri, infatti, sono costituiti da una striscia interamente litografata dall'artista lunga 200 centimetri e alta 15, raccolta a soffietto entro le due facce della copertina disposte alle due estremità. La natura di questo supporto impone all'artista un impegno originale in

quanto la lunga serie di piccoli rettangoli in cui è strutturato permette sia una visione parziale e successiva delle immagini, sia una loro visione globale. Anche Bacci ha tenuto conto di ciò e ha realizzato un'opera scandita nervosamente, con pause alternate a scatti improvvisi di segni e a coaguli di macchie. I colori predominanti sono quelli delle sue opere (rosso, blu, bianco, nero e giallo), ma a motivo della tecnica usata non evocano la nascita delle forme primordiali come negli « Avvenimenti » che hanno fatto di Bacci uno dei protagonisti dello spazialismo, ma si dispongono piuttosto lungo la striscia con grande eleganza formale per costituire un'altra testimonianza del lavoro di uno dei pochi artisti veneziani (si contano sulle dita delle due mani) che in questi ultimi due decenni hanno gettato un sasso sulla palude lagunare.

RAFFAELE DE GRADA, *Ferreri*, ed. Vangelista, Milano 1972, L. 6.000.

Raffaele De Grada ricostruisce l'itinerario artistico di Ferreri collegandolo al clima entro cui operò la scultura lombarda a partire dagli anni '30, nei termini noti di demarcazione tra « Novecento » e « Corrente » prima, e tra arte « astratta » e « arte figurativa » nel primo dopoguerra. Nell'ultima direzione indicata si muove l'opera di Ferreri, che ebbe una formazione lenta (suoi maestri possono essere considerati Degas, Moore, Arturo Martini) e inizia il suo momento più fecondo soltanto a partire dagli anni '60. Appunto al periodo più recente risalgono la maggior parte delle 88 sculture in vario materiale riprodotte, mentre quelle degli anni più lontani, a partire dal 1938, valgono a testimoniare l'evoluzione del suo discorso formale.

SCARENZI, con testi di Marco Rosci e Raffaele De Grada, ediz. Galleria Il Castello, Milano 1972.

Il volume presenta una quarantina di composizioni, di cui non viene indicata la cronologia, del pittore Mario Scarenzi. L'esordio dell'artista, operante a Novara, avviene — scrive Rosci nel saggio introduttivo — tra gli anni '50 e '60 quando, assimilando gli elementi a lui più congeniali del cubismo, futurismo e espressionismo, Scarenzi manifesta chiaramente la scelta di un indirizzo personale nella « aggressione... alla realtà visiva come 'ambiente' positivo, renitente ad ogni evasione liricamente letteraria o spiritualistica... », aggressione che in termini linguistici si traduce in una struttura spoglia, composta di forme essenziali poste in contrasto dialettico. La fedeltà ai principi dell'organizzazione cubista dello spazio accompagna Scarenzi in tutta la sua ricerca, seguita fino agli ultimi sviluppi negli anni '70; la stessa adesione, per un breve periodo, all'informale ne rifiuta l'aspetto automatico o di gestualità e propone piuttosto quello di una scoperta, di nuovo, della struttura, sia pure « in fieri »; in seguito gli assemblages degli anni '60-'64, scontri di forme superficiali in funzione di una organizzazione dello spazio; l'arricchimento dei dati figurativi a partire dal 1965; la introduzione di alcune forme-guida (il cubo, il trapezio aperto) parallele a forme-struttura che richiamano al dente o all'artiglio si inseriscono in un rifiuto dello sperimentalismo per coerenza alla scelta originaria, cui si è accennato.

ROBERT DESCHARNES, *Il mondo di Salvador Dalí*, ediz. Rizzoli, 1972, L. 10.000.

L'autore, amico di lunga data di Dalí e della moglie, si propone con questo libro di mettere a disposizione del pubblico le fonti da cui l'enigmatico artista trae ispirazione. Riproduzioni di quadri accostati con la sottolineatura di una precisa rispondenza a suggestive fotografie stanno a indicare che la fantasia feconda ed estrosa di Dalí è animata dalle rocce aspre e dalla desolazione del paesaggio della sua terra natale, la Catalogna, deformate in maniera allucinata per caricarsi di un significato inquietante.

Il testo è corredato da 65 tavole a colori e da un centinaio di illustrazioni, in gran parte pure a colori.

Il bestiario di Aloys Zötl, con testo di Julio Cortázar, ediz. F.M. Ricci, L. 35.000.

L'autore, un artigiano che vive a Freistadt, nella valle del Danubio, esplora con l'atteggiamento ingenuo di un naif e la capacità di immaginazione fantastica del bambino il mondo animale. Non c'è, in questo straordinario album di acquerelli, nessuna preoccupazione di fedeltà al dato scientifico: gli animali sono liberamente deformati ed inseriti in un ambiente completamente inventato ai limiti dell'assurdo; ma proprio l'estrema libertà dell'artista riesce a caricare l'immagine di un significato inquietante, scoprendo nello strano zoo raffigurato una somiglianza con il mondo degli uomini. Il testo, corredato da un commento di Vincent Bounoure e di Julio Cortázar è presentato dal maestro dei surrealisti André Breton, a conferma della valenza allusiva degli strani animali di Zötl.

PIZZINATO, *Opera grafica*, a cura di Giuseppe Marchiori, Ediz. Centro Iniziative Culturali Pordenone.

Il volume offre una interessante documentazione (133 tavole del periodo 1936-1972), per la maggior parte inedita, dell'opera grafica di Pizzinato che con un paziente lavoro di ricerca ha rintracciato un materiale dimenticato, e scelto i pezzi più significativi per la sua storia: disegni, bozzetti, studi per affreschi, acquerelli. G. Marchiori, cercando di chiarire che significato ha per Pizzinato il disegno scrive: « Egli stesso dice che, da quando a quindici anni incappò nelle storie del Vasari, gli si è radicata in mente l'idea che il disegno non fosse altro che un mezzo di ricerca e di indagine del quale servirsi appunto per la realizzazione dell'opera pittorica. Infatti, analizzando ora la sua produzione... si osserva che Pizzinato si rivolge al disegno nei momenti più acuti della sua ricerca e, dopo un avvio disegnativo, interessato soprattutto al colore e alla pittura, riprende esclusivamente a dipingere ». Le fasi salienti della grafica di Pizzinato possono essere rapidamente accennate in questi termini: una ricerca di grafismo lineare sul nudo femminile nel '45, una immediatamente successiva ('46) in chiave astratta-suprematista, vicina alle esperienze di Malevic (entrambe queste fasi non hanno riscontro in pittura); la ripresa del cubismo dal '46, l'adesione al realismo dal '50 al '62, l'approdo nel '63 al « neorealismo ». Il volume presenta alcuni scritti di Pizzinato e una accurata bibliografia sull'artista.

Arte e follia, a cura di Leonida Villani, Ediz. Cino del Duca, L. 10.000.

Arte e follia: un titolo che promette molto,

ma dà ben poco. Il volume riproduce disegni, sculture e pitture di malati di mente: da un lato l'opera dell'artista, a fianco il commento che pretende essere interpretativo, di cui può essere utile riferire qualche esempio per indicare la pericolosità dell'approssimazione: «Cammina fra le asperità della terra e le folgori del cielo, solo e perseguitato. È simbolo di frustrazione».

«I volti disegnati o dipinti da certi malati sono sempre enigmatici e incomprensibili come la vita interiore dei loro autori». Segue (autentica perla): «Le pitture e i disegni ornamentali, a motivi prevalentemente floreali, sono eseguiti di solito dalle donne, le quali si abbandonano facilmente al manierismo e alla leziosità». Insomma si è di fronte a un tentativo fastidioso di strumentalizzare a fini economici un argomento di moda, senza alcuna volontà di affrontarlo seriamente. E non basta la pretesa copertura culturale offerta dall'introduzione di Leonida Villani, che pure offre alcune indicazioni interessanti, a giustificare l'operazione.

MERI FRANCO LAO, *Cuba rie*, Ediz. Mazzotta, 1972, L. 4.500.

L'autrice raccoglie in questa interessante pubblicazione, frutto di un lungo soggiorno a Cuba, vignette selezionate da una decina di riviste e raccolte intorno ad alcuni temi più significativi (per es. Gli ultimi privati - La burocrazia - Tempo libero e manie nazionali - Polemiche famose). L'intento dichiarato dal sottotitolo. — «La rivoluzione cubana attraverso i suoi umoristi» — è quello di rispecchiare attraverso un mezzo particolare di comunicazione di massa (la satira grafica, precisa l'autrice), è seguita a Cuba da un vastissimo pubblico) l'evoluzione della società cubana a partire dalla metà del secolo scorso ad oggi. Il materiale preso in esame è tuttavia in massima parte posteriore al 1956, anno dello sbarco a Cuba dei guerriglieri di Castro. Le vignette sono accompagnate da note esplicative nelle quali è ricostruito il contesto del fenomeno a cui l'illustrazione si riferisce, con richiami precisi alle vicende storiche. Il risultato è una cronaca della rivoluzione cubana piacevole e divertente ma anche significativa, come verifica dei problemi di una realtà storica così particolare come quella di Cuba. Manca invece nel testo qualsiasi tentativo di analisi linguistica: e per la verità le immagini della rivoluzione, a prescindere dal loro contenuto, sono nel solco della tradizione; forse più interessante, da questo punto di vista, sarebbe la grafica dei manifesti, che esulano dall'interesse dell'autrice.

Bibliografia di Architettura e Urbanistica, Ediz. Mazzotta, Milano, 1971, L. 1.700.

Bibliografia di Architettura e Urbanistica, vol. II, Ediz. Mazzotta, Milano, 1973, L. 1.300.

La Libreria La città Milano ha iniziato nel '71 e prosegue col recente secondo volume la pubblicazione di un catalogo bibliografico di architettura e urbanistica, che si propone di aggiornare, classificare e orientare la vasta letteratura sorta in questo campo, privilegiando un criterio di scelta politica, come precisa Vittorio Gregotti nell'introduzione, che si uniforma agli orientamenti emersi dal dibattito universitario, in particolare alla Facoltà di Architettura di Milano. Anche se l'argomento specifico non rientra nell'area di esplorazione di Nac, il fenomeno recente dell'ampliamento degli studi architettonici

fino a comprendere una fitta rete di relazioni con altre discipline prima ritenute estranee all'architettura diminuisce la settorialità del discorso. In particolare segnaliamo le voci riguardanti il Design e Arte e Filosofia, riccamente documentate. Ogni sezione segnala testi italiani e stranieri (inglesi, americani, francesi e tedeschi).

V.G. BONO, *Realismo «critico»*, Ediz. Il giornale di Voghera, 1972.

Il volume presenta «il divenire di una poetica» (questo è il sottotitolo) di cinque artisti: Bisio, Gasperini, Leddi, Mainoli, Dimitri Plescan, accomunati secondo V.G. Bono, da una ricerca nella medesima area. Dopo la crisi del Neorealismo e la successiva affermazione del realismo «esistenziale» nel gruppo di Guerreschi, Romagnoni, Ceretti, Vaglieri, Banchieri, Ferroni negli anni più recenti — all'incirca dal '60 in poi — fino ad arrivare ai giorni nostri emerge una nuova fase di realismo, che si potrebbe indicare come «critico», in cui si muovono gli artisti citati con ricerche isolate, pur nel comune orientamento figurativo. In Gasparini prevale la coscienza della sostanziale ambiguità del reale, che lo porta ad arricchire il tema naturalistico di molteplici riferimenti psicologici e simbolici, collocati in uno spazio in continuo divenire. Alla base dell'opera artistica di Mainoli è invece la constatazione di una solitudine disperata, «un senso di insicurezza che cerca rifugio nel sesso o evasione nella fantasia» e si traduce linguisticamente in una iconografia caratterizzata dai ritmi longilinei, profili stilizzati, in cui si può ritrovare «un goticismo raffinato e tagliente». Più complessa la vicenda di D. Plescan, che segue vari orientamenti nel corso degli anni, dai disegni veristi del 58-59, indice di una adesione al clima populista, fino al ricomparire ossessivo dall'inconscio della medesima figura in chiave visionaria, sempre più definita in grafie cristalline. La fase più interessante di Bisio è stimolata dalla conoscenza diretta in una serie di viaggi dei maggiori espressionisti; Leddi, uscito, secondo la sua stessa confessione, da una condizione di arretratezza culturale e sociale, diventa un uomo del nostro tempo affondando nei recessi dell'inconscio e muovendosi in una direzione psicologica e simbolica. Per concludere, l'accostamento dei 5 artisti della stessa generazione proposto da Bono appare giustificato, anche per la qualità omogenea delle opere prese in considerazione e riprodotte nel volume.

CLAUDE MONET, a cura di Luigina Rossi Bortolato, Ediz. Classici dell'Arte Rizzoli, 1972, L. 1.800.

Monet, o meglio il tardo Monet, come opportunamente sottolinea Luigina Rossi Bortolato nell'agile ed efficace introduzione al catalogo delle opere, accostando la sua «Casa di Giverny tra le rose» del 1922 ai celebri «Ostaggi» di Pautrier eseguiti tra il 1945 e il '50, ha costituito un punto di riferimento fondamentale per certe ricerche nell'area tachiste e informale. Più attuale ne ridiventa quindi la riscoperta, che in questo volume riguarda in particolare le opere dal 1870 al 1889, con riferimenti tuttavia alla produzione più significativa precedente e successiva. Il testo presenta alcuni passi dell'epistolario di Monet, una breve antologia critica, l'indicazione della bibliografia essenziale, una documentazione sul-

l'uomo e l'artista; ma la parte più considerevole è l'elenco cronologico e iconografico di 339 dipinti che costituisce la prima catalogazione affrontata sistematicamente e con mire globali — sia pure, come osserva la studiosa, con possibili lacune — per il periodo indicato. Catalogazione, inoltre, che non si ferma ai dati tecnici, ma propone una attenta lettura dell'arte di Monet, anche se necessariamente frantumata nell'analisi delle singole opere. Il volume è corredato da 64 tavole a colori e offre in chiusura repertori con l'indice dei titoli, dei temi, e un indice topografico.

L'éphémère est éternel, a cura di Michel Seuphor, Ediz. Martano, Torino, L. 2.500.

Il volume, che fa parte della collana «nadar» di ricerche sull'arte contemporanea curata da Maurizio Fagiolo, presenta un testo teatrale di M. Seuphor, con traduzione in francese e in inglese. L'autore stesso lo introduce e ne ricostruisce la storia: «L'effimero è eterno» (il titolo allude a quanto afferma Seuphor «Sembra che nella più profonda intimità dello spirito, tutto sia forma in formazione. L'eternità vi risiede in movimento, vi si traduce in fluttuazioni che tendono a divenire effemeridi») scritto a Roma nel 1926 e rappresentato per la prima volta soltanto nel 1968 a Milano dal gruppo «Il Parametro», è una proposta di teatro-anti-teatro, in opposizione a quello tradizionale borghese, nella direzione delle ricerche sperimentali futuriste e dadaiste. Mondrian, ritenendo che gli scritti di Seuphor si avvicinasero meglio alla concezione neoplasticista, elaborò il bozzetto con le tre scene fisse per i tre atti riprodotto in copertina. Il volume si giustifica quindi come documentazione, ma il significato culturale sarebbe stato più preciso se il testo — e lo stesso rapporto Seuphor-Mondrian — fosse stato oggetto di uno studio critico.

L'avventura Dada, a cura di Georges Hugnet, Ediz. Oscar Mondadori, 1972.

È utile riportare le parole stesse di Georges Hugnet, scritte al momento della pubblicazione in Francia, nel 1957, per capire lo spirito con cui la storia del dadaismo è raccontata nella prima parte del volume, dedicata appunto all'«avventura dada» nelle sue varie sedi: Zurigo, New York, Berlino, Colonia, Hannover, Parigi.

«Ho scritto questo racconto come avrei potuto raccontare la mia giovinezza. Pungolato dalla fretta, l'ho scritto di getto. Il calore del racconto compenserà le negligenze dello stile e la commozione dell'insieme farà perdonare la cura talvolta fastidiosa del dettaglio e la monotonia delle descrizioni. Testimone in pantaloni corti dapprima, poi sostenitore in pantaloni lunghi, ho tentato di esprimere il senso di liberazione che dada mi ispirava allora». L'appunto che si può muovere all'autore è la rinuncia cosciente a rivisitare l'esperienza vissuta in termini critici, operando scelte e distinzioni e proponendo valutazioni, che sono rese possibili e necessarie dal filtro del tempo. E non basta a colmare la lacuna la pur stimolante introduzione di Tristan Tzara. La seconda parte del volume è costituita da un'ampia antologia di testi letterari, presentati nella lingua originale, francese o tedesco, con traduzione italiana a fianco, di una sessantina di artisti dada, di ciascuno dei quali si danno notizie biografiche. In chiusura otto documenti dada, dal 1916 al 1921.

Le riviste

a cura di Luciana Peroni
e Marina Goldberger

QUI ARTE CONTEMPORANEA feb. '73 (L. 1.300), numero dedicato «dal realismo all'iperrealismo» con scritti di C. Maltese, D. Valier, M. Novi, L. Trucchi, J.R. Mellow, U. Kultermann, J. Leering, J. van der Marck, M. Verdone. Inoltre C. Brandi: Afro - G.C. Argan: Ricordo di Capogrossi - M. Volpi Orlandini: New York, fine dell'avanguardia.

FLASH ART n. 39 (L. 500), Hermann Nitsch - R. Brock: Inchiesta sull'Avanguardia Anglosassone - Gianni Emilio Simonetti - Renato Mambor - Ad Dekkers - Arnulf Rainer - Carlo Battaglia - Arcelli & Comini - Michele Zaza - B. Kowalska e P. Fassati: Roman Opalka - Dennis Oppenheim.

LE ARTI n. 3 (L. 2.000), G. Marussi: Sironi - G. Marussi: Il Liberty alla Permanente - M. Venturoli: La X Quadriennale di Roma - E. Fezzi: Mostre a Milano - G. Marchiori: Simon Benetton - Lettere da Trieste, Terni, Napoli, Puglia, Genova, Oderzo - C. Munari: Primo Minervino - Supplemento letterario a cura di V. Accame e G. Marussi.

CAPITOLIUM dic. '72 (L. 2.500), G. De Marchis: Ricordo di Capogrossi - S. Sinisi: Iconografia liberty in un taccuino giovanile di Prampolini - I. Tomassoni: Omaggio a Kokoschka - M. Venturoli: La decima Quadriennale.

CAPITOLIUM gen. '73 (L. 1.500), A. Bovi: Joan Mirò.

IL MARGUTTA gen./feb. '73 (L. 700), M. Staber: Pittura oltre Picasso, intervista con Achille Perilli - M. Verdone: Martiros Saryan - C. Chirici: Tra rivolta e rivoluzione - I. Marziano: Immaginazione creativa e potenziale tecnologico - A. Pandolfelli: La Ford tra estetica ed efficienza - A. Pandolfelli: La pagana sensualità di Manzi - L. Bizzarri: Cabaret, tra cinema e pittura.

ARTE E SOCIETÀ n. 6/7 (L. 1.300), La Quadriennale delle conventicole - G.C. Argan: L'artistico e l'estetico - G. Montana: L'arte figurativa alla X Quadriennale - R. Bianchi: L'arte del dissenso tra impegno e demagogia - A. Malochet: Da Kassel a Saint-Vincent - Carla d'identità di Franco Grignani - N. Ponente: Mauro Reggiani - U. Apollonio: Ennio Finzi - J. Denegri e Z. Krzysnik: Vjenceslav Richter - G. Montana: Il mestiere di pittore secondo Guttuso - V. Gorova: Meo Carbone - Nino Cappello - Salvatore Spedicato - M. Bentivoglio e M. Torrente: Silvia Trevalle - V. Gorova: A proposito della mostra grafica venezolana.

QUINTA PARETE n. 5 (L. 2.000), Janus: Deluso della Retorica - B. Peret e P. Waldberg: Wilfredo Lam - A.B. Nakov: Il Malinteso Surrealista - C. Stenvert: La pittura cibernetica dell'arte funzionale del 21 secolo - J. Thrall Soby: I paradisi di Yves Tanguy - L. Nevelson: Concetti creativi - Janus: Allen Jones - A.C. Quintavalle: La Bella Addormentata - G. Brizio: Parallelismo di linguaggi nelle odierne comunicazioni visive - Ricordo di Berman - M. Luscher: Color Sound n. 7 - K. Gerstner: Punti di vista e Fatti - N. Calas: Le mosse imprevedibili di Arakawa - F. Parina: Mirko.

PHOTO 13 apr. '73 (L. 800), Palante, testi di P. Berengo Gardin e foto di Mike Abramson - Hiroshi Yoda - Franco Fontana - I. Narabara e S. Tamura: Fotografare ad maiorem gloria Satana - M. Caccio, A. Gilardi e P. Raffaelli: Ancora con queste maledette sequenze? - F. Amodeo: Pesce d'aprile, pesce d'aprile - R. Chini: La cabala vera del fotografo che stampa.

ECO D'ARTE n. 5 (L. 500), G. Caldini: Mauro Reggiani - P. Castellucci: La nuova immagine del reale - R. Tosatti: Intervista con Domenico Purificato.

IF - Immagini e fumetti n. 1, A. Corno: Quando il fumetto fa cultura - L. Niccolini: I comics arrivano col computer - A. Castelli: Un modo di fare il giornalismo - G. Cesari: Alla ricerca del «sempre più nuovo» - F. Alessandri: Le immagini che sconfinano i miti - G. Bono: Edicola - La storia del West nel fumetto italiano - E. Segantini: I creatori e gli eroi - G. Schiaffino: 5 domande a Dante Petroni - D. Natoli: Monopoli d'immagini - R. Vitone: Il fumetto nella coscienza dell'artista contemporaneo - P. Saletti: Nelle fabbriche e nei quartieri.

SOCIALITÀ mar. '73, D.L. Beneduce: Arte e coscienza civile - N. Pivetta: Fernando Carcupino.

U.V. ZETA n. 6 (L. 300), A. Arbe: Panorama delle arti.

LINEA GRAFICA nov./dic. '72, S. Maugeri: Orientamenti, linguaggi e stili nell'editoria della grafica d'arte, indagine in Toscana - F. Grignani e F. Malatè: La ricerca grafica sulle rampe dell'intellettualismo - G. Martina: Il cinquantenario del Surrealismo - C. Munari: Le arti.

CRITIQUE feb. '73, R. Micha: 1913, première année du XX siècle (Les formes estétique de l'oeuvre d'arte à la veille de la première guerre mondiale).

JARDIN DES ARTS mar./apr. '73, M. Ochsé: Les autoportraits de Coubert - M. Ernould-Gaudonet: César métamorphose César - Les voies secrètes de la peinture - M. Ochsé: Edvard Munch - D. François: Oskar Kokoschka - R. Charmet: L'expressionnisme allemand - D. François: Expressionnisme flammand - M. Ochsé: Chagall, Csontvary, Vlaminck - M. Ochsé: Bernard Buffet - J. Olivier: Kimura.

STUDIO INTERNATIONAL feb. '73, J. Rees-T. Stokes: Public sculpture - R. Spencer Krazy Kat Arkive - C. Harrison: Abstract expressionism, II - L. Alloway: Agnes Martin - A. Martin: The untroubled mind - W. Tucker: The object - J. Elderfield: Anthony Caro - R.H. Fuchs: Carel Visser, concentric-eccentric - A. Forge: Alan Green - J. Cauman: Dieter Rot - M. Le Grice: Photography into art - J. Chaluppecky: Moscow diary.

STUDIO INTERNATIONAL mar. '73, R. Denizot: A backward look at Documenta 5 - Art market - Financial cuts for arts education - S. Bann: From kineticism to didacticism in contemporary French art - J. Bentball: Extracts from peinture, cahiers théoriques - P. Gaudibert: An experiment in active culture in Paris - M. Claura: Everything in order - J. Blake: Gérard Titus Carmel - M. Comp-ton: Robyn Denny.

APOLLO feb. '73, Dedicato ai Pre-Raffaelliti.

THE CONNOISSEUR feb. '73, G. Schurr: Jean Kwiatkowski.

ART NEWS gen. '73, G. Gent: The growing corporate involvement in the arts - G. Henry: A realist twin bill - M. Gendel: Rome quadrennial, nationalist grab-bag - D. Miller in interview with Sam Gilliam - L. Campbell: The Ray Johnson history of the Parson Gallery - S. Hunter: Chryssa - G. Thornton: José de Creeft.

ART INTERNATIONAL feb. '73, R.C. Kenedy: Leonardo Delfino - K. Wilkin: Stephen Greene - G. Henry: The making of the utopia - M. Pleyner: La peinture, le surrealisme et la peinture.

ART INTERNATIONAL mar. '73, P.A. Hutchings: Young contemporary New-Zeland realists - E. Lynn: Confession of an art purchaser - R.C. Kenedy: Jan Hamilton Finlay H. Martin: John Dowell.

ARTFORUM ot. '72, L. Alloway: Reality - A. Westwater Reaves: Claes Oldenburg - R. Smithson: Cultural confinement - C. Ratcliff: Adversary spaces - L. Borden: Cosmologies - M. Kozloff: Chicago art since 1945 - E. Green: August Vincent Tack - W.D. Barnard: Quality, style and Olitski - B. Boice: The quality problem - P. Plagens: Larry Bell - L. Alloway: The search for a legible iconography - R. Jensen: The Italian design show at «MOMA» a postmortem.

ARTFORUM nov. '72, C. Ratcliff: Mark di Suvero - H. Frampton: Disgression on the photographic agony - L. Alloway: Robert Smithson - M. Kozloff: Atget's Trees - J. Wolfe: Jackson Pollock - R. Pincus-Witten: Eva Hesse - S. Kovács: Man Ray as film maker, I.

ARTFORUM dic. '72, R. Pincus-Witten: Mel Bochner - J. Elderfield: American geometric abstraction in the late thirties - K.vn Maur: Oskar Schlemmer - C. Andre: Bernhard and Hille Becher - S. Kovács: Man Ray as film maker, II - P. Plagens: The ecology of Evil - J. Mashek: Pierre Bonnard.

ARTFORUM gen. '73, Dedicato al cinema d'arte.

ART and ARTISTS dic. '72, Dedicato alla cinematografia d'arte.

ART and ARTISTS feb. '73, S. Williams: The art market syndrome - E. Wolfram: ESP = Expressionist, sensory, perception - J.A. Thwaites: Franz Erhard Walther - John Henderson in interview with Alastair Mackintosh - S. Feild: Marilyn, Andy and Mao - J. Lyle: Clovis Trouille.

ART and ARTISTS mar. '73, T. del Renzio: The politics of aesthetic - K. Bazarov: The erotic image - A. Mackintosh: The functionalism of art - W. Packer: John Panting - D. Medalla: John Dugger - F. Ehrenberg: On Conditions - W. Packer: Rossetti.

ARTS MAGAZINE dic./gen. '73, J. Burnham: Objects and ritual - R. Mayer: Performance and experience - B. Kurtz: Video is being invented - L. Lippard: Some of 1968 - C. Ross: Solar burns-sunlight convergence - K. Levin: Eros, Samaras and recent art - J. Brzostowski: Art for kings, peasant and me - C. Nemser: Interview with member of A.I.R. - E. Wasserman: Floyd Johnson - F. Bowling: New York classicism - R. Channin: The rise of factual autonomy, II - N. Calas: Mirò - J. Loring: Phoenix house

Segnalazioni bibliografiche

a cura del Centro Di

I libri e i cataloghi selezionati possono essere richiesti direttamente al Centro Di ritagliando la cedola a fondo pagina e usufruendo così di uno sconto particolare del 10% sui prezzi indicati.

Il linguaggio fotografico: Monografie e cataloghi

Diane Arbus, New York 1972, pp. 182, ill. 80, lire 10000.

Tony Armstrong Jones: Reportages, Parigi 1972, pp. 136, ill. 205 b/n, 15 col., lire 6400.

Edouard Boubat (Grosse Photographen unserer Zeit) di George Bernard, Lucerna 1972, pp. 156, ill. 59, ril., lire 4900.

Cornell Capa, The concerned photographer vol. 2, Londra 1973, pp. circa 100, ill. 120 b/n, 16 col., lire circa 4500.

Robert Capa, Images of war, New York, pp. 176, ill. 99, lire 3000.

Lewis Carroll, photographer di Helmut Gernsheim, New York 1969, pp. 128, ill. 63, lire 3100.

Henri Cartier-Bresson, Man and machine, Londra 1972, pp. 116, ill. 75, ril., lire 11700.

Cartier-Bresson's France, Londra 1970, pp. 288, ill. 248 b/n, 17 col., ril., lire 18100.

The world of Cartier-Bresson, Londra 1971, pp. 212, ill. 210, ril., lire 12700.

S.M. Eisenstein, tous ses films - 250 photographes, Parigi 1972, pp. 156, ill. 250, ril., lire 9000.

Alfred Eisenstaedt, Witness to nature, Londra 1971, pp. 144, ill. 118 col. ril., lire 11700.

The eye of Eisenstaedt, life photographer as told to Arthur Goldschmidt, Londra 1969, pp. 200, ill. 140 b/n, 12 col., ril., lire 5300.

Elliott Erwitt, Photographs and antiphotographs, Londra 1972, pp. 128, ill. 146, ril., lire 9500.

Elliott Erwitt, Ivan Chermayeff, Observation on American architecture, Londra 1972, pp. 144, ill. 75 b/n, 57 col., ril., lire 11500.

Jill Freedman, Old News: resurrection city, New York 1970, pp. 138, ill. circa 200, lire 4300.

Gisèle Freund, Le monde et ma caméra, Parigi 1970, pp. 252, ill. 21, lire 5100.

Leonard Freed's Germany, Londra 1971, pp. 125, ill. 124, ril., lire 6300.

Lewis W. Hine and the American social conscience di J.M. Gutman, New York 1967, pp. 156, ill. 135, ril., lire 9600.

David Hamilton, Rêves de jeunes filles (testo di A. Robbe-Grillet), Parigi 1971, pp. 144, ill. 54 b/n, 51 col. ril., lire 11000.

Les Demoiselles d'Hamilton (testo di A. Robbe-Grillet), Parigi 1972, pp. 144, ill. 42 b/n, 46 col., ril., lire 11000.

David Hamilton, La Danse, Parigi 1972, pp. 104, ill. 21 b/n, 43 col., ril., lire 10600.

Bill Jay, Views on nudes, Londra 1971, pp. 156, ill. 137, ril., lire 4300.

Bill Jay, Customs and faces, photographs by Sir Benjamin Stone 1838-1914, Londra 1972, pp. 96, ill. 97, ril., lire 6400.

André Kertész, Sixty years of photography 1912-1972, Londra 1972, pp. 224, ill. 250, ril., lire 12000.

Gary Krueger, 23 pieces / A.Ruppertsberg, New York 1969, pp. 54, ill. 23, lire 2700.

Claude Lefevre, Pays dogons, Parigi 1972, pp. 164, ill. 169 b/n, 29 col., ril., lire 12800.

Nathan Lyons, Syl Labrot, Walter Chappell, Under the sun-the abstract art of camera vision, New York 1972, pp. 94, ill. 32 b/n, 5 col., lire 5300.

Constantine Manos, Suite grecque, Parigi 1972, pp. 126, ill. 112, ril., lire 10200.

Eadweard Muybridge, l'homme qui a inventé l'image animée di K. MacDonnell, Parigi 1972, pp. 160, interamente illustrato, ril., lire 11000.

August Sander, photographer extraordinary, Londra 1973 (uscirà in giugno), lire circa 17000.

Akira Sato, Women, Tokyo 1971, pp. 120, ill. 74, ril., lire 12800.

Paul Strand: a retrospective monograph-the years 1915-1968, 2 vol., New York 1972, pp. 384, ill. 309, ril., lire 34000.

William H. Fox Talbot, ein grosser Erfinder und Meister der Photographie di A. Jammes, Lucerna 1972, pp. 96, ill. 69, ril., lire 4900.

Minor White, Mirros, messages, manifestations, New York 1969, pp. 240, ill. 243, ril., lire 32000.

Jeanloup Sieff et Hippolyte Bayard, Parigi 1968, pp. 156, ill. 60, lire 4800.

Soft images, D. Reuther, Ithaca 1970, pp. 54, ill. 24, lire 3700.

Jerry N. Uelsmann: photographer, New York 1970, pp. 100, ill. 84, lire 4300.

Giovanni Verga, fotografo, Milano 1970, pp. 32, ill. 25, lire 1000.

Vision and expression, N. Lyons New York 1969, pp. 176, ill. 155, lire 4300.

Weltausstellung der Photographie, mostra itinerante 1968, pp. 100, ill. 555, lire 1000.

Volumi segnalati in NAC n. 3

Disegni di Adolfo Wildt, Galleria dei Bibliofili, Milano 1973, lire 4000.

Sigfrido Bartolini, *Ardengo Soffici. L'Opera incisa*, Prandi, Reggio Emilia, 1972, lire 25000.

Claudio Costa, *Evoluzione e involuzione*, Genova 1972, lire 3000.

Dante Gabriel Rossetti Painter and Poet, Royal Academy of Arts, Londra 1973, lire 2500.

Edizioni Gap: Tullio Catalano, Appunti per una tesi sul concetto di citazione e di sovrapposizione, lire 1000, Mario Diacono, *Joseph Kosuth*, lire 800, Giancarlo Croce, *a d' b' b*, lire 1000, Sergio Lombardo, *Progetti*, lire 800.

Dalla bibliografia di Lea Vergine si segnalano i seguenti volumi disponibili: Maurizio Pagliolo Dell'Arco, *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia*, pp. 300, ill. 150, 13 tavole a colori, lire 7000.

Frank Popper, *L'Arte cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860*, pp. XIX-355, ill. 146, lire 7000.

L'Arte cinetica, catalogo della Mostra, Trieste 1964, lire 1000.

Enzo Mari, *La Funzione della Ricerca estetica*, pp. interamente illustrato, lire 8000.

Biennale di Venezia XXXV, lire 5000.

Marcatré 4-5, poche copie disponibili anche dei numeri dal 6 al 25, prezzi variano dalle 1500 alle 4000 lire.

Al Centro Di, Firenze

Vi prego di inviarmi una copia delle seguenti pubblicazioni segnalate sul n. di NAC. Desidero ricevere i volumi contrassegno dietro fattura proforma, con lo sconto del 10% + spese di spedizione.

TITOLO:

Nome, indirizzo, firma:

Data del timbro postale

Notiziario

a cura di Lisetta Belotti

Cartelle e libri illustrati

Edizioni Torchio di Porta Romana (Via Piacenza 7, 20135 Milano): cartelle di 5 litografie di Domizio Mori, Dimitri e Pietro Plescan, Ernesto Treccani e Giampiero Violi. Testo di Filippo Abbiati.

Edizioni del Cappello (Via Pigna 10, 37100 Verona): cartella di 3 litografie di Cosmo

Carabellese con una poesia di Lauro De Bosis. Edizioni del Naviglio (Via Manzoni 45, 20121 Milano): cartella di 5 serigrafie di Mario Deluigi per una poesia di Ezra Pound dal titolo « Ité ».

Club dell'Incisione Venezia Viva (Rialto 1091, Venezia): 3 cartelle di 6 acqueforti ciascuna. La prima di Bonora, Chieppa, Farulli, Lauricella, Senè e Stelluti. La seconda di Calandri, Castano, Cecchi, Pacchietto, Pregnolato e Schneider. La terza di Franco, Gyarmati, Martinolli, Pazzi, Semerari e Sofiantino.

Stampatore Giulio Topi di Lugano: volume di pensieri, poesie e 22 disegni di Virgilio Guidi a cura di Sergio Grandini.

Alla Galleria dei Bibliofili (Via Morone 6, 20121 Milano): presentazione di una cartella di 5 xilografie e 2 linoleumgrafie di Mauro Reggiani.

Intervento grafico di Milano ha dato inizio alla pubblicazione di una serie di 8 cartelle con 2 serigrafie o litografie ciascuna. Gli autori sono: Maiotti, Bua, Carpintieri, Cusmà, De Paola, Petrus, Spinocchia, Valentini. Ogni cartella sarà accompagnata da un « foglio-giornale » aperto a tutti.

Nouveau Cercle Parisienne du Livre: volume di Patrick Waldberg dal titolo « Un rêve a commettre » illustrato con 11 acqueforti di Philippe Labarthe.

Edizioni La Pergola di Pesaro: cartella di

6 incisioni a colori e una poesia di Hans Richter dal titolo « Dymos ».

Editori Cocorocchia e Carrara (Via Montepelone 18, 20121 Milano): catalogo quadrimestrale di acqueforti e litografie.

Edizioni Galleria Rizzardi (Via Brera 6, 20121 Milano): plaquette con una poesia di Vittorio Sereni dal titolo « Toronto sabato sera » e disegni di Ibrahim Kodra.

Premi

Milano. Alla 8ª edizione del Concorso indetto dal Comune, il premio « Città di Milano » è stato assegnato a Mauro Reggiani. Le 2 borse di studio per giovani pittori lombardi a Claudio Granaroli e Achille Picco. Le 2 borse per gli scultori non sono state assegnate.

Faenza. Dal 22 luglio al 7 ottobre, XXXI Concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea aperto ad artisti, artigiani, disegnatori industriali, manifatture e scuole. Inform. Segreteria del Concorso, Residenza Municipale (telef. 28664/22242).

Borgosesia. 3 Concorso nazionale di pittura « Città di Borgosesia ». Adesioni entro il 3 giugno. Inform. Pro Loco Borgosesia, Via Sesone, 13011 Borgosesia.

Milano. L'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda ha bandito il 4 concorso internazionale di fotografia in bianco e nero sull'arte lombarda, aperto a scuole, comunità, circoli culturali, fotoamatori, fotografi professionisti. Iscrizioni entro il 31 dicembre 1973. Inform. Segreteria ISAL, Piazza Duomo 14, 20121 Milano.

S. Margherita Ligure. Dal 6 al 20 agosto, Premio nazionale di pittura figurativa per l'assegnazione della Targa d'oro Via dell'Arco 1973. Segreteria del Premio, Via dell'Arco 30, 16038 S. Margherita Ligure.

Varese. 5ª edizione del Premio di pittura « Bilancia d'argento ». Adesioni entro il 30 maggio. Inform. Galleria La Bilancia, Via Speroni 14, Varese.

Varie

Milano. Alla Casa della Cultura si è tenuto un ciclo di conferenze sul tema « Arte e fascismo, per un'analisi del rapporto arte-società in Italia e in Germania negli anni 1915-1945 ». Il ciclo è stato così articolato: Enrico Crispolti, Futurismo e fascismo — Vittorio Fagone, Il Novecento e gli anni trenta — Berthold Hinz, Arte e fascismo in Germania — Zeno Birolli, Verso un'arte fascista. A conclusione si è tenuto un dibattito su « Politica culturale, ideologia, arte di regime del fascismo e del nazismo » con la partecipazione di Antonielli, De Micheli, Masini, Morandini, Rosci e Tedeschi.

Firenze. A Palazzo Medici Riccardi si è tenuto un Incontro sulla proposta della Regione Toscana per un'iniziativa di legge nazionale di riforma della gestione dei beni culturali.

Firenze. Alla Galleria Schema, con la collaborazione dell'Università di Firenze, Facoltà di Architettura, si è tenuto un seminario attivo sulle avanguardie artistiche, a cura di Achille Bonito Oliva.

Taranto. Nel salone della Provincia si è tenuta una conferenza di Arturo Carlo Quintavalle sul tema « L'immagine e l'inconscio ». La manifestazione è stata organizzata dalla Galleria A & A in occasione di una mostra di Tullio Pericoli.

Nola. Al Centro Arte Incontri si è tenuta una conferenza di Achille Bonito Oliva su « Dadaismo come comportamento totale ».

Milano. Alla Galleria Ciovasso, si è tenuta una conferenza di Mario De Micheli sulla « Ricerca pittorica di Pippo Spinocchia oggi ».

Pescara. All'Istituto Statale d'Arte, in collaborazione con la Galleria « Nuova Dimensione », si è tenuto un incontro con Bruno Munari.

Milano. Alla Scuola Serale degli Artefici della Accademia di Brera si è tenuto un corso su « Le metodologie operative estetiche e di design » tenuto da Corrado Gavinelli e Bruno Munari.

Parigi. Le giornate di studio dei conservatori delle collezioni pubbliche sono state dedicate al problema dell'animazione nei musei.

Milano. Si è tenuto un incontro del Comitato per i musei d'arte moderna dell'International Council of Museums con la partecipazione di rappresentanti di musei francesi, inglesi, tedeschi, olandesi, cecoslovacchi, statunitensi, polacchi, canadesi, jugoslavi, svedesi, argentini e italiani.

Milano. Alla Pinacoteca di Brera, in occasione dell'inaugurazione della mostra di litografie di Giacomo Manzù, consegna a Marco Valsecchi della medaglia d'oro dei benemeriti della scuola, della cultura e dell'arte conferitagli su proposta del Ministero della Pubblica Istruzione.

Milano. Per onorare la memoria del dott. Virginio Gatti si è costituito un comitato per promuovere una sottoscrizione per la istituzione di borse di studio per laureati in storia dell'arte con tesi su argomenti di arte lombarda. Inform. ISAL, Piazza Duomo 14, 20121 Milano.

Cedola di commissione libraria

Centro Di
Piazza De' Mozzi 1r
50125 Firenze

Abbonamenti 1973

Offerta speciale per
Abbonamenti cumulativi

**Per ogni rivista
in più
500 lire in meno**

(con due abbonamenti detrarre 500 lire,
con tre 1000 lire,
con quattro 1500 lire, e così via)



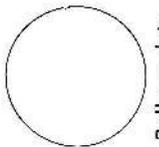
INDICARE LA CAUSALE DEL VERSAMENTO - SCRIVERE A STAMPATELLO

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**
 Addì (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante



Bollo a data

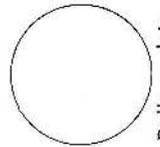
N.
 del bollettario ch 9

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Bollettino per un versamento di L.

Lire
 eseguito da
 residente in via
 sul c/c N. **13/6366** intestato a: **EDIZIONI DEDALO BARI**
 nell'Ufficio dei Conti Correnti di BARI
 Firma del versante
 Addì (1) 197

Bollo lineare dell'ufficio accettante



Bollo a data

Tassa di L.

Cartellino
 del bollettario

L'Ufficiale di Posta

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

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Ricevuta di un versamento

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

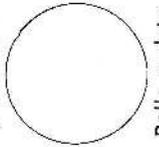
Bollo lineare dell'ufficio accettante



Tassa di L.

numerato
 di accettazione

L'Ufficiale di Posta



Bollo a data

AVVERTENZE

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

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

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

Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, abruzioni 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.

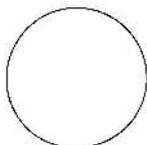
N	R	SAPERE abb. 1973	L. 5.000
N	R	CONTROSPAZIO abb. 1973	L. 8.000
N	R	NAC abb. 1973	L. 4.000
N	R	TEMPI MODERNI abb. 1973	L. 3.600
N	R	MONTHLY REVIEW abb. 1973	L. 3.000
N	R	INCHIESTA abb. 1973	L. 2.000
N	R	UTOPIA abb. 1973	L. 3.000
N	R	FABBRICA E STATO 1973	L. 2.000

Totale degli abbonamenti scelti

meno L. _____ per _____ abb. in più
 Importo del versamento _____

N.B. *Indicare N se si tratta di nuovo abbonamento e R se si tratta di rinnovo.*

Parte riservata all'ufficio dei conti correnti



Il Verificatore

Bollo a data

La ricevuta del versamento in c/c postale, in tutti i casi in cui tale sistema di pagamento è ammesso, ha valore liberatorio, per la somma pagata, con effetto dalla data in cui il versamento è stato eseguito.

Se siete correntisti postali
per i vostri pagamenti usate il

POSTAGIRO

senza limite di importo ed esente da qualsiasi tassa.

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.

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



da **Feltrinelli**
 novità e successi in tutte le librerie



Quando il pensiero diventa segno

il suo strumento più docile
è rapidomat Koh-I-Noor rotring.
Il nuovo astuccio-contenitore, comodo,
piatto, poco ingombrante,
conserva l'umidità costante dei puntali a inchiostro
di china variant, varioscript e micronorm.
E' poco esigente: basta rifornirlo
d'acqua una volta al mese.
E' molto economico: il sistema rapidomat
aumenta il rendimento di tutte
le penne. In confezione
da 8, 4, 3, 2 puntali.

rotring
KOH·NOOR

